ANAIS DO SEMINÁRIO

7º docomomo

a difusão da arquitetura moderna 1930 -1980

SÃO PAULO | 2020

sãojudas pesquisa & pós-graduação stricto sensu

PPS arquitetura e urbanismo

docomomo brasil | núcleo são paulo

ISBN: 978-65-00-11912-1

ISBN nº 978-65-00-11912-1

Título: Anais do 7º Seminário Docomomo São Paulo
Subtítulo: A difusão da arquitetura moderna, 1930 - 1980
Formato: Livro Digital
Veiculação: Digital

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Anais do 7º Seminário Docomomo (11. : São Paulo)
Anais do 7º Seminário Docomomo São Paulo [livro eletrônico] : a difusão da arquitetura moderna, 1930 - 1980 / Anais do 7º Seminário Docomomo. -- 1. ed. -- São Paulo : Fernando Guillermo Vázquez Ramos, 2020. -- (Anais dos Seminários Docomomo São Paulo ; 7)

Vários organizadores
ISBN 978-65-00-11912-1

1. Arquitetura 2. Arquitetura - História - Congressos 3. Arquitetura moderna 4. Modernidade I. Título II. Série.

20-48619 CDD-720.03

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura : Congressos 720.03

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Imagem de capa: detalhe da Igreja São Bonifácio. Sem data. Arq. Hans Broos. Fonte: Acervo Hans Broos.

são judas pesquisa & pós-graduação stricto sensu | PPS arquitetura e urbanismo | docomomo brasil | núcleo são paulo

7º SEMINÁRIO DOCOMOMO SÃO PAULO - 2020

ANAIS DO 7º SEMINÁRIO DOCOMOMO SÃO PAULO: A DIFUSÃO DA ARQUITETURA MODERNA, 1930 - 1980

SÃO PAULO

9 a 14 de novembro de 2020

Organização

Fernando Guillermo Vázquez Ramos
Mirthes Baffi
Andréa de Oliveira Tourinho
Cristiane Kröhling Pinheiro Borges Bernardi
Eneida de Almeida
Lucio Gomes Machado
Maria Isabel Imbronito
Miguel Antonio Buzzar
Ana Carolina Buim Azevedo Marques
Cristina Silveira Melo
Daniel Luiz Vieira Carcavalli
Diego Petrini Pinheiro
Franklin Roberto Ferreira de Paula
Jessica Helena Braga Nemeti

Instituições organizadoras

Núcleo Docomomo São Paulo
Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Arquitetura e Urbanismo
Universidade São Judas Tadeu

Projeto gráfico

Ana Carolina Buim Azevedo Marques

Editoração

Fernando Guillermo Vázquez Ramos
Ana Carolina Buim Azevedo Marques
Cristina Silveira Melo

sãojudas pesquisa & pós-graduação stricto sensu | PPS arquitetura e urbanismo | do_co_mo_mo_ brasil | núcleo são paulo

Apoios

brasil | núcleo são paulo

sãojudas pesquisa & pós-graduação stricto sensu | PPS arquitetura e urbanismo

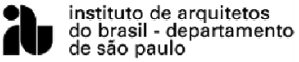
---

APOIOS

do_co|mo_mo_ brasil



















LISTA DE SIGLAS

AEC - Associação Escola da Cidade

Belas Artes - Centro Universitário Belas Artes

DOCOMOMO - Comitê Internacional para a Documentação e Preservação de Edifícios, Sítios e Unidades de Vizinhanças do Movimento Moderno

DPH - Departamento do Patrimônio Histórico do Município de São Paulo

ENIAC - Escola de Construção do Centro Universitário ENIAC

FAU-UPM - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie

FAU-USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

FMG - Faculdade Mogiana do Estado de são Paulo

IAB-SP - Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento São Paulo

IAU-USP - Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (em São Carlos)

PGAUR - Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu

Senac - Centro Universitário Senac

UEL - Universidade Estadual de Londrina

UEM - Universidade Estadual de Maringá

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFU - Universidade Federal de Uberlândia

UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

Uniesi - Centro Universitário de Itapira

Unimogi - União Mogiana para o Desenvolvimento da Educação

UNIP - Universidade Paulista

UNITAU - Universidade de Taubaté

UNIVAG - Centro Universitário de Várzea Grande

USCS - Universidade Municipal de São Caetano do Sul

USJT - Universidade São Judas Tadeu

SUMÁRIO

Comissões

- **Comissão Organizadora |** 10
- **Comissão Científica |** 11

Apoios Institucionais | 12

Apresentação | 13

Comunicações | 19

Eixo 1 | 20

- O projeto da Galeria Coliseu e do Clube Semanal de Cultura Artística (1956 – 1968) | **VIDOTTO**, Taiana Car; **MONTEIRO**, Ana Maria Reis de Góes | 21
- Modernidade e memória: Lina Bo Bardi e a arquitetura tumular | **HEINE**, Brunna | 34
- O Patrimônio Art Déco: Intervenções na Escola Marques de Souza (1940) | **CABRAL**, Lisiê K.; **CORDEIRO**, José Henrique C.; **OLIVEIRA**, Ana Lúcia C. | 46
- Um diálogo nacional: Lucio Costa e a "Casa de Amorim 1960-1966" | **ADRIÃO**, Liliana de Souza | 58
- Banco de dados Centro Histórico de São Paulo: desdobramentos modernos | **SANTOS**, Cecília Rodrigues dos | 69
- A difusão da arquitetura moderna em Curitiba: análise formal de dois projetos da década de 1970 | **JANUÁRIO**, Isabella Caroline; **REGO**, Renato Leão; **SILVA**, Milena Vicentim da; **REISDÖRFER**, Vitor Amorim | 83
- Edifício Wilton Paes de Almeida, São Paulo: preservação e ausência do patrimônio urbano e arquitetônico | **BELONDI**, Carolina B. G.; **HIRAO**, Hélio | 96

- De la estrategia al proyecto. Tres residencias de Decio Tozzi en São Paulo, Brasil 1965-1974 | **MAITA ZAMBRANO**, Pablo Andrés; **GUERRA GALÁN**, Jaime Augusto | 108
- A arquitetura de Fábio Penteado e suas possíveis referências | **MARTINS**, Letícia Bortolo; **TAGLIARI**, Ana | 119
- Setor Residencial de Estudantes da USP. A sociabilidade e o balanço entre diversas escalas na obra de Rino Levi | **ROSSI**, Bruno Ceccato; **MONTEIRO**, Ana Maria Reis de Góes | 131
- Realizações do Banco Hipotecário Lar Brasileiro no Estado de São Paulo | **BEDOLINI**, Alessandra Castelo Branco | 143
- O redesenho como documentação: o Banestado em Maringá | **GUILHERME**, Heloisa Lança; **VERRI**, Tânia Nunes Galvão; **ARAUJO**, Vinícius Alves de | 158
- Casa Leite Barbosa: o Saber-Fazer e o Espaço Moderno na obra de José Zanine Caldas | **RIMI**, Paula Mendes Thomaz; **PERRONE**, Rafael Antonio Cunha | 170
- Artacho Jurado em Marília - SP, 1938 | **RAMOS**, Alfredo Zaia Nogueira; **GHIRARDELLO**, Nilson | 183
- Arquitetura moderna em Cachoeira do Sul: a modernidade como patrimônio nas décadas de 50 e 60 | **SOUTO**, Ana Elisa; **ZAMPIERI**, Renata; **CENCI**, Laline | 197
- Arquitetura, arte e tecnologia - A casa do arquiteto e escultor Abrão Assad | **SANQUETTA**, Felipe Taroh Inoue; **MUSIAL**, Ísis Mendes | 209
- A arquitetura residencial de Luiz Gastão de Castro Lima: um registro da residência Jesus Silva em São Carlos-SP | **MONTEIRO**, Flávia Cavicchioli; **ALMEIDA**, Adriana Leal de; **BERNARDI**, Cristiane Kröhling Pinheiro Borges | 221
- Urbanidade Fragmentada: A produção arquitetônica dos clubes de lazer da cidade de Presidente Prudente – SP | **DIAS**, Tiago Bonfim; **BULZAN**, João Marcos Lourenço; **OLIVEIRA**, Jean Guilherme; **FERNANDES**, Fabrícia Dias da Cunha de Moraes | 233
- A dimensão pública dos edifícios projetados no Plano de Ação | **BERGANTIN**, Rachel; **SILVA**, Jasmine Luiza Souza; **BUZZAR**, Miguel Antonio | 245
- Luiz Gastão de Castro Lima: os anfiteatros da USP São Carlos | **SIMABUKURO**, Julia; **LIMA**, Eduardo Galbes Breda de; **BUZZAR**, Miguel Antonio | 256

- Desafios para o reconhecimento e salvaguarda do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo como patrimônio cultural universitário | **FERNANDES**, Gabriel de Andrade; **BARBOSA**, João Pedro; **CARVALHO**, Beatriz Barsoumian | 267
- Estado Moderno e produção do espaço pelo Plano de Ação do Estado de São Paulo (1959-1963) – A atuação da Secretaria da Agricultura | **AGUIAR**, Gabriel Deller de; **ALVES**, André Augusto de Almeida | 279
- Entre a tecnologia e a retórica emocional: transformação e propagação da arquitetura moderna paulista | **LIMA JUNIOR**, Marcio Antonio de | 292
- O Art Déco na "Obra Getuliana" através da Revista do Serviço Público | **REIS**, Márcio Vinicius | 303
- Arquitetura Moderna de Hospitais em São Paulo: análise comparativa de projetos, do Hospital Albert Einstein ao Hospital São Camilo Pompeia | **MARVULLE**, Ana Lídia Galhiardi; **FUJIOKA**, Paulo Yassuhide | 315
- Arquitetura Moderna Paulista: Um estudo sobre o Fórum de Itapira (1959) | **QUEIROZ**, Evilane Renise Almeida de; **OLIVEIRA**, Raissa Pereira Cintra de | 327
- Arquitetura moderna na cidade de Ibitinga-SP | **SEVERINO**, Vinicius Galbieri; **SUZUKI**, Marcelo; **FUJIOKA**, Paulo Yassuhide | 339
- Arquitetura em São Paulo: reconhecimento, divulgação e descentralização em dois mapeamentos da Revista Projeto | **BEZERRA**, Taciana Souza | 353

Eixo 2 | 366

- Restauração Casa da Criança | **CAIRES-GREVE**, Carla de Barros | 367
- Conjunto de 4 casas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso: resgate documental de uma obra de João Batista Vilanova Artigas | **DUTRA**, Maria Luiza; **CARCAVALLI**, Daniel Luiz Vieira; **PINHEIRO**, Diego Petrini | 380

Eixo 3 | 394

- Participação do Brasil na Exposição Internacional de 1937-Paris | **ZAKIA**, Silvia Amaral Palazzi | 395

- Ressignificação da ruína e da arquitetura moderna: A capela de Santana do Pé do Morro | **OLIVEIRA**, Ronaldo Amaro de; **SOUZA**, Estela Maris de | 409
- Reiterações e proposições da arquitetura paulista: a loja de Móveis Todesco | **STINCO**, Claudia Virginia; **PERRONE**, Rafael Antonio Cunha | 421
- Máquina de habitar: máquina de viver | **LINO**, Sulamita Fonseca | 436
- As escolas de Abelardo Gomes de Abreu para o Plano de Ação (1959-1963) | **LIMA**, Caroline Niitsu de; **BUZZAR**, Miguel Antonio | 445
- Os interiores domésticos e as revistas especializadas na difusão da arquitetura e do modo de morar moderno: duas casas e um conjunto habitacional | **PINHEIRO**, Laura de Freitas; **FIORI**, Daniela Sarone; **SANCHES**, Aline Coelho | 457
- Escola Estadual de Artigas em Guarulhos, SP: Reconhecimento do patrimônio, prática espacial e hipóteses de preservação | **CUBOTA**, Bianca O.; **HIRAO**, Hélio | 470
- Sobre o Filme Lotte am Bauhaus: Considerações sobre a Trajetória das Mulheres na Arquitetura, da Bauhaus até o Brasil | **SANTOS**, Aline Nami dos; **FUJIOKA**, Paulo Yassuhide | 481
- El sistema de la arquitectura moderna y la imagen de una ciudad: Arica 1950-1970 | **TORRENT**, Horacio; **FAÚNDEZ**, María de la Paz | 492
- Residência Cunha Lima: Um estudo de caso moderno | **PEREIRA**, Ana Karla Olimpio; **FUJIOKA**, Paulo Yassuhide | 506
- Terminais rodoviários da Escola Paulista: o Terminal Rodoviário de São Carlos | **NEDEL**, Miranda Zamberlan; **BUZZAR**, Miguel Antonio | 518
- Sobre as imagens de uma casa: a residência de Hans Broos no Morumbi | **BUIM**, Ana; **VÁZQUEZ RAMOS**, Fernando G.; **KOURY**, Ana Paula | 530
- Do tombamento ao "destombamento": o caso do Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros, obra do arquiteto Gregori Warchavchik | **TOURINHO**, Andréa de Oliveira; **VÁZQUEZ RAMOS**, Fernando G. | 542

Atividades e normas | 554

Programação | 555

Tabela de apresentação de comunicações e mesas | 559

Lista completa das comunicações aceita (por título) | 561

COMISSÃO ORGANIZADORA

Fernando Guillermo Vázquez Ramos, Presidente (PGAUR/USJT, DOCOMOMO)
Mirthes Baffi, Secretária Executiva (DOCOMOMO)
Andréa de Oliveira Tourinho (PGAUR/USJT, DOCOMOMO)
Cristiane Kröhling Pinheiro Borges Bernardi (UNIP Araraquara)
Eneida de Almeida (PGAUR/USJT, DOCOMOMO)
Lucio Gomes Machado (FAU-USP, DOCOMOMO)
Maria Isabel Imbronito (PGAUR/USJT)
Miguel Antonio Buzzar (IAU-USP, DOCOMOMO)
Ana Carolina Buim Azevedo Marques (PGAUR/USJT, DOCOMOMO)
Cristina Silveira Melo (PGAUR/USJT)
Daniel Luiz Vieira Carcavalli (PGAUR/USJT, DOCOMOMO)
Diego Petrini Pinheiro (PGAUR/USJT)
Franklin Roberto Ferreira de Paula (ENIAC, PGAUR/USJT)
Jessica Helena Braga Nemeti (PGAUR/USJT)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Ademir Pereira dos Santos (UNITAU; Belas Artes)
Adriane de Freitas Acosta Baldin (Belas Artes)
Aline Nassaralla Regino (Belas Artes; FAU-UPM)
Ana Elena Salvi (UNIP)
Ana Paula Koury (PGAUR/USJT)
Andréa de Oliveira Tourinho (PGAUR/USJT)
Anna Beatriz Ayrosa Galvão (Escola da Cidade)
Antonio Soukef (UNIVAG Centro Universitário)
Audrey Migiliani (USTJ, ArchDaily)
Claudio Silveira Amaral (PGAUR/USJT)
Cristina de Campos (PGAUR/USJT; UNICAMP)
Cristiane Kröhling Pinheiro Borges Bernardi (UNIP Araraquara)
Dalva Thomaz (DPH)
Eneida de Almeida (PGAUR/USJT)
Felipe Contier (FAU-UPM)
Fernanda Critelli (UPM; Romano Guerra Ed.)
Helio Herbst (UFRRJ)
Hugo Massaki Segawa (FAU-USP)
Luciana Brasil (USJT e UPM)
Lucio Gomes Machado (FAU-USP)
Luis Octávio de Faria e Silva (PGAUR/USJT)
Marcio Cotrim (UFBA)
Maria Beatriz Camargo Cappello (UFU)
Marianna Ramos Boghosian Al Assal (Escola da Cidade)
Miguel Antonio Buzzar (IAU-USP)
Mônica Junqueira de Camargo (FAU-USP)
Paulo Y. Fujioka (IAU-USP)
Renato Luiz Sobral Anelli (IAU-USP)
Ruth Verde Zein (FAU-UPM)
Sergio Matera (USJT; Senac)
Silvia Raquel Chiarelli (Uniesi; Unimogi)
Taís Ossani (UPM)
Walter Pires (DPH)

APOIOS INSTITUCIONAIS

ArchDaily
Associação Escola da Cidade (AEC, São Paulo-SP)
Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, Bauru-SP e Presidente Prudente-SP)
Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS, São Caetano do Sul-SP)
Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Taubaté (UNITAU, Taubaté-SP)
Curso de Arquitetura e Urbanismo de Universidade São Judas Tadeu (USJT, São Paulo-SP)
DOCOMOMO Brasil
Escola de Construção do Centro Universitário ENIAC
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-UPM, São Paulo-SP)
Grupo de Pesquisa "Arquitetura Moderna e Sociedade Brasileira" (UEM/UEL, Maringá-PR)
Grupo de Pesquisa: "ArtArqBr - Arte e Arquitetura, Brasil" (IAU-USP, São Carlos-SP)
Grupo de Pesquisa: "Paisagem, Território e Cultura" (UNITAU, Taubaté-SP)
Grupo de Pesquisa: "Projeto, Arquitetura e Cidade" (UNESP, Presidente Prudente-SP)
Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento São Paulo (IAB-SP)
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP, São Carlos-SP)
Portal Vitruvius (Arquitextos)
Programa de Mestrado acadêmico em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP, Bauru-SP)
Programa Associado de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá e Universidade Estadual de Londrina (UEM/UEL, Maringá-PR)

Apresentação

Fernando Guillermo Vázquez Ramos
Mirthes Baffi

O **Núcleo Docomomo São Paulo** compartilha, junto às instâncias nacional e internacional da mesma organização, a missão de manter uma ação constante pela documentação e preservação de edifícios, sítios e unidades de vizinhanças do Movimento Moderno, termos que se encontram associados ao próprio acrônimo Comitê Internacional para a DOcumentação e preservação [COnservation] de edifícios, sítios e unidades de vizinhanças do MOvimento Moderno.

O núcleo paulista tem desenvolvido ao longo dos anos muitas ações, atividades e eventos com a finalidade de manter essa chama acesa e de multiplicar a participação, tanto de pessoas como de instituições, que se preocupam com o reconhecimento do enorme valor cultural, artístico, social e econômico que o patrimônio da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo modernos representam no Brasil. Atendendo à necessidade de contatos permanentes e de abertura de espaços de divulgação e diálogo, o **Núcleo Docomomo São Paulo** realiza periodicamente encontros e seminários. Desde o início de nossas atividades, em meados da década de 1990, já foram realizados sete (7) seminários, com este que estamos apresentando, e vários encontros. Somos gratos a essa herança e nos sentimos honrados em dar continuidade a esse enorme esforço dos colegas que nos antecederam, entre os que gostaríamos de destacar o **V Seminário Docomomo SP**, de 2017, organizado em colaboração com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-UPM), e o **6º Seminário Docomomo São Paulo**, de 2018, promovido conjuntamente com o Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), no Campus da Universidade de São Paulo, em São Carlos.

O Seminário, que aqui apresentamos, se insere, como de praxe, no calendário nacional dos seminários do **DOCOMOMO Brasil**, que prevê a realização do evento nacional em anos ímpar e dos regionais em anos pares. Considerando, contudo, a situação de pandemia e distanciamento social que nos afeta hoje, os organizadores optaram, desta vez, pelo formato "à distância", e assim o evento foi realizado *online*.

O **Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu** desenvolve um importante trabalho de pesquisa sobre patrimônio cultural, pois sua missão é a de produzir "conhecimento científico e reflexão crítica sobre os fundamentos e as práticas de planejamento, de gestão e de patrimônio cultural, material e imaterial, nas diferentes escalas do território urbano. Contemplando a estruturação da gestão urbana, articulando planejamento e patrimônio em suas relações com a cultura local que lhe dá suporte, inserida no quadro de maior autonomia dos poderes locais." Nessa chave operacional, o Programa tem apoiado os eventos do **Núcleo Docomomo São Paulo** desde 2015, quando promoveu ações e atividades para comemorar os **100 anos do nascimento de João Batista Vilanova Artigas**, assim como as atividades do **Encontro sobre Patrimônio Moderno** realizado na Unidade Mooca da referida Universidade, nesse mesmo ano. Apoiou também todos os outros encontros e seminários realizados desde então. E, desde 2018 sedia a Coordenação do Núcleo em São Paulo, sendo seu coordenador, o Prof. Dr. Fernando G. Vázquez Ramos, docente permanente do Programa.

Essa parceria de longa data resultou na proposta e organização do **7º Seminário Docomomo São Paulo**, que se confirmou como um espaço privilegiado da apresentação e divulgação de conhecimentos e pesquisas sobre arquitetura, urbanismo e paisagismo do Movimento Moderno, através de palestras de personalidades nacionais e internacionais de grande consideração, mesas de debates, com a participação de importantes atores da cena nacional que constantemente se debruçam sobre a problemática do patrimônio moderno, uma mesa de homenagens, que segue a tradição dos outros seminários, onde destaca-se a obra de colegas que consideramos como mestres, da apresentação de comunicações sobre assuntos de relevância para a salvaguarda do patrimônio cultural do movimento moderno no Brasil e no estrangeiro, e finalmente, nesta edição a introdução de um dia para oficinas sobre o patrimônio cultural moderno.

Dentro desse contexto de atividades, o tema central do evento que serviu de guia, ***a difusão da arquitetura moderna,* no período 1930-1980**, parte do pressuposto de que a modernidade é um estado da cultura num momento determinado da história da sociedade, e não deveria ser assumida como um *estilo*, isto é, como obras cujos recursos expressivos específicos, sobretudo formais, lhe dão identidade.

Dentro deste pressuposto entendemos que a modernidade está associada ao desenvolvimento de um sistema produtivo relacionado com uma sociedade, e com uma cultura, de massas, industrializada, que compartilha uma estética de origem internacional, ainda que com poderosas e significativas manifestações locais (que enriquecem a corrente internacional, à qual se vinculam por direito). Assim, é a resposta encontrada por uma coletividade que questiona as formas do morar tradicional das sociedades pré-industriais, com as quais, contudo, convive, mas que insiste em trilhar o caminho da procura de formas de viver menos estratificadas. O longo período de consolidação dessa modernidade, dos anos 1930 até os anos 1980, foi rico em experiências de transformação social, política e econômica, sobretudo cultural, no Brasil e no mundo.

A modernidade arquitetônica (como a paisagística e a urbanística) se constituiu de forma integrada à construção de uma sociedade urbana multifacetada, plena de nuances, que foi se alastrando pelo território durante a segunda metade do século XX, a partir dos grandes centros de comando (político ou econômico). Essa construção sociocultural ainda continua exercendo sua influência sobre a produção arquitetônica atual assim como sobre as formas de vida e do habitat contemporâneo. Resgatar essa influência, reconhecer a difusão e consolidação da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo modernos fora dos grandes centros, ou ainda dentro deles, mas nas áreas periféricas, isto é, reconhecer que as obras construídas na modernidade, nos territórios de um *limes* que se expande, são indicadores fundamentais para um autoconhecimento da própria sociedade, em seus aspectos social, cultural, tecnológico e político, parece hoje uma tarefa impostergável.

Pautados por estas premissas, organizamos o debate em três eixos que se concentram sobre alguns dos tópicos centrais da modernidade, embora admitam variadas abordagens. Esses **Eixos Temáticos** se estruturaram para acolher depoimentos, estudos de acervos, pesquisas documentais, estudos de caso, críticas etc. sobre obras e projetos referentes à arquitetura, ao urbanismo e ao paisagismo modernos, fundamentalmente no âmbito do estado de São Paulo, ainda que admita outros recortes espaciais, desenvolvidos entre 1930 e 1980.

O primeiro eixo é o da **Identificação**, que recebeu trabalhos sobre documentação, inventário, reconhecimento, etc. das obras construídas ou não do movimento moderno, a partir de trabalhos de listagem, inventário ou simples

recopilação de dados de acervos, coleções ou ainda levantamentos de campo e pesquisas *in loco* de caráter inédito ou ainda em andamento com a apresentação dos resultados mais recentes.

O segundo eixo foi o das **Ações**, que recebeu trabalhos sobre intervenção, restauro, conservação, etc. no patrimônio arquitetônico, urbanístico ou paisagístico modernos, com a finalidade de divulgar os trabalhos de equipes ou profissionais que se debruçam no esforço de possibilitar às futuras gerações o acesso às obras, construídas ou não do movimento moderno.

Finalmente, o terceiro eixo, foi o dos **Ensaios** (históricos, artísticos, culturais, etc.) provenientes tanto da academia como das ações de profissionais interessados no movimento moderno (arquitetos, técnicos municipais, historiadores e críticos), assim como de membros da sociedade civil sensibilizados com as qualidades inegáveis de um patrimônio único e hoje bastante ameaçado.

O resultado tão positivo que foi alcançado num evento tão abrangente, e num momento tão complexo e estressante como o atual, no meio de uma pandemia global de proporções catastrófica, que já ceifou a vida de mais de 160 mil brasileiros, como foi o **7º Seminário Docomomo São Paulo**, só foi possível pelo esforço de muitos colaboradores e apoiadores, que de maneira desinteressada e colaborativa trabalharam juntos, ainda que sempre a distância.

Assim sendo, não podemos deixar de agradecer a esse vasto contingente de colaboradores e apoiadores individuais e institucionais que nos apoiaram neste evento com seu prestígio, recursos humanos e contatos. As universidades, centros universitários, institutos e escolas, aos Programas de Pós-graduação e Cursos de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, às mídias, especialmente ao Portal Vitruvius e a ArchDaily, que divulgaram o evento e garantiram, com certeza, a ampla participação de alunos, professores, profissionais, técnicos e amadores, preocupados com a preservação do patrimônio moderno no Brasil.

Aos conferencistas, nacionais e internacionais, que se dispuseram gentilmente a ceder seu tempo e reflexões: Ana Esteban Maluenda, desde Madrid (Espanha), Judith Weinstock-Montag, desde Berlim (Alemanha), Laura Alemán, desde Montevidéu (Uruguai), Nivaldo Vieira de Andrade Junior, desde Salvador-BA (Brasil), Renato

Gama-Rosa, desde o Rio de Janeiro (Brasil) e Rodolfo Santa Maria González, desde Cidade do México (México). A eles nosso agradecimento pelos enfoques precisos e incisivos acerca das diferentes realidades sobre as quais refletiram.

Aos colegas que homenageamos, importantes personalidades de nosso meio, aos que agradecemos tanto a honra de sua participação, como a colaboração na montagem da Mesa de Homenageados. Nosso profundo agradecimento a Alberto Xavier, Eduardo de Almeida e Nestor Goulart Reis Filho, colegas aos quais devemos boa parte de nossa formação e de nossa consciência como arquitetos, docentes e cidadãos. Profissionais que participaram da consolidação do Movimento Moderno no Brasil e produziram uma arquitetura qualificada para a democracia num momento difícil da história brasileira, os anos 1960-70. Nosso agradecimento, também, ao curador da mesa, Lúcio Gomes Machado e às colegas que o apoiaram Eneida de Almeida, Maria Isabel Imbronito e Ana C. Buim..

Aos participantes das Mesas de Debates que versaram sobre importantes temas sensíveis à realidade da preservação do patrimônio do Movimento Moderno no Estado de São Paulo hoje: Emerson Ribeiro Castilho, Francisco José Santoro, Eduardo Lauand Sobrinho, Dalva Thomaz, Mônica Junqueira de Camargo, Maria Rita Amoroso e Walter Pires. Assim como, também, aos organizadores das mesas: Andréa de Oliveira Tourinho, Cristiane Kröhling Bernardi e Miguel Antonio Buzzar.

Ao amplo grupo de professores e alunos que organizaram as 10 Oficinas de Patrimônio Cultural Moderno, fechando o evento e refletindo sobre esse patrimônio em cidades como Araraquara, Presidente Prudente, Ribeirão Preto, São Paulo, São Carlos e Sorocaba. Estas oficinas se firmaram como uma das formas de ação que os próximos seminários do **Núcleo Docomomo São Paulo** certamente poderão adotar. Aos curadores, organizadores e participantes nosso reconhecimento e agradecimento.

Nosso agradecimento também aos participantes das mesas de abertura e encerramento: Sandra Regina Mota Ortiz, diretora de Pesquisa e Pós-graduação, representante da Universidade São Judas Tadeu (USJT); Eneida de Almeida, vice coordenadora, representante do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USJT; Renato Gama-Rosa, coordenador geral, representante do DOCOMOMO Brasil.

Agradecemos o trabalho ímpar feito pelos membros da Comissão Científica que tão gentilmente colaboraram com a organização, mantendo um rigor e uma visão ampla das possibilidades de pesquisa que estavam sendo apresentadas e cujo resultado são estes ***Anais do 7º Seminário Docomomo São Paulo - 2020***, que percorrem a arquitetura moderna do Estado de São Paulo, mas que adentram em problemáticas de difusão da arquitetura moderna em outra latitudes, dando um panorama bastante amplo do que essa diáspora significou.

À Comissão Organizadora, que manteve firme a confiança na realização do evento e que se dedicou de forma intensa, colaborativa e participativa na direção da consolidação de um seminário que foi muito bem sucedido, e do qual nos orgulhamos.

Finalmente, mas não por isso com menor ênfase, a todos os participantes inscritos (quase 800 pessoas), aos que enviaram comunicações (mais de 100 colegas, com 51 trabalhos apresentados), aos autores(as) das comunicações aceitas (mais de 90 colegas, com 43 trabalhos), aos que apresentaram oralmente seus trabalhos de pesquisa nas mesas de comunicação (mais de 50 colegas, em 25 trabalhos), e a todas as pessoas que assistiram *online* às diferentes palestras, debates, mesas, oficinas e atividades do **7º Seminário Docomomo São Paulo – 2020,** durante a intensa semana *online*, de 9 a 14 de novembro de 2020, nosso sincero, profundo e afetuoso reconhecimento e agradecimento.

Fernando Guillermo Vázquez Ramos, Presidente
Mirthes Baffi, Secretária Executiva

COMUNICAÇÕES


eixo
01

O projeto da Galeria Coliseu e do Clube Semanal de Cultura Artística (1956 – 1968)

The "Coliseu Gallery" and "Clube Semanal de Cultura Artística" architectural design (1956-1968)

El proyecto arquitectónico de la Galería Coliseu y del Club de Cultura Artística (1956-1968)

VIDOTTO, Taiana Car. Doutora. Centro Universitário Facens. Contato: taiana.car.vidotto@gmail.com.

MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes. Doutora. Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas. Contato: anagoes@fec.unicamp.br.

Resumo

Objetiva-se apresentar o projeto da galeria Coliseu e do Clube Semanal de Cultura Artística (1956-1968), de autoria da empresa Comercial e Construtora Ribeiro Novaes, no centro de Campinas, Estado de São Paulo. Entende-se que o projeto, que combinava uma galeria comercial no térreo e um clube privado nos demais andares, é um exemplar notável da arquitetura moderna na cidade, ainda não estudado. Em um período no qual diversos arquitetos modernos se dedicavam a projetos de clubes como uma possibilidade de experimentação, a autoria do edifício foi atribuída ao projetista Charles Victor, francês cuja passagem na cidade e atuação na Comercial e Construtora Ribeiro Novaes carece de maiores investigações. Esse artigo, por meio das fontes encontradas no processo de aprovação no acervo do Arquivo Municipal, permeia a aprovação do projeto, bem como a inusitada junção de dois programas distintos – o de galeria comercial e clube privado – explorados por arquitetos modernos. Destacou-se na análise a permeabilidade do desenho do térreo e o uso de alguns preceitos da arquitetura moderna como a estrutura independente das paredes de vedação, os panos de vidro e o uso de brises.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Campinas. Modernização.

Abstract

The objective is to present the Coliseu gallery and the "Clube Semanal de Cultura Artística" (1956-1968) architectural design, developed by the company "Comercial e Construtora Ribeiro Novaes", on downtown Campinas, State of São Paulo. The architectural design, which combined a commercial gallery on the ground floor and a private club on the other floors, is a notable example of modern architecture in the city, not yet studied. In a period in which several modern architects were devoted to design projects for social recreation clubs, the building was attributed to the designer Charles Victor. Victor was a French designer whose time in the city and work at "Comercial e Construtora Ribeiro Novaes" needs further investigation. This article, through the sources found in the approval process in the Municipal Archive, permeates the approval of the

project, as well as the unusual combination of two distinct programs - the commercial gallery and the private club - explored by modern architects. In the analysis, the permeability of the ground floor design and the use of some precepts of modern architecture, such as the independent structure, glass panels and brise-soleils, stood out in the analysis.

Keywords: Modern architecture. Campinas. Modernization.

Resumen

El objetivo es presentar el proyecto de la galería Coliseu y Club Semanal de Cultura Artística (1956-1968), creado por Comercial e Constructora Ribeiro Novaes, en el centro de Campinas, Estado de São Paulo. Se entiende que el proyecto, que combinó una galería comercial en la planta baja y un club privado en las otras plantas, es un ejemplo notable de arquitectura moderna en la ciudad, aún no estudiado. En un período en el que varios arquitectos modernos se dedicaron a proyectos de clubs como posibilidad de experimentación, el edificio se atribuyó al diseñador Charles Victor, un francés cuyo tiempo en la ciudad y trabajo en Comercial y Compañía de Construcción Ribeiro Novaes necesita de investigación. Este artículo, a través de las fuentes encontradas en el proceso de aprobación en el Archivo Municipal, impregna la aprobación del proyecto, así como la inusual combinación de dos programas distintos, la galería comercial y el club privado, explorados por arquitectos modernos. Destacó en el análisis la permeabilidad del diseño de la planta baja y el uso de algunos preceptos de la arquitectura moderna, como la estructura independiente de las paredes de cerramiento, los paneles de vidrio y el uso de brises.

Palabras clave: Arquitectura Moderna. Campinas. Modernización.

O projeto da Galeria Coliseu e do Clube Semanal de Cultura Artística (1956 – 1968)

Introdução

Nos anos 1950, despontou em Campinas a parceria entre dois empresários: Ralpho Ribeiro e Ruy Helmeister Novaes. Sua primeira iniciativa como associados foi a Companhia de Automóveis Ribeiro Novaes S/A. Alguns anos depois, Ribeiro e Novaes, tiveram contato com o ramo imobiliário e perceberam a oportunidade que existia na construção civil no município em desenvolvimento. Dessa forma, fundaram a Comercial e Construtora Ribeiro Novaes.

Entre os investimentos da Construtora estava o terreno que era propriedade de Ralpho Ribeiro, na esquina das Ruas Cézar Bierrenbach e Irmã Serafina, onde foi construída a sede social do Clube Semanal de Cultura Artística (CSCA). Na ocasião, o terreno abrigava o antigo Cine Coliseu – que passou a dar nome para a galeria comercial localizada no térreo do projeto. Em carta datada de fevereiro de 1956, a Comercial e Construtora Ribeiro Novaes apresentou o projeto para aprovação (ARQUIVO MUNICIPAL, 2019).

Destaca-se que a Rua Irmã Serafina e seu prolongamento, a Avenida Anchieta eram um importante eixo da cidade, no qual uma série de edifícios público se localizava. Até 1896, era local do Mercado Municipal e, posteriormente, com a epidemia de Febre Amarela passou a abrigar o Desinfectório Municipal. No início do século XX, como consequência de epidemia, este eixo recebeu como proposta de Saturnino de Brito a canalização do córrego do Tanquinho e, em 1911, o prefeito Orosimbo Maia propôs um Parque Linear nessa via (que não foi realizado). O mesmo contratou Francisco de Paula Ramos de Azevedo para o projeto do Jardim Carlos Gomes, que se localiza a frente do terreno da galeria e do clube. Por fim, em 1956, ano de implantação da segunda fase do Plano de Melhoramentos de Prestes Maia na cidade, Ruy Novaes foi eleito prefeito e propôs, por meio de um acordo com a Santa Casa de Misericórdia, uma permuta do terreno localizado na Avenida Anchieta com o edifício da Prefeitura Municipal, visando a construção de um novo Paço (BONUGLI, 2019).

Assim, objetiva-se com esse artigo apresentar o projeto da galeria Coliseu e do CSCA, de autoria da Comercial e Construtora Ribeiro Novaes. Entende-se que o projeto, que combinava

uma galeria comercial no térreo e um clube privado no primeiro e segundo andares, é um exemplar notável da arquitetura moderna na cidade, ainda não estudado. Soma-se a isso sua localização, ao lado do Edifício Itatiaia, de autoria de Oscar Niemeyer, (LEME; SALGADO, 2009), e o fato de ter sido construído pela empresa de propriedade do prefeito na avenida do futuro Paço Municipal da cidade.

Atualmente descaracterizado, o edifício se encontra desocupado. Apresentar seu projeto traz à discussão a modernização do centro de Campinas, a atuação da Construtora Ribeiro Novaes e o engajamento do Clube e da Galeria à identidade moderna que se difundia no interior do Estado.

Para tal, esse artigo está subdividido em duas sessões. A primeira aborda estudos que analisam o projeto das galerias comerciais como térreo de edifícios modernos e dos clubes privados no Estado de São Paulo. A segundo apresenta o projeto em seu processo de aprovação, disponível no Arquivo Municipal da Prefeitura de Campinas.

O projeto das galerias comerciais e dos clubes privados

Três estudos sobre galerias comerciais e clubes privados permitem-nos fazer uma leitura do projeto da Galeria Coliseu e do CSCA. Enquanto os trabalhos de Aleixo (2005) e Costa (2010), abordam as galerias do centro paulistano, o de Próspero (2018) volta atenção aos clubes privados.

Segundo Aleixo (2005), a maioria das galerias comerciais construídas entre os anos 1950 e 1960 no centro paulistano foram empreendidas por investidores, escritórios de arquitetura e construtoras, como uma nova modalidade de investimento. Conforme apontado, as galerias eram uma oportunidade para empreendedores criarem novas “fachadas” comerciais, por meio das ruas internas. Elas garantiram uma intensa relação entre os edifícios e o espaço urbano, permitindo novos partidos arquitetônicos, “constituindo uma permanente interação dentro-fora, público-privado” (COSTA, 2010, p.27). Sobre as relações entre galeria e rua, bem como seus acessos, Aleixo (2005) apontou que as primeiras galerias seguiam usando um pé-direito alto, como padrão das demais construções comerciais e com o passar dos anos os acessos adquiriram vãos maiores e marquises que demarcavam a entrada. Além disso, Costa (2010) também destacou a tecnologia do concreto armado, que possibilitou uma nova racionalidade construtiva, novas formas, notadamente desvinculando os pilares de estrutura das paredes de vedação.

É possível que no caso campineiro da Galeria Coliseu, esses princípios tenham sido aplicados por Ralpho Fonseca, dono do terreno. Ao explorar o térreo do terreno como galeria comercial, aproveitava a criação de novas fachadas, diversificando seus negócios e ampliando suas fontes de rentabilidade. Além disso, criava uma relação da esquina com as ruas lindeiras ao lote, criando um térreo conectado à calçada, com pé-direito alto.

Outro aspecto importante era a legislação vinculada à execução do Plano de Avenidas de Prestes Maia – no caso paulistano – que buscava garantir nas avenidas "novas funções para seus pavimentos térreos" e "uma relação intensa entre edifício e espaço urbano" (COSTA, 2010, p.30). A cidade de Campinas, que também havia passado pela implantação do Plano de Avenidas, apresentava a Galeria Coliseu em uma de suas principais avenidas, com a finalidade de "consolidar a imagem do progresso da cidade, seja a partir da destruição dos resquícios de seu passado (...), seja pela ênfase nos novos espaços com ares de modernizados" (COSTA, 2010, p.54).

Dezan (2007) abordou o processo de verticalização na cidade de Campinas entre os anos 1940 e 1960, citando dois edifícios com galerias comerciais na área central – a Galeria Trabulsi, de autoria da Construtora Hoche Segurado (1948) e o Edifício Barão de Rio Branco (1955), executado pela Monetta Valberty. O primeiro possuía a configuração de galeria que criava uma nova circulação no miolo de quadra, pois seu fluxo de pedestres atravessava a quadra entre as ruas Barão de Jaguara e Doutor Quirino. O segundo edifício, na Avenida Francisco Glicério, não cumpria essa função de estabelecer um novo percurso em meio à quadra.

Assim, diferente do Centro Novo de São Paulo, a construção de galerias comerciais não era tão frequente em Campinas, o que torna o projeto a Galeria Coliseu e do CSCA um dos únicos exemplares da tipologia na cidade. Se o programa das galerias não era comum, a instalação dos clubes na área central da cidade era corriqueira, mas inicialmente eles ocupavam edifícios existentes, que não haviam sido projetados à sua necessidade específica.

No estudo de Próspero (2018), o autor abordou um breve histórico dos clubes projetados por arquitetos modernos, apresentando a Sociedade Harmonia como exemplo notável. Ao mesmo tempo que se colocava como referencial de espaço de sociabilidade e lazer para alguns grupos sociais era, enquanto projeto arquitetônico, objeto de experimentação aos arquitetos. Os clubes eram desenhados com uma riqueza de espaços livres, que favoreciam o convívio social, ao passo que eram enclaves urbanos inacessíveis aos não associados. Nesse aspecto, o CSCA, ao definir

o térreo de sua sede como uma galeria comercial, optou por delimitar seu espaço restrito aos associados no primeiro e segundo pavimentos do edifício.

Além disso, Próspero destacou o papel dos arquitetos modernos na construção de uma série de edifícios. “Os clubes[1] não faziam parte daquele programa público, mas apareciam como possibilidade de experimentação e de desenho de mundos internos, específicos, frente a cidade em expansão” (PRÓSPERO, 2018, p.481). Somado a isso, o autor afirmou que a adesão dos clubes aos arquitetos e à arquitetura moderna possivelmente estavam relacionados a um “desejo pela renovação simbólica de suas comunidades e pelo consumo ideal de modernidade” (PRÓSPERO, 2018, p.481).

A partir da junção de dois programas distintos o projeto da Galeria Coliseu e do Clube Semanal de Cultura Artística passaram a ser um espaço que retratava a imagem moderna do centro da cidade.

O projeto

O primeiro projeto apresentado pela construtora Ribeiro Novaes, arquivado no processo do Arquivo Municipal, continha as plantas do edifício, cortes e fachadas com o Título “Projeto para Galeria e Clube” – Galeria Coliseu e Clube Semanal de Cultura Artística. Também foi apresentado o Memorial Descritivo de Anteprojeto.

O projeto não estava assinado por um autor específico, mas pela própria construtora. Um de seus funcionários era o francês Charles Victor, que não tinha diploma reconhecido no Brasil. Victor teria sido responsável pelo projeto do CSCA e do Edifício Roque de Marco, residencial que ficava na outra esquina das Ruas Irmã Serafina e Cézar Bierrenbach. O autor não assinou os projetos pois, não tinha licença para atuar[2] (LEME; SALGADO, 2009). Em pesquisa no Arquivo

[1] Entre os exemplos citados por Próspero (2018) estão projetos de Paulo Mendes da Rocha; João Batista Vilanova Artigas; Gregori Warchavchik; Pedro Paulo de Mello Saraiva; Miguel Juliano; Fábio Penteado e Carlos Millan. O autor também faz referência ao trabalho de Dedecca (2012) o qual analisa a promoção e concursos para a realização dos projetos de alguns clubes.

[2] Era comum não apenas na cidade de Campinas a atuação de profissionais estrangeiros no campo da arquitetura. Francisco (2013) os define como “construtores anônimos” aqueles que atuavam em Campinas entre os anos de 1892 e 1933, ano da regulamentação da profissão de engenheiro-arquiteto pela lei federal no. 23.569. Grande parte desses profissionais tinham liberação para atuar como profissionais “licenciados”, por não terem obtido diploma no Brasil. A própria lei de 1933 veio coibir a atuação desses construtores, estabelecendo regras mais restritas para o campo profissional.

Municipal de Campinas, os livros de registros que contém os nomes dos arquitetos atuantes na cidade não fazem a menção do nome de Charles Victor. Entretanto, a sigla “Ch. Victor” aparece no projeto da construtora como “projetista”, conforme Figura 01:



Figura 1. Carimbo do Projeto. Fonte: Arquivo Municipal da Prefeitura de Campinas (2019).

Em resposta ao projeto submetido para análise, na data de 21 de março de 1956, o Engenheiro do Departamento de Obras, Oswaldo Penteado de Freitas, apontou uma questão que inviabilizava a sua aprovação imediata. O projeto “contrariava o artigo 63 da Lei 1561 – A na iluminação das instalações sanitárias” pela existência de lojas ou “compartimentos de comércio que contrariam o artigo 110 da mesma lei” (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 1951). O artigo 63 atestava sobre a insolação, iluminação e ventilação as relações mínimas necessárias de pé-direito, abertura sob áreas avarandadas (alpendres) e a extensão dos ambientes, que poderiam levar a uma ventilação e iluminação naturais insuficientes. Já o artigo 110, definia prescrições para áreas comerciais de corredores de circulação com no mínimo quatro metros de extensão, com ventilação e iluminação mínimas necessárias[3].

O projeto foi reapresentado pela Comercial e Construtora Ribeiro Novaes[4] “com intuito de melhor esclarecer o projeto da obra”. Em 13 de junho de 1956, a Prefeitura, no nome do Engenheiro Cyro B. de Castro, enviou uma carta ao Secretário de Obras e Serviços Públicos. Na carta o Engenheiro expôs que o projeto do térreo, com lojas que se comunicavam exclusivamente com galerias comerciais precisavam de iluminação e ventilação artificiais. A carta atestou que mesmo antes do indeferimento, foi apresentado um recurso ao Senhor Secretário de Obras que

[3] Essas exigências também eram apresentadas no município de São Paulo, conforme apontado por Aleixo (2005).

[4] A construtora Ribeiro Novaes, segundo Dezan (2007) foi responsável pela construção de diversos edifícios no Centro: Edifício Tonico Ribeiro (1951), Cruzeiro do Sul (1953), Edifício Lunardi (1954) e Edifício Roque de Marco (1954).

apresentava justificativas do projeto e fazia referência a “precedentes existentes na Cidade de São Paulo”, citando que a lei paulistana permitia o complemento de iluminação e ventilação artificiais (ARQUIVO MUNICIPAL, 2019).

Em 28 de maio de 1956 foi apresentado um recurso endereçado diretamente ao Secretário de Obras e Serviços Públicos da Prefeitura Municipal de Campinas e não mais ao departamento de análise de projetos. O recurso justificava que os “senões” apresentados não ocorriam e poderiam ter uma solução dentro das disposições que o próprio Código Sanitário apresentava. Como justificativa foram apresentados o artigo 62, atestando as dimensões mínimas da relação entre o vão iluminante, a parede oposta do ambiente e a altura do pé-direito.

A carta justificava que as lojas 6, 8, 10, 17 e 18 (Figura 02), que ficavam na porção que faceava o lote vizinho e o lote dos fundos, tinham seu vão iluminante mais de duas vezes e meia da altura do pé-direito em distância. Outro ponto reforçado era que as galerias comerciais eram tratadas como “construções especiais”, como “estabelecimentos de trabalho em geral”. Nessa sessão da Lei, destinada às construções especiais, o artigo 75 afirmava que poderiam ser complementadas com ventilação e iluminação artificiais.

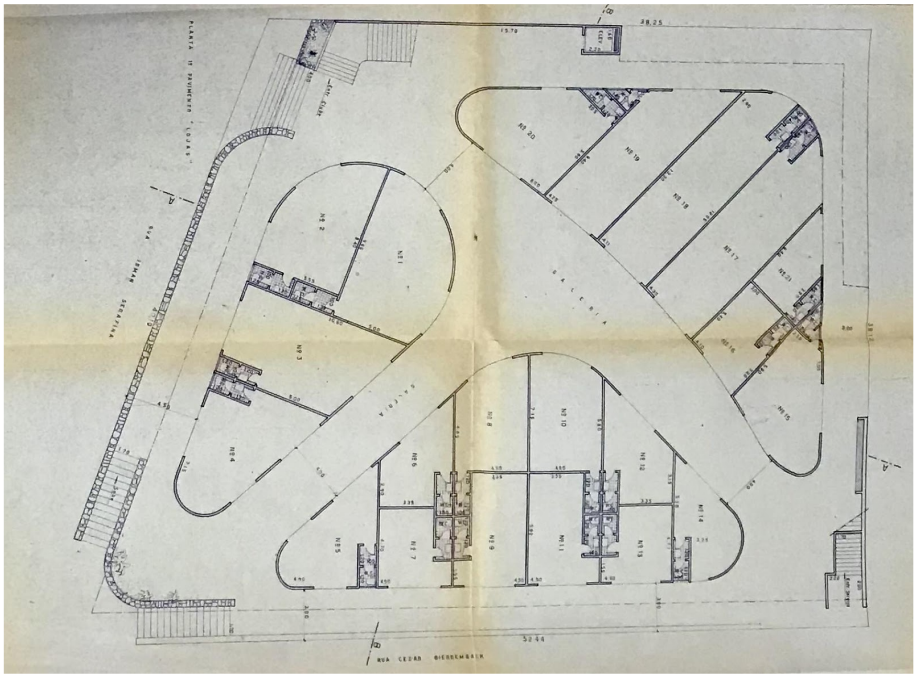


Figura 2. Planta do Térreo do Projeto Aprovado. Fonte: Arquivo Municipal da Prefeitura de Campinas (2019).

Por fim, o recurso se referia à oposição da largura do corredor junto à loja nº 21, nos fundos do lote, proposto com 3 metros de largura, quando a lei estipulava 4 metros no mínimo. Contudo afirmava que:

> Ora, o que está escrito é "passagens internas" e o caso é de passagem externa, descoberta, com ampla ventilação e iluminação naturais. Não se aplica, evidentemente, o mandamento legal de largura mínima de passagens internas e uma passagem externa, de características diametralmente opostas (ARQUIVO MUNICIPAL, 2019).

Concluindo, o documento também se opunha à objeção feita quanto a área para qual se voltavam as lojas 18, 19 e 20, face da lateral interna do lote, justificando que no lote lindeiro, do edifício Itatiaia, havia mais três metros de recuo:

> Finalmente é de se notar que as lojas nos 18, 19 e 20, abrem-se para uma área cuja superfície, realmente é de 7 ms X 21,50 ms., eis que a passagem aberta de quatro metros que contorna deve ser acrescida do recuo de três metros do "Edifício Itatiaia" contiguo, mesmo porque, não se poderá construir coisa alguma nessa parte do terreno, em virtude de proibição legal (ARQUIVO MUNICIPAL, 2019).

Sanadas as discussões relativas à ventilação e implantação das lojas da galeria, observa-se que no projeto o térreo era subdividido em três porções de lojas – uma delas faceava a Avenida Irmã Serafina, a outra a Rua Cézar Bierrenbach e a terceira, a porção interna do lote, junto ao Edifício Itatiaia (a esquerda) e o fundo do lote.

A esquina demarcava o acesso por meio de escadas à galeria, enquanto os pedestres que estivessem vindo do Centro, percorrendo a Rua Cézar Bierrenbach no sentido da Irmã Serafina, podiam cruzar terreno por meio de uma rua interna, chegando a Rua Irmã Serafina em um percurso mais curto. O trajeto oposto também era possível, encontrando a escada que permitia aos associados do CSCA acessarem os demais pavimentos do projeto.

Quanto aos pavimentos do Clube, o primeiro deles (Figura 03), com uma grande área em pé-direito duplo, abrigava o Salão de Festas. Um grande terraço se voltava para o Jardim Carlos Gomes e um bar desenhado em meio a transição do salão de festas para a varanda estabelecia a conexão entre esses espaços. Toda essa área estava em um volume de um trapézio. Sua lateral direita era toda revestida de brises verticais. Em um outro volume, à esquerda do corpo do edifício um volume cilíndrico abrigava os vestiários. O acesso da Galeria Coliseu se dava por uma escada que se direcionava ao hall de entrada, na porção da lateral esquerda do trapézio.

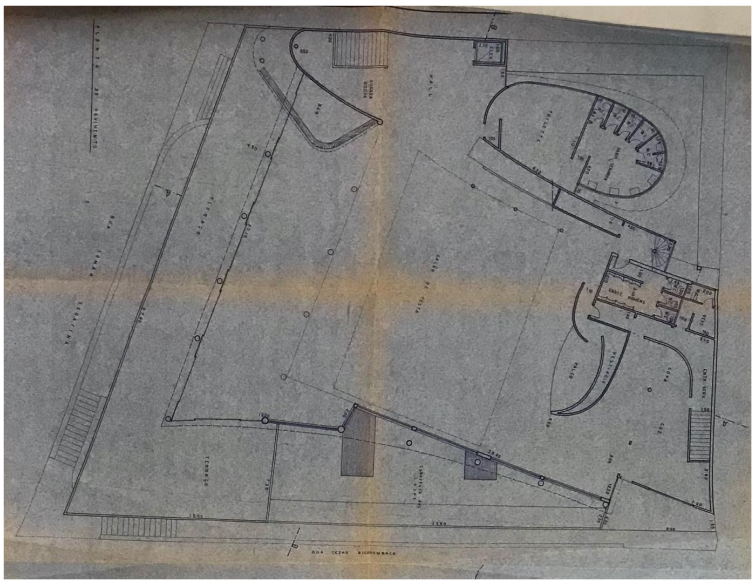


Figura 3. Primeiro Pavimento do CSCA. Fonte: Arquivo Municipal da Prefeitura de Campinas (2019).

Já o Segundo Pavimento (Figura 04), acessível por uma grande rampa, observava-se o salão de festas de um mezanino junto a sala de jogos, a sala de leituras e administração do clube. Em ambos pavimentos pode-se ver a estrutura independente das paredes, os pilares circulares, com destaque ao fechamento da varanda no primeiro pavimento, onde pontuam o desenho do terraço. O último pavimento, abrigava apenas serviços, a casa de máquinas e uma área descoberta.

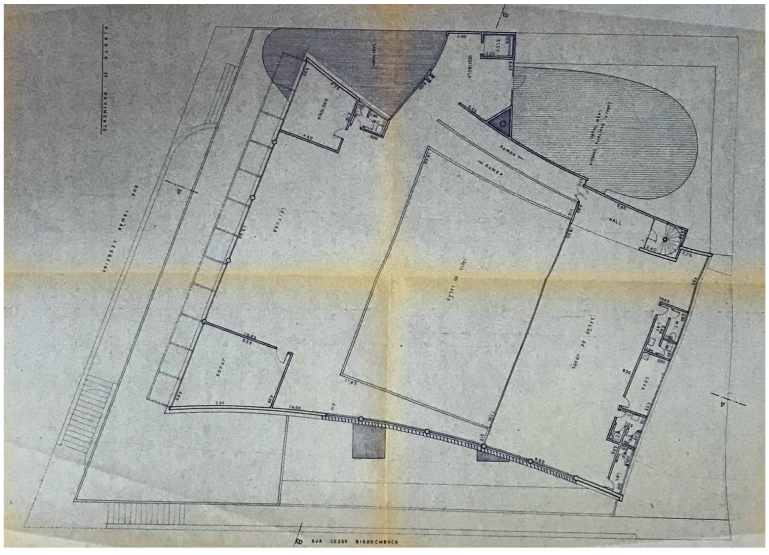


Figura 4. Segundo Pavimento do CSCA. Fonte: Arquivo Municipal da Prefeitura de Campinas (2019).

Na fachada frontal (Figura 05), identifica-se o acesso pela escada à galeria e a sequência dos degraus para acesso à sede do Clube. Além das portas das lojas no térreo nota-se o uso das janelas em fita junto a laje de cobertura do térreo, as quais visavam conferir iluminação e ventilação naturais conforme requerido. A fachada no primeiro e segundo pavimentos apresenta-se toda envidraçada, mantendo a visão para a praça. Em efeito perspectivado, é possível ver que a parte posterior do volume trapezoidal que abriga o palco tem pé-direito maior e a lateral do volume do trapézio com seu tratamento em brises verticais.

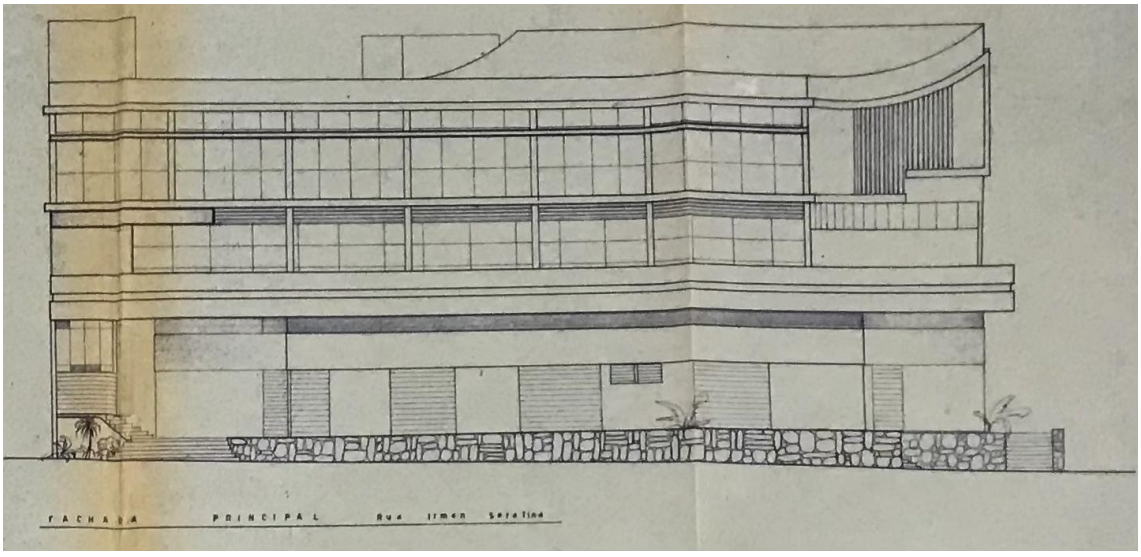


Figura 5. Fachada Frontal. Fonte: Arquivo Municipal da Prefeitura de Campinas (2019).

Além do projeto aprovado, no terceiro volume do Protocolo no 3.975 de 1956, apresenta-se um novo arquiteto na execução e uma pequena reforma – Antônio W. de Paula Venturini. Em uma carta protocolada em 24 de janeiro de 1968, o arquiteto requeria autorização para “executar serviços de demolição em paredes internas e construção de dois sanitários” na galeria do Clube Cultura Artística. As alterações se davam nas lojas 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21. Propunha-se o estabelecimento de um bar com salão de jogos no bloco mais interno da galeria. Não se pode afirmar, mas possivelmente o uso comercial desse setor não estivesse sendo favorável aos comerciantes já que esse bloco se encontrava aos fundos do terreno, em oposição aos blocos que se voltavam para a esquina da Avenida Irmã Serafina e Rua Cézar Bierrenbach.

Além desses dois projetos, no mesmo protocolo da prefeitura foram submetidas modificações realizadas na década de 1990, mas o projeto de fechamento dos corredores da galeria, resultando no edifício como se apresenta atualmente, não foi encontrado.

Considerações Finais

O projeto do edifício da Galeria Coliseu e do CSCA foi um dos exemplares modernos construídos pela Construtora Ribeiro Novaes. Grandes lacunas ainda se apresentam para compreender sua história por completo – como o arquiteto francês Charles Victor chegou a Campinas e exerceu a profissão? Essa realidade não era incomum, o que nos faz interpretá-lo como mais um dos anônimos que colaboraram com a construção da cidade, sem registro profissional.

Outro aspecto a ser investigado quanto à Construtora foi sua influência no desenvolvimento da cidade de Campinas, financiando projetos, mas também explorando-os de forma comercial, como na Galeria. Deve-se considerar a presença da construtora neste eixo importante da cidade, ano em que um de seus associados tornou-se prefeito da cidade e promoveu a mudança do Paço Municipal para a mesma via onde se localizada a galeria e outros dois empreendimentos seus – o Edifício Itatiaia e o Edifício Roque de Marco.

Sobre o projeto, não se sabe dizer por meio dos arquivos consultados, quando o uso da galeria comercial foi encerrado. Alguns anos atrás foram vedados os acessos à circulação da galeria com paredes de alvenaria. Com o passar do tempo, o CSCA passou a ocupar o térreo do edifício, que posteriormente, foi desocupado por completo pelo clube, abrigando uma Unidade de Pronto Atendimento, fechada em 2016. Após o seu encerramento, nenhum novo uso foi dado ao prédio, que se encontra a venda hoje.

Referências

ALEIXO, Cynthia Augusta Poleto. **Edifícios e galerias comerciais: arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60.** Dissertação (Mestrado) Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2005.

ARQUIVO MUNICIPAL DE CAMPINAS. **Protocolo no 3.975/56 (3 volumes) – Interessados Comercial Construtora Ribeiro Novaes, Antônio Walter de Paula, Clube Semanal de Cultura Artística.** Consultado em 07 em Março de 2019.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Lei no 1.561 – A de 29 de dezembro de 1951 – Dispões sobre a aprovação da Codificação das Normas Sanitárias para Obras e Serviços, e dá outras providências**. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1951/lei-1561A-29.12.1951.html. Consultado em 19 de março de 2019.

BONUGLI, Fabio Landucci. **O concurso para o paço municipal e o parque público central de Campinas - 1956-1969.** Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Campinas, SP, 2019.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. **Relações entre o traçado urbano e os edifícios modernos no centro de São Paulo. Arquitetura e Cidade (1938/1960)**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DEZAN, Waldir Vilalva. **A implantação de uma modernidade: o processo de verticalização da área central de Campinas.** Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Campinas, SP, 2007.

FRANCISCO, Rita de Cássia. **Construtores anônimos em Campinas(1892-1933)**: fortuna crítica de suas obras na historiografia e nas políticas de preservação da cidade. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LEME, Roberto Silva; SALGADO, Ivone. **Arquitetura Moderna em Campinas: o Edifício Itatiaia.** Revista Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, nº 09, 2009, pp. 22-34.

PRÓSPERO, Victor. Clubes privados, desenho e cidade nos anos 1960: o casa da Sociedade Harmonia de Tênis em São Paulo (pp. 478 – 492). **Anais do 6º Seminário Docomomo São Paulo [Recurso Eletrônico]: a arquitetura moderna paulista e a questão social**, 24 a 26 de novembro de 2018 / Miguel Antônio Buzzar [et al.], org. São Carlos: IAU/USP, 2018. 609 p.

Modernidade e memória: Lina Bo Bardi e a arquitetura tumular

Modernity and memory: Lina and tomb architecture

Modernidad y memoria: Lina Bo Bardi y la arquitectura funeraria

HEINE, Brunna. Mestranda. Universidade Federal de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Contato: brunna.heine@unifesp.br

Resumo

O objetivo deste artigo é realizar uma abordagem inédita: o estudo da arte e arquitetura tumular de autoria de Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta cuja obra tem sido incessantemente estudada, porém, ainda não observada em profundidade sob esse prisma. A arquiteta projetou dois mausoléus: um exemplar na cidade de São Paulo, para a família Robell; e outro em Salvador, para a família Odebrecht, projetados e construídos entre 1951 e 1964. O intuito da pesquisa em andamento é relacionar ambas as obras à intensa produção da arquiteta ocorrida durante o recorte temporal estabelecido, tanto na capital paulista, quanto na capital baiana. Além de contribuir para a historiografia sobre a arquiteta e sobre a produção artístico-arquitetônica em solo brasileiro, no período em questão, a documentação e análise crítica de tais exemplares deverá ampliar os estudos sobre a arte e a arquitetura tumular de tendência moderna, debruçando-se sobre a compreensão dos desígnios, das questões projetuais, iconográficas, simbólicas, morfológicas e historiográficas associadas à edificação dessas últimas moradas. Este estudo intenta, ainda, refletir sobre a inserção desses projetos modernos na tensão do espaço funerário, buscando fornecer elementos para discutirmos as relações entre modernidade, memória, o sacro e o laico, no contexto da arquitetura tumular.

Palavras-chave: Arte funerária. Arquitetura Moderna. Mausoléu.

Abstract.

The aim of this article is to carry out an unprecedented approach: the study of tomb art and architecture by Lina Bo Bardi (1914-1992), an architect whose work has been ceaselessly studied, but has not yet been observed in depth in this light. The architect designed two mausoleums: one in the city of São Paulo, for the Robell family; and another in Salvador, for the Odebrecht family, designed and built between 1951 and 1964. The purpose of the research in progress is to relate both works to the intense production of the architect that occurred during the time frame established, both in the capital of São Paulo and in the capital of Bahia. In addition to contributing

to the historiography on the architect and on artistic-architectural production on Brazilian soil, in the period in question, the documentation and critical analysis of such specimens should expand the studies on tomb art and architecture of modern tendency, focusing on the understanding of design, iconographic, symbolic, and historiographical issues associated with the construction of these latter houses.

Keywords: Funerary art. Modern architecture. Mausoleum.

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar un planteamiento sin precedentes: el estudio del arte y la arquitectura sepulcral de Lina Bo Bardi (1914-1992), arquitecta cuyo trabajo ha sido estudiado incesantemente, pero aún no se ha observado en profundidad desde este punto de vista. La arquitecta diseñó dos mausoleos: un ejemplo en la ciudad de São Paulo, para la familia Robell; y otro en Salvador, para la familia Odebrecht, proyectado y construido entre 1951 y 1964. El objetivo de la investigación en curso es relacionar ambas obras con la intensa producción de la arquitecta ocurrida en el marco temporal establecido, tanto en la capital paulista como en la capital bahiana. Además de contribuir a la historiografía sobre la arquitecta y sobre la producción artístico-arquitectónica en suelo brasileño, en el período en cuestión, la documentación y análisis crítico de dichos ejemplares debe ampliar los estudios sobre arte y arquitectura funeraria con tendencia moderna, con foco en la comprensión de los diseños, en las cuestiones proyectuales, iconográficas, simbólicas, morfológicas e historiográficas, asociadas a la construcción de estas últimas casas.

Palabras clave: Arte funeraria. Arquitectura moderna. Mausoleo.

Modernidade e memória: Lina Bo Bardi e a arquitetura tumular

Introdução

A arquitetura moderna tem sido exaustivamente investigada, porém, a análise da resposta dos arquitetos modernos diante da morte é um aspecto ainda pouco estudado. O mesmo processo acontece na obra de Lina Bo Bardi, arquiteta ítalo-brasileira nascida em Roma, em 1914, e que chega ao Brasil em 1946, aos 32 anos, com seu marido Pietro Maria Bardi.

A arquiteta participou ativamente da definição da cena arquitetônica paulistana e intensificou o movimento cultural e a paisagem soteropolitana, deixando tanto em São Paulo como em Salvador, além de reverberações artísticas, arquitetônicas, culturais e políticas, um exemplar de arquitetura tumular. Este estudo está centrado na análise desses dois mausoléus projetados por Lina Bo Bardi, construídos entre 1951 e 1964. Além de contribuir para a historiografia da arquiteta, documentando e investigando criticamente tais exemplares; pretendemos ampliar os estudos sobre arquitetura tumular de tendência moderna, desenvolvendo reflexões sobre os desígnios, as questões projetuais, iconográficas, simbólicas, morfológicas e historiográficas associadas a essas obras. O intuito é relacioná-las à produção da arquiteta, ocorrida durante o recorte temporal estabelecido, na capital paulista e baiana. Assim, esta pesquisa debruça-se sobre o olhar moderno de Lina Bo Bardi diante da última morada, arquiteta cuja obra tem sido incessantemente estudada, porém, ainda não observada sob este prisma específico.

Segundo Oliveira (2006, p.12), para Lina não havia diferença entre o grande e o pequeno, pois, nos aspectos marginais, fronteiriços, esquecidos e “mudos” é que reside a potência de sua arquitetura. A autora também intensifica o termo utilizado por Lina para descrever os componentes imprescindíveis de sua arquitetura: as sutis substâncias, que são o ar e a luz, a natureza e a obra de arte (OLIVEIRA, 2006, p.79). São essas “sutis substâncias” e essa potência, que merecem ser estudadas nos dois pequenos projetos de mausoléus (comparados a outros projetos da arquiteta), que fazem parte da restrita lista de obras construídas de Lina.

No que tange às especificidades artísticas e arquitetônicas de ambas as obras tumulares, a pesquisa buscará refletir sobre a inserção desses projetos modernos na tensão do espaço funerário, com o intuito de discutir, nos limites da presente abordagem, e com base na materialidade das obras em análise, as relações identificáveis entre modernidade e memória;

entre o sacro e o laico, no contexto da arte e da arquitetura tumular, ou seja, de uma ação projetual que se volta ao culto à memória daqueles que se foram, em uma espécie de "monumento intencional" de âmbito familiar (CHOAY, 2006).

É na profusão dessas memórias, formas, estilos, materiais e representações que resultam na paisagem exuberante das cidades dos mortos (CYMBALISTA, 2006, p.16), que Lina logrou incorporar sua arquitetura, e sua resposta formal e simbólica ao culto à memória dos mortos.

Para tensionar o conceito da arte e arquitetura tumular como espaço de memória, organizaremos também as respostas antecedentes de outros arquitetos modernos diante da arquitetura tumular – em âmbito nacional e internacional –, juntamente com a discussão em torno dos objetos de pesquisa.

Em um ensaio realizado por Rocha (2003, p.03) há o registro de túmulos modernos nacionais, projetados por Victor Dubugras; Antônio Moya; Jacques Pilon, no Cemitério da Consolação; Rino Levi, na Necrópole São Paulo, e Lina Bo Bardi, em 1958. O autor também cita grandes arquitetos modernos com projetos de arquitetura tumular, entre eles Adolf Loos, Alvar Aalto, Le Corbusier, Walter Gropius, Carlo Scarpa e Aldo Rossi.

Nas últimas duas décadas, muito tem se discutido e produzido sobre o tema cemiterial e arte tumular no Brasil, mas a produção nacional, e até mesmo internacional, ainda é pequena comparada ao grande potencial que o tema possui. Rocha (2003, p.01) afirma que a escassez de pesquisas sobre o tema da arquitetura tumular moderna, não se deve à ausência de exemplares significativos, muito menos à falta de arquitetos renomados projetando tal arquitetura. O autor trata a negligência do tema como uma inabilidade contemporânea de enfrentamento do tema da morte.

Com o intuito de ampliar produções sobre o tema, analisaremos os dois mausoléus projetados por Lina, e seguiremos dois eixos: 1) Substâncias e proposições no contexto paulistano; 2) Substâncias e proposições no contexto soteropolitano. O primeiro eixo abarcará uma análise crítica sobre as particularidades do Mausoléu da Família Robell e estudos sobre a produção da arquiteta de 1951 a meados de 1958, quando morou e projetou o exemplar funerário na cidade de São Paulo. O segundo eixo faz uma análise crítica sobre as particularidades do Mausoléu da Família Odebrecht e compreende estudos sobre a produção na Bahia, de 1958 (data do projeto soteropolitano) até 1964, quando Lina é obrigada a sair da capital baiana.

Substâncias e proposições no contexto paulistano

Até pouco tempo, apenas o Mausoléu da Família Odebrecht, era reconhecido como de autoria da arquiteta. No entanto, segundo relatos do arquiteto Ronaldo Duschenes, neto do húngaro Paulo Ranschburg Robell, o túmulo de sua família também teria sido projetado por Lina Bo Bardi, encomendado em 1951 por seu avô Paulo, destinado ao funeral de sua avó Edit Ranschburg Robell (DUSCHENES, 2017).

Para afirmar tal história, contudo, tínhamos apenas o seu entusiasmado relato oral. Ao visitar o túmulo localizado na Necrópole São Paulo, notamos a evidente distinção que a obra possui em relação ao seu entorno e às tipologias tumulares habituais dos séculos XIX e XX. Trata-se de um cubo suspenso, de mármore Neve Brasil, repousado sobre um jardim e rodeado por altas paredes revestidas de mármore Travertino. O cubo abriga, em seu interior, um Tondo[5] em granito branco, já enegrecido pelo tempo, com uma reprodução da Madonna della Sedia, de Raffaello Sanzio em baixo-relevo, cravada em granito Preto Absoluto e banhada por um rasgo de luz zenital. Sob esses elementos, estrutura-se a base em granito cinza apicoado, onde estão fixadas placas de bronze com as inscrições biográficas dos que ali repousam.

Para aferir a autoria do projeto recorremos ao Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, responsável por preservar e divulgar o acervo, bem como organizar pesquisas e estudos em torno do casal Bardi. O projeto do mausoléu paulista não constava na lista de obras da arquiteta catalogadas no acervo do Instituto. No entanto, ao abrirem as portas para tal investigação, foram apresentados à pesquisadora vários desenhos e projetos de Lina que estavam sem identificação. Nesse grupo de desenhos, localizamos um projeto de túmulo que, na comparação com a análise realizada previamente em campo, identificamos seguramente como o projeto da família Robell, exemplar de arquitetura funerária nomeado por essa pesquisa como Mausoléu da Família Robell, obra de Lina Bo Bardi até então nunca estudada.

A partir dessa identificação, o mausoléu passa a fazer parte do pequeno conjunto de obras construídas de Lina Bo Bardi. O Mausoléu da Família Robell, portanto, com base na documentação levantada até o momento, pode ser considerada a primeira e a única obra funerária de sua autoria na cidade de São Paulo (Figura 1).

[5] Termo utilizado para pintura ou escultura realizada em painel circular, oriundo da abreviação da palavra rotunda, que em italiano significa “redondo”, “circular”. Cf.: TONDO. (ENCICLOPÉDIA, 2019)



Figura 1. Mausoléu da Família Robell. Fonte: do autor, 2018.

Ariès (2000) ressalta que o túmulo é uma construção destinada a marcar o local exato do corpo sepultado. As inscrições nessas obras indicam quase sempre o nome, situação de família ou parentesco com quem construiu o monumento para o falecido, local de nascimento, profissão, data de nascimento e da morte. Algumas vezes, essas inscrições acompanham o retrato do falecido, em cenas de afeto com o cônjuge ou com os filhos, ou no trabalho. O autor ainda aponta para outro tipo de retrato mais simples, que representa o busto ou a cabeça do defunto em uma concha, ou em um medalhão, ou tondo, conhecido como *imago clipeata*[6].

Um dos elementos que se destacam no mausoléu paulista é o Tondo, com uma reprodução da Madonna della Sedia, de Raffaello Sanzio, esculpida em baixo-relevo, de exatos 71 cm de diâmetro, assim como a pintura original de Raffaello. Uma imagem devocional católica afixada na última morada de Edit Ranschburg Robell, uma judia húngara, convertida para o

[6] A *imago clipeata* em latim, refere-se às imagens de pessoas em escudos circulares – os clípeos, que passou a ter uma conotação artística. As imagens representavam indivíduos ou famílias, e eram inseridas em templos, sarcófagos ou outros espaços públicos, geralmente executadas em baixo-relevo em um medalhão, em mosaicos e afrescos. Na arte cristã do século XII a *imago clipeata* reaparece e continua a ser utilizada na arte tumular para representar falecidos, mas serviu também para representar imagens cristãs.(DEVONSHIRE JONES, T., MURRAY, L., & MURRAY, P, 2013.)

catolicismo antes de sua chegada ao Brasil (DUSCHENES, 2019). A semelhança da reprodução (Figura 2) demonstra um conhecimento da obra Madonna della Sedia de Raffaello.



Figura 2. Baixo-relevo existente no mausoléu. Fonte: do autor, 2019.

Segundo Hurll (1898), as Madonnas della Sedia, ou Madonnas entronizadas são representações da Mãe Virgem como Rainha do Céu, segurando no colo seu filho Jesus. Para a autora isso é uma clara associação com o papel de uma mãe em uma família, uma rainha, entronizada no coração de seus filhos. Pode ser entendida, também, como uma exaltação da maternidade. Borges (2002) afirma que os cemitérios estão repletos de representações iconográficas que reafirmar os valores familiares e religiosos, e a representação de Maria, como Imaculada Conceição, Virgem ou Pietá, traz o símbolo do amor familiar, do papel decisivo de mãe, provedora moral e biológica do núcleo familiar. A representação da Madonna remete também ao símbolo da ressurreição.

No contexto da iconografia presente nas cidades dos mortos, há representações dotadas de funcionalidade, valor artístico, simbólico e religioso (BORGES, 2002, p.16). A inserção dessa obra no mausoléu atenderia, de certa forma, a esses requisitos; no entanto, a forma de reprodução da imagem e os materiais empregados em sua execução evidenciam escolhas projetuais que a pesquisa pretende esmiuçar.

Além de representar uma obra prima de Rafaello, esse baixo-relevo carrega a simbologia do papel familiar de Edit, uma mãe. Por isso, ele pode ser entendido também como uma *imago clipeata*, que inicialmente seria em mosaico, e em dado momento é alterado para um baixo-relevo em granito branco, dois materiais frequentes em *imagines clipeatae*.

O Mausoléu da Família Robell cumpre o objetivo dos túmulos, conforme descrito por Ariès (2000), pois indica a localização exata de onde está o corpo, revela quem é a falecida e como ela era, identificando um sinal de sua personalidade, no caso, uma mãe dedicada. Ainda assim, essa pesquisa buscará compreender os desígnios desse baixo-relevo, pois o mesmo pode ser entendido como uma declaração da admiração da família (e do casal Bardi) pela arte, e especificamente pelo mestre Raffaello, bem como a expressão e representação da fé da família Robell.

Está em andamento, como subsídio para a análise projetual dos mausoléus, a realização de um estudo minucioso dos desenhos preliminares e um levantamento gráfico das obras efetivamente construídas. Com o objetivo de constatar o estado atual da obra e discutir ações de salvaguarda realizou-se um levantamento arquitetônico detalhado, para elaboração de *As Built*[7] e mapeamento de danos. A documentação do Mausoléu da Família Robell já se iniciou por meio de organização do material obtido até o momento e do trabalho de levantamento fotogramétrico[8] realizado recentemente (Figura 3).

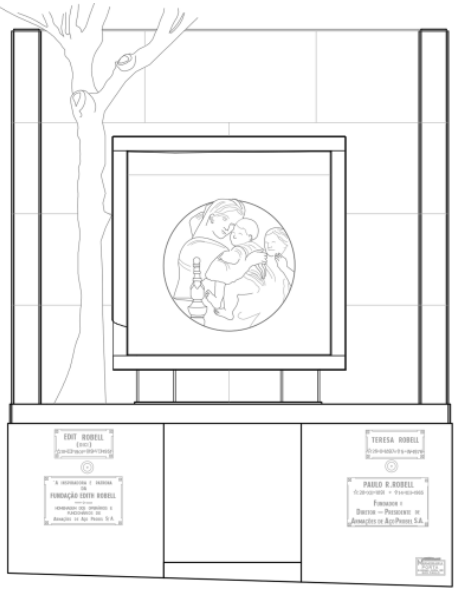


Figura 3. Vetorização da fachada frontal do Mausoléu da Família Robell. Fonte: do autor, 2018.

[7] "Documentação das alterações ocorridas no projeto durante a construção" (GROETELAARS, 2004, pg. 143).

[8] "A Fotogrametria é uma técnica que permite extrair das fotografias, as formas, as dimensões e as posições dos objetos" (GROETELAARS, 2015, pg. 68).

Substâncias e proposições no contexto soteropolitano

De 1947 a 1958, Lina mergulha nas pesquisas sobre o "popular" no Brasil, através das publicações de artigos que faz na revista Habitat, sobre artesanato nordestino e arquitetura popular, e nesse momento toma contato com a elite artística brasileira, e com a elite política soteropolitana, como a família Magalhães (GRINOVER, 2010, p.38-41).

No dia 9 de julho de 1958, apenas cinco dias antes da inauguração, um incêndio, com causas ainda desconhecidas, destrói o bloco principal do Teatro Castro Alves (TCA). Os Diários Associados trazem Lina Bo Bardi e ali, no foyer do teatro em ruínas, ainda em reconstrução, a arquiteta e o governador Juraci Magalhães, fundam o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB).

Em razão disso, Lina transfere-se para Salvador em 1958. Essa fase constitui-se importante na vida da arquiteta, pois dirigiu o MAMB, que tinha como objetivo desenvolver a Bahia como centro nacional de cultura, apoiando-se em uma experiência popular, e pôde ter forte convivência com Glauber Rocha, Pierre Verger, Eros Martim Gonçalves, Walter da Silveira, Carybé, Diógenes Rebouças e outros personagens importantes para a cultura brasileira. Ao adentrar o nordeste brasileiro, Lina experimentou a cultura popular, e a partir desse ponto, seus projetos passaram a receber um olhar distinto. Ela teve sua experiência abortada com o golpe de 1964(GRINOVER, 2010, p.185).

Lina conhece o engenheiro Norberto Odebrecht em Salvador, quando ele era responsável pela construtora que realizou as obras de recuperação do TCA. De acordo com Norberto, em uma viagem, Lina se dispõe a fazer o projeto e a execução do mausoléu de sua família, enquanto ele se responsabilizaria pelo projeto estrutural (BIENRRENBACH, 2005).

Em 1958, Lina projetou um grande prisma retangular de concreto sobre os jazigos já executados da família Odebrecht, localizados no Cemitério do Campo Santo, em Salvador. o mausoléu anterior da família era baixo e continha um subsolo. A arquiteta não interferiu de maneira excessiva no subsolo, mas sim no térreo, deixando-o com um pé direito alto e inserindo um terraço ajardinado, que conta com uma escada esguia para acesso ao espaço (Figura 4). No interior do prisma estão localizadas as urnas funerárias, numa malha quadrangular. Pequenas aberturas quadrangulares nas paredes oferecem iluminação e ventilação natural para o recinto interno, que recebe pintura branca e imagens bíblicas, pintadas pelo artista plástico argentino, Carybé. O recinto interno foi idealizado para realização de pequenas missas. O alemão, mestre da arte heráldica, Irmão Paulo Lachenmayer, do Mosteiro de São Bento de Salvador, se encarregou

de realizar a porta e o letreiro metálico com o nome da família Odebrecht (BIENRRENBACH, 2005). Na porta há a inserção de um elemento da arte heráldica, o brasão de armas da família Odebrecht, com as iniciais “E O” logo acima- inscrições nominais de Emílio Odebrecht, sepultado no local em 1962.

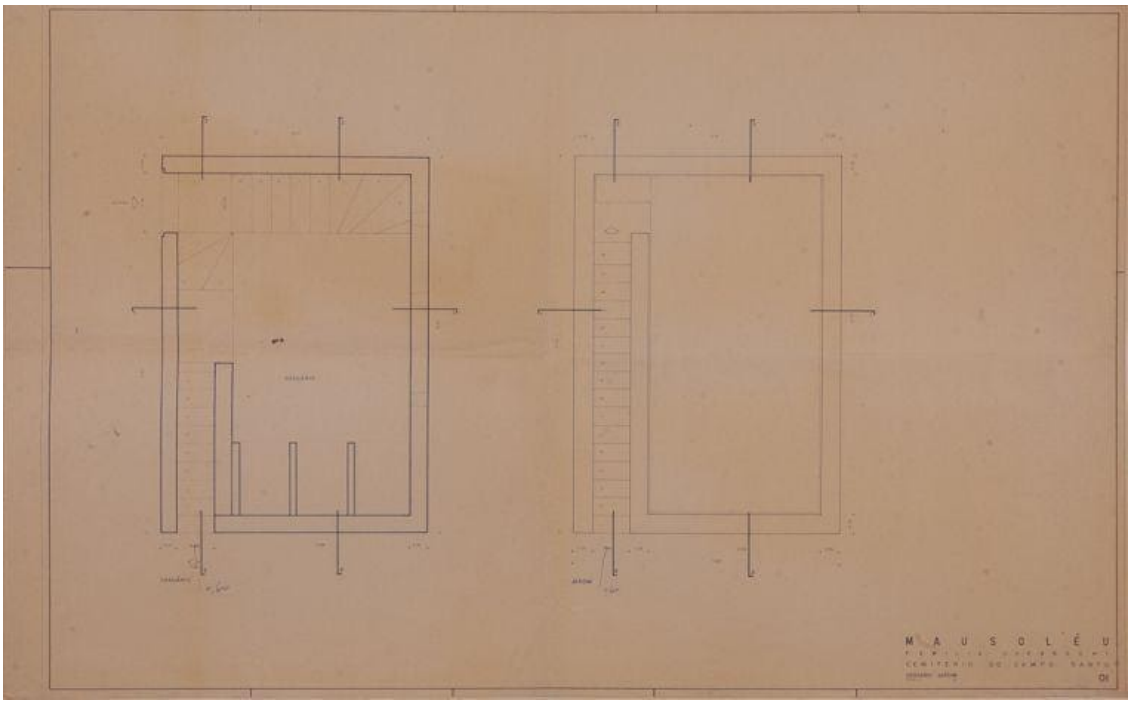


Figura 4. Planta do térreo (ossuário), planta da cobertura- jardim, Mausoléu da Família Odebrecht. Fonte: Gentilmente cedida por Instituto Bardi / Casa de Vidro

Há pouco, o mausoléu estava coberto por vegetação do tipo trepadeira, ideia presente em tímidos desenhos, no projeto executivo de Lina. Hoje, o concreto - material construtivo do mausoléu - encontra-se totalmente aparente. De acordo com Bienrrenbach (2005), Lina não pôde acompanhar a execução da obra ocorrida em 1964, dessa maneira, a arquiteta indica Carybé e o Irmão Paulo Lachenmayer para tal empreita, por isso, relata-se que ocorreram várias modificações em relação ao projeto inicial. Contudo, a essência notadamente permanece intacta.

A documentação do Mausoléu da Família Odebrecht foi iniciada através dos projetos cedidos digitalmente pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e de documentos fornecidos pelo Centro de Memória Jorge Calmon. Está prevista uma visita in loco que proporcionará a obtenção de novos dados e complementação dos dados obtidos até o momento.

Considerações finais

A partir da correlação entre os dados que estão sendo coletados, as análises projetuais e a revisão bibliográfica que está em andamento, uma discussão crítica poderá ser realizada de forma mais efetiva, envolvendo então, uma síntese dos conhecimentos adquiridos até o final do processo. Até o momento, essa pesquisa já pode contribuir com ampliação do conhecimento sobre a obra construída de Lina Bo Bardi, arquiteta que projetou vida na arquitetura, que instigou a liberdade de vivência onde projetava até mesmo nos projetos das últimas moradas das famílias Robell e Odebrecht, locais de culto e perpetuação de memória. Contudo, ainda haverá mais desdobramentos, que por fim, compreenderão as tensões entre modernidade, transitoriedade e memória, nos limites da arte e a arquitetura tumular de tendência moderna.

Referências:

ARIÈS, Philippe. **O homem perante a morte-I**. 2ª ed. Portugal: Publicação Europa-América, 2000.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Lina Bo Bardi e o Mausoléu da Família Odebrecht, entre o etéreo e o terreno. **Minha cidade**, ano 05, n.058.02, mai. 2005. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.058/1977. Acesso em: 2 jul. 2018.

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária: apropriação da Pietá pelos marmoristas e escultores contemporâneos. **Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre, RS: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, v.XXIII, n.2, p15-28, dez. 2002.

_____. Arte funerária no Brasil: contribuições para a historiografia da arte brasileira. In: **Colóquio Brasileiro de História da Arte**, XXII, 2002, Porto Alegre, RS. Anais... Porto Alegre, RS: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2002, p.1-20.

CYMBALISTA, Renato. **Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro, séculos XVI e XVII.** Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2006.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DEVONSHIRE JONES, T., MURRAY, L., & MURRAY, P. **The Oxford dictionary of Christian art & architecture.** 2013. Disponível em: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199680276.001.0001/acref-9780199680276-e-912. Acesso em: 5 abr. 2020.

DUSCHENES, Ronaldo. Ronaldo Duschenes: depoimento [ago. 2017]. Entrevistador: Brunna Heine. São Paulo, 2017.

_____.Ronaldo Duschenes: depoimento [out. 2019]. Entrevistador: Brunna Heine. São Paulo, 2019. 1 arquivo .m4a (33 min.).

GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi.** 2010. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2010.

GROETELAARS, N. J. **Criação de modelos BIM a partir de "nuvens de pontos": estudo de métodos e técnicas para documentação arquitetônica.** Tese de Doutorado. Salvador: FAU-UFBA, 2015.

_____. **Um estudo da fotogrametria digital na documentação de formas arquitetônicas e urbanas.** Dissertação de Mestrado. Salvador: FAU-UFBA, 2004.

HURLL, Estelle May. **The Madonna in Art**. Boston, MA: L.C. Page & Company, 1898.

KUZMICKAS, Luciane. **Estado de conservação dos monumentos pétreos do Cemitério da Consolação, São Paulo.** Dissertação de mestrado. São Paulo: IGc/USP, 2013.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura.** São Paulo, SP: Romano Guerra, 2006.

ROCHA, Ricardo de Souza. **A arquitetura moderna e a morte no Brasil.** In: Seminário Docomomo Brasil, 5º, 2003, São Carlos, SP. Anais... São Carlos, SP: Universidade de São Paulo, 2003.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

TONDO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo119/tondo>. Acesso em: 24 de Nov. 2019.

VEIGA, Paulo. **Irmão Paulo Lachenmayer: um artista alemão no Mosteiro Beneditino da Bahia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2019.

O patrimônio escolar *Art Déco*: intervenções na escola Marques de Souza - 1940, São José do Norte/RS.

Art Déco school heritage: interventions at Marques de Souza school – 1940, São José do Norte/RS.

El patrimônio escolar Art Déco: intervenciones en la escuela Marques de Souza – 1940, São José do Norte/RS.

CABRAL, Lisiê Kremer. Mestra. Universidade Federal de Pelotas. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: lisikcabral@yahoo.com.br.

CORDEIRO, José Henrique Carlúcio. Mestrando. Universidade Federal de Pelotas. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: joseccordeiro@yahoo.com.br.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Costa de. Doutora. Universidade Federal de Pelotas. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: lucostoli@gmail.com.

Resumo

As escolas padrão *Art Déco* no Rio Grande do Sul, projetadas na década de 1940, estão relacionadas a uma época de transformações históricas, políticas e sociais, sendo o prédio educacional um símbolo de valor material que incorpora recordações e saberes imateriais. Através de análise documental e exploratória, pode-se identificar que as instituições de ensino pertencentes a esse modelo estão passando por reformas e descaracterizações. Dessa maneira, se faz de extrema importância o debate sobre como intervir em obras que possuam curto distanciamento temporal. Assim, o presente trabalho tem o intuito de apresentar e valorizar a arquitetura escolar *Art Déco*, conscientizando e colaborando com ações de preservação.

Palavras-chave: *Art Déco*. Escolas no Rio Grande do Sul. Arquitetura no Estado Novo.

Abstract

The standard Art Déco schools of Rio Grande do Sul, designed in the 1940s, are related to a time of historical, political and social transformations, being a symbol of material value that incorporates immaterial memories and knowledge. Through documentary and exploratory analysis, it can be identified that educational institutions belonging to this model are undergoing reforms and mischaracterizations. Thus, the debate on how to intervene in these buildings, that have a short temporal distance, is extremely important. Thus, the present paper aims to present and enhance Art Déco school architecture, raising awareness and collaborating with preservation actions.

Keywords: Art Déco. Schools in Rio Grande do Sul. Architecture in the Estado Novo.

Resumen

Las escuelas estándar *Art Déco* en Rio Grande do Sul, diseñadas en la década de 1940, están relacionadas con una época de transformaciones históricas, políticas y sociales, siendo el edificio educativo un símbolo de valor material que incorpora recuerdos y conocimientos inmateriales. A través del análisis documental y exploratorio, se puede identificar que las instituciones educativas pertenecientes a este modelo están experimentando reformas y caracterizaciones erróneas. Por ello, el debate sobre cómo intervenir en obras que tienen un breve lapso de tiempo es de suma importancia. Así, este trabajo tiene como objetivo presentar y potenciar la arquitectura escolar *Art Déco*, sensibilizando y colaborando con acciones de preservación.

Palabras clave: *Art Déco*. Escuelas en Rio Grande do Sul. Arquitectura en Estado Novo.

O patrimônio escolar *Art Déco*: intervenções na escola Marques de Souza - 1940, São José do Norte/RS.

Introdução

A necessidade de ampliação da rede pública de educação acarretou na construção de escolas com características racionalistas e *Art Déco* em sua construção, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas. As obras eram otimizadas através de um projeto padrão, com similaridade compositiva e variações no programa de acordo com a quantidade de alunos. O uso de novas técnicas construtivas e pouca ornamentação, permitiu a réplica desses projetos por diversas cidades do Rio Grande do Sul.

Os projetos das escolas padrão do período getulista foram idealizados por volta de 1940 pelo engenheiro João Baptista Pianca, com capacidade para atenderem de 200 até 750 alunos. Foram identificadas 39 escolas desse tipo e tem-se como exemplo: Escola Estadual de Ensino Fundamental Marques de Souza, São José do Norte/RS, para 200 alunos; Escola Estadual de Ensino Cruzeiro do Sul, São Lourenço do Sul/RS, para 250 alunos; Instituto Estadual de Educação Gomes Jardim, Guaíba/RS, para 350 alunos; Escola Joaquim Caetano, Jaguarão/RS, para 500 alunos; Instituto Estadual de Educação Assis Brasil, Pelotas/RS, para 750 alunos.

A construção dessas escolas já possui mais de 50 anos e muitos desses prédios já passaram por reformas e ampliações, seja para atender a demanda crescente de alunos ou para fazer manutenções cotidianas. Essa pesquisa[9] vai ao encontro da dissertação de mestrado de Cabral (2020) - Arquitetura *Art Déco* nas escolas do Rio Grande do Sul no período do Estado Novo (1930-1950). A autora identifica as construções escolares pertencentes a esse mesmo projeto padrão e elucida o contexto em que foram implementadas. As escolas *Art Déco* do Rio Grande do Sul são resultado do novo programa escolar, denominado Escola Nova, das novas tecnologias construtivas e das políticas de nacionalização getulistas.

Destacando-se a relevância das escolas *Art Déco* do Rio Grande do Sul, neste trabalho serão estudadas as intervenções realizadas na Escola Estadual de Ensino Fundamental Marques

[9] Parte desse trabalho foi desenvolvido para a disciplina Preservação de bens culturais: abordagens teóricas e metodológicas oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas no segundo semestre de 2018.

de Souza, localizada na cidade de São José do Norte/RS, a fim de caracterizar essas atuações. Através desse estudo de caso, identifica-se o valor material e imaterial que estão relacionados ao contexto histórico, político e social dessas instituições, de forma a apresentar a importância de sua preservação.

Preservação do *Art Déco*

A atribuição de valor a um bem ocorre por meio de seus significados históricos e culturais, o qual deve ser protegido considerando sua importância coletiva como representante de memórias sociais. Qualquer intervenção, seja em objetos de caráter material ou imaterial, deve levar em consideração o contexto em que o artefato se encontra (BELO, CAPPELLO, CUNHA, 2017). Os meios de preservação de um bem são tão variados quanto seus objetivos. Deve-se confrontar questões de caráter estético e histórico, considerando-se os valores documentais e formais figurativos de acordo com a particularidade de cada caso (KUHL, 2018).

Quando a valorização de um objeto acontece pelo seu uso, deve-se entender que esse processo histórico é o que torna possível o reconhecimento do objeto como uma obra de arte, e não o contrário. Esse entendimento do objeto enquanto obra de arte é o que deve condicionar qualquer intervenção necessária no objeto para não haver mudança em sua expressão cultural, apenas em sua constituição material (KUHL, 2007).

Toda intervenção deve ser fundamentada em argumentos sólidos, respeitando o valor documental da obra. Considera-se que as intervenções necessitam ser reconhecíveis para obter-se a distinguibilidade das ações contemporâneas. As atuações devem ser transparentes, cometendo as mínimas intervenções com retrabalhabilidade e compatibilidade técnica, levando em consideração que cada obra deve ser analisada de forma individual de acordo com as suas características, permitindo perenidade do bem (KUHL, 2007).

As intervenções realizadas em edificações, para atenderem as necessidades atuais, devem respeitar as características originais do prédio que remetem a significados e valores culturais. O distanciamento temporal do patrimônio moderno dificulta sua valoração e direciona a intervenções, mesmo que pequenas, e a perda da riqueza desses bens (CARVALHO, 2017). Dessa maneira, a autenticidade material está interligada à integridade e à materialidade da obra, permitindo a transmissão das representações e dos valores históricos e artísticos, como também a importância material e imaterial que é concebida pela população (JÚNIOR, 2016).

O *Art Déco* manifestou-se na França e obteve relevância no ano de 1925 durante a Exposição Internacional de Arte Decorativa e Industrial Moderna (GUTIÉRREZ, 2005). A propagação dessa linguagem em outros países apresenta-se com adaptações, existindo uma mescla de características internacionais, nacionais e regionais (SILVEIRA, 2012). Podem ser destacadas como particularidades do *Art Déco* a existência de pouca decoração, realce nas construções em esquinas, marcação de base, corpo e coroamento, presença de varandas e terraços (OLIVEIRA, 2008). No Brasil a manifestação artística sucedeu a partir de 1920, dispondo de significativa expressão no Rio Grande do Sul (RIO DE JANEIRO, 2001).

A salvaguarda da arquitetura moderna pelo IPHAN iniciou no ano de 1940, com ideal preventivo, por meio de juízo de valor, em que foram enfatizadas questões estéticas e redimidas as relações históricas. Houve a valorização de bens recém construídos em grandes cidades como a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Minas Gerais, e o Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, o que acarretou desvantagens para cidade menores que não possuem a valorização da sua produção moderna (BELO, CAPPELLO, CUNHA, 2017; ROCHA 2011).

A atuação dos órgãos de preservação modificou-se a partir de 1980. De forma mais criteriosa, para analisar os pedidos de salvaguarda deveriam ser revelados o contexto histórico e cultural do bem junto a um corpo técnico multidisciplinar. A ampliação do conceito de patrimônio cultural, revelou um conjunto de peculiaridades para cada caso, ocasionando uma nova maneira de interpretar os meios de preservação. A discussão sobre a proteção da arquitetura moderna é atual e ainda deixa perguntas na maneira de como intervir, sendo fundamental a discussão em universidades, instituições culturais, sociedade e fóruns (CARVALHO, 2017).

A falta de distanciamento temporal entre a população e as produções modernas, a variação e diversidade de representações que adquirem particularidades locais e a disseminação dessa arquitetura dificultam a percepção do patrimônio a ser preservado (ROCHA, 2011; CAMPOS, 1996 *apud* VIANA, 2011). Assim, é importante identificar e divulgar as obras que compõem o acervo moderno, incluindo o *Art Déco*, e as produções que debatem e promovem esse assunto.

Alguns exemplares da arquitetura *Art Déco* vêm sendo protegidos por lei no cenário nacional. No ano de 2018, o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da cidade de São Paulo – CONPRESP, pela resolução nº 17, tombou dez instituições escolares públicas projetadas por José Maria da Silva Neves, por serem exemplares de um novo

programa pedagógico, de novas técnicas construtivas e símbolos do início do modernismo, o que fortalece o argumento para a proteção legal das escolas gaúchas do mesmo período.

Escolas padrão *Art Déco* do Rio Grande do Sul

A solução projetual adotada nessas instituições, que foram implementadas durante o governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, está relacionada ao contexto político-social, determinado pelos seguintes fatores: implementação de um novo programa pedagógico baseados nos conceitos da Escola Nova, inovações tecnológicas através da racionalização das construções e uso do concreto armado e utilização de políticas públicas para nacionalização dos imigrantes (CABRAL, 2020).

No Brasil, a renovação da educação ocorreu entre 1926 e 1935, com um novo programa pedagógico que buscava a valorização das experiências dos alunos, levando em consideração a sociedade da época, a autonomia do estudante para elaborar trabalhos e atividades, com enfoque sobre a importância social da educação, como também no desenvolvimento do aluno pela conduta moral e cívica (VALDEMARIN, 2010). Foram acrescentados no espaço escolar ambientes para sala odontológica, médica, espaço para educadora sanitária, salas para leitura, ginásio e auditório (OLIVEIRA, 2007). A partir disso percebe-se que há valorização, além de cuidados de cunho pedagógico, dos cuidados médicos e culturais dos alunos.

As novas construções escolares deveriam atender a critérios sanitários através de uma adequada implantação no terreno, em L ou U, favorecendo os ambientes de salas de aula, utilizando grandes vãos para permitirem uma boa iluminação e ventilação. O racionalismo arquitetônico empregado nesses projetos aliado ao uso do concreto armado, proporcionou maior flexibilidade formal dos ambientes, concepções simples, pouca ornamentação e agilidade das edificações (OLIVEIRA, 2007), como também a composição de pequenos terraços utilizados em eventos de caráter cívico (SILVEIRA, 2012).Seg

No início do século XX, com o elevado número de imigrantes alemães concentrados no estado do Rio Grande do Sul, o governo Estadual adotou medidas para providenciar a nacionalização dos imigrantes, por meio de implementação de escolas públicas com ações e características patrióticas (WERLE, 2014). Seriam construídas 49 edificações escolares, em zona

urbana, com amplitude variável entre 200 e 750 alunos, para satisfazer o carecimento de escolas, com qualidade e princípios nacionalistas, através de uma tipologia padrão (SOUZA, 1941).

As escolas pertencentes a esse modelo possuem semelhanças como a presença de formas geométricas, marcação da esquina através de um volume retangular ou circular, destaque do espaço em que se encontra a escada com alta janela vertical, dois ou três pavimentos, elevação em relação ao nível do solo, terraços, telhado cerâmico, estandartes para hasteamento de bandeiras, janela em grupo de três, frisos horizontais, e pouca ornamentação. Podendo, através dessas características, ser identificada como um exemplar arte decô. Segundo Moura (2005), esse movimento arquitetônico, também conhecido no Rio Grande do Sul como protomodernismo, representa um momento de modernização e simplificação sendo marco da arquitetura moderna.

Metodologia

Este trabalho, através de análise exploratória e documental, aborda questões sobre os conceitos de preservação e intervenções na arquitetura moderna, com enfoque na linguagem *Art Déco*. O estudo identifica, através de um estudo de caso na escola Marques de Souza, as intervenções praticadas nessa instituição, conscientizando, alertando e debatendo sobre as modificações que estão ocorrendo nesse acervo.

Contextualização do Estudo de Caso

A escola Marques de Souza (Figura 1) encontra-se no centro de São José do Norte/RS, em um lote de esquina entre as ruas Marechal Floriano e Almirante Tamandaré. A edificação para 200 alunos, construída por Julio Desozzi, teve sua obra iniciada em 02/08/1939, sendo finalizada em 14/10/1940.

A escola fica a aproximadamente três quadras do desembarque da balsa de acesso à cidade, da igreja e da praça principal, sendo inserida, na área delimitada como centro turístico pelo IPHAE. O entorno da escola é caracterizado pela predominância de propriedades de uso misto, com 1 e 2 pavimentos. As ruas são amplas, revestidas com paralelepípedo, e a Rua Marechal Floriano conta com canteiro central arborizado.



Figura 1: Fachada da Escola E.E.F. Marques de Souza, São José do Norte/RS. Fonte: Acervo da autora, 2019.

Intervenções

O imóvel foi reformado e ampliado no ano de 1977, sendo acrescentando um volume ao fundo do terreno para duas salas de aula, oficina e biblioteca. Em 1993 a Secretaria de Educação do Estado liberou a quantia de CR$ 8.655.470,00 para ser utilizada em ampliações e manutenções na escola. Com o passar dos anos aconteceram diversas intervenções como a troca da esquadria metálica na extensão da escada, um dos elementos icônicos da edificação, por blocos de vidro, substituição do telhado de barro da cobertura por telhado de fibrocimento, construção de um auditório incorporado à edificação original e estruturação de uma rampa no acesso principal (Figura 2).

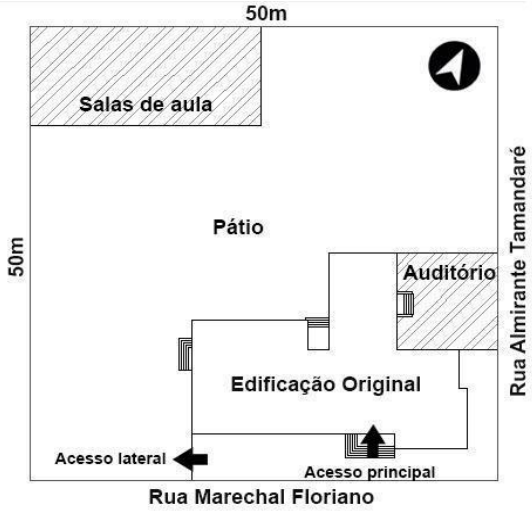


Figura 2: Planta de Localização da Escola E.E.F. Marques de Souza, São José do Norte/RS. Fonte: Plantas 5º CROP, esquema dos autores, 2019.

A esquadria metálica, comumente utilizada nas edificações escolares padrão deste período, possuía vidros retangulares (tipo janela quadriculada) com folhas de abertura maxi ar, com medida aproximada de 1,30x6,85/1,55 metros. Essa janela foi substituída, para reduzir a manutenção exigida, por blocos de vidro e teve seu peitoril reduzido, vedado com alvenaria, ficando expostas as marcas da antiga esquadria. Essa troca fez com que internamente a escada e o seu entorno perdessem iluminação, reduziu a possibilidade da circulação de ar e, externamente, rompeu com a sensação de continuidade, esbeltez e realce que a esquadria proporcionava.

Durante uma das reformas foi construído um volume anexo à construção original para uso de auditório, em alvenaria, com telhado aparente de fibrocimento e esquadrias de alumínio. Divergindo da edificação original que tem a maioria das janelas e portas em madeira pintada e telhado de barro encoberto por platibanda. O auditório, que atualmente não está em uso por falta de manutenções, determinou o fechamento de um dos acessos à edificação (fachada nordeste) e modificou a leitura da volumetria do prédio. Essas alterações fazem com que o prédio da escola, idealizado para 200 alunos, se diferencie dos demais modelos pertencentes ao mesmo padrão



(Figura 3).

Figura 3: Fachada Nordeste da escola, São José do Norte/RS. Fonte: Acervo da autora, 2019.

A maioria das edificações pertencentes ao grupo dessas escolas padrão possuem parte de sua cobertura aparente, necessário ao alto grau de inclinação exigido pelas telhas de barro. O telhado em telhas de fibrocimento, atualmente existente na escola, descaracteriza o coroamento

do prédio, que possuía parte de sua cumeeira aparente para quem observava a construção pelo lado de fora.

Encontram-se, na parte externa da edificação, tubulações aparentes de PVC, para auxiliarem no escoamento das águas pluviais, como também unidades externas de condicionadores de ar, que apesar de serem intervenções reversíveis danificam a aparência da edificação. Para atender as normas de acessibilidade, foi construída uma rampa em alvenaria no acesso principal da edificação, a qual poderia ter sido realizada com rampa metálica, ou por plataforma elevatória, ambas soluções reversíveis. Apesar das diversas alterações realizadas na edificação os pisos originais internos, de ladrilho hidráulico das circulações (Figura 4) e de madeira nas salas de aula, foram conservados.



Figura 4: Interior da escola, acesso a escada no segundo pavimento, São José do Norte/RS. Fonte: Acervo da autora, 2019.

Conclusão

As edificações escolares *Art Déco* do Rio Grande do Sul são símbolos do desenvolvimento arquitetônico e educacional e possuem relevância social para a população, mostrando a importância de serem preservadas. A valorização de um bem é variável de acordo com intensidade que a população dele se apropria, portanto não há a colocação de valores

pré-determinados, pois são subjetivos. A sociedade determina o que é patrimônio através dos valores que são projetados nos objetos, pelo que representam no cotidiano e pela relevância na sua formação cultural (VINÃS, 2003).

Sabe-se que, pela edificação possuir caráter escolar e requerer a crescente demanda de alunos, se faz necessária a atualização dos quesitos pedagógicos. Dessa maneira ocorreram reformas e ampliações, entretanto alguns procedimentos realizados alteraram características marcantes da edificação, pois deixaram de permitir a leitura da volumetria original do prédio e não atenderam aos critérios de reversibilidade e mínima intervenção, tratando apenas da compatibilidade entre materiais e técnicas.

Algumas intervenções poderiam ter sido feitas de outra maneira, por exemplo, no caso da construção do anexo, a escola possui amplo espaço no pátio que poderia ter sido utilizado para abrigar o auditório de forma distanciada do prédio original, como ocorreu na ampliação de 1977 para construção de novas salas de aula. Gutiérrez (1989), acredita que uma construção arquitetônica é a consolidação de um momento histórico, sendo o mesmo representante da memória, usos, valores e identidade da sociedade em diferentes períodos.

Nota-se que as intervenções no prédio original não foram realizadas baseadas nas teorias de restauro, nem com o auxílio de profissional capacitado, o qual provavelmente também não possuía ligação representativa com a escola. Não se pode afirmar que esses fatos ocorreram por ela pertencer à arquitetura *Art Déco* e dessa maneira possuir estigmas em seu valor e caráter estético como obra de arte, como também a ausência de distanciamento temporal.

Referências

BELO, B. Rafaela; CAPPELLO, C. Maria; CUNHA, R. Cláudia. **A problemática da preservação do patrimônio moderno nas pequenas cidades do triângulo mineiro.** 1º Simpósio Científico ICOMOS Brasil, 2017. p.12. Disponível em: https://even3storage.blob.core.windows.net/anais/60314.pdf . Acesso: outubro, 2018.

CABRAL, K. Lisiê. **Arquitetura *Art* Déco nas escolas do Rio Grande do Sul no período do Estado Novo (1930-1950).** 2020. 207 f. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Universidade Federal de Pelotas, PROGRAU, Pelotas, 2020. No Prelo.

CARVALHO, R. S. Cláudia. **Preservação da arquitetura moderna:** edifícios de escritórios cariocas. 1º Simpósio Científico ICOMOS Brasil. Belo Horizonte, 2017. p. 15.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitetura latino-americana.** Textos para reflexão e polêmica. Editora Nobel. São Paulo, 1989. p.149.

JÚNIOR, M. O., Antônio. **O significado e o uso do conceito de autenticidade na preservação do patrimônio edificado:** Os paradigmas de Brasília e Ouro Preto. Tese FAU, Universidade de São Paulo, 2016. p.176. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-17022017-093547/pt-br.php. Acesso em: outubro, 2018.

KUHL, M. Beatriz. **Cesare Brandi e a Teoria da Restauração.** Revista Pós nº 21. São Paulo, 2007. p.198 - 211.

KUHL, M. Beatriz. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização:** Problemas teóricos de restauro. Editora Ateliê. 1º edição. 2018. p.328.

MOURA, Rosa Maria G. R. **Protomodernismo em Pelotas.** Pelotas: Editora Universitária UFPEL, 2005. 201 p.

OLIVEIRA, Marcel S. G. **Arquitetura em São Paulo na Era Vargas**. O art déco e a arquitetura fascista nos edifícios públicos (1930-45). 2008. 139 f. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, V. Fabiana. **Arquitetura escolar paulista nos anos 30.** 2007. Dissertação de Mestrado FAU, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007. p.140.

ROCHA, P. Mércia. Patrimônio arquitetônico moderno: do debate às intervenções. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2011. p. 222.

SILVEIRA, P. JR. Antônio. **Referência, mídia e projeto:** Compreendendo a estética da arquitetura protomodernista em Pelotas-RS. 2012. Dissertação de Mestrado PROGRAU, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2012. p. 410.

SOUZA, J.P.C. **Denúncia.** Conferência realizada na Associação Brasileira de Educação. Rio de Janeiro:1941. Editora Thurmann. 2ª edição. Porto Alegre, 1941. p.118.

VALDEMARIN, T. Vera. **História dos métodos e materiais de ensino***:* A escola nova e seus modos de uso. Editora Cortez, v.6. São Paulo, 2010. p. 219.

VIANA, Alice O. **A persistência dos rastros:** manifestações do art déco na arquitetura de Florianópolis. Santa Catarina: UDESC, 2011. 323 p.

VIÑAS, M. Salvador. **Teoría Contemporánea de la Restauración.** Editora Sintesis S.A. Madrid, 2003. p. 250.

WERLE, Bibiana. **A campanha de nacionalização e sua memória no alto do Taquari (RS).** Dissertação de Mestrado IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. p. 178.

Um diálogo nacional: Lucio Costa e a “Casa de Amorim 1960-1966”

A national dialogue: Lucio Costa and the “Amorim’s House 1960-1966”

Un diálogo nacional: Lucio Costa y la “Casa de Amorim 1960-1966”

ADRIÃO, Liliana. Arquiteta e Urbanista. ESUDA. Contato: liliana.adriao@hotmail.com.

Resumo

Precursor de novas soluções projetuais no Brasil, Lucio Costa, incorporou na arquitetura moderna brasileira um novo repertório e uma nova maneira de propagação da tradição colonial do país por meio adaptações às necessidades presentes. Costa não buscava criar aquilo que já existia, mas sim, evoluir dentro do espírito neocolonial. Produziu um vasto campo de obras de arquitetura moderna no Brasil de grande significância, com destaques para as residências unifamiliares. A partir deste momento a casa unifamiliar começa a ocupar um lugar diferente perante a sociedade, tomando por meio destas características um novo partido, este, estabelecido por Costa que será difundido na maioria dos estados do país, sendo Pernambuco um deles, através do Arquiteto Delfim Fernandes Amorim.

Palavras-chave: Residências. Pernambuco. Brasil.

Abstract

A forerunner of new design solutions in Brazil, Lucio Costa, incorporated into Brazilian modern architecture a new repertoire and a new way of propagating the country's colonial tradition through adaptations to present needs. Costa did not seek to create what already existed, but to evolve within the neocolonial spirit. It produced a vast field of works of modern architecture in Brazil of great significance, with highlights for single family homes. From this moment, the single-family house starts to occupy a different place before a society, using these characteristics a new party, this one established by Costa that will be spread in most of the states of the country, Pernambuco being one of them, through the Architect Delfim Fernandes Amorim.

Keywords: Residences. Pernambuco. Brazil.

Resumen

Precursor de las nuevas soluciones de diseño en Brasil, Lucio Costa, incorporó a la arquitectura moderna brasileña un nuevo repertorio y una nueva forma de propagar la tradición colonial del país a través de adaptaciones a las necesidades actuales. Costa no buscó crear lo que ya existía, sino evolucionar dentro del espíritu neocolonial. Produjo un vasto campo de obras de arquitectura moderna en Brasil de gran importancia, con destaques para viviendas unifamiliares. A partir de

este momento, la vivienda unifamiliar pasa a ocupar un lugar diferente ante la sociedad, aprovechando estas características una nueva fiesta, esta, establecida por Costa que se extenderá en la mayoría de los estados del país, siendo Pernambuco uno de ellos, a través del Arquitecto Delfim. Fernandes Amorim.

Palabras-clave: Residencias. Pernambuco. Brasil.

Um diálogo nacional: Lucio Costa e a “Casa de Amorim 1960-1966”

Introdução

Lúcio Costa, arquiteto formado de Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1924 contribuiu de forma significativa para arquitetura moderna nacional por meio de uma busca de conciliação entre os princípios da arquitetura moderna e os da tradição local, e exerceu forte influência na obra residencial Delfim Amorim em Pernambuco. Costa também contribuiu para formação de grandes arquitetos como Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Dentre suas inúmeras obras, neste trabalho serão especificamente analisadas algumas de suas residências, tipo que permite maior liberdade criativa por meio de uma arquitetura que não rompesse totalmente com a tradição formal do movimento neocolonial. Tal análise servirá para melhor compreender o diálogo existente entre a Arquitetura de Costa e a Arquitetura mais significativa produzida por Amorim em Pernambuco, esta que é intitulada de “Casa de Amorim”. No entanto, serão evidenciadas as características concebidas por inspiração de Amorim em Lucio, e os atributos próprios desenvolvidos por Amorim como forma de imprimir certa singularidade e regionalidade para as suas residências. Retoma-se a importância de uma arquitetura que ainda pode ser considerada moderna, marcante e inovadora. E que necessita de atenção, reconhecimento e proteção para que não continue desaparecendo da história da arquitetura moderna em Pernambuco, e do seu “desbotado” cenário arquitetônico moderno.

As casas de Costa

Em 1924, Costa fez uma viagem de estudos a Diamantina, em Minas Gerais, e a partir daí desperta um interesse na descoberta de “uma boa tradição arquitetônica” (GOLDMAN, 2010). Ao aderir ao passado e sua vasta contribuição, Lúcio Costa compreende a nova direção trazida pelas vanguardas europeias frente ao contexto brasileiro (GOLDMAN, 2010).

Lúcio Costa apela em prol de uma racionalidade construtiva e da funcionalidade espacial, as quais são definidas pelo próprio arquiteto como virtudes latentes também identificadas na arquitetura colonial. A postura projetual do arquiteto caracteriza-se pela simplicidade formal,

técnica construtiva apropriada e a adaptação ao clima que resultam no equilíbrio entre contribuição e inovação, tradição e modernidade (GOLDMAN, 2010).

Nos partidos residenciais produzidos de 1922, ano de seu primeiro projeto residencial, até 1988, Lúcio Costa apresenta um caminho projetual caótico e curioso em que é ressaltado por Carlucci (2005) a presença de algumas recorrências projetuais características de Costa, como: as janelas muxarabi[10], pátios internos, térreos livres com pilotis, as varandas, os jardins, as escadas e os partidos volumétricos (CARLUCCI, 2005).

Quando em 1942 Lúcio Costa concretiza seu estilo de projeto, e produz algumas residências significativas, são estas: Residência Argemiro Hungria Machado no Rio de Janeiro e a Casa de campo do Barão de Saavedra (BRUAND, 2012).

Nestes projetos o arquiteto apresenta a integração de elementos tradicionais com uma arquitetura que não nega sua tipologia contemporânea. Procura obter sempre a satisfação das necessidades por meio do bem-estar dos moradores, na organização das plantas das residências o arquiteto busca sempre a integração exterior e interior em função do jardim por meio de pátios internos para onde são voltados os cômodos principais através de paredes completamente envidraçadas (BRUAND, 2012).

Costa buscava em suas obras uma concordância entre materiais artificiais (concreto e vidro) e os materiais naturais (madeira e pedra) e uma importante desenvoltura projetual foi o emprego da cobertura de telhas canal no lugar do terraço em concreto, onde mediante a alternância climática as lajes tendiam a rachar (GOLDMAN, 2010).

Lúcio Costa estabelece o telhado em telhas canal como uma continuidade do passado e uma excelente solução para as alterações do clima, nesses telhados, não replica as curvas dos telhados portugueses e apresenta telhados retos com uma leve inclinação (BRUAND, 2012).

Na residência Barão de Saavedra, percebe-se a influência dos princípios de Le Corbusier por meio de uma volumetria moderna onde não existe a comunicação direta dos cômodos com o jardim e esta transição entre exterior e interior é feita por espaços livres abertos e protegidos. Construídos estes sob pilotis, traduz-se o jeito simples de se fazer arquitetura que busca utilizar uma distribuição de cheios e vazios (BRUAND, 2012; HECK, 2003).

[10] Herança dos povos árabes que se caracteriza por ser um balcão fechado por treliças de madeira, possibilita um bloqueio visual a partir do exterior para o interior dos recintos (GOLDMAN, 2010).

Neste projeto desenvolveu uma nova estrutura para o telhado em que o mesmo se apresenta em uma água invertido e as telhas canal são colocadas sobre uma discreta laje de concreto que prosseguia como uma cornija, uma solução completamente nova para época (BRUAND, 2012; HECK, 2003).

Nesta residência as janelas são protegidas por discretos beirais em que as telhas canal desempenham um meio de proteção ao sol. O arquiteto utiliza a pedra para dar um ar rústico que remetesse a função da residência que era de casa de campo. Nota-se uma variação de invenções onde cria para os elementos do passado um caráter moderno através da alternância da madeira e concreto armado persianas com aberturas horizontais, painéis de vedação cheios, brises fixos com lâminas verticais espaçadas (BRUAND, 2012).

Em suas residências Lúcio Costa também empregava um ripado em madeira para fechar de forma parcial alguns espaços abertos que funcionam como uma semi-vedação, desenvolvia variações para os elementos utilizados (janelas, aberturas e etc) prezava sempre a não repetição dos mesmos elementos, de modo que, uma janela podia ser utilizada na mesma residência em forma treliçada estilo muxarabi ou em venezianas (BRUAND, 2012).

Na residência Hungria Machado projetada em 1942, Costa realizou a associação entre a linguagem tradicional, por meio de elementos como a coberta da residência que apresenta telhas canal de barro e beiral e quartos apresentam balcões com muxarabi, e a linguagem modernista pela estrutura de concreto armado, uso dos *brises soleil* e as largas aberturas horizontais (GOLDMAN, 2010).

Também foi utilizado no volume da residência um jogo de cheios e vazios além de uma arquitetura de traços simples e planta livre. No pátio da residência utilizou treliças de madeira inspiradas nas venezianas da época colonial, que apresentavam como vantagem a proteção contra o sol e a preservação da intimidade, e o elemento mais significativo são os muxarabis. E o exterior liga-se ao interior por meio de uma varanda que se abre para o pátio central direcionando-a para um grande jardim (BRUAND, 2012).

Em seus projetos residenciais Lúcio Costa buscou atingir a simplicidade arquitetônica das residências por meio de um vocabulário em que evitou a utilização excessiva dos elementos decorativos (Figura 1), pois estes prejudicavam a simplicidade que o arquiteto planejava dar as suas casas, diante disso, priorizou o branco absoluto que remetia a um aspecto contemporâneo correspondente a construções que eram fruto de uma civilização industrial (BRUAND, 2012).



Figura 1. Fachada da casa Hungria Machado – A casa de Costa. Disponível em: https://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/26/casa-hungria-machado-lucio-costa/. Acesso em: 19 out, 2020.

Em suas obras Costa buscava sempre o sentido humanístico, procurando deixar evidente a marca daquele que a produziu, seja este o marceneiro, azulejista ou carpinteiro, tais como a janela muxarabi que só se torna possível por conta do trabalho de carpinteiros, trabalho este artesanal (CARLUCCI, 2005).

As janelas de muxarabi são descritas pelo arquiteto como uma tradição que se perdeu na história da arquitetura brasileira que permitia que o morador visse a rua sem ser visto. Na residência Hungria Machado a janela muxarabi possibilita vista para o pátio interno da casa, e posteriormente na residência Saavedra, as janelas se ampliam e passam a ganhar novas tipos de aberturas (CARLUCCI, 2005).

A simplificação e uniformização da arquitetura foi sempre defendida nos projetos de Costa, buscando sempre o equilíbrio entre tudo aquilo que era moderno e o que era tradição (COMAS, 2002).

Lúcio Costa busca sempre a renovação da composição por meio da geometria do edifício e afirma as peculiaridades de cada obra nas plantas e elevação e por meio da seleção dos

materiais e técnicas, utilizando também a vegetação nativa e elementos vernaculares, sendo esta, sua principal contribuição (COMAS, 2002).

> Os projetos de Lúcio Costa reiteram uma necessária privacidade como forma de compensar os constrangimentos impostos pelo mundo exterior, seja nos grandes centros urbanos, seja nos imensos espaços característicos da paisagem americana. Entre a natureza e sua mítica força originária e a civilização moderna com sua problemática sociabilidade, delicados movimentos se esforçam para não pender inadvertidamente para nenhum dos lados. [...] nos projetos residenciais por exemplo, as arestas do volume geométrico são atenuadas pelo telhado em águas e as aberturas estão sempre protegidas. (NOBRE, 2004 p.262 *apud* CARLUCCI, 2005 p. 194).

Até 1945 o arquiteto e seus outros colegas de profissão, representantes do período, produzem a arquitetura moderna brasileira com características comuns em seus projetos unifamiliares por meio a adaptação do partido projetual ao clima local estabelecendo assim o modo funcional da residência (HECK, 2003).

A “Casa de Amorim”

As residências unifamiliares correspondem à maior parte da obra de Delfim Amorim, quando no fim da década de 1950 o arquiteto começou a elaborar projetos de casas com características comuns e que se destacam por assimilar a leveza plástica da arquitetura moderna brasileira onde resgatavam de maneira inconsciente e involuntária as características das casas rurais do passado colonial (SILVA, 1994/95).

A expressão “Casa de Amorim” foi utilizada pela primeira vez pelo arquiteto Geraldo Gomes da Silva onde o autor identifica tal estilo na arquitetura de Amorim e considera este o período mais rico de sua carreira (SILVA, 1994/95). Entende-se pela expressão “Casa de Amorim” um tipo arquitetônico de residências unifamiliares projetadas em Recife na década de 1960 que marcam um momento de consolidação de um novo tipo de arquitetura residencial na cidade, tipo este produzido por Delfim Amorim e replicado por outros arquitetos (MELO, 2016).

A “Casa de Amorim” se caracteriza por projetos de casas com elementos em comum, os modelos reúnem a leveza plástica da Arquitetura Moderna Brasileira onde adotavam uma composição mais contida. Nas casas são eliminados os forros horizontais e os telhados são produzidos em laje de concreto com uma leve inclinação. Geralmente se apresentam em duas águas apoiados em paredes estruturais de alvenarias de tijolos ou em pontaletes de ferro. Com

uso das telhas canal sobre a laje, é formado um colchão de ar para ajudar na ventilação e resfriamento da residência (SILVA, 1994/95).

Amorim também fez o uso de azulejos para revestir as fachadas externas e utilizou a madeira nas portas e janelas inspiradas nas gelosias[11] do período colonial e no muro que separa a residência da rua, utiliza colunas de cimento amianto com grades como utilizado na residência Vale Júnior (SILVA, 1994/95).

Para Silva (1994/95) as "Casas de Amorim" são guiadas pela busca de preocupações relacionadas com uma arquitetura mais adequada ao clima local, e é entendida como a mais rica e importante fase projetual na qual o arquiteto começa a produzir seus modelos de projetos de casas com características comuns.

Amorim reuniu uma série de soluções formais e espaciais que representam a imagem da residência moderna em Pernambuco na década de 1960. Tais soluções são descritas por Naslavsky (2012, p. 123) para a residência Amaro Alves, que Delfim projeta junto com Armindo Ângelo Leal da Costa em 1958:

> Trata-se de um novo partido. A casa tem uma nova implantação: tem primeiro andar, mas, como se desenvolve em desníveis, aparenta ser completamente térrea, dada a predominância horizontal. Há uma pequena base de pedra, pátio central, azulejos na fachada, revestimentos cerâmicos, telhados de lajes pouco inclinadas, cobertas com telhas cerâmicas, empenas laterais com grandes painéis de esquadrias venezianas.

A Casa de Amorim foi reproduzida até 1966, e dentre as inúmeras obras correspondentes a este período, podemos destacar algumas, tais como: Serafim Amorim (1960), Carlos Augusto Fernandes (1963) e Leão Mansur (1966) (NASLAVSKY, 2012).

As soluções utilizadas por Costa em suas residências foram atualizadas e se tornaram adaptáveis ao ambiente vivido, em que tudo aquilo até então produzido a nível de Brasil agora teria que se adaptar ao forte sol do nordeste, a casa de Costa até então singela, ganha assinatura Pernambucana através do emprego de azulejos, dos casquilho de tijolos, das aberturas para captação de luz solar que acompanhavam a laje, das esquadrias cruzadas com peitoris e bandeiras em venezianas. Temos na "Casa de Amorim" o retrato da Arquitetura Moderna que

[11] Elementos tomados de empréstimo à tradição luso-brasileira que foram incorporados a construções modernas pernambucanas, com um novo significado: conectar espaços internos e externos, que permitem a entrada de luz e ar, e proporcionam a continuidade visual do espaço interior com exterior (FREIRE, 2010).

vinha sendo produzida no Brasil por Costa, adaptada ao seu meio, com a cara do seu lugar, portanto, a “Casa de Amorim” é um retrato do que se pode entender por Arquitetura Moderna em Pernambuco (Figura 2).



Figura 2. Res. Serafim Amorim – Fachada, A casa de Amorim. Fonte: Silva (1981, p. 86).

Na residência Serafim Amorim, construída no bairro da Torre, se aplica o partido das lajes em concreto armado suavemente inclinadas e recobertas de telha canal onde a coberta apoia-se em pilares metálicos com função estrutural, mas que não interferem na plástica da obra. Esta coberta apresenta uma única água, e permite na parte interna da residência uma maior integração dos espaços (MELO, 2016; SILVA,1981).

Na fachada destaca-se a varanda um pouco elevada em relação ao nível da rua, distinção esta utilizada em planta para setorizar as áreas da residência colocando a parte de serviço no térreo, os dormitórios no superior e a área social no intermediário. O jogo de esquadrias se combina entre venezianas de madeira e os panos de vidro (MELO, 2016; SILVA,1981).

Construída no bairro de Casa Forte em 1963, a residência Carlos Augusto Fernandes apresenta laje pouco inclinada que se apoia em perfis de ferro embutidos nas paredes criando rasgos que transmitem a sensação de leveza. Em planta, todas as atividades se distribuem no mesmo nível, com exceção da lavanderia, garagem e sala de estar que ficam em um nível abaixo. Esse desnível também assegura a privacidade dos quartos que estão em frente ao jardim pergolado. A casa se situa em um terreno trapezoidal e a empena da fachada se alonga pra distante dos beirais de coberta do terraço social protegendo a intimidade de quem utiliza o espaço (MELO, 2016; SILVA,1981).

A residência Leão Masur, de 1966, foi construída no bairro da Madalena. Compõe-se em dois blocos, onde o primeiro bloco apresenta a área destinada ao setor de serviço, que é independente do segundo, no qual se encontram as demais funções. Estes volumes se ligam pela mesma coberta onde nota-se a obra como um todo, e não como volumes separados. A coberta é feita em lajes de concreto que se apoiam em perfis de ferro e são recobertas de telha canal. A estrutura portante da casa é feita em alvenaria de tijolos e são utilizados na obra azulejos, esquadrias em treliças, elementos de proteção para os ar-condicionados e pedras rústicas (MELO, 2016; SILVA,1981).

Como já citado anteriormente, este partido também foi replicado por outros arquitetos da época e dentro das considerações de disposição volumétrica, disposição espacial, aspecto técnico-estrutural e elementos de composição da fachada são identificados por Melo (2016) três grupos de caracterização da obra, sendo estes: grupo um, que apresenta residências que diferem esteticamente do que foi projetado por Delfim onde aparentam ter mais de um pavimento; o grupo dois com residências bastante semelhantes as produzidas por Amorim tanto do ponto de vista estético como do ponto de concepção do espaço e podemos identificar um maior número de exemplares, tais como: Residência Fernando Valente Leal (1962) por Acácio Gil Borsoi e Vital Pessôa Melo, Renato Santos Pinheiro (1963) por Wandenkolk Tinoco, Mario Ramos de Oliveira (1964) por Alete Ramos de Oliveira e a residência Euréles de Souza de Cordeiro (1967) por Zildo Sena Caldas; e por fim o terceiro grupo, que as residências são limitadas por conta das condicionantes do terreno onde por conta do pouco espaço também são alteradas em seus espaços internos.

A Casa de Amorim, para Wandenkolk, se caracterizava por ser uma forma de conceber o espaço que vai além da estética, ainda que fosse também uma maneira de ordenar os espaços residenciais de acordo com a necessidade do local, de tal forma que se valorize também as tradições e se ressalte os ensinamentos modernos. O arquiteto ainda afirma que continua produzindo modelos da “Casa de Amorim” (MELO, 2016).

Segundo Naslavsky (2012), a importância da edificação classificada como “Casa de Amorim” insere Delfim em uma posição similar à de Lúcio Costa nos anos 1930, onde o arquiteto apresentava-se como um guardião da memória brasileira.

As residências do respectivo partido são exemplares significativos da arquitetura moderna em Pernambuco e permite-nos a compreender a evolução da produção arquitetônica do Recife

em uma fase com diferentes tipos de casas, sendo este produzido também por outros arquitetos, caracterizando esta como uma grande contribuição para arquitetura local, fortemente influenciados pela Arquitetura produzida por Costa.

Referências:

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012. 398p.

CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lucio Costa**. 2005. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, p. 236. 2005.
COMAS, Carlos. **Lúcio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39.** Vitruvius, 2002, Disponível em:< http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798 >. Acesso em: 28 mai. 2019.

COMAS, Carlos. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. 1987. In: GUERRA, Abilio et al. **Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna parte 1.** São Paulo: Romano Guerra, 2010. p. 78-108.

COMAS, Carlos. Arquitetura moderna, estilo corbu, pavilhão brasileiro. 1989. In: GUERRA, Abilio et al. **Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna parte 1.** São Paulo: Romano Guerra, 2010. p. 207-225.

DOS SANTOS, Cecília. Problema mal posto, problema reposto. In: NOBRE, Ana et al. **Lucio Costa um modo de ser moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 132-143.

FREIRE, Adriana. As soluções da arquitetura tropical em Recife**. Revista Au,** edição 195, jun.2010. Disponível em: < http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/195/artigo175864-3.aspx_>. Acesso em: 07 mai. 2019.

GOLDMAN, Carlos. **A trajetória da membrana protetora de madeira ao longo de uma história brasileira: tradição e modernidade.** Porto Alegre, 2010. Disponível em:< https://www.academia.edu/7842886/A_trajet%C3%B3ria_da_membrana_protetora_de_madeira_ao_longo_de_uma_hist%C3%B3ria_brasileira_tradi%C3%A7%C3%A3o_e_modernidade >. Acesso em: 28 mai. 2019.

HECK, Márcia. **As Casas Cariocas e a Arquitetura Moderna.** In: 5° seminário DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos. 5º Seminário Docomomo Brasil, 2003.

MELO, M. C. **A casa de Amorim: Uma reflexão sobre residências unifamiliares na década de 60 em Recife.** In: 11° seminário DOCOMOMO Brasil, 2016, Recife. 11º Seminário Docomomo Brasil, 2016.

NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura Moderna no Recife 1949-1972.** Recife: Prefeitura do Recife, 2012. 178p.

SILVA, Geraldo Gomes. **Delfim Amorim Arquiteto.** Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil/ Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981. 191p.

_____. Documento. Delfim Amorim. **AU (Arquitetura e Urbanismo)**, São Paulo, Pini, n. 57, p.71-79, Dez/Jan,1994/1995.

Banco de dados Centro Histórico de São Paulo: desdobramentos modernos

São Paulo Historic Center database: modern developments

Base de datos del Centro Histórico de São Paulo: desarrollos modernos

SANTOS, Cecilia Rodrigues dos. Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Presbiteriana Mackenzie. Contato: altoalegre@uol.com.br

Resumo

O objetivo deste trabalho é contribuir para o estudo do Edifício Barão de Iguape (1956), discutindo as intervenções voltadas para sua preservação, bem como sua relação com a morfologia do Centro Histórico de São Paulo. Também interessa analisar questões relativas à conservação e restauração dos edifícios modernos, especialmente o projeto de intervenção na fachada (1984), de autoria do arquiteto Aurélio Martinez Flores, abordando aspectos de ordem estética e construtiva do projeto.

Palavras-chave: Preservação da arquitetura moderna. Centro Histórico de São Paulo. Edifício Barão de Iguape.

Abstract

The main purpose of this paper is to contribute to the study of the Barão de Iguape Building (1956), discussing the interventions towards its preservation, as well as its relation to the morphology of the Historic Centre of São Paulo. This paper is also interested in analyzing issues of the conservation and restoration of modern buildings, especially the intervention on the façade (1984) by the architect Aurelio Martinez Flores.

Keywords: preservation of modern architecture; Historic Centre of São Paulo; building Barão de Iguape

Resumen

El propósito principal de este trabajo es contribuir al estudio del Edificio Barão de Iguape (1956), discutiendo las intervenciones para su preservación, así como su relación con la morfología del Centro Histórico de São Paulo. Este trabajo también está interesado en analizar temas de conservación y restauración de edificios modernos, especialmente la intervención en la fachada (1984) del arquitecto Aurelio Martínez Flores.

Palabras clave: Preservación de la arquitectura moderna. Centro Histórico de São Paulo. Edificio Barão de Iguape.

Banco de dados Centro Histórico de São Paulo: desdobramentos modernos

O projeto de pesquisa “Centro Histórico de São Paulo: documentação e estudos de reabilitação” têm como objetivo promover o levantamento sistemático das edificações e da estrutura urbana do Centro Histórico. As informações e os registros obtidos através da pesquisa realizada nos arquivos da cidade foram organizados no Banco de Dados digital, “Centro Histórico de São Paulo", que reúne informações de campo e um repertório de imagens e referências bibliográficas provenientes de pesquisas em fontes secundárias, estruturando-se a partir do par logradouro - edifício e seu meio.

As buscas e consultas possibilitam uma série de relações, importantes para os trabalhos de pesquisa e reflexão de alunos e professores, sendo possível tanto listar todos os dados e imagens de um determinado edifício, como comparar e confrontar as plantas dos pavimentos térreos dos edifícios de um logradouro. Como plataforma, apresenta-se como uma obra em processo, que continua sendo alimentada por novas pesquisas.

Foram compiladas informações dos levantamentos de fontes arquivísticas realizadas no Arquivo Histórico Washington Luís (processos até 1921) e no arquivo corrente da Cidade de São Paulo – Divisão de Arquivos Municipais de Processos – DAMP, também designado como Arquivo do Piqueri (processos a partir de 1921). O levantamento realizado nestes arquivos e os estudos das fontes cartográficas da cidade permitiram a reconstituição histórica e a compreensão da formação e da configuração atual das ruas. Uma segunda modalidade de registros corresponde ao levantamento de conjuntos dispersos de bens incluídos nos tombamentos de edifícios na área central revalidados pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – CONPRESP. Uma terceira modalidade prossegue por meio de levantamentos dos edifícios modernos construídos na área central e, paralelamente, vêm sendo produzidos e publicados vários artigos e estudos referenciais.

Estruturado a partir do par logradouro-edifício e seu meio , o Banco de Dados passou a reunir informações de fontes primárias, por meio de fichas e reprodução dos processos e projetos, informações e imagens oriundas de registros de campo e informações obtidas a partir de fontes secundárias como trabalhos acadêmicos, periódicos especializados ou bibliografia relacionada

ao tema. As buscas e consultas tornam possível estabelecer uma série de relações e cotejamentos necessários à pesquisa e à análise, como listar todos os dados e imagens de um determinado edifício, ou comparar e confrontar as plantas de um determinado logradouro. Além da localização e registros dos projetos de edificações, a pesquisa permitiu ainda identificar proprietários, autores dos projetos, construtores, datas de construção, finalidades a que se destinavam, data de construção, características e técnicas construtivas e respectivos dados quantitativos. Muitas vezes, a análise dos pedidos de aprovação de projetos dá a conhecer aspectos da legislação incidente, seja o código de obras, sejam as normas urbanísticas e o atendimento integral ou parcial de seus parâmetros nos projetos apresentados, ou em suas revisões.

No Centro Histórico de São Paulo – definido aqui como a área que se encontra sobre duas colinas, separadas pelo Vale do Anhangabaú e circundado pelo primeiro perímetro de irradiação do Plano de Avenidas, de Prestes Maia - há dezenas de edifícios modernos nos termos propostos pelas vanguardas históricas, que se acomodam criativamente em lotes originais de um traçado colonial[12]. Trata-se de um repertório de edifícios representativos da Arquitetura Moderna, construções de grande porte caracterizadas por incorporar avanços tecnológicos como estrutura de concreto armado, cortinas de vidro, sistemas mecanizados de circulação vertical, entre outros. Dentre estes edifícios projetados e/ou construídos na década de 1950, vamos estudar aqui o Edifício Barão de Iguape, discutindo especialmente intervenções voltadas para a sua preservação, o projeto elaborado em 1984 por Aurélio Martinez Flores - arquiteto mexicano radicado em São Paulo desde os anos 1960 (SANTOS, 2007) - para solucionar problemas de desgaste na caixilharia de ferro do edifício, abordando aspectos da interação da proposta do ponto de vista plástico e construtivo em relação ao projeto original.

A primeira e a segunda casa do Barão de Iguape e o desenho de uma praça

O estudo mais aprofundado de um edifício, ainda mais quando localizado no centro de uma metrópole, não pode deixar de levar em conta as concessões do projeto às sucessivas legislações urbanística da cidade. No caso de um edifício localizado no coração do Centro

[12] Ver: CARRILHO, Marcos; RIBEIRO, Alessandro; SANTOS, Cecilia Rodrigues dos; DEL NEGRO, Paulo. Relatório do Projeto de Pesquisa Mackpesquisa - O Centro Histórico de São Paulo, documentação e estudos de reabilitação – 4ª etapa – 2014. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2837_2012_0_1%20(4).pdf

Histórico de São Paulo, para se proceder a uma análise histórica da morfologia da região onde este edifício está situado, deve-se considerar especialmente as Leis Municipais n. 4615/55, que modifica o Código Saboya, e n. 5261/57 que, pela primeira vez, estabelece índices de ocupação dos lotes. Apresentando-se como a terceira ocupação do mesmo lote situado hoje entre a Rua da Quitanda e Rua Direita, com frente para a Praça do Patriarca, estudar o edifício Barão de Iguape revela de forma bastante ilustrativa como se dá o movimento característico de renovação da cidade de São Paulo sobre ela mesma.

Segundo Luís Pereira de Souza, em 1899 havia três imponentes sobrados no centro da cidade, todos localizados à Rua de São Bento, sendo que um deles era a "primeira casa do Barão de Iguape", Antonio da Silva Prado[13], primeira edificação de vulto a ser construída no sítio conhecido como "quatro cantos", em um lote então situado à Rua São Bento, esquina com a Rua Direita que terminava nas ribanceiras do Vale do Chá . O sobrado contava com dois pavimentos, 34 janelas com vidraças com sistema guilhotina e grades de ferro, e um portão para a Rua Direita que dava acesso a um grande pátio interno de distribuição. Com a mudança do Barão de Iguape, o sobrado sofreu intervenções e passou a ser ocupado por lojas para locação na parte térrea, alugado para o Hotel de França no pavimento superior, cuja matriz funcionava no prédio fronteiro, o antigo solar do Brigadeiro Jordão.

No início do século XX os locatários foram intimados a desocupar o velho casarão que foi demolido, e já no ano de 1909 a empresa Ramos Azevedo, Severo & Comp. iniciava a construção da "nova Casa Barão de Iguape" segundo projeto que teria vindo da França, um "imponente e belo prédio de três andares e dois elevadores (...) primeiro edifício em estrutura metálica de São Paulo (...) com largas vitrines no térreo" (SOUZA, s.d.). A proprietária, Condessa Pereira Pinto, arrendou o novo edifício para o comércio e em 1919 a loja Mappin Stores alugou todo o prédio, permanecendo neste endereço até 1939. Com a mudança do Mappin Stores para sua nova sede à Praça Ramos de Azevedo, o edifício passa a ser ocupado pelo magazine Ao Preço Fixo, sendo demolido em 1956 para dar lugar ao arranha-céu batizado com o nome do barão proprietário do primeiro imóvel a ocupar o mesmo terreno, que passou a ser assim a "terceira Casa do Barão de Iguape" (CALOU; SANTOS, 2010).

O cruzamento da Rua Direita com a Rua São Bento era conhecido como "quatro cantos", por ser o único ponto da cidade onde duas ruas se cruzavam em ângulo reto. Segundo Calou e

[13] Capitão-mor e vice-presidente da cidade de São Paulo, recebeu o título nobiliárquico criado por Dom Pedro II, por decreto, em 1848.

Santos (2010) a Praça do Patriarca nasceu da necessidade de melhoria no fluxo de pessoas e meios de transportes. Em 1912 foi iniciada a demolição de um quarteirão definido pelas Ruas Direita, São Bento, Líbero Badaró e Quitanda, dando origem à futura praça, cujo nome homenageava o Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrade e Silva. Mas, de fato, a história da praça tem início com o traçado da Rua Direita, que ia da Rua Quinze de Novembro até a Rua de São José, atual Rua Líbero Badaró e, com a construção no século XVI de uma capela que foi ocupada pelos frades de Santo Antonio quando vieram para São Paulo pela primeira vez, em 1639. Essa mesma capela, sofreu diversas reformas, segundo Antonio Rodrigues Porto, e foi reconstruída em 1717, recebendo o nome de Igreja de Sto. Antonio, permanecendo até hoje no mesmo local.

Um primeiro estudo da história da urbanização e expansão do Centro Histórico de São Paulo mostrou que a abertura de uma praça que desafogasse o ponto de onde partiu o primeiro Viaduto do Chá[14] para vencer o Vale do Anhangabaú e propiciar a expansão urbana da cidade a partir do seu triângulo central, já fazia parte dos planos de urbanização para o Vale do Anhangabaú de 1911, ano em que uma lei municipal declarou de utilidade pública a quadra em frente à Igreja de Santo Antonio. Nessa mesma época foram inaugurados os Palacetes Prates, no Vale do Anhangabaú, parte integrante do Plano Bouvard, e o Teatro Municipal (CALOU; SANTOS, 2010).

Porém a Praça do Patriarca com a configuração atual só foi inaugurada em 1926, depois de custosas obras que incluíram a desapropriação e derrubada de um denso quarteirão do chamado “triângulo central”[15]. Benedito Lima de Toledo observa que “três dos lados da atual Praça

[14] “Para atender às necessidades de crescimento do centro paulistano, foi apresentado um projeto do engenheiro francês Jules Martin, para a construção de um viaduto de 180 metros de extensão sobre o Vale do Anhangabaú, unindo a Cidade Velha à Cidade Nova. O projeto de Jules Martin consistia em estabelecer a ligação entre a Rua Direita e a Rua Barão de Itapetininga, atravessando os terrenos de cultivo de chá da Baronesa de Itapetininga.(...) a Baronesa de Tatuí se opôs completamente à ideia, pois sua construção implicava a demolição da casa. As obras só iriam iniciar em 1888 sendo devido à resistência de alguns moradores dos arredores (...) . Entre eles estava o Barão de Tatuí e sua esposa, a Baronesa de Itapetinga.(...) O Barão recusava-se a sair da sua casa, só o fazendo quando a população paulistana, favorável à construção do viaduto, lançara às mãos picaretas e começou a atacar as paredes do sobrado. In: Barão de Tatuí e o primeiro Viaduto do Chá”. Disponível em: https://ospaesdebarrossaopaolo.blogspot.com/2011/11/barao-de-tatui-e-o-viaduto-do-cha-sao.html

[15] Em 1912 o Prefeito Barão Duprat (1911- 1913) desapropriou alguns prédios e começou a demolição do quarteirão definido pelas ruas Direita, São Bento, Líbero Badaró e Quitanda, iniciando pelas demolições no quarteirão entre a rua São Bento e São José, dando frente para a igreja de Santo Antonio. Durante a Prefeitura Washington Luís (1914-1919) nenhuma desapropriação foi feita no local. O Prefeito Firmiano Pinto (1920-1922) desapropriou e demoliu as edificações que ainda impediam a formação da Praça do Patriarca.

do Patriarca permaneceram inalterados, e o quarto, resultante da secção do quarteirão, recebeu novas edificações, tendo por alinhamento a Rua da Quitanda" (TOLEDO, 1989)[16]. Desde então a praça sofreu várias transformações, como na década de 1940, quando foi construída a Galeria Prestes Maia.

A abertura dessa praça modificou completamente a fisionomia do sítio denominado "quatro cantos", tendo como um dos seus objetivos abrir uma nova perspectiva para este eixo considerado, desde a construção do primeiro Viaduto do Chá (1892), como "a porta do Centro Antigo", segundo esclarecem Xavier, Corona e Lemos: "situações como esta, ímpares na cidade, estavam previstas no Código de Obras, que exigia tratamento especial para edifícios situados em pontos focais do contexto urbano". (XAVIER; LEMOS; CORONA, 1983, p. 40). A abertura da praça valorizou o terreno onde se situava a Segunda Casa do Barão de Iguape, senda sede da Loja Mappin, que seria substituída pelo Edifício Barão de Iguape, colocando-a como ponto focal deste eixo.

Em 2002 foi inaugurado o pórtico metálico projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, objeto escultural que vence um vão de 40 metros. Se o pórtico pode ser percebido pelos pedestres como uma porta de acesso monumental ao Centro Antigo, conectado pelo viaduto ao Centro Novo, em escala urbana pode ser lido mais como obstrução à perspectiva histórica da praça, o reverso da Galeria Prestes Maia , projeto de Elisário Baiana, construção subterrânea de acesso ao Vale do Anhangabaú dos anos 1940. Ou uma interferência urbanística em dissonância com a harmonia complexa da praça, marcada em três de suas bordas por edifícios representativos das diversas fases de crescimento da cidade (Igreja de Santo Antonio, Palacete Lutecia, Casa Fretin, Edifício Barão de Iguape, além dos lindeiros Edifício Matarazzo, sede da Prefeitura; Edifício Conde de Prates; Edifício do Othon Palace Hotel, 1954, arquiteto Philipp Lohbauer) e que abria a quarta borda em perspectiva para o Vale do Anhangabaú e para o

[16] Vários casarões de taipa foram na mesma época demolidos criando espaço para a abertura da Praça do Patriarca, os primeiros deles localizados entre a Ruas São Bento e Líbero Badaró, na continuidade das Ruas Direita e da Quitanda, criando o bolsão de acesso ao Viaduto do Chá. As obras da praça tiveram início na primeira década do século XX. No entorno, construções históricas acompanhavam a igreja de Santo Antonio (que ainda permanece no local), como o edifício Barão do Iguape (segunda sede do Mappin, demolido em 1956 para dar lugar ao edifício Barão de Iguape), o Palacete Lutétia (projeto do Escritório Ramos de Azevedo, década de 1920, ainda no local), os Palacete Prates 2 (sede do Automóvel Clube de SP, demolido no início dos anos 1950, dando lugar ao Edifício Conde de Prates) e Prates 3 (Grande Hotel e da Rotisserie Sportsman, demolido em 1935 para dar lugar ao edifício Matarazzo, ambos projetos originais de Cristiano Stockler das Neves), e a Casa Fretin, fundada por Louis Fretin. em 1895 que, entre 1924 e 2001, ocupou a edificação situada na esquina da Rua São Bento e Rua da Quitanda.

Centro Novo; a composição da fachada frontal do Edifício Barão de Iguape, aquela que substituiu o edifício do Mappin Stores como foco desta perspectiva a partir do Viaduto do Chá, foi cortada pelo pórtico, que interferiu na sua percepção como se quisesse negar sua escala e diminuir sua presença na praça, apesar de tudo ainda dominante.

A terceira casa do Barão de Iguape e a Praça do Patriarca

Os anos 1950 marcam o início do processo de saturação do Centro de São Paulo, da afirmação de novas centralidades e da construção de novas tipologias de torres destinadas a escritórios, dentre as quais o edifício Barão de Iguape é pioneiro. Construído para sediar o Banco Moreira Salles, por iniciativa de seu diretor-presidente Walter Moreira Salles, o edifício Barão de Iguape (1956/1959), está localizado na Rua Direita, esquina com a Praça do Patriarca para a qual abre sua fachada principal[17]. Assim como a Segunda Casa do Barão de Iguape[18] , o volume único do edifício, um prisma retangular, ocupa em projeção todo o lote, contando com 30 andares, pavimentos-tipo em planta livre, quatro elevadores, caixilharia contínua de alumínio, revestimento dos pilares estruturais em granito e mármore. A circulação vertical por elevadores está conectada em um volume destacado liberando os andares-tipo, independente da bateria de sanitários localizada junto às escadas. O pavimento térreo e o mezanino são ocupados por agência bancária.

[17] (...) a sede da XV de Novembro continuava sendo considerada pequena demais. A ideia de uma nova sede voltava constantemente às reuniões de diretoria. Entre outras questões, era preciso que as instalações centrais do banco não somente correspondessem às suas necessidades operacionais, como também oferecessem ao público visibilidade para a importância que a instituição ganhava nesse período entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1960. Foi em algum momento dos anos 1950 que Walther Moreira Salles, durante uma caminhada com Pedro di Perna pelo Viaduto do Chá, no Centro de São Paulo, apontou um local em meio ao cenário que se abria para eles e lhe indicou como sendo o ideal para a construção da sede. Walther mostrava um dos locais mais caros de São Paulo, na praça do Patriarca. Ali, na rua São Bento, entre as ruas Direita e da Quitanda, existira o palacete de Antônio da Silva Prado, o barão de Iguape, grande proprietário de terras na época do Império. Demolido o palacete, o local abrigou a suntuosa sede do antigo Mappin Stores, de 1919 a 1939. Mas a área continuou valorizadíssima, no coração da cidade. Por isso, as palavras de Walther pareceram mais um sonho do que um projeto. No entanto, o negócio foi fechado no final dos anos 1950. O Banco Moreira Salles custeou as obras, os descendentes do barão entraram com o terreno, o prédio do Mappin foi demolido e, em seu lugar, ergueu-se um edifício moderno, batizado como Edifício Barão de Iguape, do qual os herdeiros de Silva Prado ficaram com uma parte. Foi inaugurado em 1959. Dizia o anúncio publicado à p. 5 de O Estado de S. Paulo, em 8 de dezembro de 1963: “O Banco Moreira Salles tem o prazer de participar aos seus clientes e amigos a mudança de sua sucursal de São Paulo, da rua XV de Novembro, 212, para a praça do Patriarca, 30. ITAU-UNIBANCO 90 anos. Disponível em: http://www.itauunibanco90anos.com.br/pdfs/cap5.pdf

[18] Cf. Levantamento Aerofotogramétrico Mapa Sara Brasil, São Paulo, realizado entre os anos de 1928 e 1933.

Diferentemente da maior parte dos edifícios seus contemporâneos situados no Centro de São Paulo[19] - Edifício Itália (1956), projeto de F. Heep; Edifício Banco London South America (1960), projeto de H. Mindlin e G. Palanti; Edifício Palácio do Comércio (1957), projeto de L. Korngold, entre tantos outros[20] – o projeto não foi encomendado a um escritório ou arquiteto estabelecido no Brasil. Mesmo já contando com um projeto do arquiteto J. Pilon, cujo partido original é mantido, Walter Moreira Salles recorre ao escritório norte americano SOM - Skidmore, Owings and Merrill; o desenvolvimento e fiscalização ficam a cargo do escritório do arquiteto Jacques Pilon, com a participação de Giancarlo Gasperini (XAVIER; LEMOS; CORONA, 1983, p. 40) [21] .

O objetivo de Moreira Salles era incorporar ao banco, e ao Centro de São Paulo, a imagem das modernas torres americanas em *curtain-wall* e estrutura metálica (FIALHO: 2007), no momento em que os arranha-céus se apresentavam como um dos mais inovadores objetos de experimentação da construção civil. A solução da torre envidraçada bem como a modulação e a trama geométrica da fachada apresentam-se assim em sintonia com arranha-céus americanos como o Lever House (1950/52) e o Inland Steel (1955) do mesmo SOM, ou o Seagram (1958) de Mies van der Rohe, introduzindo São Paulo no circuito do chamado “estilo internacional” da arquitetura moderna.

Interessa aqui analisar as questões relativas à conservação e restauração dos edifícios modernos, especificamente o projeto elaborado em 1984 por Aurélio Martinez Flores - arquiteto mexicano radicado em São Paulo desde os anos 1960 (SANTOS: 2007) - para solucionar

[19] “Na segunda metade dos anos 1940, o escritório Jacques Pilon era o mais solicitado da cidade. Vários colaboradores vêm contribuir à sua produção, dando-lhe novas características em que a vertente modernista se torna ainda mais acentuada. Entre eles se destacam Adolf Franz Heep, Herbert Duchenes, Giancarlo Gasperini e Jerônimo Bonilha Esteves”. CARRILHO, Marcos; RIBEIRO, Alessandro. “Arquitetura Moderna no Centro Histórico de São Paulo”. In: Relatório do Projeto de Pesquisa: O Centro Histórico de São Paulo: Documentação e estudos de reabilitação – 4ª etapa – 2014. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2837_2012_0_1%20(4).pdf

[20] Edifício Banco Mercantil Finasa, projeto de Jaci Ferreira Hargreaves, vai substituir o Palacete Prates 1 apenas na década de 1970.

[21] Esta informação de Xavier, Lemos e Corona não tem referência de fonte. Muitas vezes é omitida a participação do escritório norte americano neste projeto. Durante a pesquisa não localizamos os desenhos e documentos relativos ao projeto original. Mas o Escritório Inter/Design, do arquiteto Aurélio Martinez Flores, nos forneceu cópias heliográficas de algumas pranchas de desenho do projeto original, sobre as quais ele trabalhou em 1984, que contavam com o carimbo: Jacques Pilon; arquiteto CREA 1520; proprietário: Banco Moreira Salles SA; local: Praça do Patriarca; datação: 1957, 1958 e 1959. O arquiteto Flores confirma a participação do escritório norte americano SOM - Skidmore, Owings and Merrill, inclusive apontando a autoria de Gordon Bunshaft para este projeto (Aurélio Martinez Flores. São Paulo, BEI, 2001, p. 100).

problemas de desgaste na caixilharia de ferro do edifício, abordando aspectos da interação da proposta do ponto de vista plástico e construtivo em relação ao projeto original, ressaltando que, em nenhum momento, este projeto é tratado pelo arquiteto como "restauração de fachada", antes como uma intervenção contemporânea "respeitosa em relação ao desenho original" (FLORES: 2001), respeito estendido à arquitetura de Skidmore, Owings and Merrill.

Quase 30 anos após a inauguração do edifício Barão de Iguape, o ainda diretor-presidente do UNIBANCO, Walter Moreira Salles, faz contato com o arquiteto Aurélio Martinez Flores solicitando uma série de intervenções no edifício, mas principalmente um projeto para "reforma da fachada principal", se necessário redesenhando a caixilharia e trocando os revestimentos: placas de mármore estavam se destacando da fachada e caindo. Em correspondência ao Embaixador Walter Moreira Salles, de 09/03/1984, o arquiteto justifica sua proposta de manter as placas de mármore branco Paraná como revestimento das fachadas, eliminando a hipótese de outros materiais "que não manteriam o padrão de alta qualidade do prédio e alterariam consideravelmente tanto a sua concepção arquitetônica, assim como diminuiriam obviamente seu valor comercial"[22].

Em relatório técnico anexo a este encaminhamento, tendo como referência "Unibanco – Praça do Patriarca – Revestimento de fachada", Aurélio Flores apresenta relatório de vistoria efetuada no edifício e destaca os dois problemas da fachada a serem tratados com urgência: a caixilharia (com vazamentos ocasionados por falta de vedação, envelhecimento e outros "a detectar com a retirada das placas de mármore") e o destacamento das placas de mármore Paraná da fachada (devido à falta de juntas para absorver os diferenciais de dilatação existentes entre a estrutura do edifício em concreto armado e o mármore de revestimento). Segue-se no documento o detalhamento sobre as características do mármore Paraná, "utilizado nesta fachada", com estudos técnicos e recomendações para a espessura das placas, as juntas de ângulo, o acabamento e principalmente expondo três sistemas de fixação das placas na estrutura de concreto, identificando a incompatibilidade desses materiais no tocante à dilatação térmica como razão principal do deslocamento e queda das placas de mármore[23] .

A empresa Arquetipo, em correspondência de 18/05/84 ao arquiteto, apresenta orçamento de "2000 peças painéis de alumínio dobrado a anodizado natural fixadas nas esquadrias existentes" e em carta anexa, pessoal, propõe ao arquiteto a troca de todas as esquadrias do

[22] Correspondência do arquivo do Escritório Inter/Design.
[23] Idem

edifício, já que um diagnóstico realizado pela empresa demostrara que a caixilharia original apresentava muitos problemas[24] . No livro Aurélio Martinez Flores (FLORES: 2001, 100), Fernando Serapião afirma que toda a caixilharia original em ferro do Barão de Iguape foi substituída por outra com o mesmo desenho, mas em alumínio, e as placas de mármore branco Paraná por placas também de alumínio. Na ata de uma reunião ocorrida no dia 23/04/1987, no próprio edifício, da qual participaram o arquiteto e representantes do Unibanco, da empresa Arquetipo e da construtora JHS, fica determinado que: "a solução do revestimento da face externa em granito azul paulista"; a limpeza e polimento do mármore da face interna; substituição, na "aba lateral" da Rua Direita, do mármore existente por mármore Paraná com o mesmo processo de fixação utilizado na torre; troca, na "aba lateral" da Rua da Quitanda, do mármore existente por mármore Paraná aplicado no sistema tradicional[25] .

A ata de outra reunião ocorrida em 17/06/1987, entre representantes do UNIBANCO e da construtora JHS, para tratar de serviços complementares e orçamentos, determina que na "aba lateral" da Rua Direita "deverá se mantida a solução anterior em granito", e "não será executado o requadro", e na "aba lateral" da Rua da Quitanda, "deverá ser mantida a solução anterior em granito". A resposta do arquiteto em 02/09/1987 reivindica para si "a responsabilidade perante o embaixador Walther Moreira Salles pela realização condigna da reforma deste marco da arquitetura tão importante para a instituição". No que diz respeito às fachadas argumenta que a solução em granito para os beirais (coroamento, vigas de perímetro) que havia proposto "é a que melhor condiz com o gabarito e as características arquitetônicas do prédio dando o coroamento necessário a uma obra deste porte", além de ser mais durável do que o rufo de alumínio existente que a construtora indicava que fosse mantido, complementado "com um contra rufo de alumínio para absorver o aumento da largura da viga motivado pelo novo revestimento de granito" (ata de reunião de 07/07/1987, entre representantes do UNIBANCO e da construtora JHS) [26] . Quanto às mudanças propostas para a intervenção nas "abas laterais", o arquiteto argumenta que "a continuidade de materiais entre os ambientes internos e externos aplicados a um mesmo plano, é uma solução estética que deverá ser mantida nesta obra", e recomenda que, se o objetivo fosse diminuir custos, então apenas o mármore apenas da aba da Rua da Quitanda, danificado, deveria ser substituído mantendo e limpando o mármore da aba da Rua Direita [27].

[24] Ibidem
[25] Correspondência do arquivo do Escritório Inter/Design que também guarda cópia heliográfica do detalhamento das novas esquadrias pela Arquetipo.
[26] Idem
[27] Ibidem

Ao analisar a prática arquitetônica relacionada aos edifícios comerciais em altura construídos entre os anos 1950 e 1970 nos Estados Unidos, em termos da representação das fachadas, Schneider Santos e Verde Zein, assinalam que, com o advento da "fachada livre" e de novas tecnologias de construção, a natureza construtiva e a composição das fachadas dos edifícios ganham especial atenção por parte dos arquitetos, valorizadas como elementos articuladores-mediadores entre exterior e interior. Para as autoras, a fachada, incluindo esquadrias, molduras e revestimento, é um dos principais subsistemas do edifício "é o principal responsável a prover condições adequadas de habitabilidade e de estética, ajuda a promover o empreendimento e seus custos, de implementação e manutenção, são significativos se comparados aos outros subsistemas" (SCHNEIDER; ZEIN, 2013).

A recuperação e valorização da fachada do Edifício Barão de Iguape projetado por Skidmore, Owings and Merrill[28] em meados dos anos 1950, através de um projeto de Aurélio Martinez Flores [29] elaborado em meados da década de 1980 com o objetivo de solucionar problemas de desgaste na caixilharia de ferro, ressalta não só os aspectos funcionais, materiais e estéticos disponíveis no momento da elaboração do projeto e sua adaptação à realidade brasileira, assim como os mesmos aspectos em jogo 30 anos depois, por ocasião da primeira grande intervenção de conservação do edifício. Mas, principalmente, a análise da intervenção nas fachadas deste edifício revela a importância da dimensão cultural de todo o processo,

[28] Skidmore, Owings & Merrill (SOM) é um escritório de arquitetura e engenharia norte americano, constituído em Chicago em 1936 por Louis Skidmore e Nathaniel Owings, que em 1939 se juntaram a John O. Merrill. A primeira filial em Nova York foi aberta em 1937. SOM é uma das maiores empresas de arquitetura do mundo, especializada na construção de arranha-céus, os primeiros caracterizados pelas fachadas em curtain-wall, pela estrutura metálica e pelo desenvolvimento das plantas livres. Gordon Bunshaft (1909 - 1990), se associou ao SOM em 1937, e entre outros foi responsável pelo projeto do edifício Lever House, em Nova York (1951/52). Os principais projetos desenvolvidos pelo SOM na época em que foi encomendado o projeto para o Edifício Barão de Iguape eram: Lever House, New York, 1952; Manufacturers Hanover Trust, New York, 1954; Hilton Istanbul, Istanbul, 1955; Inland Steel Building, Chicago, 1958.

[29] Aurélio Martinez Flores (1930) é formado em arquitetura pela Universidade Nacional Autonoma do México, aluno de Félix Candela e Jorge Gonzales Reyna, e contemporâneo de Ricardo Legorreta. Começou a trabalhar na Knoll Internacional em 1959, no México, e colaborou no projeto de Mies Van der Rohe para a sede da Baccardi na cidade do México. Ainda na Knoll foi trabalhar em Nova York e depois transferido para o Brasil, em 1960, para supervisionar a fabricação pela Forma de clássicos do mobiliário moderno licenciados pela Knoll International, estabelecendo-se em São Paulo. Trabalhou durante dez anos na Forma, e em 1970 abriu a loja e escritório de arquitetura Inter/Design quando começou a desenvolver seus próprios projetos de arquitetura, que incluem residências, lojas, restaurantes, edifícios institucionais e comerciais, além de vários projetos de arquitetura de interiores. Ver: SANTOS, Cecilia Rodrigues dos. "Aurélio Martinez Flores: exercícios de colagem sobre fundo branco". Revista ARQTEXTO n.13, 2008, ps. 46 a 57.Também disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_13/03_cecilia%20rodrigues.pdf

consequência da postura assumida por Flores. Sensível ao valor arquitetônico do edifício, tanto plástico como construtivo, o arquiteto insiste em argumentar pela sua integridade, deixando claro ao longo da correspondência reproduzida em trechos acima, a defesa dos materiais e procedimentos construtivos originais, depois a preocupação com os materiais de substituição e com os procedimentos técnicos de intervenção, sempre defendendo acima de tudo o desenho e a confecção original da fachada, entendida nas suas múltiplas dimensões como componente cultural do edifício. No entanto, em nenhum momento este projeto é tratado, ou nominado, pelo arquiteto como "restauração das fachadas" de um edifício que não era, e ainda não é reconhecido e protegido por tombamento - antes define seu projeto como uma intervenção contemporânea "respeitosa em relação ao desenho original".

Simona Salvo, ao se debruçar sobre os problemas relativos a intervenções na arquitetura Contemporânea, analisando as várias orientações teóricas e as modalidades de intervenção possíveis, polemiza em torno daquilo que identifica como "tendência difusa a refazer, antes que conservar, tendo-se por consequência o cancelamento de partes e de materiais autênticos, e uma progressiva perda de memórias arquitetônicas" (SALVO, 2007). Contrapõe a essa prática, a "restauração entendida como ato de cultura", como aquela das fachadas do arranha-céu da Pirelli em Milão (1956/60), projeto do arquiteto Gio Ponti com a colaboração de Pier Luigi Nervi e Arturo Danusso, portanto um edifício contemporâneo ao Barão de Iguape.

A intervenção ocorrida no edifício da Pirelli entre o final dos anos 1990 e 2002, segundo Simona Salvo, levou em conta o valor histórico e monumental do edifício e a solução conservativa final foi conseguida depois de intenso debate entre duas posições opostas: uma delas, ancorada na cultura histórica, técnica e universitária milanesa, se propunha a realizar o aprofundamento técnico-científico de um edifício importante da história italiana recente, a outra, de tipo consumista, privilegiava os resultados econômicos e de imagem da operação. (SALVO, 2008). Ainda segundo a autora, reconhecer o valor cultural de um arranha-céu, exige pesquisas e análises que identifiquem e revelem seus valores históricos, artísticos e construtivos, como ocorre com qualquer monumento de qualquer época, valores que devem inclusive contribuir para superar as dúvidas, incertezas e preconceitos que ainda cercam a conservação de edifícios modernos e contemporâneos. Acrescenta ainda que reconhecer a dignidade estética e o valor histórico-tecnológico de um painel *curtain wall,* elemento produzido em série pela indústria, ainda argumentando segundo critérios qualitativos e não quantitativos, requer muita coragem do responsável pelo projeto de intervenção (SALVO, 2008).

O projeto de Aurélio Martinez Flores para a fachada do Edifício Barão de Iguape antecede em pelo menos dez anos a intervenção no Edifício Pirelli. Desenvolvido em meados dos anos 1980, quando, internacionalmente , não se reconhecia valor cultural em edifícios modernos e contemporâneos que pudesse justificar proteção e até projeto de restauro, o projeto de Flores contemplou os aspectos de segurança, praticidade e funcionalidade que provocaram a intervenção, mas sempre de maneira a fazer prevalecer os valores culturais do edifício. A formação de Aurélio Flores nos anos 1950 e sua trajetória profissional, comprometida com o desenvolvimento da arquitetura moderna internacional, não impediu que ele enfrentasse o desafio representado por um projeto de intervenção em edifício contemporâneo com rigor, método, mas principalmente com sensibilidade e respeito pelo projeto original, propondo soluções que, no limite, poderiam ser aceitas como de caráter conservativo coerentes com o campo disciplinar da restauração.

Na mesma época em que Aurélio Flores é chamado para intervir no Edifício Barão de Iguape, o arquiteto herda uma casa construída no século XVIII, localizada na cidade colonial de Puebla, no México. A casa, que pertencia há décadas à sua família, se encontrava em um triste estado de deterioração o que levou o arquiteto a iniciar, em 1983, um meticuloso trabalho de restauração, recuperando a casa original em sua organização espacial, seu pátio, seus elementos artísticos como cerâmicas e pinturas murais, considerando que era seu dever resgatar os valores históricos e artísticos da propriedade para que não desaparecessem, e concluindo: “sempre tive respeito por tudo que é bom, seja antigo ou moderno, cuja qualidade mereça ser conservada” (ROSAS, 1988).

Referências

Aurélio Martinez Flores. São Paulo, BEI, 2001.

“Barão de Tatuí e o primeiro Viaduto do Chá”. Disponível em: https://ospaesdebarrossaopaolo.blogspot.com /2011/11/barao-de-tatui-e-o-viaduto-do-cha-sao.html , acesso e;: 10-05-2020.

CARRILHO, Marcos; RIBEIRO, Alessandro; SANTOS, Cecilia Rodrigues dos; DEL NEGRO, Paulo. Relatório do Projeto de Pesquisa Mackpesquisa - O Centro Histórico de São Paulo, documentação e estudos de reabilitação – 4ª etapa – 2014. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2837_2012_0_1%20(4).pdf, acesso em : 10-06-2020.

FIALHO, Roberto Novelli. **Edifícios de escritórios na cidade de São Paulo**. Tese de doutoramento, FAUUSP, São Paulo, 2007.

ITAU – UNIBANCO 90 anos. Disponível em: http://www.itauunibanco90anos.com.br/pdfs/cap5.pdf . Aceesso em: 05-06-2020

PORTO, Antonio Rodrigues. **História da Cidade de São Paulo (através de suas ruas).** São Paulo, Carthago, 1997.

ROSAS, Leo. "O resgate dos palácios coloniais". Revista Casa & Gente, Ciudad de Mexico, vol.3, n. 26, maio 1988.

SALVO, Simona. "Restauro e 'restauros' das obras arquitetônicas do século 20: intervenções em arranha-céus em confronto". *Revista CPC,* São Paulo, n.4, p.139-157, maio/out. 2007. Disponível em: www.revistas.usp.br/cpc/article/viewFile/15610/17184 , acesso em: 10-06-2010.

SALVO, Simona. "Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração". *Revista PÓS*, FAUUSP,2006, n.19.

SANTOS, Cecilia Rodrigues dos. "Aurélio Martinez Flores: exercícios de colagem sobre fundo branco". Revista ARQTEXTO n.13, 2008, ps. 46 a 57.

SCHNEIDER SANTOS, Michele; ZEIN, Ruth Verde. "Entre a Transparência e a Espessura: a Moderna Fachada do Edifício Norte-americano 1945-1975". São Paulo, PPG-FAUUPM, 2013.

SIGNORINI, Nathalie, SANTOS, Cecilia Rodrigues dos. "Centro Histórico de São Paulo: estudo histórico e documentação da Praça do Patriarca". Artigo Iniciação Científica, FAUPM, 2012.

SOUZA, Luis Pereira de. "A Casa do Barão de Iguape". Disponível em: http://www.almanack.paulistano.nom.br/psouza.html : Acesso em: 01/03/2011.

TOLEDO, Benedito Lima de . **São Paulo : Três Cidades em um Século**. São Paulo, Duas cidades, 1983.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlo A C; CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo, Pini, 1983.

A difusão da arquitetura moderna em Curitiba: análise formal de dois projetos da década de 1970

The diffusion of modern architecture in Curitiba: formal analysis of two architectural designs from the 1970s

La difusión de la arquitectura moderna en Curitiba: análisis formal de dos proyectos de década de 1970

JANUÁRIO, Isabella Caroline. Doutoranda. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: isajanu.arq@gmail.com

REGO, Renato Leão. Doutor. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: rlrego@uem.br

SILVA, Milena Vicentim da. Aluna de graduação. Universidade Estadual de Maringá. Contato: milenavicentim@hotmail.com

REISDÖRFER, Vitor Amorim. Aluno de graduação. Universidade Estadual de Maringá. Contato: vitor.a.r1997@gmail.com

Resumo

A atuação dos arquitetos e urbanistas em Curitiba na década de 1970 evidenciou o fenômeno da difusão da arquitetura moderna e a consequente adaptação das ideias viajantes diante de novas dinâmicas contextuais. Com o objetivo de reconhecer as estratégias projetuais adotadas por esses arquitetos, este trabalho analisa dois projetos emblemáticos e representativos daquele contexto: o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico desenvolvido para Brasília (BNDE, 1973) e a sede da Empresa Estatal Terrafoto, idealizada para Embu, São Paulo (1979). Nesta análise fundamentada por uma 'investigação arqueológica' e pela 'recriação estética', os projetos foram redesenhados e foram reconhecidas as variáveis projetuais priorizadas em cada proposta. Ao aproximar os dois estudos de caso, este trabalho detalha a adaptação das ideias e indica sua repercussão na história da arquitetura no Brasil como um ponto de inflexão.

Palavras-chave: Circulação das ideias. Metodologia de projeto. Arquitetura curitibana.

Abstract

The work of architects and urban planners in Curitiba in the 1970s evidenced the phenomenon of modern architecture diffusion and consequent adaptation of travelling ideas to new contextual dynamics. In order to recognize the design strategies those architects adopted, this paper analyzes two emblematic, representative architectural designs: the headquarters of the National Bank for Economic Development (BNDE) outlined for Brasília (1973); and the headquarters of Terrafoto

State Company (1979), for Embu, São Paulo. The architectural designs were redone and, based on a sort of 'archaeological investigation' and 'aesthetic recreation,' the primary design variables were recognized in each proposal. By bringing together the two case studies, this paper details the adaptation of ideas and their repercussion in the history of Brazilian architecture as a turning point.

Keywords: Architecture diffusion. Design methodology. Curitiba architecture.

Resumen

La actuación de los arquitectos y urbanistas en Curitiba en la década de 1970 evidenció el fenómeno de la difusión de la arquitectura moderna y la consecuente adaptación de las ideas en circulación delante de nuevas dinámicas contextuales. Con la intención de reconocer las estrategias proyectuales adoptadas por aquellos arquitectos, este trabajo analiza dos proyectos emblemáticos y representativos de aquel contexto: el Banco Nacional de Desarrollo Económico, diseñado para Brasilia (BNDE, 1973) y la sede de la Empresa Estatal Terrafoto, idealizada para Embu, São Paulo (1979). En este análisis fundamentado por una 'investigación arqueológica' y por la 'recreación estética', los proyectos fueron redibujados y fueron reconocidas las variables proyectuales priorizadas en cada propuesta. Al acercar los dos estudios de caso, este trabajo detalla la adaptación de las ideas e indica su repercusión en la historia de la arquitectura en Brasil como un punto de inflexión.

Palabras clave: Circulación de ideas. Metodología de proyecto. Arquitectura curitibana.

A difusão da arquitetura moderna em Curitiba: análise formal de dois projetos da década de 1970

Introdução

O fenômeno da difusão de ideias modernas no campo da arquitetura e urbanismo no século XX foi fundamental para "o processo de transferência de conhecimento e tecnologias de regiões mais desenvolvidas para outras menos desenvolvidas, num processo indutivo de modernização" (SEGAWA, 1998, p. 134). Em Curitiba esse fenômeno se deu, em grande medida, devido ao deslocamento de arquitetos paulistas que passaram a atuar na cidade nas décadas de 1960 e 1970.

As transformações físicas ocorridas em Curitiba nessas décadas tiveram como protagonistas os profissionais reunidos em torno do primeiro curso de Arquitetura e Urbanismo do Estado, criado em 1962 na Universidade Federal do Paraná, egressos de outras universidades nacionais — em especial do Rio de Janeiro e de São Paulo (MULLER, 2001). No caso paulista, podem ser incluídos os arquitetos José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto, Joel Ramalho Júnior e Roberto Gandolfi, que migraram para Curitiba no início dos anos de 1960. Esses profissionais se formaram na década de 1950 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Mackenzie – São Paulo, um curso que, tendo sido fortemente influenciado pelo tradicional ensino da *École de Beaux-Arts* de Paris, naquela década também buscava se modernizar com um novo currículo (BREIA, 2006).

Com a formação das primeiras turmas do novo curso da Universidade Federal do Paraná (UFPR) em meados dos anos 1960, reuniram-se aos arquitetos e urbanistas migrantes os recém-formados José Sanchotene, Alfred Willer, Oscar Mueller, Leonardo Oba, Ariel Stelle, Rubens Sanchotene e Jaime Lerner. Alguns desses jovens arquitetos também passaram a atuar entre os docentes daquela instituição, em disciplinas de composição e teoria da arquitetura. Formou-se assim um grupo que contribuiu tanto para o debate acadêmico-profissional na capital paranaense quanto para a projeção nacional da arquitetura que praticavam, por meio da participação bem-sucedida em concursos nacionais de projeto arquitetônico realizados entre 1965 e 1980 (DUDEQUE, 2010; PACHECO, 2010).

Como parte da dinâmica da circulação das ideias, que não escapa a mudanças, transformações, recusas e adaptações (SAID, 1983) e da sua evolução, estes arquitetos estabelecidos em Curitiba passaram a ser protagonistas em um cenário de inflexões na arquitetura brasileira, verificadas na segunda metade do século passado (BASTOS e ZEIN, 2010). Brasília havia sido inaugurada dois anos antes da criação do curso de arquitetura da UFPR, quando emergia a produção hegemônica dos arquitetos paulistas e da expressão plástica dessa arquitetura, com a valorização estética da estrutura e do uso do seu principal material no seu estado bruto. Mas era também um momento de forte crítica internacional à arquitetura moderna e de buscas por expressões mais sintonizadas com o homem comum, a vida cotidiana e a noção de lugar. Esse contexto formado na década de 1960 tornou-se fundamental para direcionar o debate arquitetônico e urbanístico das décadas seguintes tanto no cenário local curitibano, quanto no cenário nacional.

Nesse sentido, este trabalho explora o fazer arquitetônico desse grupo de arquitetos sediados em Curitiba, sua relação com a história da arquitetura e com o processo projetual. Para tanto, adotou-se como estudo de caso múltiplo os projetos dos edifícios para o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, em Brasília (BNDE, 1973), e a Sede da Empresa Estatal Terrafoto, em Embu, São Paulo (1979) - dois projetos vencedores de concursos nacionais. Partiu-se do redesenho dos projetos como um método de “investigação arqueológica” e de “recriação estética” das obras (PANOFSKY, 1976). Para a análise, recorreu-se às variáveis projetuais que concorrem no processo projetual, teorizadas por Norberg-Schulz (1963) para a arquitetura da década de 1960 e atualizadas por Aschner Rosseli (2009) para a arquitetura contemporânea, a saber: o entorno físico, a acomodação funcional, o contexto social, a simbolização cultural e a expressão formal. Ao considerar tais variáveis como parâmetros para o mapeamento das ideias no processo de projeto, este artigo mostra quais delas foram predominantes em cada caso e, com isso, qual foi a estratégia projetual adotada, avançando na direção da transformação da arquitetura moderna no Brasil nos anos de 1970.

Duas concepções projetuais

O Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, Brasília-DF, 1973.

A fim de estabelecer a sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) na nova capital do país, o governo federal lançou um concurso de projeto em 1973, que foi vencido pela então equipe formada por três escritórios atuantes em Curitiba: José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller; Joel Ramalho e Leonardo Tossiaki Oba; Ariel Stelle e Rubens Sanchotene. A equipe curitibana também contou com a colaboração de Guilherme Zamoner e Edmar Meissner, então dois estudantes de arquitetura da UFPR.

Conforme o edital, o edifício deveria contemplar escritórios administrativos, um salão presidencial, auditório, associação de funcionários, estacionamento para carros, e um heliponto (CENIQUEL, 1990). A proposta vencedora organizou todas as atividades previstas em uma única edificação vertical de sete pavimentos e dois níveis de subsolo. Sua implantação isolada no lote contribuiu para manter a escala monumental do edifício governamental em Brasília (Figura 1).

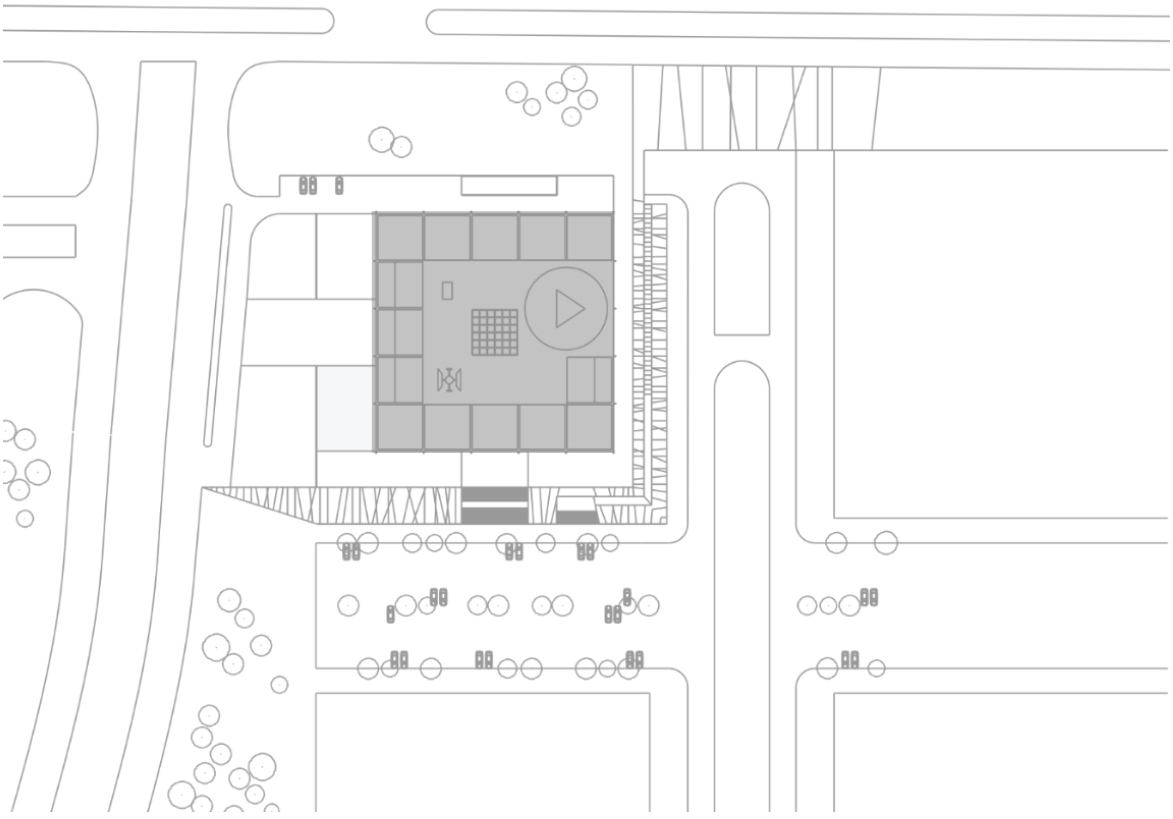


Figura 1. BNDE: implantação do projeto destacando a edificação. Fonte: Os autores.

O edifício envidraçado foi pensando como um volume elevado do solo, modulado e irregular, devido à subtração de certos módulos que configuraram o seu espaço interno. Com

efeito, as plantas do pavimento tipo, desenvolvidas a partir de módulos de 1,25 m x 1,25 m, podiam alcançar uma área quadrada de 62,5 m de lado; entretanto, cada pavimento recebeu um perímetro único, com a subtração de módulos, de modo que a área dos pavimentos aumentou até chegar ao 4º andar, onde formou-se o quadrado completo e as áreas dos pavimentos superiores voltam a diminuir (Figura 2). O módulo central apresenta-se sempre vazio, de térreo à cobertura, onde é fechado por um domo que ilumina o centro do edifício. A subtração de módulos que acontece nas plantas permite ao monobloco inicial uma volumetria variada, escultoricamente lúdica e, em certo sentido, ornamental – uma espécie de solução 'aberta' diante de uma arquitetura moderna de concreto que que privilegiava a forma pura em sua completude.

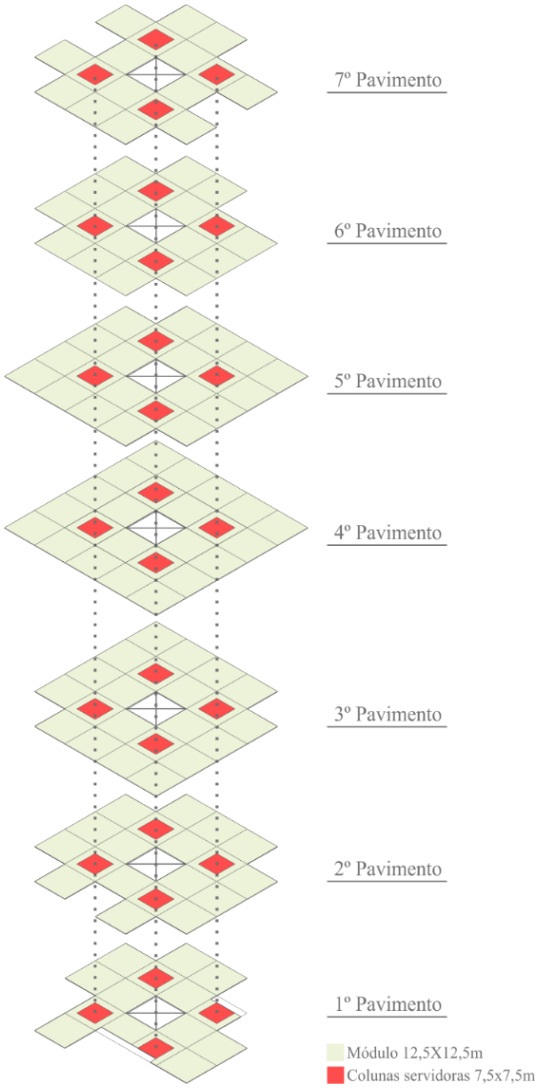


Figura 2. BNDE: estratificação das plantas. Fonte: Os autores.

A massa edificada foi erguida por meio de quatro pilares internos de concreto, com seção quadrada de 7,5 m de lado, que além de função estrutural também serviam às instalações hidrossanitárias e à circulação vertical (elevadores e escadas). Estes quatro apoios possibilitaram a eliminação de pilares distribuídos pelo edifício, resultando em plantas abertas e espaços flexíveis. Para tanto, a cobertura foi tratada como uma grande grelha em concreto, sustentada pelos quatro pilares, e da qual pendiam 20 tirantes metálicos que resolviam os apoios para as extremidades das plantas (Figura 3). O concreto aparente presente nas estruturas ainda reforça o vínculo com a arquitetura brutalista paulista (ZEIN, 2005). A concepção estrutural do edifício permitiu que estrutura e vedação estivessem desvinculadas. As fachadas então receberam vidro em todo o fechamento vertical, com montantes em alumínio que seguem a mesma modulação de 1,25 m x 1,25 m da planta.

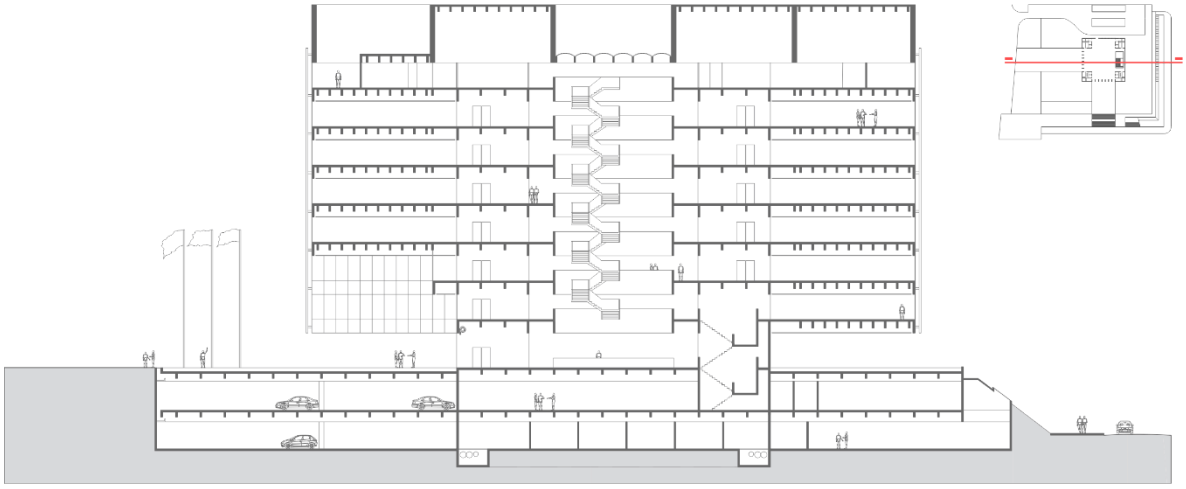


Figura 3. BNDE: corte longitudinal. Fonte: Os autores.

A forma espetacular e o arrojo estrutural, tradição na arquitetura moderna brasileira, contribuíram para dar ao projeto um caráter monumental, corresponderam à política desenvolvimentista do governo militar, como um dos símbolos do “Brasil Grande” que se almejava.

Terrafoto, Embu-SP, 1979

Em 1979 a Secretaria Estadual de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo realizou um concurso nacional para o projeto do Edifício-Sede da Empresa Terrafoto de

Aerofotogrametria, em Embu. O concurso foi vencido por Joel Ramalho Junior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner, sócios de um escritório estabelecido em Curitiba.

Segundo o edital o edifício deveria contemplar espaço para a diretoria, salas para distintas funções administrativas, bem como uma série de salas técnicas passíveis de expansão, como gerência de voo e operações de apoio, laboratórios fotográficos e cartográficos, além de uma área para oficinas de manutenção. Era necessário ainda prever áreas para restaurante, anfiteatro, alojamentos e um grande estacionamento (REVISTA PROJETO, 1979).

A solução vencedora organizou essas atividades em um edifício predominantemente horizontal, linearmente disposto, estruturado sobre um eixo que corta longitudinalmente o terreno e conjuga uma forma impositiva, regular, geométrica, modulada e elevada do solo, destinada ao setor de trabalho, em contraponto a uma forma orgânica, moldada no desnível do terreno, que se destina ao setor sociocultural. A proposta foi resolvida em aproximadamente 13.500 m² de área construída, significando a ocupação de apenas parte do terreno (Figura 4).

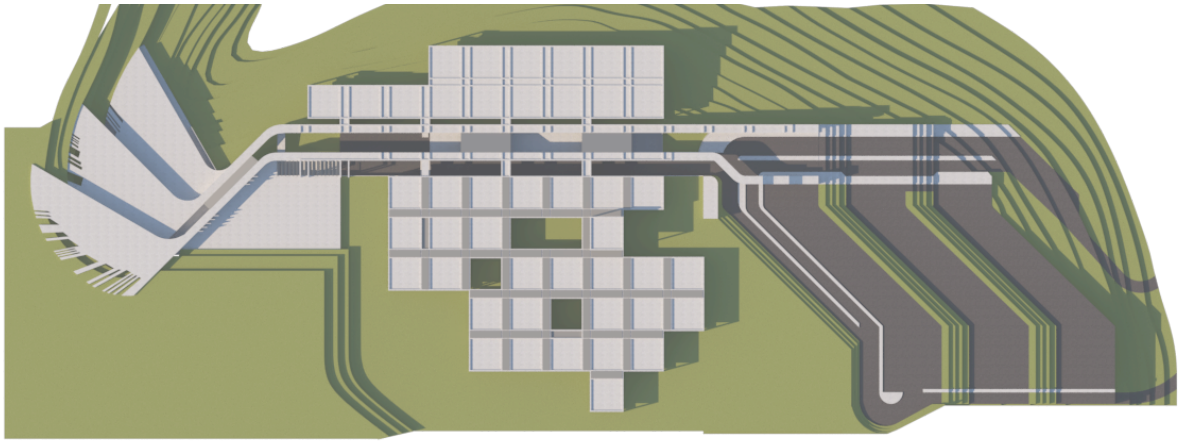


Figura 4. Terrafoto: implantação. Fonte: Os autores.

A setorização foi feita a partir do eixo de circulação, que articulava dois níveis de atividades por meio das passarelas interligadas que promoviam a interação física e valorização do percurso. No nível inferior (+813,50) se encontra o bloco administrativo, envidraçado em todo o perímetro, o que estabelece a conexão visual com o entorno. No nível superior (+817,00) há o bloco industrial, sobre um enorme platô artificial, facilitando uma futura expansão. Há ainda um nível subterrâneo (+810,00) que agrega banheiros e centrais de infraestrutura (Figura 5).

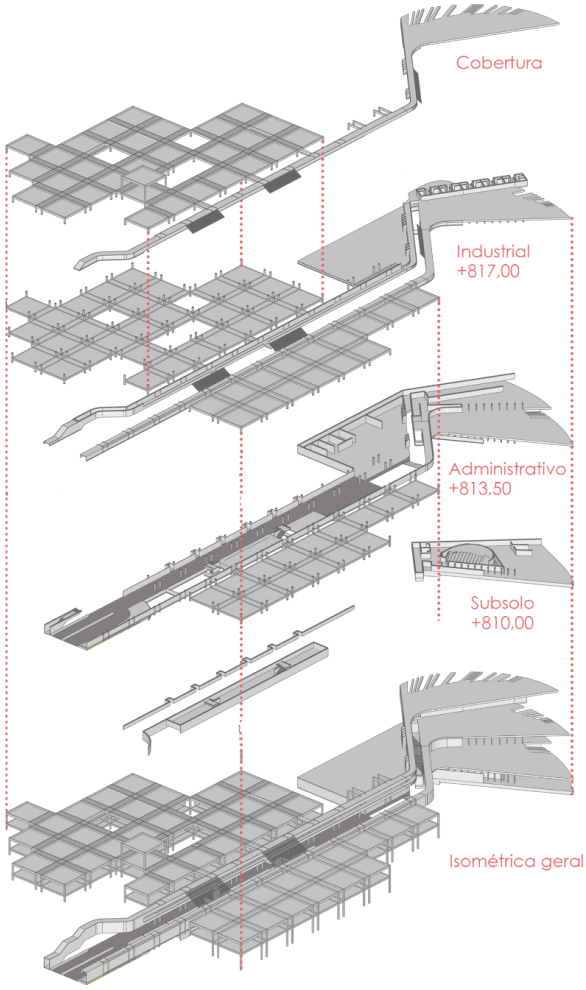


Figura 5. Terrafoto: estratificação das plantas. Fonte: os autores.

Para os setores administrativo e produtivo os arquitetos adotaram uma malha formada por módulos quadrados, com quatro apoios, estruturados em concreto aparente com vão de 10 m e separados 2,5 m uns dos outros. Esses módulos se erguem sobre pilotis e desenvolvem-se independentemente do desnível. A independência estrutural que se alcançou com este sistema, além de se desvincular da vedação, era conveniente para a construção em etapas e futuras ampliações.

O setor sociocultural marcava o fim do percurso do eixo de circulação. Estava organizado a partir de três níveis escalonados em consonância com a topografia. No nível mais baixo encontra-se teatro; no nível intermediário, o restaurante, e, por fim, no nível superior tem-se uma série de alojamentos para funcionários. O setor é estruturado por grandes lajes nervuradas que se

apoiam diretamente no solo, com uma série de rasgos para aproveitamento da luz, resultando em uma forma irregular e mais dependente do terreno, quando comparada com o restante do edifício.

VARIÁVEIS PROJETUAIS

As conformações anteriormente apresentadas são resultado de estratégias projetuais que revelam intenções e prioridades no processo de projeto. Ao considerarmos as variáveis projetuais concorrentes em todo projeto arquitetônico (NORBERG-SCHULZ, 1963; ROSSELLI, 2009), podemos compreender as estratégias usadas pelos arquitetos para resolver determinados problemas e entender como os arquitetos projetam.

BNDE: a arquitetura como forma e simbolização cultural-ideológica

Ao analisar a concepção de projeto para o BNDE, destacam-se duas variáveis projetuais: a arquitetura como forma e a simbolização cultural-ideológica. A solução da arquitetura como forma está ligada à predileção da composição volumétrica do edifício (ASCHNER ROSSELLI, 2009, p. 38). No caso do Banco, a forma foi tratada como uma questão primordial, já que se nota a prevalência de aspectos formais sobre as atividades funcionais. Além disso, no BNDE a especulação formal comandou o processo criativo. Esse é um dos aspectos que o difere da arquitetura paulista da década de 1960 — essa última, altamente difundida nessa década (ZEIN, 2005; 2014) — pois, muito embora esses arquitetos de Curitiba fossem tributários das ideias paulistas (GNOATO, 2002; PACHECO, 2010; SANTOS, 2011), nota-se que no caso do Banco em Brasília, a estrutura não foi fator primordial para a definição da forma arquitetônica, como nos exemplos mais representativos da arquitetura paulista brutalista (BASTOS e ZEIN, 2010). O que definiu a sua forma foi a intenção plástica dos projetistas em operar com um volume abstrato. Partindo da articulação de elementos formalmente resolvidos e seriados como os módulos, atingiram um resultado final surpreendente, um objeto arquitetônico monumental e escultórico.

Considerando que um dos quesitos do edital do concurso determinava que o projeto se revestisse de um caráter monumental e expressasse a posição de destaque e vanguarda que a empresa ocupava na economia e no crescimento do país (OBA, 2019, p. 139), percebe-se como a simbolização cultural-ideológica – através da forma – foi expressiva no projeto, uma vez que essa variante busca criar um espaço de representação em um campo cultural (ASCHNER ROSSELLI,

2009, p. 36). Nessa perspectiva, considerando que o projeto foi desenvolvido em meio à ditadura militar (1964-1985), no ápice do chamado milagre econômico, esse objeto arquitetônico carrega uma carga simbólica intencional, podendo ela ter se convertido em um marco representacional. Na década de 1970 esse foi um dos fatos que pesaram na arquitetura de obras pública que configuram episódios de um Brasil grande e moderno (SEGAWA, 1998). A imagem produzida por essa arquitetura ainda deveria representar o poder que ela manifesta (um banco nacional) e o evento que ele comemora (o crescimento do país).

TERRAFOTO: a arquitetura como formalização das atividades

No caso do projeto para a Terrafoto, apesar do entorno físico ser relevante para os arquitetos na implantação e na criação das relações visuais dentro do edifício, nota-se que o ponto de partida para a concepção do projeto foi a formalização das atividades, justamente pelo o agrupamento setorizado das atividades que se assemelham (ASCHNER ROSSELLI, 2009, p. 34), de modo pragmático, a partir dos três setores: administrativo, industrial e sociocultural. Embora tratados com soluções formais distintas, que buscaram se adequar a cada atividade que ali seria desenvolvida, os setores foram conectados pelas passarelas de circulação a fim de criar uma noção de conjunto e unidade do edifício, ainda que deixando clara a setorização.

Nota-se então o recurso a uma espacialidade aberta a múltiplos usos conectados, alcançada com o tratamento flexível do programa espalhado pelo terreno e não mais restrito à forma unitária, tão empregada pela arquitetura brutalista paulista na década de 1960. Como resultado da formalização das atividades como variável prioritária, nota-se a contradição formal decorrente da coexistência de duas respostas projetuais distintas: modular e orgânica. Pode-se se imaginar que a intenção dos arquitetos foi explorar a forma, representando na ortogonalidade uma disposição sistêmica — áreas de trabalho, e na organicidade uma composição menos rigorosa — áreas de descanso e convívio. Geometria e organicidade podem representar a aerofotogrametria; mas também equivalem à natureza dual das atividades desenvolvidas no seu interior: trabalho e lazer.

Ainda que se trate de uma sede de um órgão estatal, a intenção dos profissionais em Curitiba no projeto para a Terrafoto revela um esforço em entender as atividades e as suas particularidades, obedecendo aos desígnios dos programas. Essa estratégia projetual proporcionou aos arquitetos resultados formais inesperados quando atentos às atividades dos usuários.

CONCLUSÃO

Ao identificar as variáveis projetuais predominantes em duas arquiteturas produzidas na década de 1970, pode-se perceber que em cada caso estudado sobressaíram variáveis distintas. Com isso nota-se um certo desprendimento em relação a uma expressão uniforme e a uma linguagem única de projeto, embora os dois projetos analisados tenham sido elaborados em equipe, com constituição variada.de qualquer modo, eles revelam trabalho colaborativo e experimentação, e além da aproximação ao cotidiano e às particularidades, a partir de uma postura profissional pragmática, atenta às oportunidades oferecidas em cada circunstância e menos dogmática em relação às heranças da arquitetura paulista.

No caso do BNDE, a estrutura se revela como retórica eloquente, o que permitiu explorar plasticamente a forma. Esta foi uma solução pertinente e oportuna para se projetar um símbolo cultural-ideológico. Distintamente do Banco, a Terrafoto pautou-se pelo programa. As referências à arquitetura paulista da década de 1960 pouco apareceram e a dualidade formal apresentada, pragmaticamente alcançada para que se pudesse satisfazer a necessidades e requisitos do programa, chama mais a atenção do que o esquema estrutural em módulos.

Com isso, pode-se perceber não só um processo de transferência de conhecimento e tecnologias de regiões mais desenvolvidas para outras menos desenvolvidas, num processo indutivo de modernização, mas também uma mudança de rumos. Notou-se que, na capital paranaense, esses arquitetos se distanciaram da prática corrente na arquitetura brasileira e, abertos a possibilidades, abriram caminho para ações inovadoras na arquitetura brasileira da década de 1970, em certa medida reproduzindo os debates internacionais contemporâneos.

Referências

ASCHNER ROSSELLI, Juan Pablo. Cómo concebir un proyecto arquitectónico? **Dearquitectura**, ano, 9, n. 05, pp. 30-41, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3622363.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2020.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

BREIA, Maria Teresa de Stockler. **A transição do ensino da arquitetura *Beaux-Arts* para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie - 1947-1965.** Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CENIQUEL, Mario. **A prática arquitetônica como forma de elaboração de uma crítica arquitetônica.** Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

DUDEQUE, Irã Taborda. **Nenhum dia sem nenhuma linha: uma história do urbanismo em Curitiba.** São Paulo: Studio Nobel, 2010.

GNOATO, Luis Salvador Petrucci. **Arquitetura de Curitiba, transformações do Movimento Moderno.** Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MULLER, Silviane Rosi. **Arquitetura e ensino no Paraná: uma trajetória em análise.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, Universidade do Rio Grande do Sul, Curitiba, 2001.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intentions in Architecture.** Cambridge: MIT Press, 1961.REGO,

OBA, Marina. **Memórias de um território: ideais de arquitetura e cidade na construção da Esplanada de Santo Antônio.** Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PACHECO, Paulo Cesar Braga. **A Arquitetura do Grupo Paraná.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, Universidade do Rio Grande do Sul, Curitiba e Porto Alegre, 2010.

PANOFSKY. Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

REVISTA PROJETO. O projeto vencedor do concurso nacional para a sede da Terrafoto. nº 17, p. 19-24, dez. 1979.

SAID, Edward Wadie. Traveling theory. In: SAID, E. W. **The world, the text, and the critic.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 157-181, 1983.

SANTOS, Michelle Schneider. **A arquitetura do escritório Forte Gandolfi 1962-1973.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Edusp, 1998.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973.** Tese (Doutorado). Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalism Connections: a refreshed approach to debates & buildings.** São Paulo: Altamira, 2014.

Edifício Wilton Paes de Almeida, São Paulo: Preservação e ausência do patrimônio urbano e arquitetônico

Wilton Paes de Almeida Building, São Paulo: Preservation e absence of urban and architectural patrimony.

Edificio Wilton Paes de Almeida, São Paulo: Preservación y ausencia del patrimonio urbano y arquitectónico.

BELONDI, **Carolina B. G.** Aluna de graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Presidente Prudente, SP. Membro do Núcleo de Ensino e Pesquisa em Patrimônio, c.belondi@unesp.br

HIRAO, Helio. Professor Doutor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Presidente Prudente, SP. Membro do Núcleo de Ensino e Pesquisa em Patrimônio, helio.hirao@unesp.br

Resumo

Apoiado em autores como Francesco Careri e Guy Debord, o estudo apreende e reconhece as marcas e pegadas do edifício modernista destruído por colapsamento, Wilton Paes de Almeida em 2018, através de práticas de experimentações espaciais. Assim, potencializa-se o edifício, agora ausente da cena urbana, como patrimônio histórico através da prática de derivas em conjunto à construção de cartografias da tessitura das relações de afetamento das pessoas com o seu espaço configurando os múltiplos e diversos territórios em constante movimento. Essa relação, possibilita acentuar o sentimento de pertencimento com o espaço e, potencializar a valorização e preservação do patrimônio arquitetônico.

Palavras Chaves: Preservação, Deriva, Cartografia.

Abstract

Supported by authors as Francesco Careri and Guy Debord, the study apprehends and recognizes the marks and footprints of the modernist building destroyed by collapse, Wilton Paes de Almeida in 2018, through the practice of space experiments. Thus, the building, now absent from the urban scene, is enhanced as a historical patrimony through the practice of derive, together with the construction of cartographies of the relationship of people's affect with their space, configuring the multiple and diverse territories in constant movement. This relationship makes it possible to accentuate the feeling of belonging to the space and enhance the appreciation and preservation of architectural patrimony.

Keywords: Preservation, Derive, Cartography.

Resumen

Apoyado por autores como Francesco Careri y Guy Debord, el estudio aprehende y reconoce las marcas y huellas del edificio modernista destruido por el colapso, Wilton Paes de Almeida en 2018, por medio de la práctica de experimentos espaciales. Así, el edificio, ahora ausente del escenario urbano, se potencia como patrimonio histórico a través de la práctica de la deriva junto con la construcción de cartografías de las relaciones de afectación de las personas con su espacio, configurando los múltiples y diversos territorios en constante movimiento. Esta relación permite acentuar el sentimiento de pertenencia al espacio y potenciar la valoración y conservación del patrimonio arquitectónico.

Palabras clave: Preservación, Deriva, Cartografía.

Edifício Wilton Paes de Almeida, São Paulo: Preservação e ausência do patrimônio urbano e arquitetônico

Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa iniciada em 2019, ano seguinte ao desabamento do edifício Wilton Paes de Almeida (WPA), no centro de São Paulo, em maio de 2018. Através da prática de experimentações espaciais a procura de marcas e pegadas da obra modernista colapsada e de seus diversos habitantes, o estudo buscou compreender os significados atribuídos ao patrimônio arquitetônico ausente materialmente na cidade.

Do auge à ruína, do abandono à reativação, o edifício foi sede de um conglomerado de empresas e órgãos públicos, foi abandonado pelo poder público e ocupado por movimentos sociais que lutam por moradia digna, sendo o Movimento de Luta Social por Moradia (MLSM) o último a habitar o patrimônio.

No momento do desabamento o edifício, conhecido entre os movimentos sociais pela sigla WPA, fora transformado e utilizado como moradia. Por esse motivo e por toda a sua história, o colapsamento do patrimônio e a sua atual ausência física adquirem características singularidades. Assim, reconhecer o patrimônio moderno, agora ausente da paisagem, mas presente na memória das pessoas, pela prática da deriva (DEBORD, 1958; CARERI, 2013) e cartografia (JACQUES, 2008) através da cidade praticada e vivenciada (CERTEAU, 1998) potencializa a valorização e preservação do patrimônio.

A ativação da memória é proposta a partir do caminhar (CARERI, 2013) ou a prática da deriva (DEBORD, 1958). Uma vez que a experiência provoca encontros e possibilita a construção de cartografias de forças e afetos entre os corpos, aprendendo e reconhecendo as relações das pessoas com sua ambiência, conformando seus territórios singulares, promovendo ou afastando as sensações de pertencimento com o seu patrimônio arquitetônico ausente de forma material e presente na memória e cotidiano das pessoas do lugar.

Assim, o estudo se desenhou com o caminhar. A partir de uma pista inicial, a própria ruína: o edifício ausente, procurou-se suas pegadas, suas reminiscências de sua história e suas memórias que atravessam os corpos que se movimentam, a fim de reconhecer os significados

atuais atribuídos ao patrimônio. E dessa forma, contribuir com o debate sobre a preservação e valorização do patrimônio arquitetônico modernista nas cidades contemporâneas paulistas.

O caminhar intervindo

O ato de caminhar, parar, sentir, observar, se perder, encontrar o outro é transgredir o comportamento padrão condicionados pelos movimentos esterilizados e acelerados do cotidiano urbano na cidade capitalista contemporânea. Esse ato é preciso para se despir do olhar da cidade teórica, imaginária, idealizada, vista das janelas de aviões, e de fato compreender as cidades das pessoas, ou a cidade experimentada e praticada (CERTEAU, 1998), e então apreender as multiplicidades, singularidades e potencialidades dos espaços da cidade com seus sujeitos.

Do alto da sacada da Galeria do Rock era possível ver o imenso edifício todo grafitado. Depois do desabamento, do mesmo lugar era possível ver o vazio entre as igrejas do largo e o edifício Caracu. Das janelas do Sesc 24 de maio, quase a mesma coisa. Mas da rua, não. Para despir-se do “olhar de cima” é preciso permitir perder-se pelas ruas.

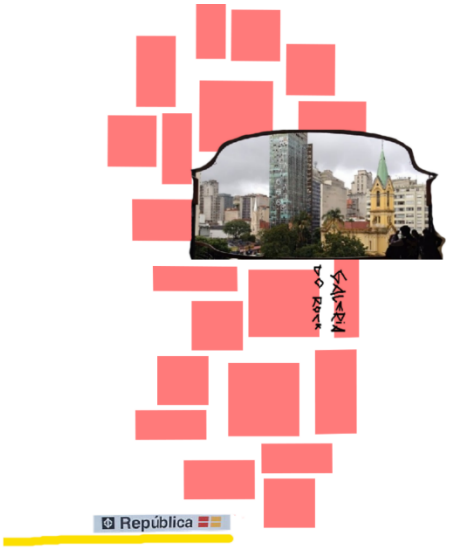


Figura 1. Cartografia de memória do Largo do Paissandu. Fonte: Belondi, 2020.

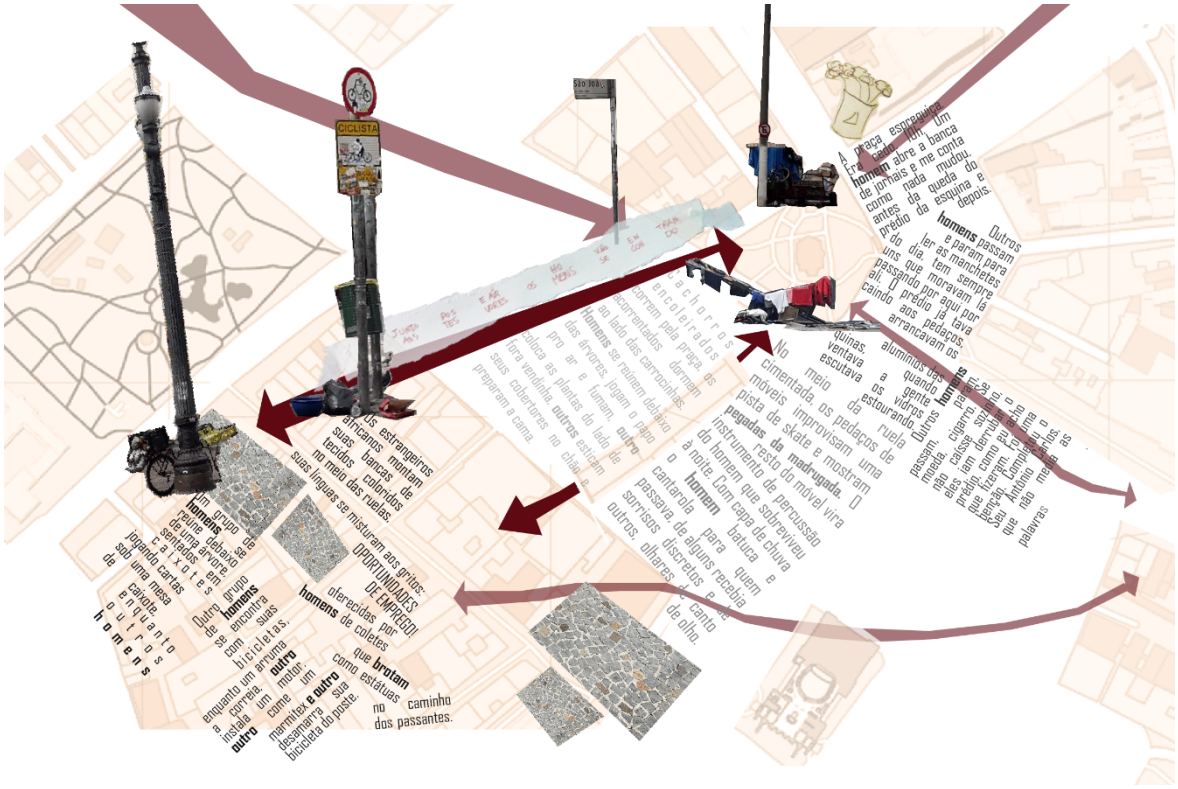


Figura 2. Cartografia de forças e afetos do Largo do Paissandu. Fonte: Belondi, 2020.

As cartografias que se apresentam são expressões gráficas do reconhecimento do largo do Paissandu, uma de memória (antes da prática da deriva) e outra durante as errâncias realizadas. A partir delas é possível acompanhar o estudo de modo a apreender as significâncias e as experiências afetadas pela ambiência com as pessoas.

O ato de caminhar pelo largo do Paissandu exigia o olhar para todos os lugares, não apenas o olhar distante de cima para baixo, mas sim da rua para cima, para o lado, para o outro, para o chão, para longe, para dentro e para fora. Os quadrados bagunçados, na primeira cartografia (Figura 1), compõem o plano de fundo de um percurso esquecido entre o metrô e a Galeria do Rock, de onde se observa uma vista do largo. A segunda cartografia (Figura 2), no entanto, experimenta as ruas repletas de fluxos, conflitos e movimentos. Ao transformar o olhar transforma-se a sensação de ser e estar na rua, transborda-se dos afetos que reverberam dos encontros.

Caminhar pelo Largo potencializou a apreensão da complexidade do grupo que compartilha a memória da tragédia do Paissandu. Formado não apenas pelas pessoas que

ocupavam o edifício, este grupo compunha moradores dos edifícios vizinhos, pessoas em situação de rua que se abrigam no Largo, comerciantes, prestadores de serviços e frequentadores assíduos. Cada qual tece à sua subjetividade a memória sobre o desabamento e constroem lembranças do edifício modernista demolido, sendo sua participação sob forma material ou sensitiva.

As lembranças são resultado de um processo coletivo afetivo, segundo Halbwachs (2013), o indivíduo que lembra está inserido em um grupo de referência, cuja memória é construída a partir das lembranças compartilhadas. Lembranças que "permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós" (HALBWACHS, 2013, p. 30).

Segundo o autor, a memória coletiva é a consonância entre as memórias individuais, cujo processo de rememoração é a evocação de eventos comuns aos membros do grupo conectados pelo afeto, ou por um "resquício da rememoração". Dessa forma, esquecer é perder a consonância do grupo, é perder os afetos que uniam os membros a memória do grupo.

A pesquisa recorreu aos conceitos de memórias, lembrança e esquecimento no intuito de compreender as camadas de tempo presentes materializadas no patrimônio construído e demolido, visto as diversas territorialidades experienciadas no edifício ao longo do tempo: sede de grandes empresas e órgãos públicos, vítima de abandono, ocupação e ruínas.

Procurou-se, desse modo entender como as memórias desse edifício, na sua ausência física, de uma cidade que demole e constrói constantemente, de acordo com os interesses do mercado imobiliário e financeiro, pouco preocupado com o atravessamento dos afetos entre os corpos, reverberam e contribuem para a transformação dos espaços da cidade contemporânea.

A discussão

Duas leituras se formularam, a primeira é construída a partir das ruínas do patrimônio demolido e, por esse motivo, reconhecido em cartografias e encontros proporcionados pelas práticas das derivas, busca apreender e reconhecer os significados atuais atribuídos. Outra pressupõe o edifício construído, abordando a fisicalidade e as camadas de tempo expressas em sua fachada e, quando possível, em seu interior. Essas leituras propõem questionamentos acerca

da afetividade do patrimônio com as pessoas em diversos contextos, do uso projetado à decadência, abandono, transformação e colapsamento.

Compreendendo as obras patrimoniais arquitetônicas e urbanas como imóveis em processo, o conceito de patrimônio se transforma em uma constante, um pensamento em movimento, essencial para apreender e reapreender os movimentos da cidade e vice versa. Uma vez que a dinamicidade do conceito contemporâneo de patrimônio nada mais é do que o reflexo da dinâmica da sociedade em constante transformação. Assim, pretende realizar reflexões sobre as singularidades das memórias dos paulistanos, suas apreensão e reconhecimento do patrimônio modernista inseridos na paisagem da cidade.

O paulatino abandono do centro histórico da cidade de São Paulo acompanhado do desamparo às obras modernistas alia-se ao pouco conhecimento do pensamento e da estética moderna por seus ocupantes, o que potencializa na memória dos paulistanos um distanciamento do que é “do passado” e, nesse sentido, o que é potencialmente um objeto de cuidado e preservação, ainda que a arquitetura moderna seja bastante expressiva culturalmente e materialmente no cotidiano paulistano. Dessa forma, a relação de afeto entre as pessoas e a construção moderna, sendo patrimônio ou não, pode tornar-se difusa e desconectada da história e da herança do movimento moderno e de sua temporalidade. Por isso, por vezes, o edifício aparenta ausente mesmo edificado.

Contudo, o edifício Wilton Paes de Almeida exibia uma dualidade. Ao passo que compunha a paisagem urbana enquanto um cenário esquecido do período modernista que ansiava ser finalizado, mantinha-se ativo no cotidiano dos citadinos. Ocupado, pixado, grafitado, quebrado e remendado, o patrimônio moderno era presente e tinha significado para as pessoas que o tinham como residência e para os frequentadores do largo do Paissandu.

Para melhor compreender as relações de afeto e a preservação, a pesquisa propôs um paralelo à Igreja Nossa Senhora dos Homens Pretos, também no largo do Paissandu. Patrimônio arquitetônico cultural, a Igreja, com seus caracteres ecléticos, fora preservada e ressingularizada pela prática da memória da comunidade negra ao longo das décadas - desde os anos 1720, quando se localizava na atual Praça João Mendes, naquela época, periferia da cidade de São Paulo.

O WPA, por sua vez, não foi um edifício conquistado por um grupo social, tão pouco foi ocupado pelos mesmos grupos de pessoas ao longo de sua história. O valor de patrimônio foi

dado pela significância arquitetônica e cultural à história paulista como uma totalidade. Junto a mais de 200 outros edifícios, o WPA foi tombado em 1982 (BARATTO, 2019), buscando a preservação das zonas próximas ao vale do Anhangabaú, deixando em segundo plano o contexto local, os conflitos e as territorialidades. Sob esta perspectiva, é possível questionar os atributos que consolidam um patrimônio e a sua perpetuação como tal ao longo do tempo.

Ausência e presença do patrimônio

Na esquina da Rua Antônio de Godói de encontro com a Avenida Barão do Rio Branco, o moderno edifício fora construído no lugar de um eclético palacete dos anos 1930. O antigo Hotel Vitória construído para hospedar a alta classe brasileira e estrangeira, com menos de 20 anos de inauguração foi demolido para dar espaço ao emergente contexto político, econômico e cultural.

O moderno edifício evoluía em mezaninos sem paredes ou demais obstruções, compunha um conjunto flexível e modular para atender às mais variadas composições internas (ACRÓPOLE, nov. 1965, p.37), resultando em um plano horizontal livre e abrangente, incorporando os princípios modernistas de Le Corbusier.

Pioneiro em diversos aspectos, o edifício era composto por 20 pavimentos tipo e luxuosos halls de circulação revestidos de mármore e aço inoxidável com pisos de ipê. A concentração espacial dos banheiros, elevadores, escadas, áreas de serviços em geral em metade da planta permitiam imensa flexibilidade no restante do pavimento. O sistema de ar condicionado embutido central, outra inovação na época, aliava-se aos pilares de concreto armado de seção transversal H, somando à amplitude do espaço um micro ambiente no interior de todo o edifício.

A fachada envidraçada era entre as demais características acima mencionadas, principal distintivo do edifício modernista. As esquadrilhas em sistemas de “curtain wall” de alumínio anodizado eram suportadas por chumbadores nas extremidades das lajes e revestiam todo o edifício. Dessa forma a pele de vidro ressaltava a esbelteza do edifício – com 12.000 m² de área construída - e fazia com que o “prisma cristalino” se distanciar dos demais edifícios do entorno, diferenciando-se também dos arranha-céus norte-americanos, que em sua maioria eram murados com pequenas aberturas de janelas.

Projetado para servir a alta classe comercial, o edifício cumpriu sua função por alguns anos. Contudo, tal qual outros edifícios do centro da cidade, sofreu com processo de desvalorização que acometeu a região central, sobretudo por conta da transferência do eixo empresarial e financeiro para a região da Av. Paulista, a partir dos anos 1980. Assim, em 1977, foi comprado pelo Estado e sob sua tutela sediou órgãos públicos, como o INSS e a Polícia Federal.

Anos mais tarde, em 1982, passou por um processo de tombamento, com proteção de nível 3 (NP-3) determinando a preservação de suas características externas (Res.37/Conpresp/92), na lista do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – CONPRESP (BARATTO, 2019).

A transferência da PF para a Lapa deu início ao abandono do patrimônio, que se concretizou em 2009, com o fechamento do INSS, que ocupava o térreo da construção. Entre os anos que seguiram, o edifício foi emprestado à prefeitura, chegou a ter um projeto de requalificação como centro cultural em 2009; foi pichado de cima à baixo pela primeira vez em 2013; transferido à Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) em 2015, em seguida esteve à venda, e sem propostas seguiu abandonado. Ainda presente materialmente na cidade, o edifício de 20 pavimentos idealizado para abrigar empresas e escritórios, adquiriu outro significado depois de pixado e quando ocupado irregularmente.

De símbolo de prosperidade da classe alta à moradia irregular da classe baixa, as características do patrimônio como um marco na paisagem se transformaram ao longo das décadas. As qualidades de marco são designadas através de um referencial, uma vez abandonado pelo poder público e pelas elites, o edifício tinha pouco ou nenhum reconhecimento, perdendo sua relevância para as referências dominantes da cidade.

Menosprezado pela classe dominante, o patrimônio abandonado adquiriu novos referenciais que o mantiveram como marco na paisagem desta cidade esquecida e deixada à história. É, portanto, uma parcela marginalizada da população que, através da pichação, do grafite e da ocupação, ressingularizaram o edifício. De modo que, cada qual a sua maneira, transformavam o patrimônio enquanto exerciam sua luta pelo direito à cidade.

Quando desabou, o edifício Wilton Paes de Almeida abrigava mais de 300 pessoas, das quais nove morreram (Polícia..., 2018). Do auge à ruína, o patrimônio resume a história da cidade de São Paulo: Cidade capitalista contemporânea, que se constrói sob os escombros de suas

valiosas e desvalorizadas construções, que menospreza a memória e a história e despreza seus habitantes.



Figura 3. Cartografia do WPA.Fonte: Belondi, 2020.

Mesmo que inexistente materialmente, o WPA está presente na cena urbana atual. A terceira cartografia (Figura 3) apresenta o edifício em períodos de ocupação. Momento em que o largo era enriquecido pela tessitura de experiências e relações de afeto.

Os primeiros andares do antigo edifício de escritórios eram ocupados por uma variedade de pessoas, adultos, crianças e idosos. Os andares mais altos, pouco acessíveis, transformaram-se em depósito. Presente na vida de seus moradores, comerciantes e

frequentadores do largo, o WPA, quando ocupado, estava inserido no cotidiano da cidade e da comunidade. Não apenas pelas tessituras das ruas, a ocupação era integrada e observada através da fachada envidraçada, como comenta o arquiteto Gustavo Cedroni, membro do escritório Metro, que projetou intervenções no Largo do Paissandu, em 2014.

> Normalmente, os prédios ocupados têm janelas pequenas e são fechados, você não vê o que acontece. Ali, não. Justamente por ser envidraçado, era possível ver a ocupação lá dentro. Era um prédio icônico, numa esquina importante do centro da cidade. (De luxo..., 2018)

Apreende-se que antes da ocupação, período em que o edifício se encontrava abandonado, sem função social, o patrimônio se distanciava do cotidiano das pessoas. Ainda que presente materialmente, do edifício ninguém saía ou entrava, podia ser considerado uma ruína construída, apenas um objeto a ser contemplado.

Por outro lado, o edifício ausente movimenta-se intensamente na tessitura das relações de memória das pessoas, mostrando que seu corpo é instável, móvel, fluido, adquire variáveis formas e afetos, e apresenta um infinito de potencialidades, inclusive após o ambiente construído ter colapsado.

Como uma corpografia urbana gigante, o WPA era o retrato da capital paulista em movimento. A cartografia transforma em corpografia porque é realizada através do corpo e no corpo, “ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta.”(JACQUES, 2008)

As Análises e reflexões

Como um “mini laboratório” da cidade ou uma gigante corpografia urbana, o WPA exibia pelas vidraças o movimento e história da cidade capitalista. Todavia, seu desabamento não concluiu a sua história na cidade, resumida a se reconstruir sob os escombros de suas valiosas e desvalorizadas construções, ele apenas expôs uma das diversas problemáticas urbanas que caracterizam a cidade capitalista contemporânea brasileira.

Nesse sentido, a pesquisa procurou privilegiar as experiências espaciais a fim de provocar as relações de afeto, entre os corpos e as formas arquitetônicas em meio a cidade genérica e espetacular (JACQUES, 2008), ressingularizando o passado pela perspectiva presente,

considerando a questão da Preservação e valorização do Patrimônio Urbano e Arquitetônico por outras perspectivas e potencializando a apreensão das camadas da história dos lugares, sejam eles ambientes edificados ou em ruínas. Evidenciando a importância do afeto dos citadinos com o espaço urbano para a construção de uma memória coletiva que preserva e atualiza seus espaços e sua vida social como patrimônio arquitetônico e urbano.

Referências

BARATTO, R. **Edifício tombado de 22 pavimentos desaba após incêndio no centro de São Paulo.** Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/893568/edificio-de-22-pavimentos-desaba-apos-incendio-no-centro-de-sao-paulo> Acesso em: 06 mai. 2019.

CARERI, F. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: GG Brasil, 2013.

CERTEAU, M. de, **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

DEBORD, G. Teoria da Deriva. In **Revista Internacional Situacionista**. No. 2, dez. 1958. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf.

De luxo modernista a ocupação precária: a história de mais de meio século do prédio que desabou em São Paulo. **BBC News Brasil**. São Paulo. maio. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43963439> Acesso em: 01 fev. 2020.

Edifício sede. **Acrópole**. nº 27. São Paulo. edição 323. nov. 1965. Disponível em:<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/323> Acessado em: 03 jan. 2020. Pg. 34-37.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 03 jan. 2020.

PETRINI, E. São Paulo, 2014. Fotos do prédio ocupado em sp antes do desabamento. São Paulo. maio. 2018. Disponíveis em: <https://www.vice.com/pt_br/article/a3y5kg/desabamento-sp-predio-fotos-antigas> Acessado em: 09 fev. 2020.

Polícia contabiliza 9 vítimas de desabamento de edifício em SP: quatro foram identificadas. **BBC News Brasil**. São Paulo. maio. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43963449> Acesso em: 09 fev. 2020.

SOUZA, F. de. São Paulo, 2015. **BBC News Brasil**. Energia de semáforo, briga por banheiro e esconde-esconde em cofre: a vida em prédio que desabou em SP. São Paulo. Maio. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43983807>. Acesso em: 09 fev. 2020.

De la estrategia al proyecto. Tres residencias de Decio Tozzi en São Paulo, Brasil 1965-1974.

Da estratégia ao projeto. Três residências de Decio Tozzi em São Paulo, Brasil 1965-1974.

From strategy to project. Three residences of Decio Tozzi in São Paulo, Brasil 1965-1974.

MAITA ZAMBRANO, Pablo Andrés. Magíster en Proyectos Arquitectónicos. Profesor en la carrera de Arquitectura Sostenible. Universidad Regional Amazónica Ikiam. Contacto: pablo.maita@ikiam.edu.ec

GUERRA GALÁN, Jaime Augusto. Magíster en Proyectos Arquitectónicos. Profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Cuenca. Contacto: jaime.guerra@ucuenca.edu.ec

Resumo

A arquitetura brutalista paulista nas décadas de 60 e 70, passou por um período político, social e econômico em que os projetos arquitetônicos deram uma resposta contundente à lógica estrutural que o concreto armado possibilita. As residências de Decio Tozzi, construídas neste período em São Paulo, Brasil, são analisadas conforme os atributos da arquitetura moderna. A análise parte da estratégia até o projeto; uma estratégia clara, precisa e coerente que define a sua configuração formal e que integra o local, o programa e a estrutura. Assim, as residências de Paco Moreno Pintor, Elio Donato Tozzi e Eduardo Álvaro Vieira, mostram o seu valor atual e que são capazes de criar, através da construção, projetos que não só se integram harmoniosamente na paisagem urbana, mas também constituem espaços de qualidade por meio da luz e da sua materialidade: o concreto. (Traducción por Phd. Andrea Jaramillo)

Palavras-chave: Escola Paulista. Brutalismo. Concreto.

Abstract

The brutalist architecture of São Paulo in the 60s and 70s, went through a political, social and economic period where architectural projects gave a forceful response to the structural logic that reinforced concrete allows. Decio Tozzi's residences, built in São Paulo, Brazil during this period, are analyzed under the attributes of modern architecture. It is analyzed from the strategy to the project, a clear, precise and coherent strategy that defines its formal configuration and that integrates the place, the program and its structure.
Therefore, the residences of Paco Moreno Pintor, Elio Donato Tozzi and Eduardo Álvaro Vieira, demonstrate the value in force to date and that they are capable of creating, through construction, projects that not only harmoniously integrate into the urban landscape but also generate quality spaces through light and its materiality, concrete. *(Traducción por Mpa. Pablo Maita)*

Keywords: Paulist school. Brutalism. Concrete.

Resumen

La arquitectura brutalista paulista en las décadas 60 y 70, atraviesan por un periodo político, social y económico donde los proyectos arquitectónicos dan respuesta contundente a la lógica estructural que permite el hormigón armado. Las residencias de Decio Tozzi, construidas en São Paulo, Brasil durante este periodo, son analizadas bajo los atributos de la arquitectura moderna. Se analiza de la estrategia al proyecto, estrategia clara, precisa y coherente que define su configuración formal y que integra el lugar, el programa y su estructura. Por tanto, las residencias de Paco Moreno Pintor, Elio Donato Tozzi y Eduardo Álvaro Vieira, demuestran su valor vigente hasta la actualidad y que son capaces de crear, por medio de la construcción, proyectos que no solamente se integran armónicamente al paisaje urbano sino generan espacios de calidad por medio de la luz y su materialidad, el hormigón.

Palabras clave: Escuela Paulista. Brutalismo. Hormigón.

De la estrategia al proyecto. Tres residencias de Decio Tozzi en São Paulo, Brasil 1965-1974.

Introducción

Las décadas de los años 60 y 70, son épocas muy importantes para la arquitectura brasileña y de manera particular si nos referimos a la escuela paulista. Los edificios y residencias concebidos por los arquitectos paulistas, atravesaron por un periodo político, social y económico, donde las soluciones espaciales respondieron a la realidad de la ciudad de São Paulo y a una técnica tradicional, el hormigón armado.

Los proyectos de la escuela paulista fueron concebidos como una arquitectura basada en una lógica estructural. Estructura que no se convierte en una camisa de fuerza, sino que se adapta y responde a las necesidades de los usuarios (programa), siendo variable y con resultados específicos. Esto sucede cuando se conjuga el lugar y la construcción.

Por lo tanto, la *arquitectura de la década ausente*[30], como lo denomina Ruth Verde Zein, quien menciona que la mejor arquitectura brasileña de los años 1960-1970, corresponde a la producción brutalista paulista, y por lo tanto, el reconocimiento de estas obras es una tarea impostergable para arquitectos e investigadores para comprender mejor esta década. (VERDE-ZEIN, 2009)

De esta manera, se convierte en una actividad valedera, reconocer y difundir los proyectos arquitectónicos de estas décadas, que cuenten con una clara lógica en la forma de proyectar, a través de la relación entre el lugar, la construcción y el programa, generando espacios de calidad, donde la forma sintetiza todos los componentes en mención.

Además, es fundamental manifestar la clara influencia de los maestros modernos Le Corbusier y Mies Van der Rohe en la arquitectura de la escuela paulista. Como sostiene Edson da Cunha Mahfuz[31]; Le Corbusier, va más allá de esquemas de distribución y soluciones estructurales y se caracteriza notablemente por el uso de muchos de los elementos que conforman la apariencia de los proyectos, y de la obra de Mies destaca por su claridad, elementalidad, precisión

[30] Ruth Verde Zein, Arquitecta. Doctora por la Universidad Federal de Río Grande do Sul, destaca este periodo de tiempo como un periodo olvidado por la historiografía de la arquitectura brasileña.
[31] Edson da Cunha Mahfuz. Arquitecto y profesor de la Universidade Federal do Rio Grande do Soul, Porto Alegre, Brasil. Estudia la influencia de Mies van der Rohe sobre la arquitectura paulista.

y transparencia. Ambas influencias se pueden encontrar y con muy buenos resultados en los proyectos de los arquitectos Paulistas. (MAHFUZ, 2014)

Por consiguiente, tras la búsqueda y reconocimiento de arquitectura de calidad con criterios modernos que han sido construidos en Latinoamérica y en este caso particular en Brasil, se descubre y estudia la obra de Decio Tozzi, un arquitecto brasileño que reside, diseña y construye en la ciudad de São Paulo. Las primeras ´´impresiones´´ de sus proyectos son la calidad espacial y el óptimo manejo de volúmenes en hormigón armado. Del mismo modo, Esteban Fernández Cobián argumenta que los proyectos de Tozzi, se resumen en *luz, espacio y materia*[32], además de definir a su arquitectura como poderosa, honesta y ejemplar, presentando una gran coherencia interna. (FERNÁNDEZ-COBIÁN, 2014)

Decio Tozzi, nace en la ciudad de São Paulo en el año de 1936 y es arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Mackenzie (1960). La formación de arquitectura fue principalmente técnica y artística. Entre sus referentes más importantes en su formación se encuentra João Vilanova Artigas, de quien considera que adquiere el sentido de la arquitectura a través de la construcción. Obtiene su Maestría en Estructuras Ambientales Urbanas por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo – FAUUSP (1967). (TOZZI, 2005)

En 1961, abre su despacho de arquitectura, cuya principal motivación se desarrolla en un trabajo único e ingresar en una aventura técnica/artística, entendida como un universo a ser descubierto. Hasta el punto donde se puede sentir que cada diseño transmita la visión de una imagen plástica en que la luz, el espacio y la materia constituyan los elementos de una arquitectura transformadora dentro del escenario conservador de aquella época.

Las discusiones sobre la dependencia económica y el resultante desequilibrio nacional, le llevan a cuestionar y reflexionar sobre las implicaciones de la responsabilidad como arquitectos a dar respuesta a las cuestiones sociales planteadas por las circunstancias. El enfoque que desarrolla se involucra en generar un diseño que puede aprovechar las fuerzas de la naturaleza y así superar la adversidad del clima Paulista con su excesiva luz del día y altas temperaturas, por medio de técnicas que ya están incorporadas en los procesos de construcción cultural, como el hormigón armado, a fin de lograr un equilibrio adecuado entre el hombre y el medio ambiente.

[32] Esteban Fernández-Cobián. Doctor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Coruña. Define a Decio Tozzi como un arquitecto en la sombra y como uno de los maestros de la arquitectura brasileña actual.

Decio Tozzi, inicia su carrera como profesor de Proyectos en la escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Mackenzie (1960-1964). En 1970 fue profesor durante la conformación de la escuela de Arquitectura de Santos, ciudad donde se construyó su primer proyecto: La Escuela Técnica de Comercio. En el año de 1983, finalmente se vincula al profesorado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, FAUUSP.

Además, el gran arquitecto brasileño Oscar Niemeyer se refiere sobre Decio en la presentación de C*uadernos brasileños de arquitectura* [33] mencionando lo siguiente*: ´´... Decio Tozzi presenta una serie de proyectos de la más alta calidad que revelan un talento excepcional y este coraje para adoptar una nueva solución que intimida a tantos arquitectos y es, sin duda, más difícil de concebir y elaborar ...”*

TRES CASOS DE ESTUDIO

En la década de los años 60, el diseño de residencias se debate en la búsqueda de nuevas relaciones espaciales entre el interior y exterior, convirtiéndose estos proyectos en respuestas a la tarea que tiene la arquitectura, destinada a proponer programas originales que solucionen el problema de la vivienda de la época.

Para el análisis de las obras de Decio Tozzi primero se catalogan todos los proyectos residenciales construidos en las décadas 60 y 70 en la ciudad de São Paulo. Posteriormente, se clasifican por criterios que permiten filtrar las residencias a un denominador común y contar con criterios de partida específicos como:

- Responder al mismo sistema estructural de hormigón armado,
- Emplazarse en un sitio con una topografía irregular y un desnivel considerable,
- Las superficies de los sitios, donde se implantan las residencias, sean similares.
- Las residencias se localicen en un contexto urbano consolidado.

Las residencias seleccionadas del arquitecto Decio Tozzi, han sido analizadas bajo los atributos de la arquitectura moderna como la universalidad de su función y la precisión estructural,

[33] *Cadernos Brasileiros de Arquitetura* (4th ed.). Projecto Editores Associados. Es una publicación especial que destaca la obra del arquitecto Decio Tozzi y cuyo prólogo fue realizado por Oscar Niemeyer en el año de 1978.

encontrando en las residencias de Paco Moreno Pintor (RPMP, 1965), Elio Donato Tozzi (REDT, 1972) y Eduardo Álvaro Vieira (REAV, 1974), importantes relaciones, no solo visuales sino constructivas, por medio de una rigurosa estructura de hormigón armado y el ingreso de luz natural que le dan un carácter excepcional a su obra.

RPMP (1965).

La configuración del proyecto de Paco Moreno Pintor, es por medio de un volumen elevado y un patio jardín de doble altura, generando un vacío que define y organiza el espacio interior de la casa. Es decir, la estrategia principal de esta residencia es integrar el proyecto con la ciudad, siendo el vacío un recurso proyectual que no solo potencia la visual hacia el valle de Sorocaba sino que permite una adecuada ventilación y confort térmico en las estancias principales del proyecto.

La caja elevada de hormigón armado contiene e integra todas zonas de la residencia en tres niveles. Tanto la planta baja como la planta alta, tienen un plano transparente hacia el patio de doble altura que permite visuales hacia el acceso de la residencia y al paisaje urbano de Sorocaba, São Paulo.

Por lo tanto, el proyecto se define a través de este espacio a doble altura que cuenta con una clara influencia de las Inmueble Villas de Le Corbusier, no sólo en la parte formal y funcional sino también en lo estructural. Las funciones de la residencia están jerárquicamente relacionadas y separadas en los tres niveles, situándose en el sótano el área de servicio y parqueadero conectadas con la calle por medio de rampas laterales, en la planta baja el área social con una conexión directa al patio jardín y en la planta alta la zona privada de los dormitorios.

La forma de la residencia es el resultado de la construcción a través de una estructura ordenada de hormigón armado. El sistema portante se compone de 9 columnas a nivel del sótano, mientras que, en la planta baja y planta alta se conforma una estructura mixta, entre columnas centrales y los muros ciegos de hormigón armado que cierran el volumen hacia los colindantes Este y Oeste. Las losas en los tres niveles se conforman por viguetas unidireccionales de hormigón, que permiten la disposición adecuada de la circulación vertical y el patio a doble altura. (Figura 1)

REDT (1972).

La residencia de Elio Donato Tozzi, se configura en dos niveles. Esta estrategia es una respuesta clara y sintetizada a la topografía natural del terreno, ya que al contar con un relieve irregular en los primeros 10 metros, esta se controla en la planta baja por medio de un muro de contención donde se ubican las zonas de estacionamiento y servicio. (Figura 2)

Mientras que, en la planta superior se proyecta un volumen único retranqueado de la parte frontal, generando una terraza jardín donde se aprecia directamente las visuales hacia la urbe Paulista. Este bloque unitario se separa de los cerramientos laterales permitiendo no solo la conformación de patios-jardines sino también el paso de luz natural tamizada por la estructura vista de hormigón. En resumen, la residencia se conforma por un muro ciego en la parte inferior y un volumen semi - transparente retranqueado en la parte superior.

El sistema portante de la residencia se compone de 8 columnas de hormigón armado conforman una cuadrícula de 4x2 y se relacionan directamente con los espacios interiores. Las vigas principales arriostran las 8 columnas de manera simétrica, destacando su horizontalidad en la cubierta de la casa. (Figura 2)

REAV (1974).

El proyecto se configura a través de la disposición de dos volúmenes que contiene el programa residencial, el primer volumen inferior, se define con un muro de piedra, que contiene y delimita la planta libre de la zona recreacional y la zona de mantenimiento. El segundo volumen superior, que se refiere al bloque de hormigón, que contiene las áreas principales de la residencia.

En la planta alta se organiza por medio de un núcleo central de baños, que sirve tanto para la zona privada ubicada hacia la calle principal, como para la zona social que se proyecta hacia la ciudad, generando un plano transparente y una terraza accesible que se relaciona con la piscina del área recreativa.

Por lo tanto, el proyecto se compone de dos volúmenes que se ajustan a un predio específico, sus particularidades urbanas y que además es la respuesta del análisis del contexto para la optimización del espacio construido. Siendo un sitio esquinero se otorga mayor espacio verde a la urbe, ampliando su vereda, siendo el muro de piedra de la residencia su cerramiento hacia lo público.

Su estructura aparente de hormigón armado, es ordenadora del espacio interior y se compone de 6 columnas circulares, dispuestas en una cuadrícula de 3x2. Las vigas principales conectan las columnas y se proyectan hacia los extremos, obteniendo una estructura más estable, ya que compensa la distancia de la luz entre las columnas. Además, estas vigas voladas hacia los cerramientos de vidrio, filtran los rayos solares del clima paulista. (Figura 3)

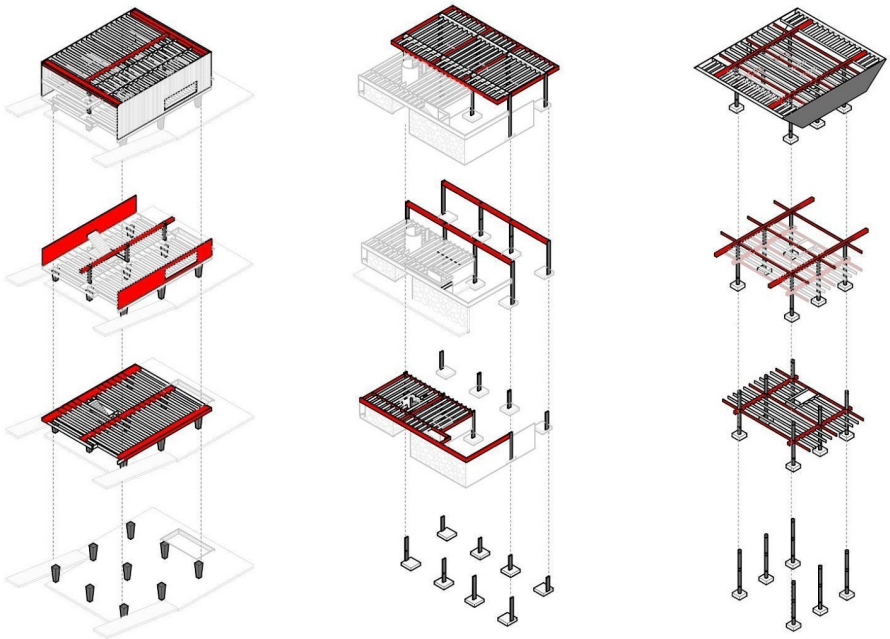


Figura 1 – 2 – 3. Relación entre arquitectura, estructura y lugar Axonometrías explotadas de las estructuras de las residencias de: Paco Moreno Pintor (1), Elio Donato Tozzi (2) y Eduardo Álvaro Vieira (3). Fonte: Autores.

Conclusiones

El sistema portante de los proyectos, tienen un propósito formal, es decir, la forma de las residencias, es el resultado de la construcción a través de la estructura ordenada de hormigón armado.

Como parte fundamental, el análisis del lugar permite insertar los tres proyectos residenciales en un contexto urbano consolidado, que no contrasta con lo existente, sino que potencia las visuales y se integra a la urbe, aprovechando la topografía natural de los terrenos.

Estas adaptaciones son generadas por planos horizontales en diferentes niveles y definidos por losas y vigas de hormigón que se proyectan como voladizos, que además de proteger de la radiación solar permiten apreciar esta línea que delimitan su forma y le da una horizontalidad, como en los proyectos de Mies.

Es importante señalar la evidente preocupación que tiene Decio Tozzi en cuanto al lugar. Desde los primeros trazos, dibuja el paisaje y el recorrido solar, de esta forma analiza las visuales desde y hacia la ciudad, como también estudia las posibilidades de ingreso de la luz natural al interior de la edificación, siendo la luz y el contraste con la sombra que proyecta los elementos estructurales, aspectos insuperables que dan una calidad espacial excepcional.

La composición de los volúmenes sólidos, diáfanos y exactos construidos a través de una estructura vista de hormigón armado, es una respuesta lógica al lugar y a la técnica empleada, esta experiencia proyectual permite entender de manera crítica y razonada las estrategias que plantea Tozzi, siendo una constante que permite no solo comparar, estudiar sino también comprender la importancia y estrecha relación entre estructura y arquitectura.

Como enfatiza Decio: *´´…La arquitectura se expresa a través de la estructura. Es una manera de racionalización y la estructura es pensada en función de los espacios necesarios, después las relaciones aparecen conforme a la distribución interior…´´* (Maita, 2018). De esta manera se generan espacios abiertos y fluidos con la presencia de paredes de bloque de hormigón visto, que permiten la organización de las residencias y la transparencia con los planos de vidrio que proyecta la vida del interior hacia la ciudad Paulista.

Por lo tanto, de la estrategia al proyecto construido, es una definición acertada para el estudio de las tres residencias de Tozzi, que tienen un denominador común al ser analizadas y difundidas con coherencia desde el punto de vista del lugar (São Paulo), su programa residencial y la estructura lógica y precisa de hormigón armado.

Finalmente, se contribuye al vasto mundo de la arquitectura, que enfrenta en la actualidad una pérdida de rumbos, como lo menciona Helio Piñón[34], ya sea por el avance tecnológico o la vanidad arquitectónica, ya que se proyecta de manera aislada, dejando a un lado el contexto y sin considerar una estructura como parte fundamental y de partida del proyecto.

[34] Helio Piñón. Arquitecto (1966) y Doctor en Arquitectura (1976) por la Escola Técnica Superio d´Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Destaca el sentido de la arquitectura moderna y la teoría del proyecto.

Por lo contrario, el respeto al lugar y la estructura han sido evidentes y coherentes en la obra de Tozzi. Estas obras, a pesar del transcurrir desfavorable de los años, permanecen vigentes, siendo un claro ejemplo de una arquitectura de calidad, que solamente el paso del tiempo le otorga una pertinencia y mayor valor, consolidándose un nuevo patrimonio del movimiento moderno en Latinoamérica a ser reconocido y valorado.

Referencias

FERNÁNDEZ-COBIÁN, Esteban. "**Decio Tozzi, Un Arquitecto En La Sombra**." DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, no. 30: 82–91. Disponível em: http://revista.dpa.upc.edu/ARCHIVO/DPA30/dpa30.html. 2014.

GASTÓN GUIRAO, Cristina, and Teresa Rovira. "**El Proyecto Moderno. Pautas de Investigación.**" Materiales de Arquitectura Moderna. 8: 96. 2007.

LÓPEZ, Carla Cristina. "**Vilanova Artigas y El Ideario Moderno. El Caso de Londrina. 1948-1953.**" Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona - UPC. Disponível em: https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004. 2012.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **"Estructura Portante y Estructura Formal: Mies Van Der Rohe y Su Influencia Sobre La Arquitectura Paulista."** DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, no. 30: 18–27. 2014.

_____. **"Arquitecturas Silenciosas."** Arq, no. 62: 10–14. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37506202. 2006.

MAITA, Pablo. **"Las Residencias de Decio Tozzi en São Paulo, Brasil 1965-1974."** Universidad de Cuenca. 2018

PIÑÓN, Helio. **Teoría Del Proyecto**. Primera Ed. Barcelona: Ediciones UPC. 2006.

RODRIGUES DA SILVA, Bárbara. **"Brasil, La Reinvención de La Modernidad Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer."** Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. 2015.

TOZZI, Decio. **"Arquiteto Decio Tozzi."** 2016. Disponível em: http://www.deciotozzi.com.br/. 2016.

VERDE-ZEIN, Ruth **"La Casa Alta. Tema y Variaciones."** ARQ "'Habitaciones'" 69: 12–17. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n69/art02.pdf. . 2008.

_____. **"La Década Ausente Es Preciso Reconocer La Arquitectura Brasilera de Los Años 1960 - 70."** Revista de La Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional Del Litoral, no. 10: 42–49. 2009.

_____. **"Breve Introdução à Arquitetura Da Escola Paulista Brutalista."** Arquitextos. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375. 2006.

_____. **“Arquitetura Brasileira, Escola Paulista E As Casas De Paulo Mendes Da Rocha.”** Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul Faculdade De Arquitetura. 2000**.**

WISSENBACH, Vicente, and Vivaldo Tsukumo, eds. **«Arquiteto Decio Tozzi»,** Cadernos Brasileiros de Arquitectura 4. 4th ed. Sao Paulo: Projecto Editores Associados. 1978.

A arquitetura de Fábio Penteado e suas possíveis referências

Fábio Penteado's architecture and its possible references

Arquitectura de Fábio Penteado y posibles referencias

MARTINS, Letícia Bortolo. Mestranda. Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade. Contato: arq.leticiabm@gmail.com.

TAGLIARI, Ana. Doutora e docente. Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade. Contato: tagliari.ana@gmail.com.

Resumo

Fábio Penteado foi um arquiteto muito importante em âmbito regional e nacional. Singular e autêntica, sua arquitetura apresenta referências de diferentes arquitetos e obras do período, inclusive de fora do Brasil. O objetivo desse artigo é apresentar uma discussão das possíveis referências arquitetônicas encontradas a partir da análise do projeto do Museu do Café para Campinas de 1960 e de outras obras que também possuem relevância dentro do acervo do arquiteto. Alvar Aalto, arquiteto finlandês, Marcel Breuer, arquiteto norte-americano de origem húngara, e Frank Lloyd Wright, arquiteto americano, são possíveis inspirações, especialmente por volta da década de 1950 e 1960, envolvendo soluções de projeto, estratégias projetuais, definições formais e funcionais de elementos e espaços.

Palavras-chave: Arquitetura Paulista. Museu do Café. Inspirações.

Abstract

Fábio Penteado was a very important architect at regional and national level. Unique and authentic, its architecture features references from different architects and works from the period, including from outside Brazil. The purpose of this article is to present a discussion of the possible architectural references found from the analysis of the Coffee Museum project for the city of Campinas in 1960 and other works that also have relevance within the architect's collection. Alvar Aalto, Finnish architect, Marcel Breuer, American architect of Hungarian origin, and Frank Lloyd Wright, American architect, are possible inspirations, especially around the 1950s and 1960s, involving design solutions, design strategies, formal definitions and functional elements and spaces.

Keywords: Paulista Architecture. Coffee Museum. Inspirations.

Resumen

Fábio Penteado fue un arquitecto muy importante a nivel regional y nacional. Única y auténtica, su arquitectura presenta referencias de diferentes arquitectos y obras de la época, incluso de fuera de Brasil. El propósito de este artículo es presentar una discusión de las posibles referencias arquitectónicas encontradas a partir del análisis del proyecto Museo del Café para la ciudad de Campinas en 1960 y otras obras que también tienen relevancia dentro de la colección del arquitecto. Alvar Aalto, arquitecto finlandés, Marcel Breuer, arquitecto estadounidense de origen húngaro y Frank Lloyd Wright, arquitecto estadounidense, son posibles inspiraciones, especialmente alrededor de las décadas de 1950 y 1960, que involucran soluciones de diseño, estrategias de diseño, definiciones formales y elementos y espacios.

Palabras clave: Arquitectura Paulista. Museo del Café. Inspiraciones.

A arquitetura de Fábio Penteado e suas possíveis referências

Introdução

O presente artigo é parte da pesquisa de mestrado em andamento no PPGATC FEC Unicamp, que investiga exemplares de projetos não construídos da arquitetura de Fábio Moura Penteado para a cidade de Campinas. O objeto de investigação da pesquisa é o projeto do Museu do Café de 1960, realizado por Fábio Penteado e José Ribeiro, em solicitação da prefeitura de Campinas.

O arquiteto paulista teve grande importância em âmbito regional e nacional. Expressiva e com conteúdo conceitual, sua arquitetura não acompanha somente os ensinamentos e a linguagem difundidos pela Escola Paulista, mas também apresenta outras inspirações e referências.

Em 1948, Penteado ingressou na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, porém se considerava desinteressado pela faculdade. O curso tinha como diretor Cristiano Stockler das Neves que só admitia a arquitetura neoclássica e deixava totalmente de lado a arquitetura moderna[35]. Sendo assim, Penteado e outros estudantes da Mackenzie não concordavam com essa opinião e formaram um grupo para discutirem temas que eram proibidos no contexto acadêmico e denominaram de “faculdade paralela”, dos quais participaram grandes nomes da posterior arquitetura moderna paulista como Carlos Millan, Jorge Wilheim, Roberto Aflalo, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Djalma de Macedo Soares, Telésforo Cristófani, Paulo Mendes da Rocha, Alfredo Paesani, entre outros (GIROTO, 2013, p. 40). No ano de 1953, Penteado concluiu a graduação.

O arquiteto pôde constatar e participar da grande transformação das cidades quando o processo de urbanização brasileiro começou a acontecer de maneira exorbitante e fora de controle nas cidades de grande porte, como São Paulo, a partir de meados dos anos 1950 (GIROTO, 2013, p. 4).

[35] Entrevista com Fábio Penteado em janeiro dos anos de 2008 e 2009 em seu escritório e em seu apartamento por Ivo Giroto. In: GIROTO, Ivo Renato. A praça é o povo: Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado. 2013. 453 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Departamento de Composição Arquitetônica, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2013, p. 429.

Esse acelerado processo de urbanização fez com que Penteado direcionasse seus estudos, reflexões e sua arquitetura para o tema das multidões urbanas, visto que, com o rápido crescimento das cidades, a falta de organização e planejamento influenciavam diretamente a vida de seus habitantes.

Sobre a Arquitetura da Multidão, o arquiteto afirmou:

> Talvez, o maior papel dos arquitetos nesta nossa época, seja construir os novos espaços de encontros e convivências para as multidões das grandes cidades. De repente, o desenho dos edifícios quase perde o sentido, se o edifício, isolado a paisagem urbana, não comunicar a participação de todas as pessoas naquilo que possa representar e viver melhor. E, certamente, os ideais de bem-estar e a paz terão de ser conquistados por toda a gente, também com a força e o poder da arte e da beleza (Texto escrito originalmente em 1972. In: PENTEADO, 1998, p. 2).

Apesar de sua arquitetura ter contribuído para a consolidação da linguagem Paulista da Arquitetura, sua produção possui relação próxima com a geração inicial de arquitetos que se reuniram em torno dos conceitos e linguagem dos ensinamentos do importante mestre Vilanova Artigas, porém também admite várias referências que definem sua arquitetura por meio de uma liberdade formal e expressiva, garantindo que sua obra seja singular dentre o conjunto das obras produzidas pelos arquitetos atuantes na Escola Paulista. A ideia de uma arquitetura coletiva e cívica, forte característica da Arquitetura Moderna Paulista, permeia toda a obra de Penteado (GIROTO, 2013, p. 68).

Esta pesquisa surgiu do interesse em estudar a arquitetura de Fábio Penteado para sua cidade natal, Campinas, em especial os edifícios públicos. Uma revisão bibliográfica foi realizada para o levantamento de pesquisas já realizadas e uma listagem e catalogação dos projetos foi organizada a fim de visualizar todos os projetos e compreender sua obra.

Na Figura 1 apresentamos as obras desde 1948, quando Penteado realizou seu primeiro projeto ainda durante a faculdade, até 1969, respeitando o recorte temporal desse artigo. As obras destacadas serão motivo de discussão nessa análise.

Por meio desta lista pode-se compreender e definir os possíveis objetos de investigação. Posteriormente foi estabelecido o contato com o escritório que abriga o acervo do arquiteto para agendar uma visita, com a consulta aos projetos e para aquisição de material iconográfico.

ANO	OBRA	LOCAL	CONSTRUÍDO

1948	Residência Domingos Solha - 1º projeto	Campinas, SP	X
1951	Edifício Residencial Itacolomi	São Paulo, SP	X
1953	Edifício Residencial - Alameda Franca	São Paulo, SP	X
	Hotel São Carlos - Concurso 2º lugar	São Carlos, SP	
1954	Estação de Tratamento de Água	São B do Campo, SP	
	Sede do Clube Campineiro	Campinas, SP	
1956	Estação de Tratamento de Água II	Campinas, SP	X
	Paço Municipal - Concurso 5º lugar	Campinas, SP	
1958	Hotel Praia do Peró	Cabo Frio, SP	
	Sede da Sociedade Harmonia de Tênis - 1º lugar	São Paulo, SP	
1959	Edifício Residencial - Rua Dona Veridiana	São Paulo, SP	
	Centro de Abastecimento de Autopeças	São Paulo, SP	
1960	Fórum de Araras	Araras, SP	X
	Grupo Escolar Vila Stanislau	Campinas, SP	X
	Escola Técnica de Química - Cons. Antônio Prado	Campinas, SP	X
	Unidade Sanitária	Barretos, SP	
	Museu do Café	Campinas, SP	
1961	Teatro Municipal	Piracicaba, SP	
	Instituto de Eletrotécnica - Universidade de São Paulo	São Paulo, SP	
1962	Sede do Clube de Campo do Jockey Clube - 2º lugar	Campinas, SP	
	Cidade dos Doqueiros	Santos, SP	
	Monumento de Playa Girón - Conc. Intern. 2º lugar	Cuba	
	Conjunto Habitacional Bairro do Limão	São Paulo, SP	
1963	Cooperativa dos Funcionários do Jockey Clube	São Paulo, SP	X

1964	Sede do Clube XV - Concurso 2º lugar	Santos, SP	
	Sede da Sociedade Harmonia de Tênis - 1º lugar	São Paulo, SP	X
1965	Catedral Presbiteriana - Concurso	Brasília, SP	
	Complexo Turístico de San Sebastián - Conc. Inter.	Espanha	
	Monumento Comemorativo aos Trinta Anos	Goiânia, GO	
	Mercado do Portão - Concurso	Brasília, DF	
1966	Residência Sondeyker	São Paulo, SP	X
	Estação de Tratamento de Água II	Campinas, SP	
	Teatro de Ópera - Concurso 2º lugar	Campinas, SP	
	Estação de Tratamento de Água	Pirassununga, SP	
1967	Conjunto Hab. Zezinho Prado - Parque Cecap	Guarulhos, SP	X
	Centro de Convivência Cultural	Campinas, SP	X
1968	Hospital-Escola - Santa Casa	São Paulo, SP	X
	Secretaria da Agricultura - Concurso 5º lugar	São Paulo, SP	
	Hotel Palácio dos Azulejos	Campinas, SP	
	Estação de Tratamento de Água III	Campinas, SP	
	Parque dos Anciãos	Campinas, SP	
1969	Escola Técnica de Vila Alpina	São B do Campo, SP	X

Figura 1. Tabela com listagem e catalogação dos projetos do arquiteto Fábio Penteado com destaque para as obras citadas nesse artigo. Fonte: autoras, 2019.

A partir da consulta ao acervo a ideia de se estudar os projetos não construídos foi reforçada, por se tratar de um material desconhecido, e também porque grande parte dos projetos catalogados não foram executados. Neste sentido a pesquisa torna-se ainda mais relevante e justificada, por discutir e apresentar material novo, além de gerar novos conhecimentos ao debate.

Décadas de 1950 e 60 e as possíveis referências arquitetônicas

> A noção de uma obra de arquitetura estar repleta de referências articuladas não é nova. Afinal, tal obra é um produto histórico-social que contém técnicas, releva uma organização social, abrange programas, abriga funções e expressa valores artísticos (PERRONE, 2011, p. 191).

Por meio do estudo sobre a produção da arquitetura do período, podemos aventar sobre algumas referências arquitetônicas nos projetos que são motivo de estudo desta pesquisa.

No início de sua carreira, muitos projetos e edifícios importantes estavam sendo construídos no Brasil e no exterior, principalmente dos arquitetos Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Affonso Eduardo Reidy, Marcel Breuer e Alvar Aalto, sendo esses dois últimos grandes inspirações para Penteado (GIROTO, 2013, p. 71) e referências principais para a produção desse artigo.

A arquitetura de Marcel Breuer (1902, Hungria - 1981, Nova Iorque) tinha como característica o uso escultural e expressivo do concreto armado, uma vez que esse material pode ser facilmente moldado e possui, ao mesmo tempo, solidez. A expressão do material em suas obras em concreto pode ter inspirado algumas decisões e soluções em alguns projetos de Penteado, principalmente na questão expressiva do material e forma. Podemos verificar essa semelhança formal entre o projeto da UNESCO (1953-1958) em Paris, do arquiteto Marcel Breuer e o projeto do Hotel Praia do Peró (1958 - não construído) em Cabo Frio, RJ do arquiteto Fábio Penteado. Na figura 1, a imagem se refere ao projeto do Hotel Praia do Peró.

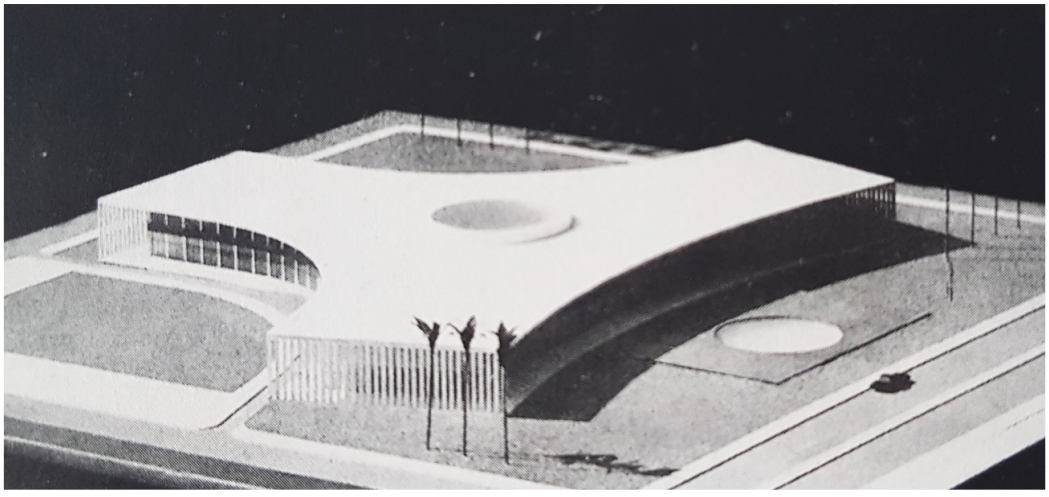


Figura 2. Hotel Praia do Peró do arquiteto Fábio Penteado. Fonte: PENTEADO, 1998, p. 154.

A arquitetura de Alvar Aalto foi um referencial internacional no contexto do Movimento Moderno com a adoção de formas orgânicas e materiais naturais, sendo conhecido por desenvolver projetos em diversas escalas. A obra de Aalto envolve a compreensão de obra de arte completa, desde o mobiliário, controle de luz natural e soluções espaciais. A possível inspiração na arquitetura de Penteado pode ser verificada nas soluções com formas orgânicas, na centralidade geométrica e na disposição em leque de algumas de suas obras como o Edifício de Apartamento de Neue Vahr (1958 - 1962) em Bremen, Alemanha.

Podemos verificar a organização geométrica centralizada e forma de leque em alguns projetos de Penteado como o Monumento Playa Girón (1962 - não construído) em Cuba; Mercado do Portão (1965 - não construído) em Curitiba, PR; Monumento Comemorativo aos Trinta Anos (1965 - não construído) em Goiânia, GO; Centro de Convivência Cultural (1967 - 1976) em Campinas, SP (figura 3); e Parque dos Anciãos (1968 - não construído) em Campinas, SP.



Figura 3. Centro de Convivência Cultural de Campinas. Fonte: PENTEADO, 1998, p. 101.

A organização do programa de necessidades, em grande parte dos projetos de Fábio Penteado, possui uma organização geométrica marcada pela centralidade. Independente da forma do edifício, o centro geométrico, normalmente em contato com a natureza, chama a atenção e convida o usuário a vivenciá-lo.

O Museu do Café e suas possíveis referências

Fábio Penteado desenvolveu uma arquitetura com características que foram sendo consolidadas durante sua formação e desenvolvimento de sua carreira, de forma original e singular.

O projeto do Museu do Café foi desenvolvido por Fábio Penteado como demanda da prefeitura de Campinas no ano de 1961, onde a ideia era “reunir, num só conjunto arquitetônico e paisagístico, elementos que contassem a história e as tradições do cultivo, da colheita, do beneficiamento e do preparo do café, desde a escravidão até os dias de hoje” (PENTEADO, 1998, p. 194).

O edifício foi idealizado no Parque Taquaral em Caminas, SP, como um típico terreiro de café e que possui uma grande declividade. O terreiro possuía 200 metros de comprimento e o projeto foi pensado para ser executado em tijolos de barro com arquibancadas para 5.000 pessoas. Os espaços livres do terreiro seriam utilizados para exposições de equipamento e maquinário agrícolas, festas populares, e, durante a época de colheita, criaria um cenário como espetáculo para o público onde seria utilizado para as várias etapas de secagem e beneficiamento do café.

Com uma forma diferenciada e inovadora, o projeto do museu pode ter sido inspirado pelas mudanças ocorridas entre a década de 1950 e 1960 que procuravam distanciar-se da ortogonalidade das formas da arquitetura moderna racionalista e se aproximar de formas mais orgânicas e livres, como a arquitetura orgânica, ou a busca da plasticidade do concreto (figura 4).

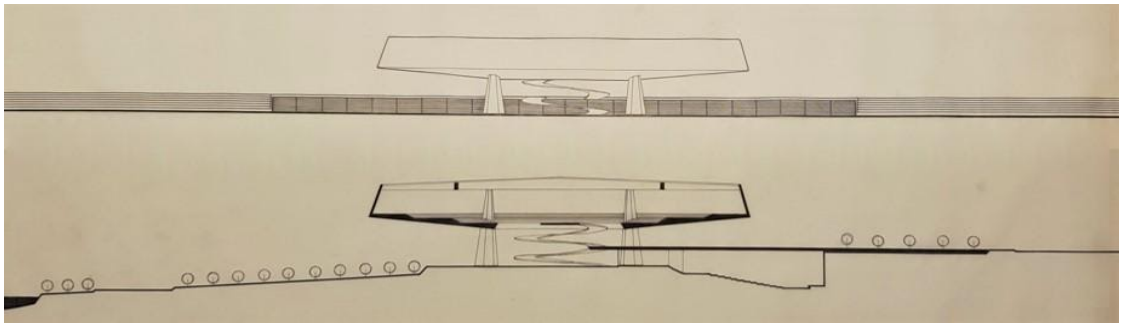


Figura 4. Vista e corte originais do Museu do Café. Fonte: Acervo Fábio Penteado. Foto Letícia Bortolo Martins, 2018.

Com uma rampa em espiral como protagonista do espaço, o edifício proposto por Penteado pode ter como referência o Museu de Guggenheim (1959) de Nova York, do arquiteto

Frank Lloyd Wright. Um dos pressupostos desta pesquisa envolve o sistema de circulação como definidor do partido arquitetônico e a adoção de modelos de percurso (TAGLIARI, 2018). De acordo com Perrone e Neiva (2011, p. 101), a circulação foi o detalhe fundamental do projeto e estabelece o elemento compositivo principal que é a rampa. A partir dela se configura a forma do edifício, o local de exibição e a circulação.

Segundo Giroto (2013, p. 350), esta solução procura “acima do desejo de inebriar a vista com belas e surpreendentes formas, seu posicionamento busca exprimir a própria ação da vida, com o intuito de criar espaços representativos dos seres que habitam e procuram por integração entre sua vida orgânica e sua cultura”.

Esse exemplo, bem como outras obras de Wright, como o edifício-garagem em Pittsburg (1947) e a Morris Gift Shop (1948) em São Francisco, “se constituem em referências imagéticas carregadas de dimensão utópica, potentes o suficiente para poder inspirar, mesmo que apenas formalmente, algumas obras do período” (GIROTO, 2013, p. 70).

Além do Museu do Café, outras duas obras de Penteado, também do final da década de 50 e início de 60, possuem soluções semelhantes.

O projeto do Centro de Abastecimento de Autopeças (figura 5) realizado para um concurso, junto com José Ribeiro para a cidade de São Paulo em 1959, previa uma solução de edifício circular com uma rampa-rua em espiral, configurando um espaço central. Uma solução semelhante à loja de automóveis projetada por Frank Lloyd Wright em Nova York, a Jaguar Auto Showroom de 1956.

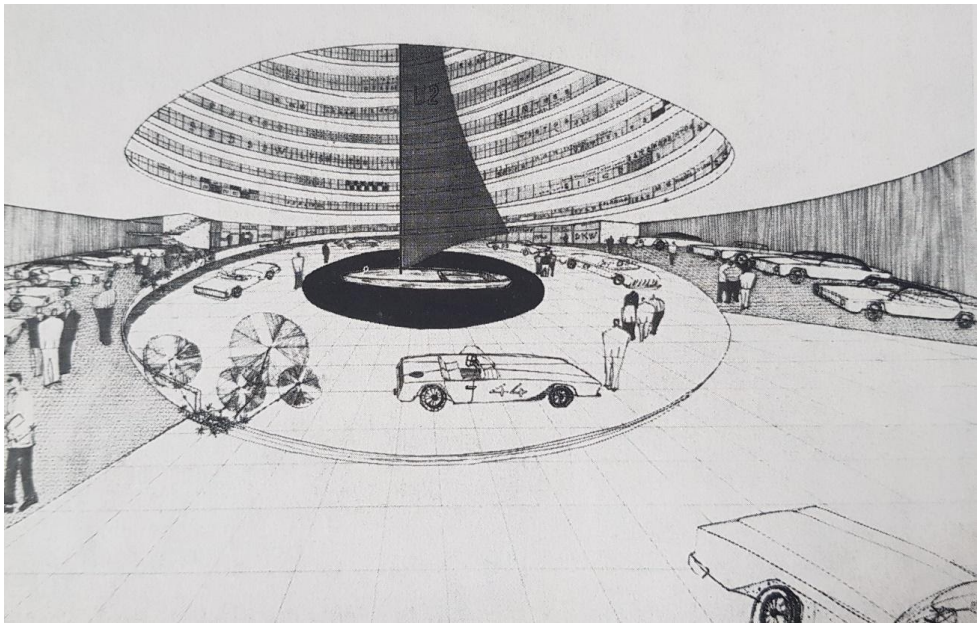


Figura 5. Centro de Abastecimento de Autopeças e Complexo Turístico de San Sebastián. Fonte: PENTEADO, 1998, p. 156.

Outro projeto da década de 1960 é o Complexo Turístico de San Sebastián na Espanha, realizado para um concurso internacional em 1965, com Alfredo Paesani, Haron Cohen, Eurico Prado Lopes e José Ribeiro. Neste projeto o programa que envolve um hotel de categoria internacional, galerias comerciais, escritórios, um clube de recreação e esportes, cinema, estacionamento e serviços, é organizado num edifício com vários pavimentos interligados por uma rampa em espiral que configura um percurso leve que conduz aos vários espaços e ambientes do complexo, além de valorizar os visuais e a paisagem da região. Novamente nota-se a importância do sistema de circulação na definição do partido.

Considerações Finais

Esta pesquisa se propõe a investigar o projeto do Museu do Café de Fabio Penteado para Campinas. O projeto possui duas versões com soluções diferentes e antagônicas. Assim surgiu o interesse de compreender as possíveis inspirações e referências presentes nas décadas de 1950 e 60 que possivelmente poderiam ter inspirado nas tomadas de decisões.

Como Perrone (2011, p. 200) afirma:

> A arquitetura pode ser entendida como o manejo de um conjunto de imagens e soluções reconhecidas para diversas finalidades, mais ou menos, estabelecidas.

> Essas geraram um repertório que vêm sendo, como todo trabalho humano, acumulado e desenvolvido para ser utilizado no projeto de novos artefatos arquitetônicos.

Portanto, como parte do desenvolvimento da pesquisa procurou-se explorar as possíveis referências arquitetônicas que podem ter inspirado Penteado neste período de desenvolvimento dos projetos do Museu do Café.

Durante sua trajetória profissional, sua linguagem foi sendo amadurecida a partir de diversas referências, tanto do Brasil quanto do exterior, bem como pelas mudanças ocorridas nas metrópoles e em âmbito nacional.

Mesmo com referências e inspirações, pode-se verificar que sua arquitetura apresenta características peculiares e autorais e isso a torna original, única e singular até os dias de hoje.

Referências:

BARATTO, Romullo. **Em foco**: Alvar Aalto. Fev. 2017. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/761541/em-foco-alvar-aaltol. Acesso em: 29 jun. 2019.

COBBERS, Arnt. **Marcel Breuer**: 1902-1981: Criador da Forma do Século Vinte. Köln: Taschen, 2008.

GIROTO, Ivo Renato. **A praça é o povo**: Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado. 2013. 453 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Departamento de Composição Arquitetônica, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2013.

NEIVA, Silvia. PERRONE, Rafael Antonio Cunha. A forma e o programa dos grandes museus internacionais. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 20, n. 34, p. 82-109, 30 dez. 2013.

PENTEADO, Fábio. **Fábio Penteado**: Ensaios de arquitetura. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. A citação como referência e a referência como citação. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 18, n. ju 2011, p. 54-67, 2011.

TAGLIARI, Ana. Modelos conceituais de percurso e circulação no projeto de arquitetura. **Revista 5% Arquitetura + Arte**. São Paulo, ano 13, Volume 1, número 16, 2018.

VITRA DESIGN MUSEUM. **Marcel Breuer**: Design and Architecture. Disponível em: https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/marcel-breuer.html. Acesso em: 27 jun. 2019.

Setor Residencial de Estudantes da USP. A sociabilidade e o balanço entre diversas escalas na obra de Rino Levi

Students Residential Sector. The sociability and scales balance in Rino Levi´s work

Sector Residencial de Estudiantes de la USP. Sociabilidad y equilibrio entre diferentes escalas en la obra de Rino Levi

ROSSI, Bruno Ceccato. Mestrando. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Programa de pós-graduação: arquitetura tecnologia e cidade. Contato: arq.brunorossi@gmail.com

MONTEIRO, Ana Maria Reis de Goes. Doutora; Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Programa de pós-graduação: arquitetura tecnologia e cidade. Contato: anagoes@fec.unicamp.br

Resumo

O balanço entre as diversas escalas, desde a cotidiana e comum até a metropolitana, fez parte da trajetória projetual do arquiteto Rino Levi e teve seu apogeu na proposta elaborada para o concurso da nova Capital Federal. Entretanto, alguns anos antes o arquiteto paulista já havia apresentado um ensaio sobre este assunto, que introduziu a questão da sociabilidade e vizinhança, posteriormente utilizado em Brasília. Este ensaio foi iniciado com o projeto para o Setor Residencial de Estudantes para a Cidade Universitária Armando Salles Oliveira da Universidade de São Paulo, apresentado em 1953 como parte de uma série de projetos para a comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo, ocorrido em 1954.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Unidade de vizinhança. Cidade Universitária.

Abstract

The balance between the different scales, from the daily to the metropolitan, was part of the professional trajectory of the architect Rino Levi and had its heyday in the proposal prepared for the competition for the Brazilian new Federal Capital. However, a few years before that, the architect from São Paulo had already presented an essay on this subject, which introduced the question of sociability and neighborhood, later used in Brasilia. This essay began with the project for the Residential Sector of Students for the Armando Salles Oliveira campus of the University of São Paulo, presented in 1953 as part of a series of projects for the celebration of the IV Centenary of the city of São Paulo, which took place in 1954.

Keywords: Modern architecture. Neighborhood unit. University campus.

Resumen

El equilibrio entre las distintas escalas, desde la cotidiana y la común a la metropolitana, fue parte de la trayectoria del proyecto del arquitecto Rino Levi y tuvo su auge en la propuesta preparada para el concurso de la nueva Capital Federal de Brasil. Sin embargo, unos años antes, el arquitecto paulista ya había presentado un ensayo sobre este tema, que introducía la cuestión de la sociabilidad y la vecindad, luego utilizada en Brasilia. Este ensayo inició con el proyecto para el Sector Residencial de Estudiantes de la Ciudad Universitaria Armando Salles Oliveira de la Universidad de São Paulo, presentado en 1953 como parte de una serie de proyectos para la celebración del IV Centenario de la ciudad de São Paulo, que se llevó a cabo en 1954.

Palabras-chave: Arquitectura moderna. Unidad de vecindario. Ciudad Universitaria.

Setor Residencial de Estudantes da USP. A sociabilidade e o balanço entre diversas escalas na obra de Rino Levi

A experimentação das escalas entre a metrópole e a vida ordinária, cotidiana, permeou a investigação do arquiteto Rino Levi[36] nos projetos de arquitetura que, de certa maneira, englobavam questões urbanas. Desde o início da sua produção como arquiteto, principalmente com atuação numa São Paulo que se industrializava com rapidez, nas décadas de 1940 e 1950, e com alguns textos sobre urbanismo que se iniciaram na década de 1930, Rino Levi buscou intervir no limite entre a arquitetura do edifício e as funções e distribuições demográficas necessárias para uma metrópole.

Este pensamento que buscou incorporar e integrar as funções de "habitação, de ensino, de saúde, de trabalho, de recreio e de transporte"[37] teve seu apogeu na proposta elaborada pelo arquiteto para Brasília. Com um sistema *polinuclear*, dissipado no território, e com a ênfase primordial nos grandes conjuntos que englobavam habitação e uma série de outras atividades humanas cotidianas, Rino Levi e sua equipe privilegiaram o caráter cívico da ocupação da cidade, numa relação de uso misto de atividades, alta densidade e cidade compacta, muito antes disso estar em voga nas intervenções contemporâneas. Era, de certo modo, estabelecida uma ideia de vizinhança, num balanço gradual entre as funções cotidianas da vida em metrópole, numa clara distinção em relação aos preceitos de um modernismo clássico que tendia para a separação de funções a partir do zoneamento das atividades.

Apesar desta experiência para o projeto da nova capital Federal ter sido bastante conhecida, classificada em terceiro lugar no concurso de 1956, alguns anos antes a equipe do arquiteto paulista já tinha projetado um grande conjunto de habitações estudantis que continha o embrião desta relação de sociabilidade e de usos apresentados em Brasília.

[36] Rino Levi, filho de pais italianos, nasceu em São Paulo em 1901 e faleceu em Lençóis – BA, em 1965. Teve ensino com a base da formação europeia na Escola Alemã e no colégio Dante Alighieri, amos em São Paulo, antes de se mudar para a Itália para a formação de arquiteto. Primeiramente ingressou na Escola Preparatória e de Aplicação para Arquitetos Civis, em Milão em 1921 onde ficou até 1923, quando se transferiu para terminar os estudos de arquitetura na Escola Superior de Arquitetura de Roma. Rino Levi retornou ao Brasil em 1926 onde se estabeleceu como arquiteto.

[37] Descrição feito in ANELLI, Renato. Rino Levi. Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra editora, 2019, p. 201: "Para o debate urbanístico dessa época, Cf. FELDMAN, Sarah. Planejamento e zoneamento. São Paulo 1947 – 1972; e MEYER, Regina Maria Prosperi. Metrópole e urbanismo: São Paulo anos 50."

O projeto para o Setor Residencial de Estudantes para a Cidade Universitária Armando Salles Oliveira, da USP, já organizava programas que excediam a exclusividade do morar e previa, dentro do programa com clube, administração e enfermaria, além dos alojamentos, a rotina do estudante universitário, numa espécie de ensaio para a vida social urbana.

O conjunto apresentado como anteprojeto em 1953 fazia parte de um processo de aceleração de projetos e obras na Cidade Universitária da USP, fomentado pelos incentivos às comemorações ao IV Centenário da cidade de São Paulo, realizado em 1954. É desta mesma época os projetos para o Centro Cívico, também de autoria de Rino Levi e sua equipe, bem como o Setor Esportivo, projeto de Ícaro de Castro Mello e os edifícios da Escola Politécnica de autoria do arquiteto José M. Silva Neves, além de obras de infra estrutura e da grande avenida de ingresso ao campus.

Os mapas traçados com o arranjo viário e a divisão dos setores das faculdades e institutos dentro da grande gleba no bairro do Butantã, na cidade de São Paulo, vinham sofrendo alterações e replanejamentos pela Comissão da Cidade Universitária – CCU, desde os primeiros projetos de implantação do campus na década de 1940, e foram acelerados no início da década de 1950, justamente com as intervenções arquitetônicas promovidas pelo aniversário da cidade.

Em trecho do memorial explicativo do projeto, apresentado à CCU junto com os desenhos, Rino Levi explicou estas intervenções da arquitetura sobre o zoneamento do campus em busca de terreno ideal para o projeto, como se lê:

> A localização do conjunto sofreu ligeira modificação em relação ao previsto no plano geral da futura Cidade Universitária. Esta modificação se tornou aconselhável, pois, o terreno orginalmente destinado para este setor, de forma alongada e pouca largura, teria obrigado a uma disposição desfavorável dos edifícios, principalmente quanto às suas intercomunicações.
>
> Com esta modificação os edifícios ficarão localizados mais no alto da colina, ocupando parte da quadra reservada à medicina e cedendo a esta, uma área na zona baixa, junto à avenida de ingresso.
>
> O conjunto residencial ficará disposto próximo à entrada principal da Cidade Universitária e em posição aproximadamente intermediária entre o setor esportivo e as faculdades.
>
> O terreno escolhido, de boa conformação e orientação, está praticamente nivelado em consequência dos serviços de terraplanagem já realizados.
>
> LEVI, Rino. Memorial descritivo do anteprojeto para o Setor Residencial do Estudante. São Paulo. 1953.” LEVI, Rino. Memorial descritivo do anteprojeto para o Setor Residencial do Estudante. São Paulo. 1953.

De fato, esta alteração no traçado urbano do campus ficou evidente na comparação dos planos para o campus elaborados em 1952 e 1954. A setorização dos usos no mapa de 1952 mostrava a área destinada para as habitações estudantis num terreno bastante alongado, localizado no limite entre o campus e o instituto Butantã.

Em contraposição ao desenho de 1952, o mapa do IV Centenário – de 1954, que já incorporava os projetos de arquitetura previstos para esta comemoração, mostra a subdivisão da área prevista para a Faculdade de Medicina (figura 1). Muito provavelmente pela definição de que o complexo médico não sairia do bairro do Araçá, a área foi dividia para Hospital de Higiene e, no alto da colina, para o setor residencial, área pleiteada por Rino Levi em seu memorial.

Com esta definição, o projeto passou a ter um terreno com uma geometria muito mais favorável para implantação de habitações com a vista do alto da colina e boa situação em relação a insolação. Desde os primeiros estudos, a busca destes elementos naturais teve papel fundamental, e mereceu destaque no texto explicativo do projeto, em sua versão final apresentada.

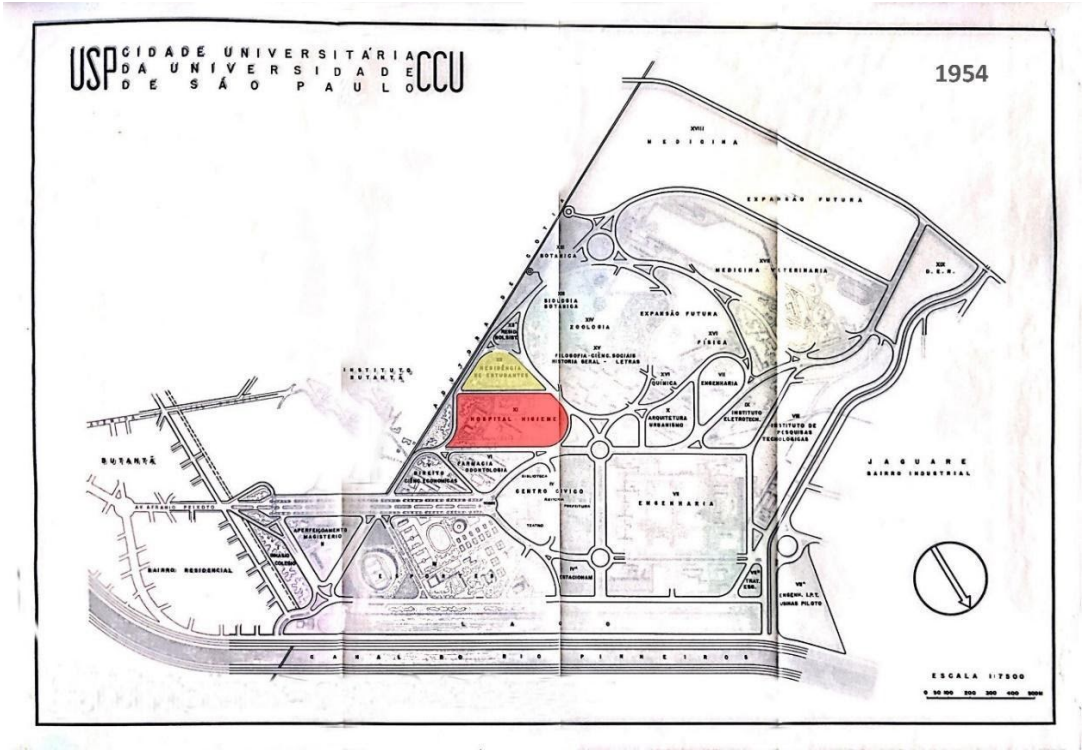


Figura 1: Mapa de setorização do campus no plano de 1954. Fonte: CAMPOS,1954, editado pelo autor. No destaque, em amarelo, a área destinada para o setor residencial e, em vermelho, para o Hospital de Higiene, que em 1952 estava destinado à Faculdade de Medicina. Do autor.

O primeiro estudo do projeto para este conjunto que deveria atender os estudantes, encontrada em ANELLI; GUERRA; KON (2019), embora preliminar, já levava em consideração os apontamentos de insolação, e sugere um partido com um grande edifício laminar e blocos perpendiculares, garantindo vista para a orientação norte desde o alto da colina até a parte mais baixa do terreno, como se vê na figura 2.

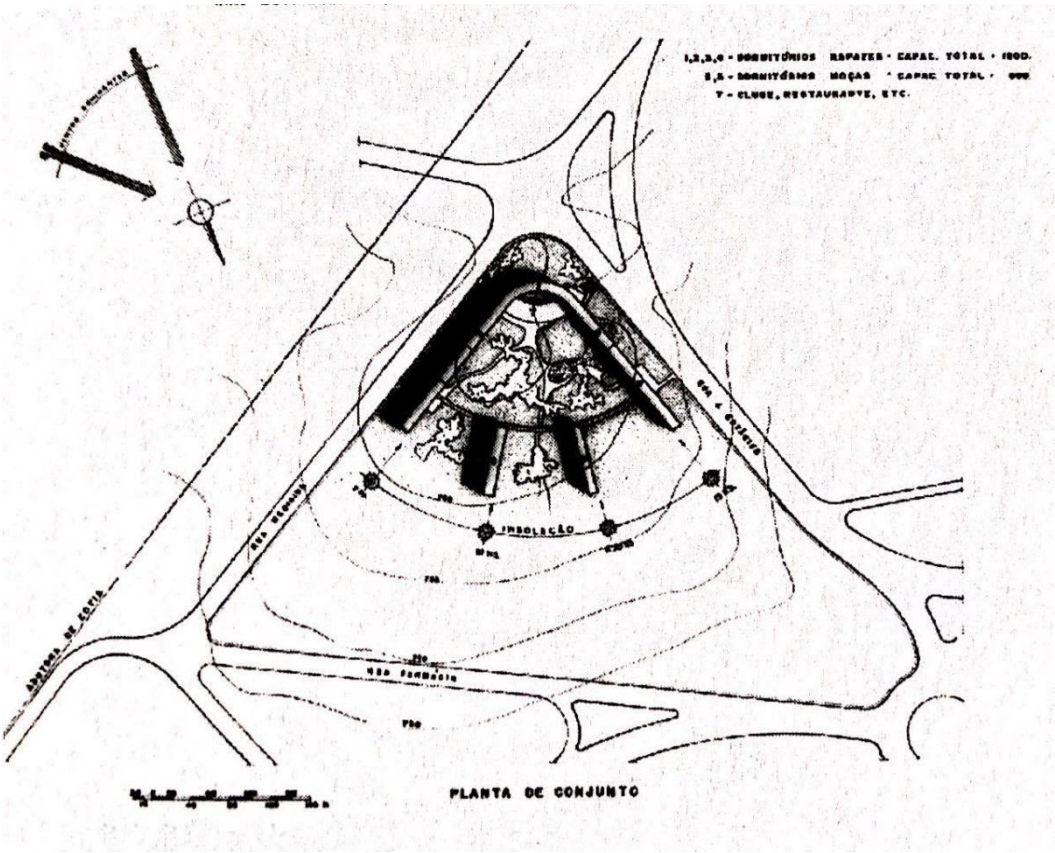


Figura 2: Croquis da versão preliminar do projeto do setor residencial. Fonte: ANELLI; GUERRA; KON (2019), p. 171.

Entretanto, o anteprojeto apresentado em janeiro de 1953, que acompanha o memorial, e que se encontra no acervo do arquiteto na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP – FAU USP, teve um partido um pouco diferente. Os edifícios que receberiam os quase dois mil estudantes (numa proporção maior para os alojamentos masculinos do que para os femininos) foram dispostos em seis grandes edifícios longilíneos, com grandes corredores e janelas

dispostas para a vista da cidade de São Paulo. Estes edifícios estavam implantados sobre pilotis num grande jardim e ligados entre si e com os demais programas através de marquises, como se vê na figura 3.

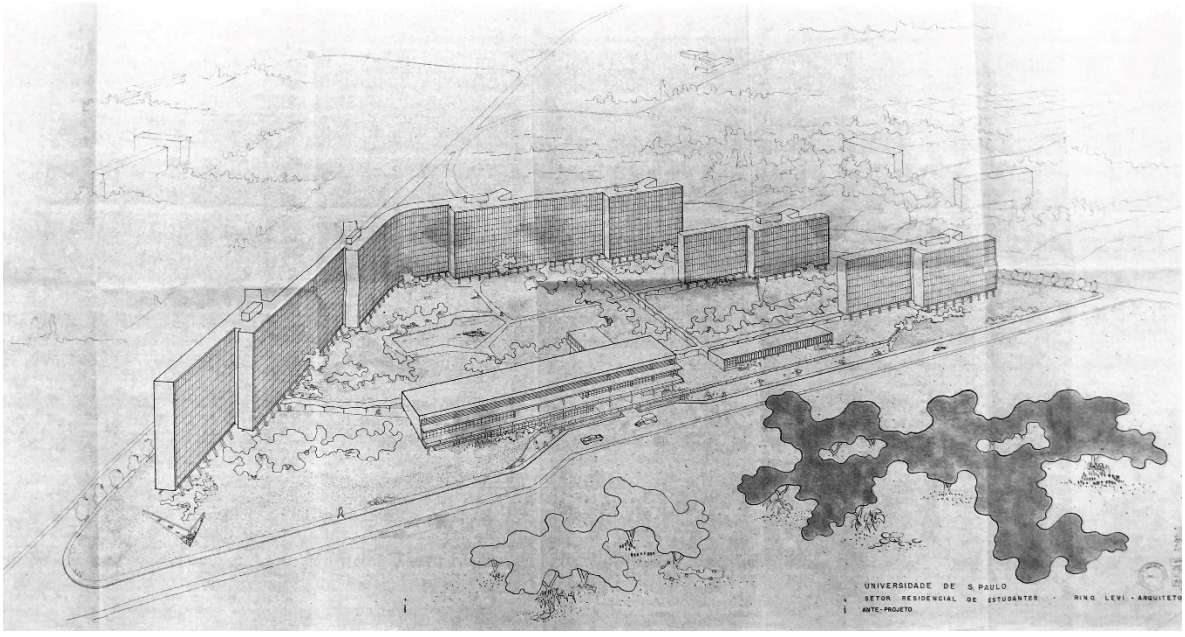


Figura 3: Perspectiva do conjunto de edifícios para o Setor Residencial de Estudantes da Cidade Universitária da USP. Fonte: Acervo Rino Levi - Biblioteca da FAU USP.

A implantação dos blocos em relação à orientação solar foi ainda uma premissa importante. É bastante comum na obra do arquiteto Rino Levi a preocupação com a orientação das aberturas e as devidas proteções solares, sendo recorrentes as soluções em casas e edifícios, sejam residenciais ou corporativos. Esta preocupação está expressa no texto do memorial explicativo do projeto, escrito pelo arquiteto, no qual dissertou sobre o local de implantação ser protegido pelos ventos dominantes, frios e úmidos, com predominância S.E. oriundos da colina. No texto, Rino Levi ainda defende a orientação solar dos blocos:

> Os dormitórios são todos orientados para N.N.O. ou N.N.E., de modo a garantir insolação máxima. De acordo com os estudos do engenheiro Paulo de Sá, esta orientação é a mais indicada para São Paulo para peças de habitação noturna, visto serem frequentes as temperaturas baixas no inverno e relativamente curtos e escassos os períodos de calor intenso. LEVI (1953).

O anteprojeto de 1953 contava com o programa de pouco mais de 51.000 m² de construção, sendo aproximadamente 45.000 m² divididos em 6 edifícios de alojamentos (4 masculinos e 2 femininos), 5.500 m² para o clube e cerca de 800 m² para administração e enfermaria. De acordo com o texto que o acompanha, o projeto obedeceu ao programa elaborado pela CCU, a partir de debates, e ainda que o partido do projeto disposto em pavilhões, "construtivamente independentes, permitirá a execução da obra em várias etapas, à medida das necessidades da Universidade e das dotações orçamentárias." LEVI, Rino. Memorial descritivo do anteprojeto para o Setor Residencial do Estudante. São Paulo. 1953.

Entretanto, o programa definido para o conjunto residencial de estudantes já havia sido planejado anteriormente quando o projeto originalmente fora confiado ao engenheiro-arquiteto Professor Hipolito Gustavo Pujol Jr[38]. De acordo com CAMPOS (1954), Pujol Jr. foi o responsável pela definição do programa "minuciosamente traçado", onde foram considerados como aspectos essenciais: regime de vida do estudante; instalações do setor residencial; seção masculina e feminina; plano de execução e localização do setor.

Entender este programa detalhado da organização e funcionamento do cotidiano do estudante, como futuro usuário deste espaço, é fundamental para analisar a solução dada pelo arquiteto Rino Levi. Isso porque se compreende, a partir do que se entende como a dinâmica de vida do estudante, as soluções engendradas para os diversos graus de sociabilidade deste estudante, dividido entre estudar, cuidar do corpo e da mente. A descrição do regime de vida do estudante, transcrita a seguir, dá a dimensão da dinâmica imaginada ao conjunto:

> I – Regime de vida do estudante
>
> Para o estudo do programa geral do Setor Residencial do Estudante, foi estabelecido, como mais provável, o seguinte regime de vida do estudante interno, isto é, do que á alojado na Cidade Universitária. – Pela manhã, ao começo do dia útil, o estudante, ao levantar-se, encontra, seja no quarto que ocupa, seja no bar de seu Bloco residencial, a refeição matinal. Após esta, e antes de iniciar seu trabalho escolar, poderá *êle* dirigir-se ao Setor Esportivo, que fica próximo, para aí fazer um primeiro período de exercício físico.
>
> Deixando o esporte, demandará o estudante o setor de ensino que lhe compete, entre as Faculdades do campus. Aí passará o seu dia de trabalho. Tomará a sua segunda refeição ou almoço, no restaurante-bar da Faculdade; *nêle* poderá tomar também a sua terceira refeição, o lanche da tarde.

[38] Hippolyto Gustavo Pujol Jr. (1880-1952) foi engenheiro-arquiteto formado pela Escola de Engenharia da Politécnica (USP) onde foi professor e Chefe do Gabinete de Resistência dos Materiais.

> Terminado o dia escolar, demandará o estudante o setor residencial, onde poderá trocar de roupa e, eventualmente, retornar aos esportes, entre seis e sete horas da tarde.
>
> Do setor esportivo, voltará o estudante para sua residência; depois de vestir-se apropriadamente, tomará a sua última refeição, o jantar, no Restaurante Cafeteria, localizado entre os Blocos residenciais.
>
> À noite, depois do jantar, poderá *êle* encontrar, no contíguo Club Estudantil, as distrações e o repouso, com que encerrará o seu dia universitário. CAMPOS, 1954, p. 46.

Após a morte de Hipolito Gustavo Pujol Jr., ocorrida em 1952, a Comissão da Cidade Universitária resolveu escutar as demandas dos estudantes e lançou um concurso de ideias para os alunos de engenharia e arquitetura, que resultou em cinco propostas que, por sua vez, terminaram de formar o programa final para a *Casa do Estudante*. Apenas após toda esta definição foi que a Comissão resolveu entregar a encomenda do projeto definitivo para os arquitetos Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar.

Apesar do projeto elaborado pela equipe de Rino Levi ter obedecido ao sistema programático elaborado por Pujol Jr, é na solução arquitetônica que ele se destaca. O ensaio espacial que prevê a relação das escalas da vida do estudante, no limite entre a privacidade do indivíduo e a sua vida social, cria a ideia de vizinhança, posteriormente utilizada em Brasília.

Desde a célula mais íntima, dada pelo alojamento individual do estudante até seu encontro social apoteótico no clube, eram definidos diversos “graus de sociabilidade” (ANELLI, 219, p. 205). Embora o projeto dos alojamentos dos estudantes tivesse uma versão que poderia conjugar dois apartamentos, os arquitetos defendiam que a unidade fosse individual, justamente para a defesa da individualidade do estudante.

Em cada andar tipo (figura 04), estava disposta uma sequência de apartamentos individuais ligadas por um grande corredor. No centro deste pavimento, além da circulação vertical, dos banheiros, copa e áreas técnicas, foram previstos o hall de estar e uma sala de estudos, que se repetia em todos os pavimentos. Desta maneira, no próprio andar tipo o estudante poderia se relacionar com os demais colegas, seja em pequenos momentos de lazer quanto nos estudos.

A relação inicial dada no pavimento dos alojamentos se estendia pelos demais andares e pelo conjunto em si. Quando o estudante encontrava o chão, na cota dos jardins (figura 4), ele se encontrava socialmente e se relacionava com os demais estudantes do mesmo conjunto ou dos

demais edifícios através de uma grande esplanada coberta dada pela sequência rítmica dos pilotis. A partir deste momento, o estudante teria diversas alternativas, sendo uma relação com os pátios e jardins, ou com outras atividades, ligadas pelas marquises, ou finalmente o clube.

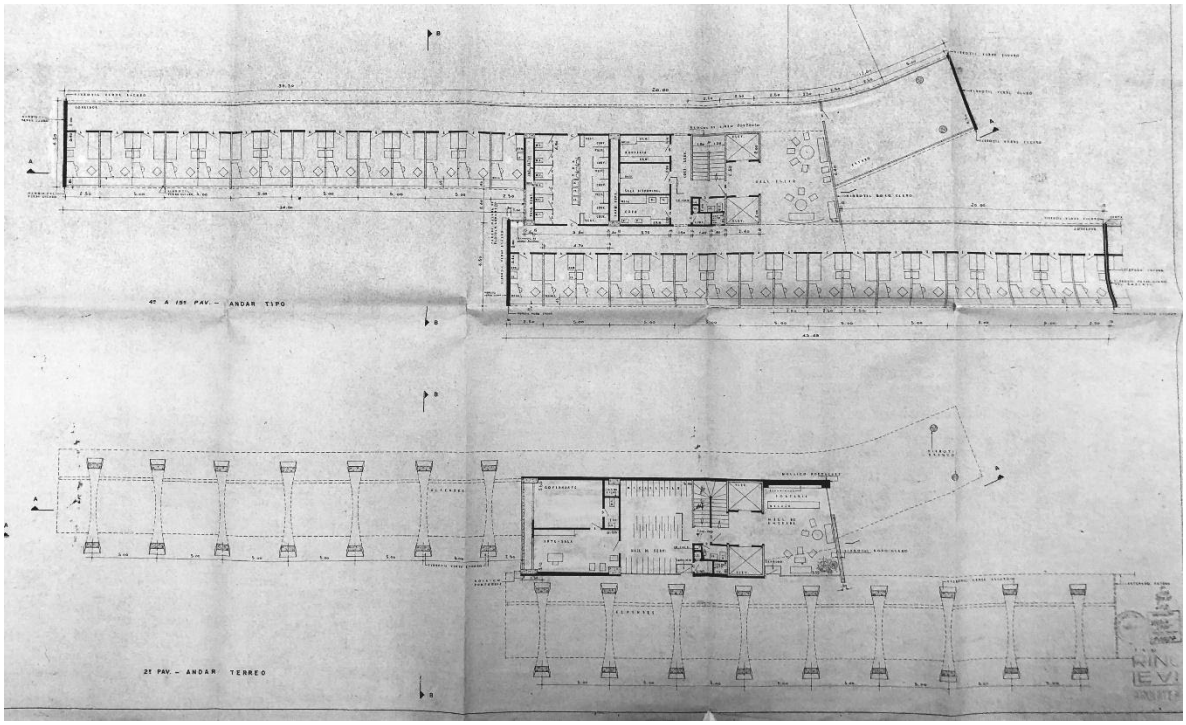


Figura 4: Plantas do pavimento tipo e do térreo de um dos edifícios do conjunto para o Setor Residencial de Estudantes da Cidade Universitária da USP. Fonte: Acervo Rino Levi - Biblioteca da FAU USP.

O projeto gerou imensa expectativa de viabilização a partir, sobretudo, do compromisso de licitação da obra promovida pela comissão do IV Centenário, e da apresentação da proposta que suscitou bastante engajamento no meio arquitetônico, o transformando no projeto desenvolvido pelo escritório Rino Levi Arquitetos Associados para a Cidade Universitária Armando Salles Oliveira que mais divulgado entre todos os seus projetos não construídos para a Universidade de São Paulo.

Após a apresentação do projeto completo, foi executada a maquete (figura 5) do conjunto que “tem sido alvo dos aplausos de quantos a examinaram. Diversas revistas técnicas da Europa, Estados Unidos e América do Sul têm reproduzido, em fotografias e descrição, esse importante trabalho”. (CAMPOS, 1954, p.46).

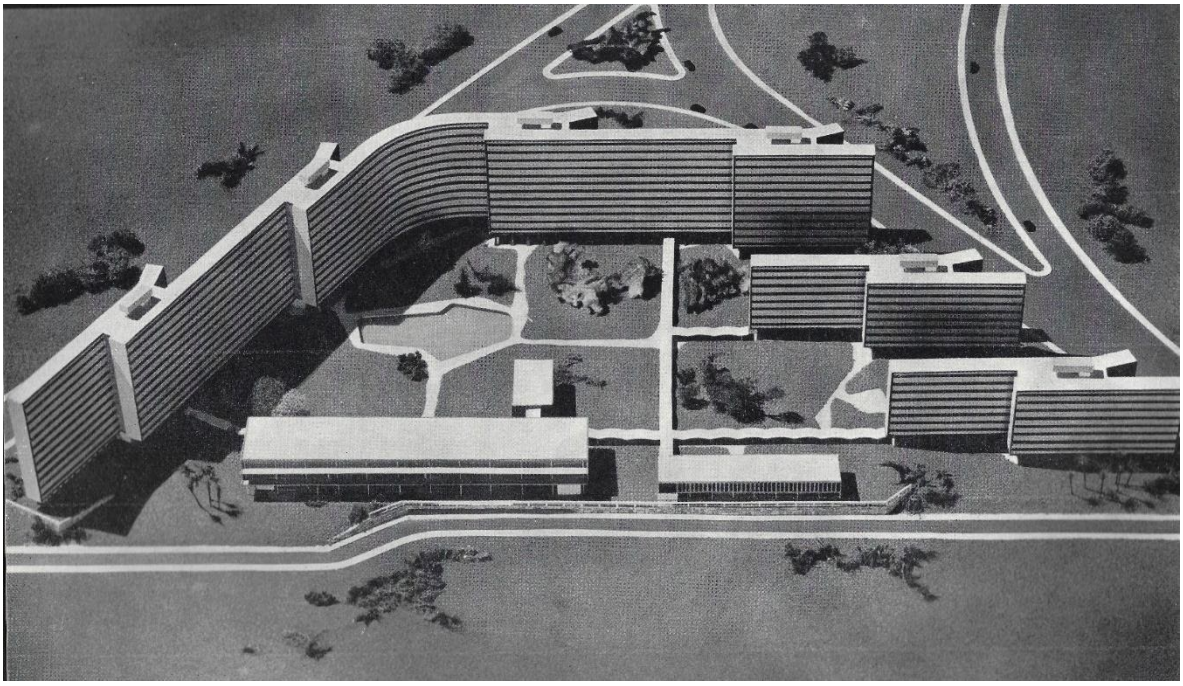


Figura 5: Foto da maquete do conjunto para o Setor Residencial de Estudantes da Cidade Universitária da USP. Fonte: CAMPOS, 1954.

Entretanto, este projeto não foi construído, assim como vários outros deste período na Cidade Universitária. O fim das comemorações do IV Centenário esfriou as obras do campus e embora algumas obras tivessem sido iniciadas, poucas foram de fato executadas ou concluídas neste período.

Em certa medida, esses projetos e planos para o campus anteciparam questões discutidas nos anos centrais do século XX, tanto no concurso de Brasília, quanto nos tratados de urbanismo moderno, que guiaram as grandes intervenções urbanas no Brasil.

Além disso, este período marca uma guinada importante do pensamento urbanístico pelos arquitetos modernos no Brasil e uma crescente preocupação com os aspectos funcionais e estéticos da metrópole. Para Rino Levi (e seus colaboradores, como Roberto Cerqueira Cesar) este foi um período – desde a década de 1930 – de experimentações no campo urbano, sobretudo de questionamentos em relação aos projetos urbanos vigentes.

Os projetos do escritório Rino Levi para a Cidade Universitária da USP formam, em certo sentido, um conjunto de exemplos desta prática crítica entre o projeto de arquitetura e o plano urbanístico, num evidente jogo entre diferentes escalas.

Antes ou depois de Brasília, os projetos para a Cidade Universitária Armando Salles Oliveira são retratos de um processo de maturação do arquiteto frente às questões metropolitanas, do sistema viário às unidades de vizinhança.

Referências

AMARAL, Keil. Cidades Universitárias, Realizações Contemporâneas. **Arquitectura**. Porto, n. 55-56, p. 6-13, 1956.

ANELLI, Renato et al (orgs.). **Rino Levi: Arquitetura e cidade**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2a edição, 2019.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Arquitetura e Cidade na obra de Rino Levi**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

ARANHA. Maria Beatriz de Camargo. **A obra de Rino Levi e a trajetória da Arquitetura Moderna no Brasil**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAMPOS, Ernesto de Souza. **Cidade Universitária da Universidade de São Paulo: Aspectos Gerais do Planejamento e Execução**. São Paulo : Edusp, 1954.

CAMPOS, Ernesto de Souza. **História da Universidade de São Paulo**. São Paulo. Edusp, 1954.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura e sociabilidade na cidade universitária de São Paulo. In: **Cidades Universitárias: Patrimônio urbanístico e arquitetônico da USP**. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. P. 59-69.

MACHADO, Lucio Gomes. **Rino Levi e a renovação da Arquitetura Brasileira**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

RAHAL, Marina Silva. **O conforto térmico nas residências de Rino Levi**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo. São Carlos, 2006.

XAVIER, Marco Antonio. O campus e a cidade. In: **Cidades Universitárias: Patrimônio urbanístico e arquitetônico da USP**. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p. 42-58.

Realizações do Banco Hipotecário Lar Brasileiro no Estado de São Paulo

Banco Hipotecário Lar Brasileiro developments in São Paulo State

Logros del Banco Hipotecário Lar Brasileiro em el Estado de São Paulo.

BEDOLINI, Alessandra Castelo Branco. Doutora. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: albedolini@gmail.com

Resumo

O Banco Hipotecário Lar Brasileiro (BHLB) constitui o fio condutor do presente trabalho, que visa reconstruir a trajetória de uma instituição responsável pela existência de numerosos edifícios e conjuntos habitacionais considerados, ainda em dia de hoje, marcos urbanos nas cidades brasileiras e referências em termos de qualidade formal, construtiva e de implantação. Fundando em 1925 pelo Grupo Sul América, o BHLB caracterizava-se pela especialização em empréstimos hipotecários. A lógica financeira praticada pelo Banco e a possibilidade de dispor de liquidez de dinheiro graças aos depósitos dos correntistas fizeram com que muitos conjuntos por ele realizados, apesar de destinados às classes de média e baixa renda, apresentassem uma surpreendente qualidade formal e construtiva. Visando fortalecer a memória desta importante página da história da arquitetura nacional, este artigo apresentará uma contextualização histórica da instituição, para depois descrever as principais categorias de empreendimentos por ela realizados. Finalizar-se-á com a divulgação de uma listagem das obras realizadas no Estado de São Paulo pelo BHLB ao longo de sua atividade de financiador de moradias.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira. Sistema financeiro da habitação. Conjuntos habitacionais.

Abstract

“Banco Hipotecario Lar Brasileiro” (BHLB) is the subject of this work, which seeks to reconstruct the trajectory of an institution responsible for the existence of numerous buildings and housing estates considered, still today, landmarks in Brazilian cities. Founded in 1925 by the Sul América Group, BHLB was characterized by its specialization in mortgage loans. The financial logic practiced by the Bank and the possibility of having cash liquidity thanks to deposits made by account holders meant that many sets made by it, despite being destined for the middle and low income classes, had a surprisingly formal and constructive quality. In order to strengthen the memory of this important page in the history of national architecture, this article will present a historical context of the institution, and then describe the main categories of projects carried out by it. It will end with the publication of a list of the works carried out in the State of São Paulo by the BHLB throughout its activity as a home financier.

Keywords: Modern Brazilian architecture. Housing financial system. Housing estates.

Resumen

El Banco Hipotecário Lar Brasileiro (BHLB) constituye el hilo conductor del presente trabajo, que tiene como objetivo reconstruir la trayectoria de una institución responsable de la existencia de numerosos edificios y conjuntos habitacionales considerados, aún hoy, hitos urbanos en ciudades brasileñas y referentes en términos calidad formal, constructiva y de ejecución. Fundada en 1925 por el Grupo Sul América, BHLB se caracterizó por su especialización en préstamos hipotecarios. La lógica financiera practicada por el Banco y la posibilidad de tener liquidez en efectivo gracias a los depósitos realizados por los cuentahabientes hizo que muchos conjuntos realizados por él, a pesar de estar destinados a las clases medias y bajas, tuvieran una calidad sorprendentemente formal y constructiva. Con el fin de fortalecer la memoria de esta importante página de la historia de la arquitectura nacional, este artículo presentará un contexto histórico de la institución, y luego describirá las principales categorías de proyectos que lleva a cabo. Finalizará con la publicación de un listado de los trabajos realizados en el Estado de São Paulo por la BHLB a lo largo de su actividad como financiador de viviendas.

Palabras clave: Arquitectura brasileña moderna. Sistema de vivienda financeira. Viviendas.

Realizações do Banco Hipotecário Lar Brasileiro no Estado de São Paulo

Introdução

Objetivo final do presente artigo será a divulgação de uma lista de 31 conjuntos habitacionais edificados no Estado de São Paulo no espaço de pouco mais de duas décadas, entre 1941 e 1965. O elemento que reúne todas estas edificações, todavia, não será uma linguagem arquitetônica unitária nem, tampouco, o nome de um projetista específico. Pelo contrário: os exemplares apresentados caracterizam-se por todo um leque de diferentes características formais e estilísticas, e são resultantes da atividade de profissionais numerosos e variados. O fator que põe em comum todas as obras é a instituição financeira que, através da prática do crédito imobiliário, promoveu sua construção: o Banco Hipotecário Lar Brasileiro.

Apesar de nem todas as obras selecionadas apresentarem os traços característicos da modernidade, a atividade do BHLB enquadra-se no período em que, no Brasil, esta específica linguagem arquitetônica vai sendo definitivamente incorporada no desenho dos edifícios. Esta tendência determinou uma evolução não apenas na linguagem formal das realizações e em uma maior racionalização das obras - apoiada por uma indústria a cada vez mais diversificada e desenvolvida -, mas também em uma transformação do conceito de propriedade mediante a adoção em larga escala da modalidade “condomínio”: o lugar do habitar coletivo.

Através desta pesquisa espera-se contribuir para a ampliação do conhecimento no campo disciplinar da historiografia da arquitetura, fortalecendo a memória da atuação desta importante instituição, que deteve um papel inestimável dentro da produção edilícia nacional.

O Banco Lar Brasileiro e sua trajetória

Visando reforçar sua influência no campo do mercado imobiliário, o Grupo Sul América fundou, em 19 de agosto de 1925, o Banco Hipotecário Lar Brasileiro, cuja atividade básica consistia no financiamento de habitações (WATANABE, 1981). Seu principal objetivo, em acordo com os debates mais difusos naqueles anos, era “contribuir para a solução do problema da casa

própria" e "estimular o espírito de providência" (ACRÓPOLE, 1951, nº 158, p. 49). O BHLB especializou-se assim em empréstimos hipotecários, bastante raros naquele período, possibilitando a oferta de um capital de empréstimos e de crédito ao setor imobiliário em todo País (BOTELHO, 2007). A prática da hipoteca consiste na determinação de um imóvel como garantia para a restituição de um capital emprestado. O Banco, inicialmente, concede ao comprador a consignação de um valor para a compra de dado imóvel. O comprador se compromete a devolver o valor emprestado através do pagamento de parcelas – com adição de taxas de juros - até a quitação da dívida. Em caso de insolvência, o credor (Banco) adquire a propriedade do imóvel posto como garantia, e poderá inseri-lo novamente no mercado para recuperar o dinheiro do empréstimo.

A hipoteca, baseada na compra e na liquidação do valor de um imóvel já realizado, se diferencia de outra prática de financiamento de imóveis extremamente difusa no período: o método do preço de custo. Este processo prevê que os compradores, através de depósitos mensais, se tornem financiadores da construção dos imóveis, até a conclusão da obra. Embora só tenha sido formalizado pela Lei n° 459 de 1964, este foi o sistema que viabilizou a construção da maioria dos condomínios brasileiros nas décadas de 1940 e 1950. Observada a diferença estrutural entre as duas práticas, o adjetivo "Hipotecário" embutido na razão social do Banco Lar Brasileiro leva a excluir que nossa instituição tenha realizado, em algum momento, moradias através do sistema – então muito frequente - do "preço de custo".

De fato, os bancos autorizados a funcionar como hipotecários, na época, eram raríssimos: em 1935 o Ministério da Fazenda divulgou uma nota segundo a qual existiam, no Brasil inteiro, apenas oito bancos de matriz hipotecária (FLORES, 1998). Atuavam neste setor algumas Caixas Estaduais, como as Caixas Econômicas de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas o BHLB era a instituição que detinha o maior poder de ação. A Sumoc (Superintendência de Moeda e de Crédito), que fora a autoridade monetária antes da criação do Banco Central do Brasil em 1964, costumava contrapor-se às atividades dos bancos hipotecários, "por achar que eles tinham compromissos de curto prazo e recebimentos de longo prazo, de modo que a liquidez era pequena" (Ibid.:45). Na verdade, o Banco Hipotecário Lar Brasileiro não funcionava apenas através de carteiras prediais: dispunha também de carteiras comerciais, de modo semelhante aos bancos comuns, o que proporcionava facilitações para as construtoras que realizavam as obras consideradas de interesse do Banco. Ademais, segundo as informações divulgadas pela revista Acrópole nos anos 50, o Banco contava com os recursos financeiros de seus correntistas: de

acordo com os dados divulgados, em junho de 1951 a instituição era responsável pelas economias de mais de 80.000 depositantes (130.000 em 1955) em todo o Brasil, titulares de contas correntes e cadernetas de poupança junto ao BHLB. Desta maneira, a liquidez necessária para promover os empreendimentos sucessivos estava garantida.

O fim da experiência dos bancos hipotecários teve início a partir do começo dos anos 60, quando a inflação gerou graves problemas de liquidez. Naqueles anos a correção monetária (que, em seguida, foi fatal ao sistema do preço de custo, devido aos seus reajustes insustentáveis) ainda não havia sido instituída, e a Lei de Usura, vigente a partir de 1933, limitava a possibilidade de lucrar com a aplicação dos juros (WATANABE, 1981). Em 1961 o Governo brasileiro, presidido por Jânio Quadros, aconselhou o banco norte americano Chase Manhattan de abrir as negociações com o Grupo Sul América para a compra do BHLB; até então, a família Larragoiti detinha 98% do capital acionário. As negociações, concluídas em 1962, resultaram na passagem de 51% das ações para o Chase Manhattan Bank: a partir daquele momento começou uma progressiva conversão do Banco, de Hipotecário para comercial (FLORES, 1998).

Apesar deste processo gradual de mudança estrutural, o Banco continuou financiando moradias durante mais alguns anos. O que decretou o término definitivo das atividades dos bancos hipotecários foi a reforma bancária de 1964, que promulgou sua exclusão do setor imobiliário. As Caixas Econômicas Estaduais, principalmente a Caixa de São Paulo e a Caixa do Rio de Janeiro, passaram a ter exclusividade no ramo da construção de imóveis. Em seguida o setor se tornou de competência do BNH (Banco Nacional de Habitação), fundado através da Lei n° 4.380/64. Finalmente, em 1986, esta alçada foi atribuída à Caixa Econômica Federal.

A conversão do BHLB em banco comercial se tornou definitiva em 1965. Há um pequeno indício desta passagem nas publicações da revista Acrópole daqueles anos: o Bairro Jardim Estoril em Bauru (1962), a nova sede do Banco em São Paulo (1964) e o Edifício Brasil – Portugal (1965), também em Bauru (talvez um dos últimos empreendimentos realizados). Ao item “proprietário” corresponde o nome “Banco Lar Brasileiro S.A.”: o termo “Hipotecário” desapareceu da razão social, que foi modificada para ter a sigla própria das Sociedades Anônimas com capital social dividido em ações.

Além, claramente, do retorno financeiro, uma das principais preocupações que o BHLB compartilhava com o Governo brasileiro era a questão da aquisição da casa própria. Nos relatórios de prestação de contas se observa que, no começo da década de 1950, a instituição

efetuava investimentos vultosos em prol deste propósito, através da construção e do financiamento de residências dignas e confortáveis destinadas às classes média e popular.

No que diz respeito às tipologias dos imóveis financiados, o Banco adotava estratégias diferenciadas de acordo com as especificidades do local de implantação. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, a possibilidade de adquirir grandes glebas onde construir residências unifamiliares havia se tornado, já no começo da década de 1950, cada vez mais rara, devido a falta de espaço nas estreitas faixas de solo entre as praias e os morros, que limitavam a implantação de urbanizações extensas. De fato, o único empreendimento carioca de grande porte foi realizado em um terreno próximo a área militar de Gericinó. Para remediar esta desvantagem, no Rio de Janeiro o BHLB teve de adotar desde cedo (SOMEKH, 1994) a modalidade do condomínio vertical, constituído por edifícios de apartamentos; esta tipologia de incorporação acabou sendo bem aceita pelos compradores, que prontamente negociaram as unidades disponíveis. Em 1950 já haviam sido construídos cinco edifícios, e mais 34 estavam sendo edificados, com um total de quase 2.000 unidades habitacionais rapidamente ocupadas (D.O.U. 19/04/1951). Todavia, as classes média e popular, que constituíam o alvo do mercado imobiliário financiado pelo BHLB, continuavam ligadas à tradição de residência unifamiliar. Foi por isso que, onde as condições topográficas e geográficas o permitiam, o Banco implantava e financiava dezenas e dezenas de casas, destinadas às pequenas famílias. Em São Paulo, na Bahia, em Rio Grande do Sul e em Minas Gerais, onde ainda existia a possibilidade de um crescimento horizontal das cidades, o BHLB adquiriu grandes extensões de terrenos e as urbanizou, loteou e preencheu com casas e edifícios de gabarito baixo – no máximo três pavimentos – configurando "verdadeiras cidades confortáveis e aprazíveis" (Ibid.).

O BHLB costumava escolher criteriosamente os profissionais aos quais encomendava os projetos. Na maioria dos casos os projetos arquitetônicos, elaborados por arquitetos de renome, eram detalhados e padronizados por funcionários do próprio Banco, que dispunha de um Setor de Engenharia. A possibilidade de oferecer arquiteturas de autoria e de qualidade constituía mais um atrativo para o mercado imobiliário.

Metodologia de pesquisa

A presente comunicação apresenta os resultados de uma pesquisa de Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo realizada entre 2011 e 2014, focada na

análise das realizações do BHLB no Estado de São Paulo. A decisão de limitar o recorte espacial ao território paulista deveu-se ao enorme volume de material levantado e referido somente ao que foi produzido neste Estado. No que diz respeito ao recorte temporal, adotou-se o período que vai de 1941 a 1965: respectivamente, o ano de construção do primeiro conjunto habitacional analisado e o ano de encerramento das atividades imobiliárias do Banco.

A seleção dos casos apresentados é decorrente de um levantamento feito a partir de pesquisas bibliográficas, principalmente artigos publicados em revistas da época. Em seguida, o material recolhido foi complementado consultando revistas de edição mais recente, além de produções acadêmicas e ensaios. Em dois casos (Edifício Trianon e Edifício Aruan) tornou-se necessário consultar, prévio pedido de desarquivamento, processos conservados no Arquivo Geral da Prefeitura Municipal de São Paulo. O conjunto d residências unifamiliares à Rua Cônego Eugênio Leite foi incluído na pesquisa após a descoberta fortuita das pranchas de aprovação originais.

Numerosas foram as matérias, dedicadas aos conjuntos habitacionais financiados pelo BHLB, nas revistas especializadas[39] dos anos 1940, 1950 e 1960. A revista Acrópole, todavia, se destaca pelo volume consistente de publicações ligadas às realizações do Banco. Por um lado, a qualidade arquitetônica característica da maioria dos casos selecionados justificaria, por si só, a inserção dos mesmos nos artigos publicados. Por outro lado, cabe lembrar que o arquiteto Eduardo Kneese de Mello e o arquiteto-engenheiro Walter Saraiva Kneese, projetistas de algumas das obras apresentadas neste trabalho, faziam parte do Conselho Técnico de Acrópole (SGUIZZARDI; PIMENTA, 2009), o que poderia explicar a contemplação destes imóveis nas escolhas editoriais da revista.

Em termos de *localização geográfica*, os conjuntos estudados se distribuem em três regiões do Estado: São Paulo Capital, Litoral (Municípios de Santos e São Vicente) e Interior (Município de Bauru). No que diz respeito às obras situadas em São Paulo Capital, apesar da presença recorrente de alguns arquitetos, é possível observar um leque mais amplo de nomes envolvidos nas atividades do BHLB. Já na região da Baixada Santista, os profissionais aos quais se remetem as obras investigadas são apenas dois: O Escritório Técnico Augusto Pedalini (ativo também em São Paulo Capital) e a dupla Hélio Duarte / Ernest Robert de Carvalho Mange. Igualmente, todos os casos de Bauru que foram analisados neste trabalho compartilham a mesma

[39] As revistas utilizadas como base para o levantamento foram: Acrópole, A. D., Arquitetura e Engenharia, Habitat, Arquitextos (revista eletrônica do portal Vitruvius) e Projeto.

autoria: o arquiteto Fernando Ferreira de Pinho. É interessante observar como, mesmo nas realidades urbanas menores, o BHLB atuava com os mesmos critérios adotados nas grandes Capitais, contratando alguns dos profissionais locais mais conceituados. Por isso temos, no Litoral, a participação de arquitetos do calibre de Hélio Duarte e Ernest Robert de Carvalho Mange, vencedores do prêmio Governo do Estado de São Paulo da seção de arquitetura do 1° Salão Paulista de Arte Moderna com o projeto do Conjunto Indaiá (NUNES; RAMOS, 2004). De maneira análoga o referente BHBL em Bauru, Ferreira de Pinho, natural da cidade do Porto em Portugal, é conhecido por ter tido "um papel significativo em seu tempo na arquitetura" (FERRAZ, 2003, p. 224) da cidade, o que o levou a ser homenageado como "profissional de destaque com notório e reconhecido saber e destaque durante a vida profissional, conferido o diploma de Honra ao Mérito no dia 28 de outubro de 1999" (Ibid.:224).

TABELA 1	
Localização	**Conjuntos**
São Paulo (Capital)	23
Litoral paulista	06
Interior paulista	02
TOTAL	**31**

Figura 1. Tabela de localização dos conjuntos. Fonte: autora.

Os conjuntos levantados dividem-se em três diferentes categorias, que levam em conta as características *tipológicas* (residências unifamiliares ou edifícios para habitação coletiva) e *programáticas* (uso exclusivamente residencial ou uso misto). Devido às características geográficas da Capital paulista, o BHLB teve a possibilidade de executar em São Paulo imensas urbanizações, quase sempre constituídas por residências unifamiliares. Em Bauru verificou-se uma situação análoga, que favoreceu a participação do Banco na urbanização de algumas quadras do novo Bairro Jardim Estoril.

TABELA 2		
Categoria	**Conjuntos**	**Unidades**
Conjuntos de residências unifamiliares	11	482
Edifícios de apartamentos	11	607

Edifícios de uso misto	09	723
TOTAL	**31**	**1.812**

Figura 2. Tabela de categorias dos conjuntos e unidades. Fonte: autora.

Conjuntos de Residências Unifamiliares

A categoria das residências unifamiliares contempla grupos constituídos por casas assobradadas ou térreas, geminadas ou isoladas nos respectivos lotes. Apesar de ser o resultado de projetos de conjuntos, cada unidade é ocupada por um núcleo familiar e funciona de maneira independente. Em termos de implantação e de composição das plantas e das fachadas, observa-se que não foi escolhida uma corrente arquitetônica específica, mas que – até mesmo dentro de um único conjunto - foi adotada toda uma variedade de linguagens e referências.

O financiamento de imóveis do tipo incluído nesta categoria tivera grande difusão até a década de 1950, pois esta tipologia, de caráter mais tradicional, era a mais requisitada pelo público alvo do BHLB: as classes média e popular. De fato, as residências que compõem a maioria dos conjuntos, principalmente aquelas inseridas em loteamentos e urbanizações mais extensas, apresentam características mais humildes, metragens modestas e uma distribuição bastante compacta e pouco flexível dos ambientes. O conjunto Vila Pompéia I, por exemplo, composto por cerca de 200 imóveis, apresenta as características próprias da construção civil econômica: os sobrados, agrupados em fileiras densas, são implantados sobre lotes pequenos, com frente estreita. Os locais internos não são amplos e raramente as casas oferecem mais de dois dormitórios. As fachadas são marcadas pelo sortimento de elementos difusos nos imóveis unifamiliares populares do período: arcos de vários formatos, tímpanos, telhadinhos, elementos cerâmicos dispostos em escamas de peixe, falsos enxaiméis, molduras reproduzindo cortes de pedra, entre outros. Em outros conjuntos, contudo, observam-se as diretrizes preconizadas pelo Movimento Moderno. Exemplo bem-sucedido desta tendência é o conjunto Vila Elvira II, que representa um valioso modelo de arquitetura moderna provida de notável qualidade formal e espacial. Os volumes, caracterizados por linhas retas e enxutas, são enriquecidos pelo emprego de materiais diversos, dando vida a interessantes jogos de cores, texturas, transparências, cheios e vazios.

TABELA 3
CONJUNTOS DE RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES

Nome do conjunto	Ano	Projeto	Construção	Localização	Nº unid
Conjunto de Residências em Pinheiros I	1941	Boanerges C. García & Cia.	Boanerges C. García & Cia.	Rua Cônego Eugênio Leite *Pinheiros* SÃO PAULO	**11**
Conjunto de Residências na Vila Pompéia I	1942	Augusto Pedalini Engenharia	Augusto Pedalini Engenharia	Rua Dr. Augusto Miranda, Rua Des. do Vale e arredores *Pompéia* SÃO PAULO	**200**
Conjunto de Residências em Pinheiros II	1942	Eduardo Kneese de Mello	Eduardo Kneese de Mello	Rua Prof. Antônio Arruda Malheiros e arredores *Pinheiros* SÃO PAULO	**24**
Conjunto de Residências na Vila Mariana	1942	Boanerges C. Garcia & Cia.	Boanerges C. Garcia & Cia.	Rua do Livramento *Vila Mariana* SÃO PAULO	**59**
Conjunto de Residências no Jardim Paulista	1942	Boanerges C. Garcia & Cia.	Boanerges C. Garcia & Cia.	Rua Artur Frazão *Jd. Paulista* SÃO PAULO	**20**
Conjunto de Residências em Pinheiros III	1945	Sociedade de Engenharia Cyro Ribeiro Pereira Ltda.	Sociedade de Engenharia Cyro Ribeiro Pereira Ltda.	Rua Dep. Lacerda Franco e arredores *Pinheiros* SÃO PAULO	**43**
Conjunto de Residências na Vila Pompéia II	1946	Regis & Agostini Ltda. Engenheiros	Regis & Agostini Ltda. Engenheiros	Rua Maringá *Pompéia* SÃO PAULO	**10**
Conjunto de Residências no Jardim Paulistano	1951	Nelson Pedalini	-	Av. Rebouças esq. Rua Içana *Jardim Paulistano* SÃO PAULO	**11**
Conjunto de Residências no Jardim Ana Rosa	1951	N. Pedalini, Plínio Croce, R. Aflalo, S. Cândia, W. Kneese, W. Russo	-	Rua Dr. José de Queiros Aranha e arredores *Vila Mariana* SÃO PAULO	**40**
Conjunto de Residências na Vila Elvira I	1957	Rodolpho Orteblad Filho	-	Rua Alves Pontual e arredores *Santo Amaro* SÃO PAULO	**(?)**
Conjunto de Residências na Vila Elvira II	1957	Plínio Croce e Roberto Aflalo	Fontes & Fontes Ltda.	Rua Alves Pontual e arredores *Santo Amaro*	**16**

				SÃO PAULO	
Residências no bairro Jardim Estoril	1962	Fernando Ferreira de Pinho	Martha & Pinho Ltda.	Rua Alfredo Ruiz e arredores *Jardim Estoril* BAURU	**48**

Figura 3. Tabela de conjuntos de residências unifamiliares. Fonte: autora.

Edifícios de Apartamentos

A categoria dos Edifícios de Apartamentos reúne condomínios verticais de uso estritamente residencial. Pode tratar-se tanto de pequenos edifícios desprovidos de elevadores, quanto de edifícios altos em formato de torre ou lâmina. A destinação de uso dos pavimentos térreos é variada: em alguns casos são ocupados por unidades habitacionais, em outros por espaços de uso coletivo e áreas de lazer, em outros ainda por estacionamentos e locais técnicos.

Alguns condomínios, como os Edifícios Ministro Godoy, Franco da Rocha, João Ramalho e as torres Barão de Laguna e Barão de Ladário possuem um embasamento de pilotis que gera as plantas livres preconizadas por Le Corbusier. O Ed. João Ramalho, projeto de Salvador Cândia, também se destaca pela articulação de suas plantas e pela composição de suas fachadas, que valeram-lhe o primeiro prêmio Internacional de Arquitetura Coletiva da IV Bienal de São Paulo em 1961. Outros elementos interessantes deste e de outros edifícios reunidos nesta categoria são a implantação harmonizada com a orientação solar e o aproveitamento inteligente do caimento do terreno. A inclusão em fase de projeto dos elementos topográficos e naturais observa-se também nos Edifícios Guapira e Hicatú, projetados por Eduardo Kneese de Mello no âmbito da urbanização Jardim Ana Rosa.

De maneira geral, é possível estabelecer uma relação entre os edifícios incluídos nesta categoria e os critérios compositivos e projetuais preconizados pelo Movimento Moderno. As obras apresentam linhas sóbrias e retas, observando-se uma geral ausência de ornamentação e uma correspondência bastante precisa entre a forma e a função. Além dos já citados pilotis, aparecem com frequência outros elementos recorrentes no repertório moderno, quais as janelas contínuas, as coberturas em lajes planas, as estruturas aparentes (em uma busca da dita "verdade estrutural"), o emprego de técnicas construtivas e materiais ligados à industrialização, como concreto armado, pastilhas e elementos vazados produzidos em série, entre outros.

TABELA 4
EDIFÍCIOS DE APARTAMENTOS

Nome do conjunto	Ano	Projeto	Construção	Localização	N° unid
Edifício Trianon	1944	Abelardo de Souza	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Rua Engenheiro Monlevade *Cerqueira César* SÃO PAULO	**35**
Edifício Ministro Godoy	1953	Abelardo de Souza	Escritório Técnico Construtécnica Ltda	Rua Minístro Godoy Perdizes SÃO PAULO	**56**
Edifício Franco da Rocha	1953	Abelardo de Souza	Escritório Técnico Construtécnica Ltda	Rua Franco da Rocha esq. Rua Dr. Homem de Mello *Perdizes* SÃO PAULO	**52**
Edifício João Ramalho	1954	Salvador Cândia, Plínio Croce, Roberto Aflalo	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Rua João Ramalho esq. Rua Minístro Godoy *Perdizes* SÃO PAULO	**64**
Edifício Biacá	1954	Plínio Croce e Roberto Aflalo	Cia. Construtora Pederneiras	Rua Prof. Arístides de Macedo *Vila Mariana* SÃO PAULO	**12**
Edifícios Guapira e Hicatú	1953	Eduardo Kneese de Mello	-	Rua Alceu Wamosy e arredores *Vila Mariana* SÃO PAULO	**84**
Edifícios Gregório Serrão e Gaspar Lourenço	1955	Salvador Cândia	-	Rua Alceu Wamosy, Rua Dr. José de Queiros Aranha *Vila Mariana* SÃO PAULO	**74**
Conjunto Residencial Umary	1955	Walter Kneese	Fontes & Fontes Ltda.	Rua Prof. Arístides de Macedo, Rua Dr. José de Queirós Aranha *Vila Mariana* SÃO PAULO	**18**
Conjunto Residencial Urahy	1955	Nelson Pedalini	Construtora Soutello Ltda.	Rua Alceu Wamosy *Vila Mariana* SÃO PAULO	**36**
Edifícios Barão de Laguna e Barão de Ladário	1959 1960	Salvador Cândia, Plínio Croce, Roberto Aflalo	-	Rua Homem de Mello esq. Rua Ministro Godoy *Perdizes* SÃO PAULO	**128**
Edifício Brasil - Portugal	1965	Fernando Ferreira de Pinho	Martha & Pinho Ltda.	Av. Nações Unidas esq. Av. Rodrigues Alves BAURU	**48**

Figura 4. Tabela de edifícios de apartamentos. Fonte: autora.

Edifícios de Uso Misto

Ao uso residencial, os edifícios reunidos na categoria de Uso Misto conjugam outras funções como, por exemplo, estabelecimentos comerciais ou salas de escritórios. Apresentam uma articulação de usos mais simples em relação aos edifícios que Vilariño (2000) chama de "edifícios – conjunto", descritos como extensas galerias comerciais transitáveis pelo público e complementadas por atrações quais teatros, cinemas e lojas de grande porte. A configuração observada com maior frequência entre os casos de estudo é constituída por edifícios de apartamentos com pavimentos térreos ocupados por lojas e restaurantes de porte modesto. Raramente as atividades não residenciais se estendem aos pavimentos superiores. Um exemplo que foge da regra é o Edifício Conceição que apresenta três tipos de função: o pavimento térreo é destinado a pequenos estabelecimentos comerciais diretamente acessíveis pela rua; acima, dois blocos paralelos, com acessos independentes, são ocupados respectivamente por apartamentos e por salas comerciais.

Todos os edifícios realizados no litoral paulista, nos municípios de Santos e São Vicente, fazem parte da categoria do Uso Misto. Os Edifícios Biarritz, Flórida, América e Atlântida têm seus pavimentos térreos ocupados por cafeterias, lanchonetes e pequenas lojas. Os demais andares são ocupados por apartamentos de tipologias bastante variadas, cujo acesso social acontece através de halls internos, fechados, enquanto o acesso de serviço é propiciado por passadiços abertos, localizados nas fachadas internas. Todos estes edifícios beneficiam de vista para o mar. Os edifícios Flórida e América situam-se em posições importantes do ponto de vista urbanístico, pois ocupam terrenos posicionados, respectivamente, nas esquinas dos Canais 2 e 5. No panorama das realizações santistas, o Conjunto Indaiá – projeto do arquiteto Hélio Duarte - se destaca por sua proposta de grande qualidade. Localizado em frente à Praia do Boqueirão em um lote posicionado no meio do quarteirão, é acessível pela avenida da orla e pela pequena rua paralela. O conjunto, composto por três lâminas que abrigam tipologias de apartamentos diferentes, é complementado por jardins e áreas de lazer comuns. O volume curvilíneo de um restaurante muito peculiar, o antigo "Baleia", ocupa o resto do terreno.

O Edifício Mara, localizado no centro de São Paulo e projetado por Eduardo Kneese de Mello, representa outro caso em destaque. Apresentado e aprovado como edifício hoteleiro, sempre funcionou como edifício residencial constituído por kitchenettes.

TABELA 5
EDIFÍCIOS DE USO MISTO

Nome do conjunto	Ano	Projeto	Construção	Localização	Nº unid
Edifício Biarritz	1944	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Av. Presidente Wilson esq. Rua Santa Catarina *Praia José Menino* SANTOS	**44**
Edifício Flórida	1950	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Av. Pres. Wilson esq. Av. Dr. Bernardino de Campos *Praia José Menino* SANTOS	**48**
Edifício Mara	1942	Eduardo Kneese de Mello	Monteiro & Heinsfurter Ltda.	Rua Brigadeiro Tobias esq. Rua Cel. Batista da Luz *República* SÃO PAULO	**231**
Edifício América	1946	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Av. Bartolomeu de Gusmão esq. Av. Alm. Cochrane *Praia do Boqueirão* SANTOS	**84**
Conjunto Indaiá	1952 1956	Hélio Duarte	Domingues Pinto, Passareli & Merlin Ltda.	Av. Vicente de Carvalho *Praia do Boqueirão* SANTOS	**130**
Edifício Conceição	1948	Abelardo de Souza	Sacil Ltda.	Av. Casper Líbero esq. Rua Washington Luis *República* SÃO PAULO	**42 apart. 42 escrit.**
Edifício Atlântida	1950	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Escritório Técnico Augusto Pedalini	Rua Frei Gaspar *Gonzaguinha* SÃO VICENTE	**48**
Conjunto Rodrigues Alves + Edifício Vergueiro	1954	Abelardo de Souza	-	Largo Ana Rosa *Vila Mariana* SÃO PAULO	**88**
Edifício Aruan	1951	-	-	Rua Dr. José de Queirós Aranha *Vila Mariana* SÃO PAULO	**07**

Figura 5. Tabela de edifícios de uso misto. Fonte: autora.

Considerações finais

A análise das obras selecionadas neste trabalho revela que a adoção em larga escala de uma linguagem arquitetônica moderna por parte do BHLB, em seus empreendimentos, vai se afirmando a partir dos anos 1940 e consolidando na década de 1950. Isto coincide com a progressiva aceitação da verticalização por parte da sociedade. Apesar de existirem casos de conjuntos de residências unifamiliares que apresentam elementos de composição próprios do movimento moderno, tais elementos se observam principalmente nos edifícios de maior porte.

É relevante observar como o BHLB tenha realizado exemplares representativos de todas as tendências experimentadas no período (apartamentos para a classe médio-alta, kitchenettes, unidades duplex, edifícios multifuncionais), e como estes exemplares apresentem elementos consolidados da linguagem arquitetônica moderna como pilotis, plantas e fachadas livres, coberturas planas, além da adoção de materiais e componentes edilícias derivados de processos produtivos de cunho industrial.

Referências

BOTELHO, Adriano. **O urbano em fragmentos. A produção do espaço de moradia pelas práticas do setor imobiliário**. São Paulo: Anna Blume, 2007

FERRAZ, Artemis. **Marcas do Moderno na arquitetura de Bauru**, Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003

FLORES, Jorge Oscar de Mello. **Jorge Oscar de Mello Flores II (depoimento, 1996/1997).** Rio de Janeiro: CPDOC, 1998

NUNES, Luiz Antonio de Paula; RAMOS, Dawerson da Paixão. A proposta modernista de um edifício em Santos. Hélio Duarte e o Conjunto Indaiá. **Arquitextos.** São Paulo, ano 3, n. 031.05, dez. 2004. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.031/723. Acesso em: 21 set. 2020

SOMEKH, Nadia. **A cidade vertical e o urbanismo modernizador. São Paulo 1920-1939**. São Paulo: 1994

SGUIZZARDI, Eunice Helena Abascal; PIMENTA, Celio. Arquitetura Mackenzie e o Jardim Ana Rosa em São Paulo. **Arquitextos.** São Paulo, ano 10, n. 114.03, nov. 2009. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.114/12. Acesso em: 21 set. 2020

VILARIÑO, Maria do Carmo. *Habitação verticalizada na cidade de São Paulo dos anos 30 aos anos 80*. Dissertação Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000

WATANABE, Mario. O Brasil na Operação do Chase. **Balanço Financeiro**. 31/12/191 pp. 8-15.

O redesenho como documentação: o Banestado em Maringá

Redesign as documentation: the Banestado in Maringá

Rediseño como documentación: el Banestado em Maringá

GUILHERME, Heloisa Lança. Aluna de graduação. Universidade Estadual de Maringá. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Contato: heloisalancag@gmail.com.

VERRI, Tânia Nunes Galvão. Doutora. Universidade Estadual de Maringá. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Contato: tngverri@uem.br.

ARAUJO, Vinícius Alves. Arquiteto e Urbanista. Universidade Estadual de Maringá. Contato: viniciusalvesdearaujo@hotmail.com

Resumo

Este artigo analisa o edifício da agência do Banestado, Banco do Estado do Paraná, projetado pelo arquiteto curitibano Rodolfo Doubek Filho, em 1980, para Maringá-PR. Para sua produção fez-se a coleta de pesquisa bibliográfica e visitas técnicas à agência bancária, dissecando o edifício através da consideração de seu contexto histórico e dos registros gráficos do projeto. Os objetivos que se pretenderam atingir foram: investigar e registrar um exemplar da Arquitetura Bancária comprometida com o rigoroso processo de produção arquitetônica no país à época, sistematizar uma produção de interesse arquitetônica em Maringá, uma cidade de setenta anos, procurar desenvolver uma cultura preservacionista, dar visibilidade às qualidades projetual e espacial que a edificação possui, além de disponibilizar um material de consulta aos acadêmicos da área, subsidiando as disciplinas de projeto para os cursos de graduação e pós-graduação.

Palavras-chave: Arquitetura Bancária; Arquitetura Moderna; Arquitetura em Maringá.

Abstract

This research analyzes the building designed by Rodolfo Doubek Filho in 1980 in Maringá for Banestado - Bank of the State of Paraná. It is sought, through the investigation, to analyze the building through its dissection, the consideration of its historical context, the graphic records of the project and, mainly, its redesign. In order to make the research feasible, the projects were consulted in the archives of the City Hall of Maringá, in addition to bibliographic research, and technical visits to the building, which is in good preservation. The objectives were to investigate and register an example of the Banking Architecture, to systematize an important architectural production, in order to try to develop a preservationist culture in the city, to give visibility to the design and spatial qualities, and to provide a rich reference material to researchers.

Keywords: Banking architecture, Banestado, Architecture in Maringá**.**

Resumen

Esta investigación analiza el edificio de la sucursal de Banestado, Banco do Estado do Paraná, diseñado por el arquitecto Curitiba Rodolfo Doubek Filho, en 1980, para la ciudad de Maringá-PR. La investigación busca analizar el edificio a través de su disección, considerando su contexto histórico, los registros gráficos del proyecto y el rediseño. Para que la investigación sea factible, se recopiló el proyecto legal, provisto digitalmente por el Municipio de Maringá, además de la investigación bibliográfica, visitas técnicas a la agencia bancaria, que está en buenas condiciones, con pocos cambios en el proyecto. considera reformas de mantenimiento. Los objetivos que se pretendían alcanzar eran investigar y registrar una copia de la arquitectura bancaria comprometida con el riguroso proceso de producción arquitectónica en el país en ese momento, sistematizar una producción de interés arquitectónico en Maringá, una ciudad de setenta años, para tratar de desarrollar en la ciudad un cultura conservacionista, dando visibilidad al diseño y las cualidades espaciales que tiene el edificio, además de proporcionar un rico material de consulta a académicos en el área, subsidiando las disciplinas de diseño para cursos de pregrado y posgrado.

Palabras claves: Banking architecture, Banestado, Architecture in Maringá**.**

O redesenho como documentação: o Banestado em Maringá

Contexto: arquitetura bancária no país e em Maringá

Essa investigação foi parte constituinte de uma pesquisa acadêmica intitulada “Arquitetura Bancária de Maringá” (2016), que teve como objetivo analisar, a partir do redesenho, obras arquitetônicas que abrigam agências bancárias na cidade, desde a data de sua emancipação, até 1990, época em que Maringá, conforme episódios verificados em outras cidades do interior do Brasil, recebeu significativos investimentos econômicos na divulgação das empresas bancárias.

Já o desenvolvimento da região, relacionado com a produção agrícola e imobiliária, teve na implantação existente da linha férrea um desencadeador do traçado urbanístico. A partir dela, a Companhia de Melhoramentos Norte do Paraná solicitou ao engenheiro paulista Jorge de Macedo Vieira a elaboração do desenho da cidade. Vieira aplicou o conceito de Cidade Jardim, com um eixo perpendicular à ferrovia em sua porção central e na cota mais alta do território, como pontos de partida. Essa demarcação configurou o centro da cidade, composto por vias estruturais, como as avenidas Getúlio Vargas, Brasil, Duque de Caxias e a rua Santos Dumont, estabelecendo uma centralidade local de comércios, prestação de serviços e edifícios institucionais bastante fortalecidos, local que viria abrigar a concentração das agências bancárias de Maringá.

O crescimento das agências bancárias no país devido ao “milagre econômico” de 1967-1973 (PETROLI, 2014), propiciou a ampliação das linhas de crédito e fez com que os grandes bancos buscassem novas sedes, procurando estabelecer áreas de influência. A intensa produção arquitetônica para cumprir essa demanda recente de agências bancárias colocou em pauta esse modelo de trabalho, tendo em 1979 um artigo de opinião escrito por Carlos Lemos, que criticava a “inserção despreocupada desse programa nas cidades brasileiras”. Tal artigo, que posteriormente foi republicado na Revista Projeto n. 26, de janeiro de 1981, ganhou repercussão, e assim a discussão sobre a Arquitetura Bancária foi retomada em 1984, com publicações de Sabbag, Zein, Segawa e Wissenbach (VERRI; LOPES; VERRI; ARAÚJO, 2019).

As agências produzidas durante as décadas de 1970 e 1980, buscaram estabelecer uma identidade única para cada instituição utilizando-se assim do que Zein (1984) chama de “personalismo”, onde “a ousadia e beleza dos resultados pretende complementar a racionalidade

do processo de trabalho". Desse modo, os projetos realizados ainda faziam uso do concreto armado e da estrutura como partido principal, advindos do brutalismo, porém assumiam recursos expressivos específicos, recorrentes de manifestações locais.

Durante esse primeiro período, as agências surgiram como estruturas com grandes áreas, principalmente devido às demandas administrativas e tecnológicas (MAZZACORATTI, 2000). Os bancos produzidos representavam uma fase "monumentalista" (ZEIN, 1984), onde, buscavam transmitir a prosperidade advinda do "milagre econômico" por meio da exuberância projetual.

A arquitetura bancária chegou à Maringá por ser uma cidade emergente com grande potencial na atividade agrícola, com inúmeros pequenos produtores rurais. Assim, as agências bancárias acompanharam o desenvolvimento econômico, e a partir da emancipação da cidade em 1951, instalaram-se no seu centro, principalmente, entre vias Avenidas Brasil, Duque de Caxias e Getúlio Vargas e na Rua Santos Dumont (Figura 1).



Figura 1. Quadrilátero central onde se encontram as agências de Maringá. Fonte: Elaborado pelos autores.

O autor

O arquiteto autor do Banestado, Rodolfo Doubek Filho, graduou-se pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) na primeira turma, em 1962[40]. Como o corpo docente da universidade federal era composto, em sua grande maioria, por arquitetos formados nas faculdades de

[40] O curso de Arquitetura e Urbanismo surgiu no Estado do Paraná como uma alternativa para aumentar o número de profissionais da área e dar continuidade aos planos e projetos de urbanização de Curitiba, que visavam transformar a cidade em de fato uma capital (JANUÁRIO, 2018).

arquitetura de São Paulo, como o Mackenzie, vê-se na atuação desses profissionais certa influência do brutalismo e da permanência das pautas modernistas (JANUÁRIO, 2018). Assim,

> A partir do início de 1960, o debate sobre as tendências da arquitetura, como o racionalismo no processo construtivo, começou a fazer parte da produção arquitetônica no Paraná. [...] o período de 1960-70 em Curitiba foi marcado pela influência moderada do brutalismo paulista, com algumas diferenças, sendo marcante o cuidado acurado no detalhamento e a qualidade tectônica da obra, e frequente o uso de baixos-relevos e elementos escultóricos impressos nas empenas de concreto. (SANTOS; ZEIN, 2009, p. 4)

A produção arquitetônica do autor não tem significativa reverberação no cenário regional, mas registramos, por meio de entrevista concedida em 2018, outra agência do Banestado em Pato Branco, PR, além de integrar equipe no projeto do Parque Tanguá em Curitiba. Os serviços prestados às agências bancárias se deram por meio de concursos públicos, e segundo o autor, os projetos foram feitos de maneira remota.

O redesenho

Para a compreensão e análise do edifício, utilizou-se do método do redesenho, que de acordo com Unwin (2013), é uma prática elucidativa em relação ao processo técnico e criativo, pois permite explicitar a estrutura intelectual empregada por seu autor no projeto. As representações digitais introduzem na pesquisa sobre arquitetura (histórica, crítica e analítica) outras possibilidades de aproximação ao objeto arquitetônico que os meios analógicos tradicionais, como cópias heliográficas de pranchas a nanquim, não contemplavam. Conforme Vázquez Ramos (2016), o redesenho entendido como prática de pesquisa histórica não visa apenas produzir uma documentação apurada para o estudo de determinado projeto, mas é claramente, uma técnica que se ampara historicamente nas formas pedagógicas de transmissão do conhecimento, nas quais se aprende fazendo. Ainda para este autor, o redesenho é uma metodologia de pesquisa que, além de fornecer dados sobre a obra, nos instrui sobre o processo de projeto que a originou, usando da própria prática de projeto para investigar a estrutura compositiva. Assim entendido, o "redesenho seria uma prática metalinguística, isto é, um simulacro intencional e dirigido do projeto: um projeto do projeto" (VÁZQUEZ RAMOS, 2016).

Para a análise, coletaram-se as pranchas digitalizadas do projeto legal, fornecidas pela Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Maringá (PMM), estudadas e redesenhadas em software *AutoCAD* e, posteriormente, foi desenvolvido o modelo virtual

tridimensional em software *Sketchup* para auxiliar a análise. Procurou-se a compreensão dos sistemas de estrutura, vedação, cobertura, e também sua implantação, a aplicação dos materiais e soluções espaciais.

O edifício está implantado entre a Av. Brasil, o principal eixo comercial da cidade no sentido leste-oeste, e a Rua Santos Dumont, na orientação norte e sul, em um conjunto de três lotes reunidos em L, cada um com dimensões de 13m x 40m, metragem padrão para os terrenos no centro da cidade; em uma área de 1.560m². A conformação dos lotes, foi determinante para a solução do programa em dois blocos, que são estruturalmente independentes (separados pela junta de dilatação), sendo o primeiro voltado à fachada norte, com acesso à Av. Brasil, e com uma área de 1.040m² ocupando dois lotes; e o segundo, orientado para sul, com acesso para a Rua Santos Dumont, com 520m².

O projeto foi desenvolvido sob rígida modulação em uma malha de 2,5m x 2,5m (Figura 2), e, no subsolo, com laje de concreto nervurada, os vãos são de 7,5m x 2,5m, dimensões ainda extraídas da malha. Dentro desse padrão, as esquadrias são rigorosamente espaçadas em caixilhos de 1,25m de largura, alinhando-se a instalação de duas peças em cada módulo estrutural. Fica evidente, portanto, a concepção arquitetônica estabelecida por Doubek Filho, que se desdobra no processo construtivo e, como consequência, na qualidade dos espaços. O interior da agência é banhado por iluminação zenital proveniente de claraboias, que Doubek , em entrevista cedida à autora em 2018, destaca como um de seus partidos arquitetônicos, de modo que tanto o primeiro pavimento, como o mezanino, são afastados da lateral oeste para permitir que a luz atravesse os pavimentos e chegue ao térreo (Figura 3).

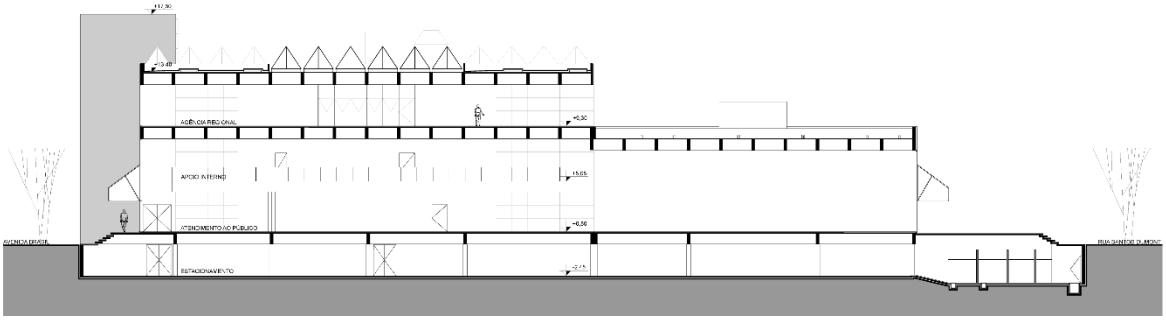


Figura 2. Esquema de modulação estrutural da agência. Fonte: Elaborado pelos autores.

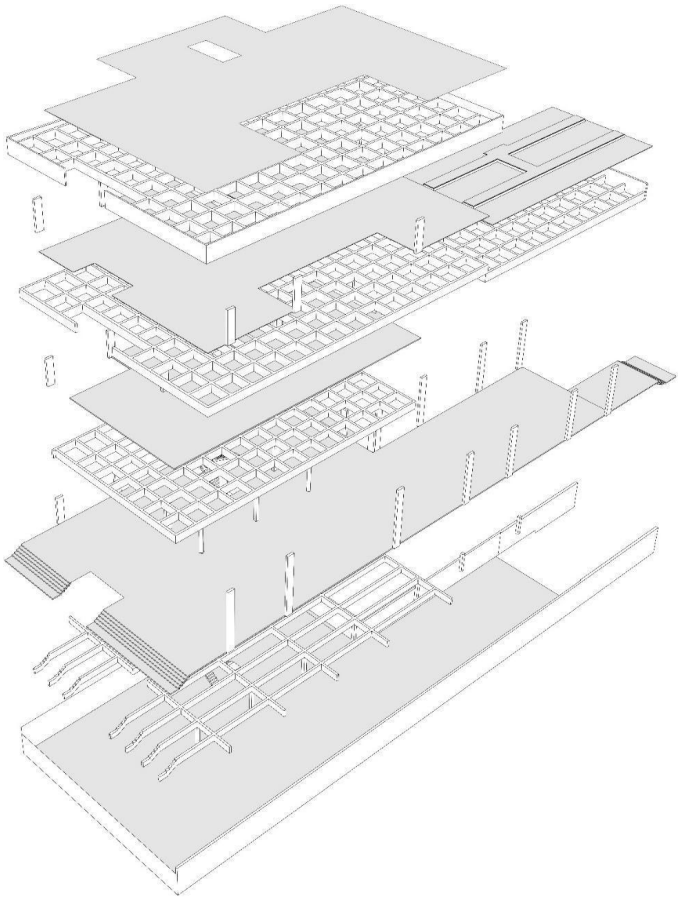


Figura 3. Corte longitudinal, representação das clarabóias e setorização da agência. Fonte: Elaborado pelos autores.

O edifício, que pode ser acessado por ambas vias públicas, é elevado em 0,90m em relação ao passeio, criando uma passagem livre para o pedestre transpor a quadra, em um entendimento das relações entre arquitetura e urbanismo, entre cidade e edifício, tal decisão projetual, também foi um dos partidos arquitetônicos adotados (DOUBEK, 2018).

Na entrada do edifício, o usuário depara-se com um espaço único, de pé direito duplo, que conforma a organização espacial do pavimento térreo e demarca a passagem aos pedestres entre as vias. O pé direito duplo é parcialmente interrompido por um mezanino, que delimita as atividades privativas.

O volume do edifício do Banestado é constituído por dois prismas de alturas distintas (Figura 4). O primeiro, de 13,40m de altura, é um retângulo de 26m x 40m, onde se concentra a parte administrativa e o segundo, ocupando um lote único e com dimensões de 13m x 40m, abriga a área de atendimento e o acesso secundário, com altura de 7,30m. A porção voltada para a Av. Brasil contém a circulação vertical, vedada por um polígono de maior altura, compondo a fachada e que constitui um marco ao acesso.

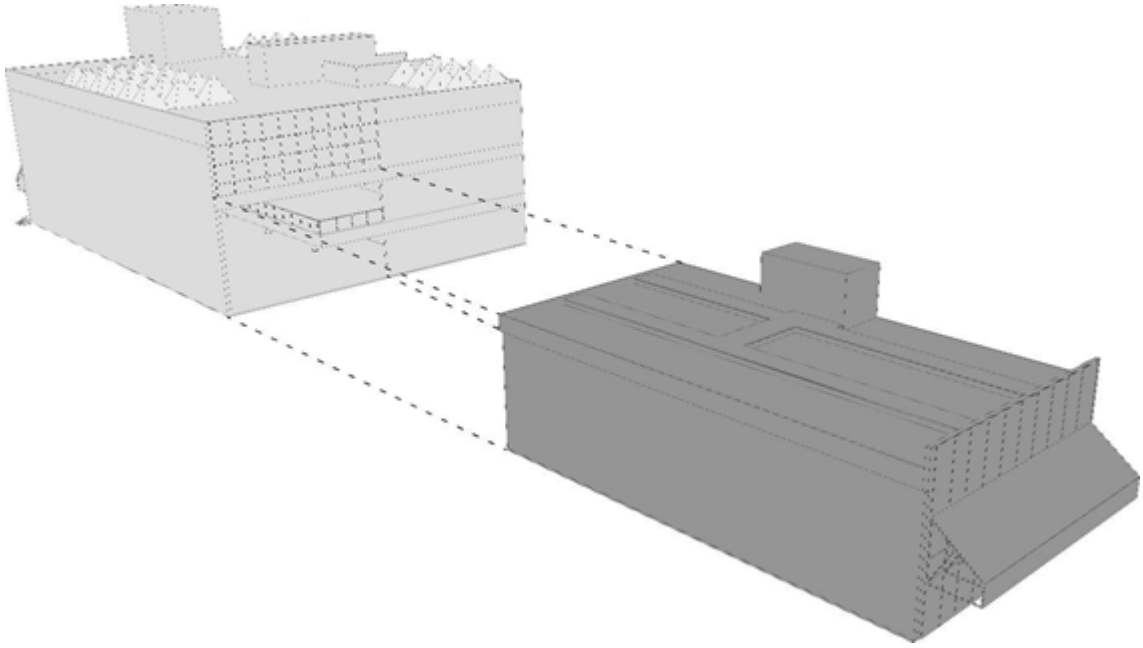


Figura 4. Esquema de separação dos blocos. Fonte: Elaborado pelos autores.

Sobre a distribuição do programa de necessidades, no térreo são concentradas todas as atividades referentes ao atendimento ao público, como a praça de atendimento e as atividades operacionais. A área de acesso restrito aos funcionários é separada por uma parede, revestida em mármore travertino como o das fachadas, e é nesse local que se encontram os ambientes técnicos e de apoio aos funcionários, como instalações sanitárias, de ar condicionado, tesouraria e caixa-forte.

O pavimento seguinte é o mezanino que, ancorado à parede leste e sustentado por dois pilares de concreto aparente, com dimensões de 40cm x 40cm e rotacionados 45 graus, permitem um balanço de 5m. As atividades realizadas no mezanino, por sua vez, retomam os

compartimentos de apoio ao funcionamento do banco, como as casas de máquinas, a cantina e o almoxarifado.

O primeiro piso corresponde às funções da agência regional, que além de atender a cidade sede, também era responsável pelas agências de porte menor da região, possuindo repartições para cada atividade da gerência. Nesse local fica clara a diferença de altura da agência, pois é possível acessar a cobertura do agrupamento que fica orientada para Rua Santos Dumont, que possui um teto verde, de livre acesso aos servidores e configura o menor polígono entre as duas geometrias principais.

Em todos os pavimentos do conjunto principal há um alinhamento das instalações de apoio aos usuários, imprimindo legibilidade e funcionalidade ao espaço. Além disso, esse agrupamento de funções auxilia nos fluxos da agência, pois concentra a escada e o elevador, exclusivos para funcionários, juntamente com os ambientes de auxílio técnico e pessoal. Tem-se assim, uma circulação vertical específica em dois pontos da edificação: uma mais restrita e periférica, adjunta à fachada leste; e uma segunda, de caráter público, no volume que demarca a agência, esse elemento é significativo para a identificação da instituição, dadas suas grandes proporções e sua localização.

O rigor do método projetual utilizado pelo autor, reforça a percepção dos módulos estruturais, como a paginação do piso, que reproduz a o padrão de 2,5m x 2,5m da laje nervurada. Do mesmo modo, tanto os dutos de ar-condicionado como as luminárias que complementam o espaço arquitetônico estão organizados seguindo a malha estrutural. As fachadas em pele de vidro fumê são sustentadas por caixilhos metálicos, solução tratada pelo autor como uma inovação da época, pois o uso do metal era algo extravagante para o momento (DOUBEK, 2018). As marquises dos acessos também são estruturadas pelo mesmo sistema de esquadria modulada (Figura 5). Já o revestimento em mármore travertino foi adotado, segundo o arquiteto, como modo de expressar o desenvolvimento e enriquecimento da cidade de Maringá, devido ao crescimento econôm

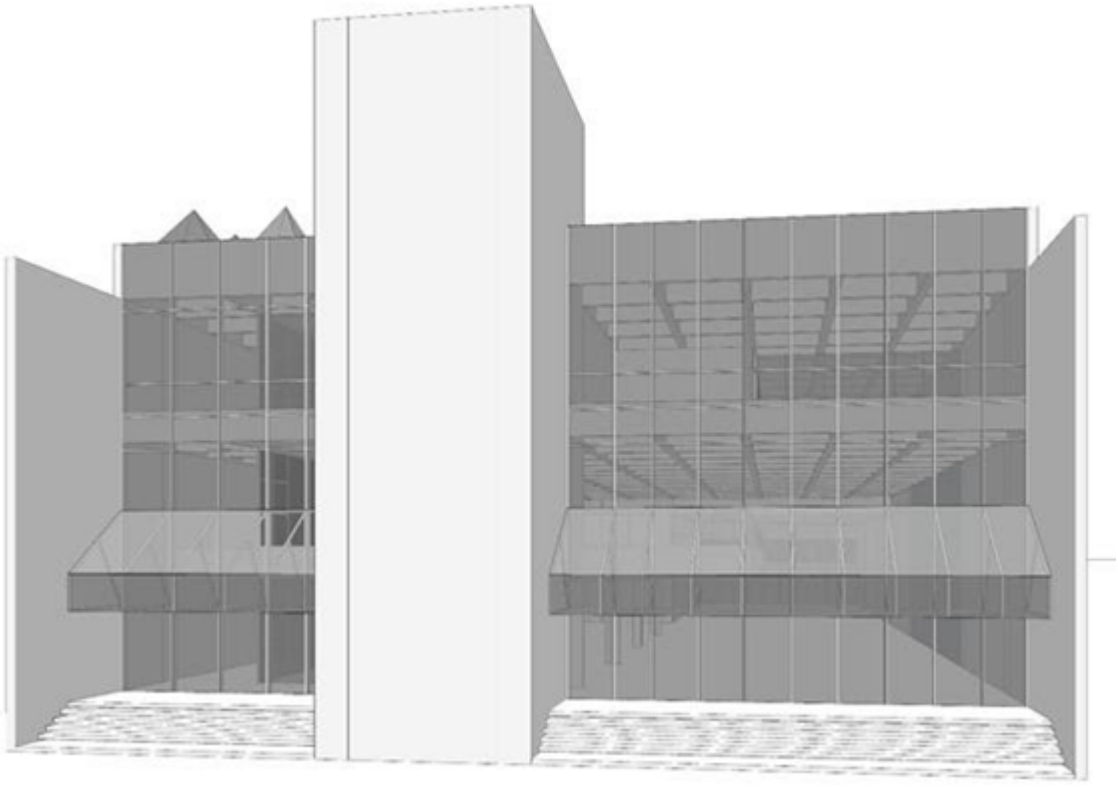


Figura 5. Acesso à agência demarcado pela marquise modular. Fonte: Elaborado pelos autores, 2020.

Considerações finais

Esse trabalho de levantamento se faz relevante para a formação identitária de uma comunidade, pois é constituído um inventário de obras que permitem acesso à informação do patrimônio. Redesenhar é também uma atividade que possibilita a aproximação entre projeto e história, caracterizando-se como um método de preservação do patrimônio edificado, e que assume significativo valor na região, cuja ocupação tem menos de setenta anos, e não há desenvolvida uma cultura de preservação

Para essa análise de aproximação ao edifício, o método de redesenho foi uma ferramenta fundamental, pois como afirma Vázquez Ramos (2016), “os desenhos são a essência da arquitetura como disciplina artística que persegue a finalidade prática”. Com base nessa estratégia, foi possível desenvolver um documento que expressa a estratégia de projetar do arquiteto autor, pois

> [...] quando redesenhamos com a finalidade de entender o processo de projeto que levou um determinado arquiteto à definição de uma forma (final) mediante o mesmo instrumento com que ele definiu o projetado (desenho), pretendemos identificar os procedimentos do processo de projeto que foram usados com essa finalidade. (VÁZQUEZ RAMOS, 2016)

Dessa maneira, é preciso que, além do desdobramento técnico, busquem-se informações sobre a obra analisada, assim como sobre o autor e o contexto histórico do projeto. Esse trabalho de levantamento de uma obra e de um autor pouco conhecidos faz-se necessário para a formação identitária de uma comunidade, pois é constituído um inventário de obras que permitem acesso à informação do patrimônio moderno.

No caso do Banestado, o edifício se encontra em bom estado de conservação, com a estrutura, revestimentos, instalações internas, como as luminárias, preservados, embora, recentemente, a agência tenha encerrado as atividades e todo prédio encontra-se vazio. Já a relevância arquitetônica da obra está relacionada não somente com a cidade onde ela está implantada, mas também com todo o contexto histórico que se passa na capital do estado e no país, pois o período marcado pelo pós-Brasília explora as descontinuidades e o pluralismo do movimento moderno (JANUÁRIO, 2018). O conjunto dos redesenhos produzidos conforma um acervo investigativo, com referências históricas e analíticas, que inserem a obra do Banestado em um contexto mais amplo que somente o período arquitetônico, como a pauta da “Arquitetura Bancária” no Brasil, suas interfaces com a capital e a escola que formava a comunidade de autores no estado.

Referências:

DOUBEK FILHO, Rodolfo. Rodolfo Doubek Filho: depoimento [ago. 2018]. Entrevista concedida a Heloisa Lança Guilherme. Maringá, 2018.

JANUÁRIO, Isabelle Caroline. **A Arquitetura de Joel Ramalho Junior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner nos anos 1970**: Concursos nacionais, respostas curitibanas. Dissertação (Mestrado em arquitetura) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá UEM, Maringá, 2018.

LEMOS, Carlos. Arquitetura bancária e outras artes. **Folha de S. Paulo**, Caderno Opinião, São Paulo, 03 jul. 1979, p. 3 < https://bit.ly/2UaX191 >. Este artigo foi reproduzido no número 26 da Revista Projeto, p. 27-28.

MAZZACORATTI, Cesar Luiz. **50 anos de arquitetura bancária no Brasil**: Estudo a partir de uma instituição, o Banco Itaú. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PETROLI, Marcos Amado. **Arquitetura Bancária Gaúcha nos Anos 70**: A influência brutalista. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-Graduação em arquitetura da UFRGS, Porto Alegre, 2014.

SABBAG, Haifa Yazigi. Arquitetura bancária. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 79, Avenir Editora, p. 40-63, mar. 1984.

SANTOS, Michelle Schneider; ZEIN, Ruth Verde. A moderna Curitiba dos anos 1960: jovens arquitetos, concurseiros, planejadores. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8., 1-4 set. 2009, Rio de Janeiro. Disponível em: < https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/020-1.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2020.

STRÖHER, Ronaldo de Azambuja. **As transformações na tipologia e no caráter do prédio bancário em meados deste século.** 1999. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – PROPAR Programa de pesquisa e pós-graduação em arquitetura da UFRGS, Porto Alegre, 1999.

UNWIN, Simon. **Vinte edifícios que todos arquitetos deve compreender.** São Paulo: WWF Martins Fontes, 2013.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Redesenho: Conceitos gerais para compreender uma prática de pesquisa histórica em arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 195.09, ago. 2016. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6181>. Acesso em: 14 ago. 2020.

VERRI JUNIOR, A, VERRI, T.N.G., ARAÚJO, V.A. A recepção e a difusão da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros na plena amplitude de sua abordagem – O edifício do Banespa em Maringá. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 12., 21-24 nov. 2017, Uberlândia. Disponível em: <https://86f63fb5-78f4-499a-be33-ce647e4a2ee4.filesusr.com/ugd/c5f73c_ae5ba22cb36843c3babf238b1a5759f3.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2020.

VERRI JUNIOR, A, VERRI, VERRI, E.L. T.N.G., ARAÚJO, V.A., A arquitetura bancária em Maringá. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13., 07-10 out. 2019, Salvador. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/110958.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2020.

VERRI, Tânia Nunes Galvão. **Arquitetura e Cidade**: a modernidade em Maringá. Tese (Doutorado em arquitetura) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Carlos, 2016.

ZEIN, Ruth Verde. Muita construção, muita arquitetura. **Revista Projeto** n. 63, Projeto Editores Associados, p. 47-85, maio. 1984.

Casa Leite Barbosa: o Saber-Fazer e o Espaço Moderno na obra de José Zanine Caldas

Casa Leite Barbosa: Saber Hacer y Espacio Moderno en la obra de José Zanine Caldas.

Casa Leite Barbosa: the Know-How and the Modern Space in the Work of José Zanine Caldas.

RIMI, Paula Mendes Thomaz. Mestranda. Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: paulamtrimi@gmail.com .

PERRONE, Rafael Antônio Cunha. Professor Doutor. Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: racperrone@gmail.com .

Resumo

José Zanine Caldas (1919-2001) foi um arquiteto autodidata, maquetista e designer de móveis reconhecido no cenário arquitetônico brasileiro por representar a síntese entre os saberes empírico e erudito na construção. Os anos entre 1964 e 1980 destacam-se em sua carreira como arquiteto, pois Zanine projetou e coordenou a construção de uma série de residências no Bairro do Joá, na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de ser essa figura multifacetada, atuando em áreas como design, urbanismo e arquitetura, Zanine é pouco reconhecido e existe reduzida quantidade de registros do período em que o arquiteto atuou no Rio de Janeiro. Com isso, o proposto artigo tem como objetivo documentar a Casa Leite Barbosa (1968), uma das residências que José Zanine Caldas projetou no Bairro do Joá, e relacionar o saber-fazer como processo projetual com a arquitetura de princípios modernos. Como resultado desse breve estudo, é possível perceber como o saber-fazer do arquiteto reflete-se diretamente no processo de projeto e na obra concluída, tanto nas estruturas em madeira quanto na espacialidade moderna.

Palavras-chave: Estrutura em Madeira. Modernidade. Arquitetura Vernacular.

Abstract

José Zanine Caldas (1919-2001) was a self-taught architect, model maker and furniture designer recognized in the Brazilian architectural scene for representing the synthesis between empirical and erudite knowledge in construction. The years between 1964 and 1980 stand out in his career as an architect, as Zanine designed and coordinated the construction of a series of residences in the Joá district, in Rio de Janeiro. Despite being this multifaceted figure, working in areas such as design, urbanism and architecture, Zanine is poorly recognized and there is a reduced amount of records from the period when the architect worked in Rio de Janeiro. Therefore, the proposed article aims to document Casa Leite Barbosa (1968), one of the residences that José Zanine Caldas designed in the Joá district, and to relate know-how as a design process with the

architecture of modern principles. As a result of this brief study, it is possible to see how the architect's know-how is directly reflected in the design process and in the completed work, both in wooden structures and in modern spatiality.

Keywords: Wood Structure. Modernity. Vernacular Architecture.

Resumen

José Zanine Caldas (1919-2001) fue un arquitecto autodidacta, maquetista y diseñador de muebles reconocido en el panorama arquitectónico brasileño por representar la síntesis entre conocimientos empíricos y eruditos en la construcción. Los años entre 1964 y 1980 se destacan en su carrera como arquitecto, ya que Zanine diseñó y coordinó la construcción de una serie de residencias en el Bairro do Joá, en la ciudad de Río de Janeiro. A pesar de ser esta figura polifacética, trabajando en áreas como el diseño, el urbanismo y la arquitectura, Zanine es poco reconocido y hay una cantidad reducida de registros de la época en que el arquitecto trabajó en Río de Janeiro. Así, el artículo propuesto tiene como objetivo documentar la Casa Leite Barbosa (1968), una de las residencias que José Zanine Caldas diseñó en el Bairro do Joá, y relacionar el saber hacer como proceso de diseño con la arquitectura de principios modernos. Como resultado de este breve estudio, es posible ver cómo el saber hacer del arquitecto se refleja directamente en el proceso de diseño y en la obra terminada, tanto en las estructuras de madera como en la espacialidad moderna.

Palabras clave: Estructura de madera. Modernidad. Arquitectura vernácula.

Casa Leite Barbosa: o Saber-Fazer e o Espaço Moderno na obra de José Zanine Caldas

Introdução

José Zanine Caldas (1919-2001) foi um arquiteto autodidata, maquetista e designer de móveis reconhecido por conciliar os saberes empírico e erudito na construção e difundir a arquitetura moderna por meio das tradições construtivas brasileiras. A produção arquitetônica de Zanine destaca-se pelo domínio das estruturas em madeira, material pouco utilizado no contexto moderno por conta da associação à rusticidade e à feitura artesanal. Os anos entre 1964 e 1980 são prolíferos em sua carreira como arquiteto, pois projetou e coordenou a construção de uma série de residências no Bairro do Joá, na cidade do Rio de Janeiro. A Casa Leite Barbosa, projetada em 1968 e concluída em 1969, representa a síntese entre o saber-fazer e os princípios modernos na obra do arquiteto, marcando o início da ocupação do Bairro do Joá.

Apesar de ser essa figura multifacetada com um relevante legado construtivo, José Zanine Caldas é pouco reconhecido e a ausência de publicações sobre sua arquitetura impossibilita a investigação de seu método projetual construtivo, associado ao saber-fazer e às tradições práticas. Registros dispersos e incompletos sobre as obras projetadas pelo arquiteto no Rio de Janeiro caracterizam o resgate desse momento como significativo: a documentação histórica, seja ela textual, iconográfica ou projetual, valida o conjunto da obra arquitetônica.

Desta forma, o objetivo do seguinte artigo é documentar e referenciar a Casa Leite Barbosa (1968) relacionando-a ao saber-fazer como processo projetual de José Zanine Caldas e à arquitetura de princípios modernos difundidos no momento de sua construção.

A metodologia empregada para documentar a Casa Leite Barbosa (1968) foi o redesenho digital. Todos os desenhos são de autoria própria, feitos com base no levantamento in loco em 22 de agosto de 2020. Quanto ao papel do redesenho como ferramenta de pesquisa e argumentação, ele foi escolhido, pois

> No âmbito da crítica arquitetônica ou da pesquisa historiográfica, o redesenho de obras de arquitetura, construídas ou não, representa um recurso cujo poder elucidatório sobre as qualidades espaciais de uma obra não pode ser substituído por formas textuais de descrição. (LIMA; VIEIRA, 2017, p. 43).

Portanto, o redesenho possibilita investigar o processo projetual do arquiteto em estudo. O trabalho do redesenhar vai além da documentação necessária para estudar determinado projeto, mas também consiste em uma forma de reconstituir o raciocínio de José Zanine Caldas e de transmitir conhecimento sobre sua produção arquitetônica.

Frente às considerações apresentadas, a estrutura do texto se divide em duas partes. A primeira enfoca-se na pesquisa bibliográfica de autores que definem o saber-fazer e o trabalho do artífice: entre eles, destacam-se Richard Sennet (2008), Jorge Larossa Bondía (2002) e Maria Cecília Loschiavo dos Santos (1993). A segunda parte apresenta o redesenho e descrição detalhada da Casa Leite Barbosa (1968).

O valor da experiência: saber-fazer

Segundo a descrição de Maria Cecília Loschiavo dos Santos (1993), Zanine

> (...) sempre foi o artífice, o fazedor, em oposição a outros artistas, designers, arquitetos seus contemporâneos. Ele é verdadeiramente uma figura dupla: o designer – artesão ou o arquiteto – maquetista, que tem a experiência do saber-fazer, do trabalho da mão associado às ferramentas, ao traço, ao desenho. Este é um ponto fundamental em que se baseia toda a sua produção. Para ele este saber-fazer, este artesanato nunca esteve divorciado do projeto, ao contrário de muitos arquitetos de sua geração. (SANTOS, 1993, p. 158).

O papel do empirismo na produção moderna brasileira também está presente no retrato do mestre de obra, resgatado por Lucio Costa, em seu texto para a Primeira Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, “Documentação Necessária”. Costa descreve os mestres de obra como essenciais para o resgate da verdadeira tradição construtiva brasileira: “Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido estendendo a mão ao mestre de obras sempre tão achincalhado, ao velho ‘portuga’ de 1910, porque - digam o que quiserem - foi ele quem guardou sozinho, a boa tradição” (COSTA, 2018, p.462).

Na obra “The Craftsman”, o autor americano Richard Sennett, 2008 investiga o trabalho manual de diferentes artífices ao longo da história, com o objetivo de compreender os processos criativos na relação entre concepção e matéria. O artífice representa a condição única do ser humano de engajar-se com o objetivo de seu trabalho e orgulhar-se disso. Ainda de acordo com Sennett, todo artífice conduz um diálogo entre práticas concretas e pensamento, entre mão e cabeça. A técnica, não é mais uma atividade mecânica: é possível refletir ativamente quando se realiza bem uma tarefa (SENNETT, 2008).

Outra concepção fundamental de experiência é posta pelo autor Jorge Larrosa Bondía em seu excerto “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” (LARROSA, 2002). O autor propõe-se a pensar a educação a partir do par experiência/sentido, contrapondo-se ao modo de pensar a educação como relação entre ciência e técnica, ou entre teoria e prática. Para tanto, explora o significado da palavra “experiência”.

Quanto à palavra “experiência”, Larrosa a define como: “(...) o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (LARROSA, 2002, p. 21). O sujeito da experiência

> se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (...) O sujeito da experiência é um sujeito ‘ex-posto’. (LARROSA, 2002, p. 24).

José Zanine Caldas é proveniente de Belmonte, no litoral sul da Bahia. A cidade localizada na foz do rio Jequitinhonha destaca-se pela presença da cultura vernacular, com o fazer popular presente na criação de artefatos de uso cotidiano. A disponibilidade de recursos naturais, especialmente da madeira, tornou-se tema permanente em toda sua produção. Somado aos seus conhecimentos práticos das técnicas construtivas em madeira, Zanine adquiriu a visão espacial de matriz moderna na convivência com importantes arquitetos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Alcides da Rocha Miranda entre os anos de 1941 e 1949 quando trabalhou como maquetista no “Maquete Estúdio”, Rio de Janeiro. Além disso, Zanine também foi designer de móveis na “Fábrica de Móveis Z, Zanine, Pontes & Cia. LTDA” em São José dos Campos (1949-1950) e professor nas Universidades de São Paulo e Brasília (1950-1964).

Um dos primeiros exemplares dessa aplicação de seu saber-fazer em arquitetura de madeira, aliado às espacialidades modernas, ocorre quando Zanine Caldas projeta e constrói a Casa Leite Barbosa (1968) no Bairro do Joá, Rio de Janeiro.

Casa Leite Barbosa (1968)

A Casa Leite Barbosa foi a segunda residência projetada e construída por José Zanine Caldas no Bairro do Joá, com projeto iniciado em 1968 e obra concluída em 1969. O Bairro do Joá

(Figura 1) localiza-se na Zona Oeste do Rio de Janeiro e seu principal acesso é o Viaduto das Bandeiras, construído em 1929 pelo prefeito Antonio da Silva Prado Júnior. Na década de 1960, inicia-se o processo de ocupação dessa região e Zanine coloca-se como pioneiro no projeto de casas no Bairro do Joá:

> Na Joatinga, o arquiteto fez fama e construiu diversas casas para personalidades do Rio de Janeiro à época, apesar de o bairro ser de difícil acesso com limitado fornecimento de água e energia. Compensava, no entanto, a paisagem privilegiada e a integração com a natureza intocada nas encostas que se voltavam para o mar e em meio à vegetação ainda muito preservada do local, características que o arquiteto soube incorporar às suas obras com maestria (CHAIM, 2017, p. 43).



Figura 1: Localização do Bairro do Joá na cidade do Rio de Janeiro e Implantação da Casa Leite Barbosa e.
Fonte: Elaborado pelos autores.

O objeto do estudo localiza-se na rua Escada Flora May, em um terreno com vista para o mar e 10 metros de inclinação, com declive direcionado ao fundo do lote. A fachada principal encontra-se voltada para o norte e seu acesso ocorre por uma passarela em estrutura de madeira de 1,00 metro de largura, que se apoia diretamente na rocha da encosta do Joá. A entrada da casa é recuada, protegida por um beiral de 2,00 metros, com montantes verticais em Pinho de Riga fixos ao piso (Figura 2).

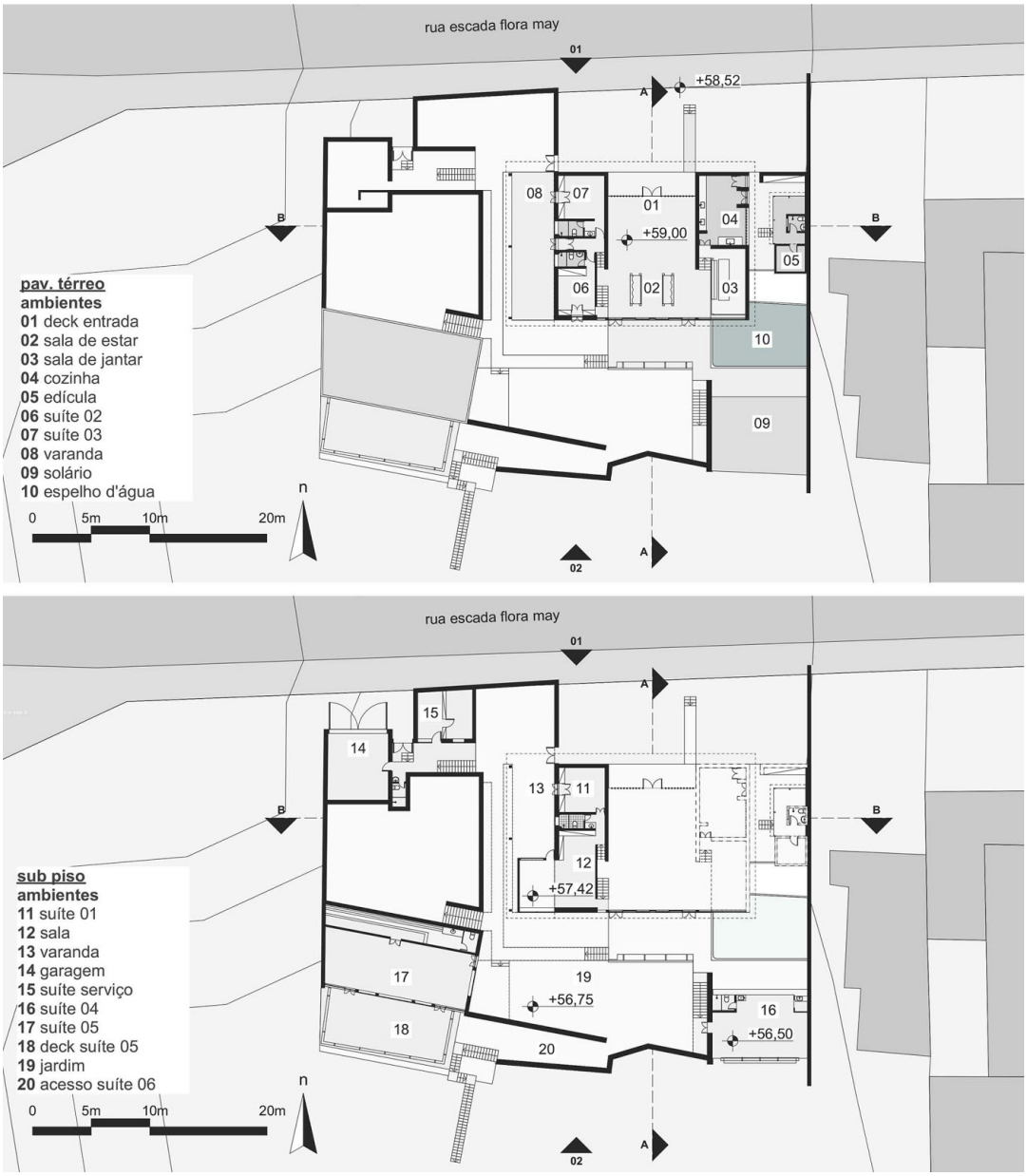


Figura 2: Plantas baixas da Casa Leite Barbosa. Fonte: Elaborado pelos autores.

Entre esses conjuntos de montantes, dispõem-se duas portas entalhadas, recuperadas de demolição. Carvalho (2018) aponta que entre as décadas de 1950 e 1960, o Rio de Janeiro passava por reformas urbanísticas devido ao início da construção do metrô no centro da cidade. Desta maneira, houve o desmanche de diversas residências: Zanine passou a recolher elementos dessas construções demolidas para projetar as casas solicitadas no bairro do Joá.

Ferreira (2018) afirma que os projetos de Zanine no Bairro do Joá

> se utilizam de conceitos de preservação urbana, pois reaproveitam materiais de demolição de obras aonde seria construída a Avenida Perimetral de acesso à Ponte Rio-Niterói. Essas demolições foram somadas a peças reaproveitadas também de fazendas no interior do Brasil como nos estados da Bahia e Minas Gerais. Foram aproveitadas peças como colunas, vigas, portas, vidraças, guarda corpo. Foi nessa esteira que Zanine desenvolveu diversos projetos na Joatinga (...) (FERREIRA, 2018, p. 130).

A sala de estar acomoda-se no volume central da residência, à frente do "portal" formado pelos brises em madeira e portas entalhadas. O assoalho presente na área social da residência também é em madeira reaproveitada de desmanche, sustentado por barrotes que se apoiam nos blocos de alvenaria laterais. Na sala de estar, estão presentes dois sofás em madeira, projetados e esculpidos pelo próprio Zanine. Sua estrutura é fixada ao piso, por cunhas localizadas sob os barrotes do assoalho. O pé direito da sala de estar possui 4,50 metros de altura em sua parte mais alta e não há forro, sendo visível a estrutura, em madeira, da cobertura da área social da residência. O telhado possui dois componentes distintos: a estrutura principal, formada por caibros que servem como sustentação das telhas de barro; e um segundo elemento adjacente, com caibros e terças, ligados por tábuas. A sustentação da cobertura em madeira se dá por vigas de madeira de seção retangular, de aproximadamente 0,15 metros de largura por 0,30 metros de altura, que conectam a cobertura aos volumes laterais em alvenaria (Figura 3).

O redesenho e a visitação *in loco*, possibilitam o entendimento de dois elementos principais na estrutura da Casa Leite Barbosa: os volumes constituídos de tijolos autoportantes e a estrutura da cobertura da casa, em madeira. A espacialidade formada pelas paredes em alvenaria é compartimentada, pois abriga os cômodos mais privados da residência, como suítes, sanitários e cozinha. Já a cobertura em madeira abriga uma volumetria sem barreiras visuais que a torna mais ampla, configurando uma planta livre moderna.



Figura 3: Cobertura da Casa Leite Barbosa. Fonte: Acervo pessoal.

Lucio Costa descreve a disposição da estrutura da casa como de

> partido 'paladiano', como aventou o [Luís] Saia, devido à particularidade de conter entre panos cheios de paredes o vazio da loggia – ou varanda – entalada no corpo da construção, tal como também ocorria nas sedes de 'sítios' seiscentistas de São Paulo, ditos dos bandeirantes. Aliando solidez e leveza, ela se entrosa com naturalidade às escarpas da paisagem composta de rocha, de céu e de mar (COSTA, 2018, p. 433).

O relato de Lucio Costa ilustra como o saber-fazer de Zanine é aplicado no projeto da Casa Leite Barbosa: sua experiência prática no levantamento de residências seiscentistas em São Paulo no Serviço do Patrimônio moldou o projeto do bloco principal da residência. Luís Saia, com quem Zanine trabalhou nesse período, também levanta a ideia de o projeto das casas bandeiristas ter tido como modelo de desenvolvimento as vilas de Palladio. Ao incorporar elementos de sua experiência no Serviço do Patrimônio, Zanine torna-se o sujeito transformado pela experiência (LARROSA, 2002). As moradas coloniais foram ungidas

> (...) como antecessoras do modernismo brasileiro na relação dialética estabelecida com o passado construtivo colonial. Percorrendo outro viés, Zanine fez da 'morada paulista' uma de suas principais referências, como jogo de claro/escuro (...) (CARVALHO, CAVALCANTI, SANTOS, 2019, p.119).

Apesar da grande compartimentação dos volumes laterais da residência, há um entendimento de espaço moderno, pois a sala de jantar encontra-se elevada em 0,80 metros com

relação à sala de estar, suspensa por vigas de madeira Pinho de Riga. Assim como a sala de estar, a sala de jantar abriga móveis feitos especialmente para a residência, fixados sob o madeiramento do assoalho, com um banco dobrável e uma mesa em madeira. No mesmo nível da sala de jantar, encontra-se a cozinha que, assim como a entrada da sala de estar, possui brises em madeira que protegem o ambiente da incidência solar (Figura 4).

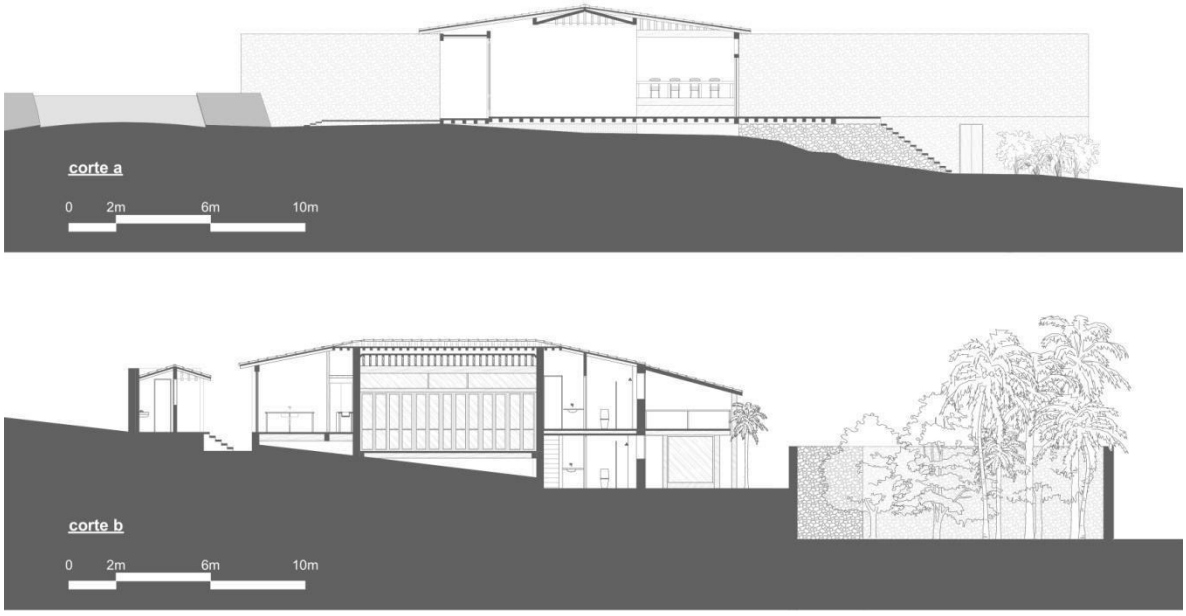


Figura 4: Cortes A e B da Casa Leite Barbosa. Fonte: Elaborado pelos autores.

O outro bloco em alvenaria abriga três suítes que possuem uma varanda em estrutura de madeira. O guarda-corpo da varanda é em Pinho de Riga, inteiriço. Três pilares em madeira de seção quadrada, de medidas 0,20 metros por 0,15 metros, fazem a sustentação da cobertura diretamente no piso. Abaixo da varanda, há uma sala íntima que se conecta a um pequeno pátio: os ambientes interno e externo interligam-se pelo mesmo piso de paralelepípedo.

A fachada oposta à entrada da casa é voltada ao sul, com vista para o mar. É identificável uma hierarquia quanto ao emprego de esquadrias: a fachada norte se utiliza de uma abertura, com montantes verticais; já a fachada sul é exposta, com um pano de vidro *corbusiano* que dá acesso à um deck externo. A casa vence o desnível, pois possui anexos dispostos ao longo do desnível de mais de 10m ao longo da rocha. Os outros anexos possuem as demais suítes da residência (Figura 5).

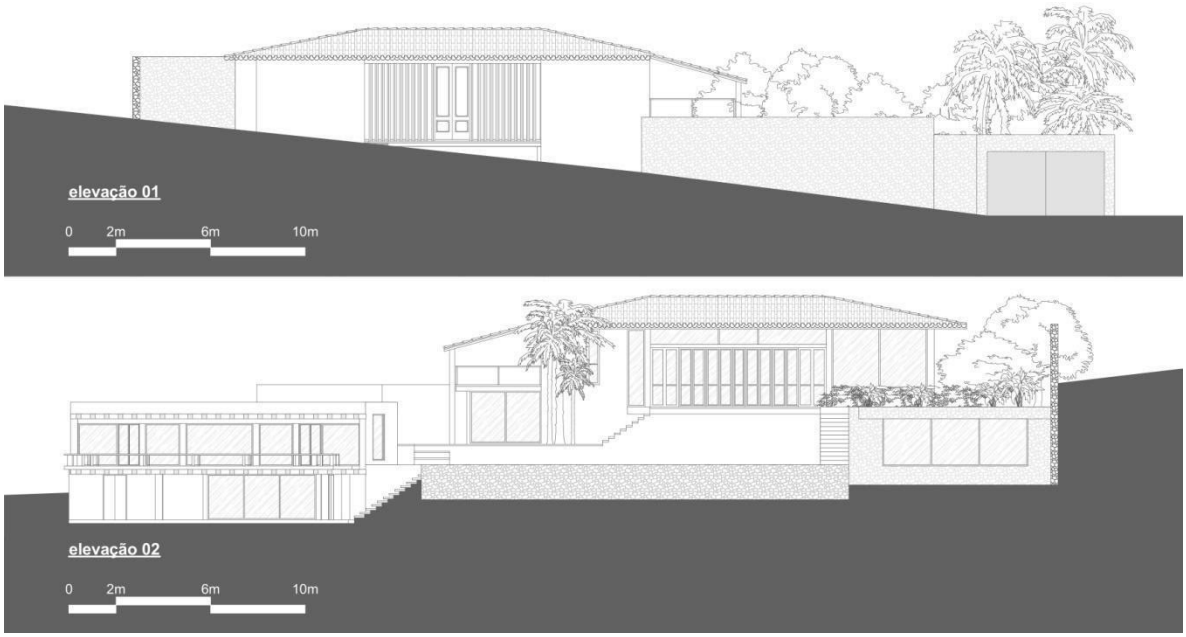


Figura 5: Elevações 01 e 02 da Casa Leite Barbosa. Fonte: Elaborado pelos autores.

É importante notar que a estrutura em madeira da casa está conservada, sem rachaduras. José Zanine Caldas configura-se como exceção ao empregar a estrutura em madeira no contexto moderno. De acordo com Alves (2014), o emprego da madeira em projetos de arquitetos modernos começou a partir da década de 1940. O reduzido interesse pela madeira como matéria-prima pode ser explicado "(...) em parte pela associação desse material à rusticidade e à feitura artesanal - para muitos, o esforço de modernização do país parecia mais compatível com o concreto armado do que com a madeira" (ALVES, 2014, p. 61).

Hugo Segawa (1988) endossa esse pressuposto ao afirmar que

> Com a consagração do concreto armado na arquitetura moderna brasileira (enfatizando o caráter modernizador dessa tecnologia), serão raras as manifestações preocupadas com o emprego de sistemas construtivos tradicionais, principalmente em programas arquitetônicos de maior porte. (SEGAWA, 1988, p.36).

O uso da estrutura em madeira e o emprego de sistemas construtivos tradicionais na Casa Leite Barbosa demonstram a complexidade do movimento moderno na arquitetura brasileira e como a mesma se difundiu de diferentes formas. José Zanine Caldas aplica seus conhecimentos como maquetista de grandes arquitetos modernos e seu saber-fazer prático: a arquitetura moderna brasileira é marcada por essa constante dualidade entre modernidade e tradição.

Considerações finais

Mediante o trabalho apresentado, pode-se concluir que o redesenho arquitetônico é essencial não apenas como método de análise, mas também como um cadastro da edificação, sendo uma documentação resultante de um processo que revela a concepção da residência, os conhecimentos construtivos vernaculares e as referências modernas nas decisões projetuais tomadas pelo arquiteto. Desta forma, o levantamento bibliográfico de autores como Richard Sennet (2008), Jorge Larrosa Bondía (2002) e Maria Cecília Loschiavo dos Santos (1993) apoiam a importância do saber-fazer como método de projeto na obra de José Zanine Caldas. O arquiteto autodidata, por estar sempre inserido em um contexto de culturas e práticas vernaculares, torna-se o "sujeito da experiência" (LARROSA, 2002), que não é definido por sua atividade, mas pela abertura para ser transformado pela experiência.

O redesenho da Casa Leite Barbosa ilustra como o saber-fazer do artífice José Zanine Caldas é aplicado. Primeiramente, na utilização de peças de desmanche: Zanine passou a recolher elementos dessas construções demolidas para projetar as residências solicitadas no bairro do Joá. Esse reaproveitamento ilustra uma lógica de preservação das tradições construtivas e históricas brasileiras, aliadas aos demais espaços de cunho moderno no interior da obra.

Outro aspecto evidenciado pelo saber empírico do arquiteto é seu domínio com a estrutura de madeira em elementos como a cobertura e os barrotes do assoalho na sala de estar. A complexidade dessa estrutura provém, na cobertura, do encontro de duas partes distintas: a estrutura principal, formada por caibros que servem como sustentação das telhas de barro; e um segundo elemento adjacente, com caibros e terças, ligados por tábuas. No piso, esta estruturação ocorre por meio de vultosas vigas de madeira que sustentam vigotas nas quais se assenta um assoalho de largas tábuas. Além disso, destaca-se o partido "paladiano" do corpo central da casa. Como Zanine teve contato com o levantamento de diversas casas seiscentistas paulistas, esse repertório foi replicado na obra estudada acima. Por seu contato como maquetista de vários arquitetos da linha de frente da arquitetura brasileira à época, a Casa Leite Barbosa manifesta referências de espacialidade e elementos da arquitetura moderna, expressas por meio de técnicas construtivas vernaculares, em uma significativa manifestação local, tudo alinhavado pelo saber-fazer do arquiteto José Zanine Caldas.

Referências

ALVES, Taís de Moraes. **Madeira na arquitetura moderna brasileira.** Trabalho final de graduação – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARVALHO, Amanda Beatriz Palma de. **Projetar e Construir com madeira:** o legado de José Zanine Caldas. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CARVALHO, Amanda Beatriz Palma de; CAVALCANTI, Lauro; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **José Zanine Caldas.** São Paulo, Nova York: Olhares, 2019.

CHAIM, Giselle Marie Cormier. **O mestre, a madeira e a habitação** | Residências de Zanine Caldas em Brasília 1963-1985. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Editora 34, 2018.

FERREIRA, Frederico Hudson. **A natureza, o artesanato e o moderno na obra de Zanine Caldas em Brasilia.** 2018. 226 f. Tese (Doutorado) - Curso de Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

LARROSA BONDIA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ. [online]**, n.19, p.20-28, 2002. ISSN 1413-2478. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003. Acesso em: 15 ago. 2020.

LIMA, Ana Gabriela Godinho; VIEIRA, J. L. O redesenho como instrumento de construção de conhecimento em arquitetura. **Thésis - Revista da ANPARQ**, v. 2, p. 34-53, 2017. Disponível em: http://anparq.web965.uni5.net/index.php/revista-thesis/article/view/81. Acesso em: 20 ago. 2020.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Tradição e modernidade no móvel brasileiro:** visões da utopia na obra de Carrera, Tenreno, Zanine e Sergio Rodrigues. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

SEGAWA, Hugo (org.). **Arquiteturas no Brasil, Anos 80.** São Paulo: Projeto, 1988.

SENNETT, Richard. **The Craftsman.** New Haven & London: Yale University Press, 2008.

Artacho Jurado em Marília/SP - 1938

Artacho Jurado in Marília/SP - 1938

Artacho Jurado en Marília/SP - 1938

RAMOS, Alfredo Zaia Nogueira. Mestre. UNESP-FCT/Presidente Prudente e Toledo Prudente Centro Universitário. Contato: alfredoramos@toledoprudente.edu.br

GHIRARDELLO, Nilson. Doutor. UNESP-FAAC/Bauru. Contato: nilson.ghirardello@unesp.br .

Resumo

Este artigo irá tratar sobre os *stands* de linguagem *Art Déco* do renomado arquiteto autodidata Artacho Jurado. Em 1938 na cidade de Marília/SP, houve a 1ª Exposição Agrícola, Industrial e Comercial, feira esta que contou com a participação de importantes figuras políticas e governamentais da sociedade paulista. Para este evento, o empresário Artacho Jurado, que nesse momento ainda não construía edifícios, a partir dos quais será posteriormente, conhecido como o mais famoso "não arquiteto" do período modernista - foi convidado a desenhar os *stands* expositivos. As principais "obras", todas na linguagem *Art Déco,* expressivas e representativas da modernidade que o evento pressupunha, são expostas e analisadas aqui a partir dos desenhos publicados em jornal local. Também é feita uma análise do contexto da sua época e da importância que estes projetos representaram para a expansão da linguagem Déco na cidade.

Palavras-chave: *Art Déco*. Arquitetura de exposição. stands.

Abstract

This paper will deal with the Art Deco language stands of the renowned self-taught architect Artacho Jurado. In 1938 in the town of Marília / SP, there was the 1st Agricultural, Industrial and Commercial Exhibition, which was attended by important political and government figures from São Paulo society. For this event, the businessman Artacho Jurado, who at that time did not yet build buildings, from which he will later be known as the most famous "non-architect" of the modernist period - was invited to design the exhibition stands. The main "works", all in the Art Deco language, expressive and representative of modernity that the event presupposed, are exposed and analyzed here from the drawings published in the local newspaper. An analysis is also made of the context of its time and the importance that these projects represented for the expansion of the Déco language in the city.

Keywords: *Art Déco*. Architectural Exposition. stands.

Resumen

Este artículo tratará sobre los stands de lenguaje Art Deco del reconocido arquitecto autodidacta Artacho Jurado. En 1938 en la ciudad de Marília / SP, se realizó la I Muestra Agrícola, Industrial y Comercial, a la que asistieron importantes figuras políticas y gubernamentales de la sociedad paulista. Para este evento, se invitó al empresario Artacho Jurado, quien en ese momento aún no construía los edificios, del que luego se conocerá como el "no arquitecto" más famoso de la época modernista, a diseñar los stands expositivos. Las principales "obras", todas en lenguaje Art Deco, expresivas y representativas de la modernidad que presuponía el evento, se exponen y analizan aquí a partir de los dibujos publicados en el diario local. También se analiza el contexto de su época y la importancia que estos proyectos representaron para la expansión del lenguaje déco en la ciudad.

Palabras clave: *Art Deco. Exposición arquitectónica. stands*

Artacho Jurado em Marília/SP - 1938

Introdução

Este artigo mostra os desenhos e a arquitetura dos *stands* de exposição realizados por Artacho Jurado na cidade de Marília/SP, sendo parte de uma dissertação de mestrado que trata sobre o início do modernismo no município. Além de sua importância histórica, estes desenhos e a exposição, em si, marcam um importante período de crescimento agroindustrial na cidade ocorrido no final da década de 1930. Crescimento este, que se sobrepõe a monocultura cafeeira de anos anteriores e que inicia o salto de desenvolvimento econômico de toda uma região do Estado.

A cidade de Marília teve sua formação a partir da exploração cafeeira na década de 1910, ocorrendo à fundação de seu município apenas em 1929. A exploração da região, chamada de Alta Paulista, foi uma das últimas do avanço do café pelo estado, em um período onde logo entraria em declínio. Rapidamente a cultura cafeeira foi substituída pelo algodão e demais culturas voltadas à atividade industrial, o que marcou assim o rápido desenvolvimento urbano ao longo das décadas de 1930 e 1940 (BALESTRIERO, 1984). Na década de 1930 a cidade já experimentava em sua paisagem urbana diversos edifícios de linguagem *Déco*, que se transformarão em ícones da cidade, entre residências, edifícios comerciais, hotel teatros, cinemas e a estação rodoviária (ver figura 1), considerada a primeira do interior paulista (RAMOS, 2017).

O município ganhou destaque no contexto regional e estadual e para fazer jus a este surto de crescimento e provavelmente, estabelecer novos negócios, foi organizado pelas lideranças políticas e empresariais de Marília, com apoio do Governo do Estado, a 1ª Exposição Agrícola, Industrial e Comercial da cidade, em 1938. A importância do evento não se dá somente na área econômica, o que se pretende mostrar aqui, é a ligação deste momento de pujança local e a adoção da linguagem arquitetônica *Art Déco*, na época inovadora, como parte da herança pré-modernista no Brasil.



Figura 1. A 1ª Rodoviária de Marília em 1941. Fonte: Biblioteca da Câmara Municipal de Marília.

Artacho Jurado

João Artacho Jurado, filho de imigrantes espanhóis, começou a trabalhar como letrista na década de 1930 no Rio de Janeiro e só posteriormente iniciou o ofício no setor de feiras e exposições na cidade de São Paulo. Franco (2004), relata que Jurado, adquiriu os conhecimentos da profissão devido seu trabalho anterior, em que fornecia letreiros de néon para os eventos, sendo que aos poucos foi projetando os pavilhões e stands.

> Como fornecedor de néon e frequentador das exposições, extrovertido, autodidata e observador que era, amplia rapidamente o seu rol de amizades, o que propicia a primeira oportunidade de projetar estandes. (FRANCO, 2004)

O gás néon por sua vez era uma inovação surgida no final do século XIX, entretanto, apenas no início do século XX que se inicia o uso desse elemento dentro de um tubo de vidro selado. O primeiro grande anúncio, que pode ser considerado o precursor dos milhares que viriam depois, foi implantado nos EUA, em 1923, por uma concessionária de veículos na cidade de Los Angeles[41]. Não demorou para essa forma de publicidade chamativa e urbana chegar ao Brasil e Jurado como bom comerciante e apreciador de inovações será um de seus divulgadores mais importantes.

[41] Disponíevel em: https://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9on, acessado em 06-07-2020. Ver ainda: https://nymag.com/shopping/features/41814/

Se de início tais exposições de caráter provisório tinham na arquitetura eclética permanente sua essência, como aquela realizada no Rio de Janeiro para comemoração do Centenário da Independência, em 1922. O que se vê, aos poucos, é a substituição dos pavilhões de alvenaria por estruturas provisórias, e a partir da década de 1930 pela linguagem art déco que se impõe como símbolo de modernidade e do vindouro. A junção dessa nova arquitetura que vislumbrava o futuro e os letreiros de néon era o próximo passo, pois, aumentava sua visibilidade, sua profundidade, o sentido dramático e teatral. Os novos estandes de material provisório, ainda, somavam um custo muito mais baixo de execução e poderiam ser viabilizados por órgãos de governo e também pelas prefeituras das cidades mais importantes.

A mudança de materiais, passando-se daqueles permanentes para os provisórios, por sua vez, dava margem a uma maior liberdade criativa e inventividade, pois, os estandes seriam desmontados rapidamente, dessa forma a ousadia pode torna-se uma qualidade nata dessas exposições, aproximando-as da cenografia, ou de uma arquitetura cenográfica.

Jurado ganhou fama nesse ramo de exposições, após a realização da I Feira Nacional de Indústrias em 1940, realizada no Parque da Água Branca em São Paulo e patrocinada pelo governo de Adhemar de Barros, interventor federal nomeado pelo então presidente Getúlio Vargas. Posteriormente ainda, o arquiteto criou uma construtora, onde executou diversas obras na capital paulista, na cidade de Santos e foi responsável, também, por certa polêmica, entre seu meio de atuação, devido à falta de formação acadêmica, além do seu estilo bastante controverso. Forte (2008) traduz o pensamento da época, sobre esse profissional:

> Artacho Jurado praticava uma arquitetura que provavelmente mais confundia o paulistano sobre o que era modernismo do que qualquer outra coisa. E ainda por cima sequer era arquiteto! [...]. Seus muitos críticos tinham sem dúvida boa dose de razão, pois suas edificações são realmente uma grande colagem colorida que mescla modernismo com decorações e tendências diversas. Podemos imaginar a semente da dúvida com que ele contagiava o público com o seu "pseudomodernismo", desviando a atenção da arquitetura inovadora que vinha mudando a cultura do País. (FORTE, 2008)

Franco (2008) relata que Artacho em 1938, anteriormente a famosa feira de São Paulo, já trabalhava nesse ramo, circulando entre as cidades onde aconteciam os eventos: "Ele e sua mulher chegam a viajar e morar também em pensões nas cidades de Marília, Santos e Campinas, sempre envolvidos com atividades ligadas a feiras." (FRANCO, 2008, p. 77). Este fato é relevante para especular também a importância da feira mariliense e a quantidade de horas de trabalho despendidas para ela, o que levou Artacho a decidir morar temporariamente na cidade.

O autor ainda relata que Artacho, no mesmo ano de 1938, trabalhou na Feira do Centenário da cidade de Santos, que viria a ser realizada no ano seguinte e que contou com a presença de personalidades políticas importantes, como o então governador Ademar Pereira de Barros, o prefeito de Santos, Ciro de Ataíde Carneiro e Roberto Simonsen, dono da Companhia Construtora Santista. Este último foi o nome primordial, de onde tivera as maiores oportunidades de trabalho em sua fase inicial, para que Artacho se desenvolvesse no ramo das feiras industriais e posteriormente na construção civil. É provavelmente aqui, nesta época, que Artacho se mostra requisitado no mercado de feiras e eventos para o design e reprodução de stands, o que o levaria a cidade de Marília e garantir assim o sucesso, pelo menos na aparência, da organização deste importante evento.

Já como empresário e proprietário da Construtora Monções, Artacho conquistou apoio de uma parte da elite paulistana e contou com a ajuda de parceiros engenheiros, responsáveis técnicos, que o auxiliariam a suprir a falta de diploma. Com um marketing certeiro e uma grande quantidade de obras em bairros importantes da capital paulista, Jurado despertou uma crítica importante ao seu trabalho pelos arquitetos modernistas da época que não se sentiam representados por aquele profissional, sem diploma. Fato é que Artacho deixou um grande legado de obras, importantes edifícios e contribuiu como profissional desenhista de suas obras, para a difusão de uma vertente da linguagem moderna.

A 1ª Exposição Agrícola, Industrial e Comercial

Há escassos dados sobre a 1ª Exposição Agrícola, Industrial e Comercial de Marília, o pouco material encontrado se constitui de raras fotografias e as reportagens nos jornais da época, com parcas imagens.

Em uma publicação de propaganda do evento, feita pelo jornal Correio de Marília e datada de 1938, podemos observar entre os anúncios, os desenhos em perspectiva dos pavilhões, tratados atualmente como arquitetura efêmera (Figura 2). Suas linhas são típicas do Art Déco, aerodinâmico, geometrizado ou de volumes perpendiculares, que buscavam dar monumentalidade ao edifício a ser projetado.

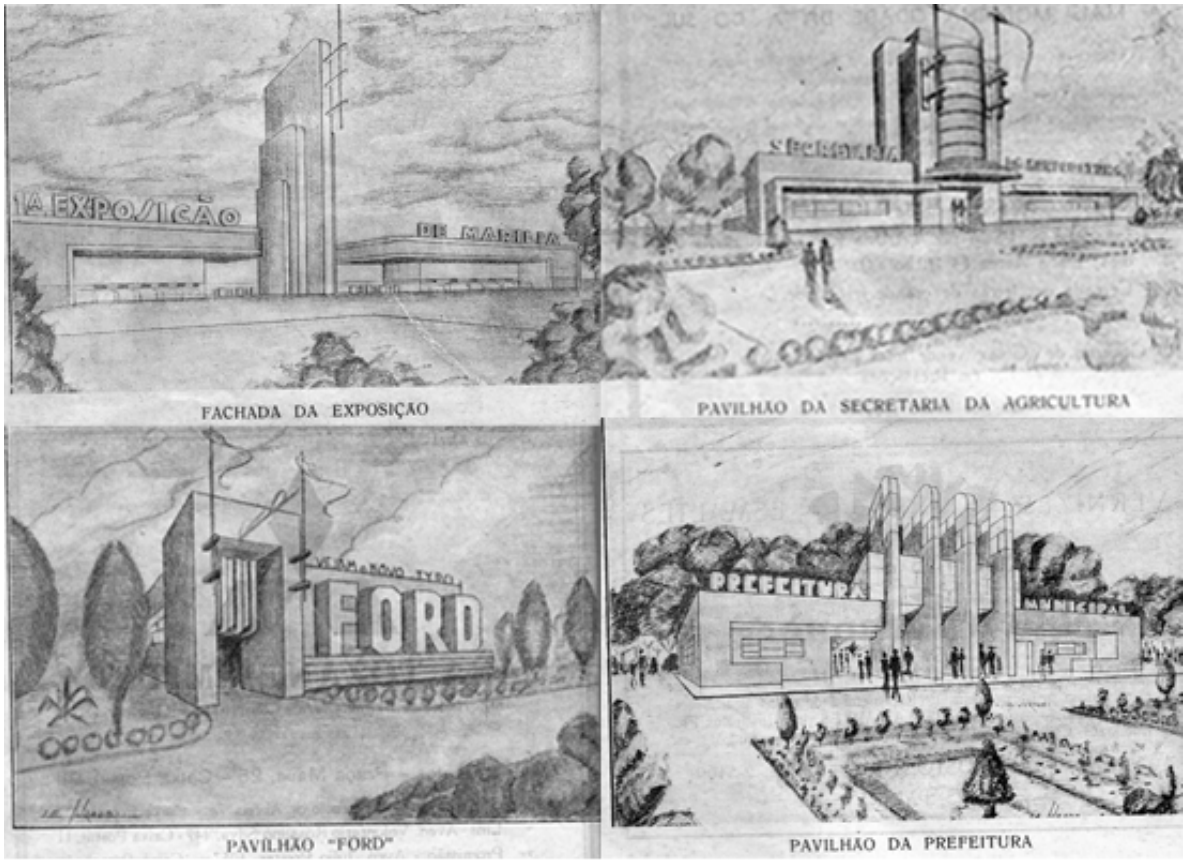


Figura 2. Desenhos dos stands das exposições. Fonte: Correio de Marília, 1938.

SEGAWA (1997, p.173), comentando sobre a celebrada exposição que inaugura o estilo art déco em Paris, no ano de 1925, afirma que também no Brasil as exposições ajudaram a popularizar a linguagem. Aponta duas delas: a VII Feira Internacional de Amostras, realizada no Rio de Janeiro, em 1934 e a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, em Porto Alegre, no ano de 1935. Conforme o autor, as duas contendo pavilhões onde predominava o Art Déco. A essas, podemos acrescentar a já citada exposição I Feira Nacional de Indústrias, de 1940 e também a segunda, no ano seguinte, ambas no Parque da Água Branca, em São Paulo e sob responsabilidade de Jurado.

Nas cidades do interior o mesmo se deu, através de exposições e feiras menores, mas, certamente devido ao porte dessas comunidades, seu impacto pode ter sido muito maior que nas capitais. O fato de estarem mais afastadas das modas arquitetônicas dos grandes centros deve ter gerado forte repercussão para a cena construtiva local.

Entretanto, antes das análises dos estandes da 1ª Exposição Agrícola, Industrial e Comercial de Marília, deve-se considerar que, preliminarmente, a ideia da feira era criar-se uma espécie de cidade comercial, onde uma arquitetura de linguagem única tivesse relação entre si. Seria toda uma experiência, onde o visitante mergulharia num espaço "urbano" singular.

Diferentemente das feiras e exposições universais anteriores, quando cada um dos países, estados, ou empresas convidados a participar, faria uma obra com liberdade criativa, entregue a um arquiteto de sua escolha, a Exposição Agrícola, Industrial e Comercial, sob a organização de uma única empresa, elaboraria os estandes sob a coordenação de apenas um projetista, Artacho Jurado. Isso confluiria em uma linguagem singular, que buscava maior identidade formal. Havia ainda, a possibilidade de definição de um estilo exclusivo e nesse caso, o empresário-arquiteto, certamente pensando no marketing comercial, havia optado pelo Art Déco.

Para as cidades em crescimento, como Marília, recém-formada no longínquo oeste do estado, distante do mundo aristocrático advindo do período oitocentista, com um olhar voltado ao futuro, um evento dessa natureza poderia servir de parâmetro para a cidade ideal que desejaria se tornar, quase um modelo de urbe aos moldes do século XX. Entretanto, não seria conforme os cânones do modernismo da Bauhaus, ou de Le Corbusier, mas aos moldes dos quadrinhos de Flash Gordon, personagem futurista criado por Alex Raymond em 1934. A partir de 1936 o herói é transposto para um seriado de ficção cientifica passado nos cinemas e se tornará popular no mundo todo. A cenografia fantástica e inovadora influenciará a arquitetura e também o urbanismo. De certa maneira, a Exposição Agrícola, Industrial e Comercial era uma "cidade ideal", de um futuro distante, exposto pela arquitetura efêmera, que mostrava um caminho alegórico de modernidade para Marília.

Em relação a feira ser um local onde as pessoas e famílias passavam muitas horas, como se fosse à visita a uma nova cidade FRANCO (2008) assim comenta em relação a I Feira Nacional de Indústrias, de 1940, em São Paulo:

> As áreas de circulação eram verdadeiras alamedas, que receberam tratamento urbano. Jurado projetou postes de iluminação estilizados com aparência futurista, que pareciam ter sido desenhadas por Alex Raymond, o criador de Flash Gordon e Jim das Selvas, além de fontes luminosas. O perfil concebido para a exposição permitia a permanência prolongada, com o público sendo induzido a frequentar a área do Parque diuturnamente.

Sobre a busca frenética pela modernização proporcionada pelo art déco, aponta CONDE (1997, p. 69);

> Paralelamente, um conceito sedutor perpassava o ambiente social da época: modernização, entendida como vontade e desejo coletivos de recuperar o tempo perdido e escapar do atraso, correndo contra o relógio. Metaforicamente, isto significava encurtar caminhos, simplificar, retificar, racionalizar e geometrizar. Era o que muitos queriam e o art déco veio proporcionar.

Em relação aos pavilhões, pode-se dizer que sua arquitetura segue a vertente americana do estilo, onde a decoração aplicada quase desaparece a favor de linhas aerodinâmicas, denominada *streamline*. Nesse contexto é válido considerar, também, influências de Mendelhson e sua arquitetura de forte concepção expressionista. Numa arquitetura que deveria ser barata e de curta permanência, não interessaria a decoração aplicada, materiais ou detalhes luxuosos, valia a surpresa e o impacto visual. Contava o todo, a leitura clara, rápida e direta, não o pormenor. Dessa forma, sua arquitetura se aproximava da cenografia, particularmente a do cinema, onde o geral influenciava mais do que os detalhes. Certamente, isso pode ser conferido, posteriormente, nos elementos formais de seus edifícios, que mesmo contando com componentes sem função clara, de adorno, são projetados em escala visível a grande distância, como os volumes destacados, pérgolas, extensas varandas, halls monumentais, brises ornamentais em gesso e as extensas superfícies coloridas em pastilhas.

De forma geral, todos os estandes publicados no jornal de Marília têm como característica volumétrica principal a horizontalidade quebrada por um elemento alto e vertical, sendo que na Fachada da Exposição é onde essa característica mais se sobressai. No geral, a horizontalidade é reforçada por marquises, reentrâncias e linhas pronunciadas.

Outro elemento presente é o escalonamento volumétrico ascendente, particularmente nas estruturas verticais, muito caro e recorrente ao estilo. As formas frequentemente são retas, mas também encontramos curvas na entrada da exposição e na torre do Pavilhão da Secretaria da Agricultura.

É possível perceber pela concepção das perspectivas as possibilidades quase infinitas do uso do neon, vendido por Artacho, reforçando os recortes dos volumes, e possibilitando áreas claras em contraste com as menos iluminadas, gerando-se certa dramaticidade visual muito presente nas películas de cinema da época, particularmente aquelas ligadas ao movimento expressionista e depois aos filmes *noir.* Deve-se frisar que as exposições funcionavam de dia e a noite, onde talvez fosse maior seu público e a iluminação cumpriria um papel fundamental para a visualização e a valorização das massas e dos espaços.

Elementos também recorrentes são as flâmulas e bandeiras fixadas nas fachadas como parte da arquitetura e que atribuíam movimento a ela.

Outro componente que faz parte do léxico arquitetônico utilizado por Artacho Jurado são os letreiros que aparecem de diversos tamanhos, indo além da função básica de identificação do estande e também sendo parte integrante da arquitetura. Deve-se recordar que Jurado foi letrista no início de sua carreira (FRANCO, 2008) e trabalhou com publicidade em neon, o que certamente conferiu um aspecto de merchandising a sua arquitetura. No caso do Pavilhão Ford a marca da empresa parece ser a quase totalidade do mesmo, sendo sua entrada realizada abaixo de um volume que lembra o radiador de um carro. Claro, todas as fontes utilizadas são dos, hoje clássicos, padrão art déco.

Essa mistura entre publicidade e edificação será observada posteriormente em São Paulo, no Edifício Viadutos, de 1956, onde é deixado como parte da estrutura na parte superior do prédio um grande painel publicitário com o sentido de diminuir o custo do condomínio (PERRONI; MAGNI, 2019).

Obras como as da 1ª Exposição Agrícola, Industrial e Comercial de Marília, devem ter influenciado sobremaneira os trabalhos civis realizados por Jurado na cidade de São Paulo e Santos. A inventividade dos elementos, as cores, os volumes constantes nos grandes edifícios do centro de São Paulo e do bairro de Higienópolis, certamente tiveram suas bases nessa arquitetura promocional e cenográfica.

Pode-se afirmar que a Exposição em Marília em 1938, teve uma grande repercussão na cidade, na região e talvez em todo o estado. No jornal da capital, Correio Paulistano de 8 de janeiro de 1938, foi publicado uma nota sobre o evento, trazendo a data de sua inauguração em 4 de abril do mesmo ano. Pode-se destacar ainda a ênfase que o jornal dá a prosperidade da cidade e aos “belíssimos pavilhões”.

No dia 14 de janeiro, uma segunda nota do mesmo jornal, publica sobre a ida do interventor federal, o Sr. José Joaquim de Melo Neto, junto de seu secretário de agricultura, para a cidade de Marília prestigiar o evento. Nessa mesma publicação, é descrita a inauguração do Aeroporto da cidade, conjunto à Exposição (ver figura 03). No dia 12 de abril de 1938, posterior a data do evento, o jornal volta a publicar notícias sobre a exposição, agora com dizeres do sucesso desse acontecimento e destaque para os stands de Artacho Jurado (Figura 3).



O exito da Exposição de Marilia

Continua obtendo grande exito a primeira exposição agricola, commercial e industrial da progressista cidade de Marilia, para onde, desde o dia da inauguração desse importante certame, tem affluido grande numero de visitantes originarios de todas as regiões do Estado.

Nos enormes "stands" da exposição acham-se representadas as maiores industrias e firmas commerciaes do Brasil, além da representação propria daquella região.

Figura 3. A notícia da exposição mariliense. Fonte: Correio Paulistano, 12 de Abril de 1938, p. 1.

Na reportagem, fica evidente a relevância do evento pelo fato da inauguração do aeroporto ocorrer na mesma data. Pode-se arriscar inclusive, que essa inauguração tenha sido decidida para poder atender a vinda das autoridades, além do próprio interventor do estado. Também esteve na cidade prestigiando a exposição, o cônsul de Portugal no Brasil, acompanhado de um grupo de apresentação folclórica portuguesa do Rio de Janeiro, como mostra reportagem de 19 de abril de 1938 do Correio Paulistano. O cônsul português visitou a exposição, acompanhado de grande comitiva local, como mostra uma das poucas fotos encontradas. Chama-se atenção para o um dos stands construídos — da empresa automotiva FORD Motors — (figura 4).



Figura 4. O cônsul português ao centro, cercado pelos seus acompanhantes e ao fundo o *stand* da FORD. Fonte: Arquivo da BCMM, 2016, editado pelo autor.

Infelizmente não foram encontradas maiores informações de como foi o envolvimento de Jurado com a construção dos stands, além dos próprios desenhos reportados e da vinda dele a Marília - conforme relata Franco (2008, p. 77). Fato é que, se evidencia certo investimento estadual e preocupação com a comemoração em Marília, o que muito se deve, ao seu grau de desenvolvimento e ao início da sua industrialização em uma zona nova do estado. Os desenhos de Artacho Jurado contribuíram, assim, para trazer “ares modernos” a esse acontecimento, em um município do oeste paulista em constante expansão. Também, pode-se dizer que os stands, embora não tenham inaugurado a linguagem na cidade, certamente, incentivaram a eclosão nos anos seguintes, de novas obras art déco, como pode ser constatado na paisagem urbana ainda nos dias de hoje (Figura 5).



Figura 5. O Cine Marília, obra aprovada em 1940, posterior a 1ª Exposição A.I.C. Fonte: B.C.M.M

Conclusão

A partir dos dados levantados neste trabalho, pode-se constatar o envolvimento pessoal e o projeto realizado de Artacho Jurado na cidade de Marília, em 1938, através dos desenhos dos Stands expositivos da 1ª Exposição Agrícola, Industrial e Comercial. Pode-se, ainda, aventar que a exposição de Marília, assim como as outras em que ele atuou, influenciou nas obras dos seus edifícios posteriores.

As ilustrações publicadas apresentam perspectivas à mão livre, de linguagem Art Déco muito significativa. Formariam uma espécie de cidade cenográfica do futuro, modelo e ideal a ser atingido para essas novas cidades do oeste. A Exposição foi representativa e condizente com o desenvolvimento urbano e econômico que o município apresentava no final da década de 1930.

Através das notas de jornal apresentadas aqui, é possível afirmar, que o evento levou ao conhecimento geral da população do estado, a importância da feira e seu vínculo com o desenvolvimento econômico da recém-povoada zona Alta Paulista.

Também, é inevitável apontar a influência dos *stands Art Déco* de Artacho Jurado, que acelerou a expansão dessa linguagem arquitetônica erguida em Marília, que antecederia por alguns anos o movimento moderno no urbano.

Referências

ARQUIVO, Biblioteca da Câmara Municipal de Marília, 2016.

ARQUIVO, Projetos da Prefeitura Municipal de Marília, 2017.

BALESTRIEIRO, Geraldo Elvio. **Capital da Alta Paulista: Uma história do município de Marília**. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 1984.

CONDE, Luiz Paulo Fernandez. **Art Déco, modernidade. antes do movimento moderno**. In: Art Déco na América Latina. Centro de Arquitetura e Urbanismo,1°Seminário Internacional. Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro-SMU. 1997.

FORTE, Fernando. **Artacho Jurado: Polêmico Artacho do Kitsch ao Cult**. Artigo, Revista AU, São Paulo, Edição 174, set. 2008 < http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/174/artigo101178-1.aspx> Acesso em: nov. 2016.

FRANCO, Ruy Eduardo Debs. **Artacho Jurado: arquitetura proibida**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

MARÍLIA, Jornal Correio de. Anuário do ano de 1938.

PAULISTANO, Jornal Correio. 08 e 14 de Janeiro de 1938.

PAULISTANO, Jornal Correio. 12 de Abril de 1938.

PERRONI, Rafael Antonio Cunha; MAGNI, Wagner Bordin. **Três pontos determinam um plano, mas cinco pontos não determinam uma obra de arquitetura**. Edifício Viadutos de Artacho Jurado. São Paulo. Edição 225,19, fev. 2019 https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.224/7295

RAMOS, Alfredo Z. N. **Os primórdios da arquitetura modernista em Marília/SP**. Dissertação de Mestrado. Bauru: FAAC-UNESP, 2017.

SEGAWA, Hugo. Modernidade Pragmática; **Arquitetura no Brasil dos anos 1920 a 1940**. . In: Art Déco na América Latina. Centro de Arquitetura e Urbanismo,1°Seminário Internacional. Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro-SMU. 1997.

ZAKIA, Silvia Amaral Palazzi. **Exposição-feira do bicentenário de fundação de Campinas – 1939: Construção histórica e sagração da cidade moderna.** São Paulo: Revista Pós, V. 18, N, 30, 2011.

Arquitetura moderna em Cachoeira do Sul: a modernidade como patrimônio nas décadas de 50 e 60

Modern architecture in Cachoeira do Sul: modernity as a heritage in the 50s and 60s

Arquitectura moderna en Cachoeira do Sul: la modernidad como herencia en los años 50 y 60

SOUTO, Ana Elisa. Doutora. Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Maria, Campus Cachoeira do Sul (UFSM/CS). Contato: anaearq@gmail.com

ZAMPIERI, Renata. Doutoranda. Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Maria, Campus Cachoeira do Sul (UFSM/CS). Contato: renata.zampieri@ufsm.br

CENCI, Laline. Doutora. Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Maria, Campus Cachoeira do Sul (UFSM/CS). Contato: laline.cenci@ufsm.br

Resumo

O trabalho procura reconhecer a produção da arquitetura moderna brasileira, investigando a sua disseminação no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Cachoeira do Sul, a partir da compreensão de exemplares residenciais unifamiliares, objetivando contribuir para o inventário e análise dessa produção. A proposta faz parte de um projeto de pesquisa em curso, que visa realizar o registro dessas obras através de pesquisa bibliográfica, documental, pesquisa de campo, redesenho e análise de exemplares, a fim de compreender as manifestações arquitetônicas deste período na cidade, suas influências, especificidades e autores, visando uma postura de reflexão sobre essa produção local. As análises oriundas dessa investigação visam agrupá-las por semelhança, podendo compreender como o movimento moderno foi concebido nesta região, as influências que sofreu e o legado deixado ao patrimônio local. O trabalho aqui apresentado abrange os resultados preliminares desta pesquisa, incorporando aspectos contextuais, as bases teóricas e referenciais que estabelecem a formação de arquitetos no estado do Rio Grande do Sul, permitindo a disseminação da arquitetura moderna em municípios como Cachoeira do Sul, e enfim a exposição de exemplares de qualidade arquitetônico que fazem parte do escopo da pesquisa, bem como a metodologia da investigação proposta.

Palavras-chave: Casa moderna. Investigação projetual. Inventário.

Abstract

The work recognizes the production of modern Brazilian architecture, investigating its dissemination in the interior of Rio Grande do Sul, in Cachoeira do Sul, from the understanding of single-family residential units, aiming to contribute to the inventory and analysis of this production. The proposal is part of a research in progress, which aims to register these works through bibliographic, documentary research, field research, redesign and analysis of examples, in order to understand the architectural manifestations of this period in the city, their influences , specificities and authors, aiming at a posture of reflection on this local production. The analysis resulting from this investigation seeks to group them by similarity, being able to understand how the modern movement was conceived in this region, the influences it suffered, and the legacy left to the local heritage. This article includes the preliminary results of this research, incorporating contextual aspects, the theoretical and referential bases that establish the academic training of architects in the state of Rio Grande do Sul, allowing the dissemination of modern architecture in cities like Cachoeira do Sul, and finally exposes architectural quality specimens that are part of the research scope, as well as the proposed research methodology.

Keywords: Modern house. Project research. Inventory.

Resumen

El trabajo busca reconocer la producción de la arquitectura brasileña moderna, investigando su difusión en el interior de Rio Grande do Sul, en la ciudad de Cachoeira do Sul, desde la comprensión de las unidades residenciales unifamiliares, con el objetivo de contribuir al inventario y análisis de esta producción. La propuesta forma parte de un proyecto de investigación en curso, que tiene como objetivo registrar estos trabajos a través de la investigación bibliográfica, documental, investigación de campo, rediseño y análisis de ejemplos, con el fin de comprender las manifestaciones arquitectónicas de este período en la ciudad, sus influencias, especificidades y autores, apuntando a una postura de reflexión sobre esta producción local. Los análisis resultantes de esta investigación pretenden agruparlos por similitud, pudiendo comprender cómo se concibió el movimiento moderno en esta región, las influencias que sufrió y el legado que dejó al patrimonio local. El trabajo aquí presentado cubre los resultados preliminares de esta investigación, incorporando aspectos contextuales, las bases teóricas y referenciales que establecen la formación de arquitectos en el estado de Rio Grande do Sul, permitiendo la difusión de la arquitectura moderna en municipios como Cachoeira do Sul, y finalmente exposición de ejemplares de calidad arquitectónica que forman parte del ámbito de investigación, así como la metodología de investigación propuesta.

Palabras clave: Casa moderna. Investigación de proyectos. Inventario.

Arquitetura moderna em Cachoeira do Sul: a modernidade como patrimônio nas décadas de 50 e 60

Introdução

A arquitetura moderna brasileira, a qual acaba tornando-se a arquitetura oficial do estado brasileiro, principalmente a partir de meados do século XX, passa por um processo de expansão e interiorização, na medida que ampliam-se as possibilidade de acesso à formação oficial em arquitetura, em período que coincide com o desenvolvimento econômico e crescimento do país. A produção desta arquitetura se estende por grande parte do território brasileiro, mantendo certos elementos que a identificam, mas assumindo características específicas em determinadas regiões, a partir de peculiaridades dadas pelas condições climáticas, culturais e de acesso a materiais e meios de construção, que diferem bastante em um país de extensões continentais como o Brasil.

Segundo Santos (2006), quatro conceitos sintetizam a trajetória da arquitetura moderna no Brasil e de sua difusão. O primeiro conceito é o da construção, sobre o qual é descrito o processo de surgimento da arquitetura moderna brasileira e no qual são apresentadas as raízes da Escola Carioca, a partir do pensamento de Lúcio Costa. O segundo conceito, de materialização, diz respeito à elaboração do projeto do Ministério da Educação e Saúde - o MES, no Rio de Janeiro, cuja linguagem sintetiza as influências da arquitetura corbusiana aliadas ao processo de criação de uma arquitetura moderna e brasileira. Sob o terceiro conceito de difusão, são apresentados alguns exemplares da arquitetura moderna construída entre as décadas de 1940 e 1960, em algumas capitais do país, cujos projetos, em sua maioria, foram executados por arquitetos formados no Rio ou em São Paulo. O quarto conceito de consagração apresenta alguns elementos da criação de Brasília, a partir do Concurso do Plano Diretor de 1957, que consagra ideias sobre a arquitetura e urbanismo, no período, de forma única.

De acordo com Zein (2000), a arquitetura brasileira moderna é tributária da contribuição de Le Corbusier, que no caso da escola carioca ocorre de maneira absolutamente explícita, direta e referenciada. Na arquitetura paulista, a influência corbusiana ocorre via a indireta contribuição da releitura carioca, cujos paradigmas são disseminados por todo o país a partir dos anos 1940, nas obras de seus epígonos e por aderência de arquitetos locais.

Na historiografia específica da arquitetura brasileira, a Escola Carioca é o grande destaque em vários dos principais autores, seja em textos temáticos da arquitetura do Séc. XX, como o de Yves Bruand, que dedica a maior parte de sua narrativa a essa produção, analisando a contribuição teórica de Costa e a revolução plástica de Niemeyer na adaptação dos princípios corbusianos à realidade brasileira; seja nos panoramas históricos abrangendo a trajetória da arquitetura brasileira desde os tempos coloniais, como o de Carlos Lemos:

> (...) a nossa arquitetura, graças a esses pioneiros cariocas mais voltados às teorias de Le Corbusier, mas com alguns deles também atentos às teorias de Mies Van der Rohe e Gropius, definiu-se como uma expressão cultural nacional independente da conceituação e de seus modelos originais europeus e, pela terceira vez entre nós, como ocorrera em São Paulo bandeirista e em Minas de Aleijadinho, é caracterizada por recriações e invenções locais (LEMOS, 1979, p.141).

Assim como no restante do país, os primórdios da arquitetura moderna em Porto Alegre e no interior do Rio Grande do Sul também se caracteriza pela forte influência da obra de Le Corbusier e da Escola Carioca, mas também acaba adquirindo referencial advindo da arquitetura paulista e da arquitetura uruguaia. Os pilotis, quebra-sóis, planta livre, estrutura independente com balaços permitindo fachadas livres e terraços, começam a fazer parte da paisagem construída de Porto Alegre nos anos 1950. A diferença climática entre a capital rio-grandense e o Rio de Janeiro aparece nas obras, com edifícios mais fechados e protegidos. O hospital de Clínicas de Porto Alegre, de Jorge Moreira, projeto pioneiro da Escola Carioca na cidade e o projeto do Palácio da Justiça, de Luis Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet, são exemplos das diferenças climáticas e aplicação do vocabulário moderno (ALVAREZ; SILVA, 2011).

O trabalho aqui apresentado pretende refletir sobre a expansão da arquitetura moderna brasileira no Rio Grande do Sul, pela ótica da investigação da produção da arquitetura residencial unifamiliar a partir da década de 1950 em Cachoeira do Sul, e faz parte de um projeto de pesquisa em curso, que visa realizar o registro dessas obras através de pesquisa bibliográfica, documental, e pesquisa de campo – incluindo levantamento *in loco*, redesenho e análise de exemplares, a fim de compreender as manifestações arquitetônicas deste período na cidade, suas influências, especificidades e autores, visando uma postura de reflexão sobre essa produção local. As análises oriundas dessa investigação visam agrupá-las por semelhança, abarcando como o movimento moderno foi compreendido nesta região, as influências que sofreu e o legado deixado ao patrimônio local. A casa moderna é aqui interpretada como consequência e projeto da modernidade. Assim, uma investigação de como a sociedade moderna alinhou a organização

social e espacial mostra-se interessante para análise do rebatimento destas questões em termos locais.

O artigo está estruturado a partir de uma abordagem inicial sobre a difusão da arquitetura moderna no Rio Grande do Sul, bem como a formação dos agentes responsáveis pela mesma, breve apresentação do município ênfase do estudo, contemplando parâmetros de configuração urbana e contexto histórico e econômico. Por fim o artigo relaciona parte da produção de interesse da arquitetura moderna residencial em Cachoeira do Sul, os quais fazem parte da pesquisa que dá origem a este trabalho, bem como a explanação da metodologia da investigação proposta.

Difusão da Arquitetura Moderna no RS

Considerando como marco inicial da arquitetura moderna no Brasil o acontecimento do Palácio Capanema, na primeira metade da década de 1930, bem como o importante episódio da Pampulha, no início da década de 1940, podemos levar em conta que a transferência do conhecimento e apropriação destes à realidade local é bastante gradual no princípio do Século XX, período no qual os meios de comunicação e de locomoção eram relativamente restritos, o que restringia as possibilidades de circulação de informação pelos locais mais afastados dos grandes centros. Por esta razão, quanto mais longe das grandes cidades, mais lenta a apropriação de novos ideais e referências.

No caso de Cachoeira do Sul, cidade do interior de um estado periférico, não é de estranhar que a transposição de modelos, tipos, e linguagens seja relativamente lenta e gradual. Este destaque é importante para termos como parâmetro que ao falarmos de arquitetura de base moderna no município, estamos nos remetendo a uma arquitetura produzida pelo menos a partir da metade da década de 1950, tendo em vista que o período anterior ainda é destinado à produção de arquitetura eclética e Art Déco no município, esta última, inclusive, que configura um conjunto construído bastante significativo na paisagem urbana da cidade, a qual merece destaque.

Enquanto a transposição do conhecimento e de valores da Arquitetura Moderna no âmbito do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, se dá tanto a partir da formação de arquitetos no exterior, como a partir do contato direto entre indivíduos, em especial a contribuição de Le Corbusier; o percurso desta modernidade até a capital do Estado é abordado em algumas reflexões teóricas como nos livros, dissertações e teses de Xavier e Mizogui (1987), Luccas

(2004) e Marques (2012 e 2016). Estes mostram que a especificidade da localização geográfica do estado, que está na periferia do Brasil, mas no epicentro dos países do Prata, acaba tornando-se fator importante para o arcabouço da arquitetura moderna gaúcha, a qual Marques denomina como Arquitetura Moderna Brasileira no Sul. Esta, além da inevitável referência das escolas carioca e paulista, acaba sendo muito contaminada também pela arquitetura uruguaia, conforme sugere Marques:

> [...] a massa crítica de arquitetos do Rio Grande do Sul, a partir dos anos 1940, compartilhou do Movimento Moderno, sob significativa influência do nativismo carioca e, posteriormente, do brutalismo paulista, mas também de alguma contribuição e certo paralelismo com a arquitetura e cultura platina, principalmente do Uruguai, contexto com que o Rio Grande do Sul detém proximidade histórica, geográfica, climática e cultural (MARQUES, 2012, p.33).

De Porto Alegre para o restante do estado, a arquitetura moderna passa a ser produzida e difundida principalmente a partir da ampliação da possibilidade de formação de arquitetos em terras gaúchas, aumentando o número de profissionais, muitos destes originários de cidades do interior, e facilitando o acesso de mais pessoas a arquitetos de qualidade. O início da formação de Arquitetos no estado se dá pela implantação dos cursos de Arquitetura vinculados à Faculdade de Engenharia e ao Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, ambos criados em 1945. Posteriormente os dois cursos são fundidos para a criação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, em 1952 (MARQUES, 2012). Antes disso, os arquitetos da primeira geração da arquitetura moderna do Rio Grande do Sul obtinham sua formação oficial principalmente na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e na Faculdade de Arquitetura da *Universidad de la Republica*, em Montevideo, o que explica também a referência da arquitetura Uruguaia na produção local, além da clara e inevitável relação estabelecida com a arquitetura das Escolas Carioca e Paulista.

O município de Cachoeira do Sul e sua arquitetura moderna residencial

Distante 200km da capital do estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, a cidade de Cachoeira do Sul é o quinto município mais antigo do estado, tendo sido emancipado de Rio Pardo em 1820. A ocupação do município, no entanto, remonta ao ano de 1750, com o estabelecimento de soldados portugueses ao longo do Rio Jacuí, ali colocados para guarnecer as fronteiras portuguesas no Sul do Brasil (RITZEL, 2015). A localização central do município legou-o esta característica de defesa desde o princípio de sua ocupação, tendo sido posto importante de guardas de soldados, em um momento no qual o estado do Rio Grande do Sul passava por

constantes trocas de domínio entre Portugal e Espanha. “Por ser zona de passagem de contingentes oriundos das guerras de demarcação, a freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Cachoeira pôde manter intenso mercado com a capital da Província, Porto Alegre, e com a capital colonial, Rio de Janeiro” (SELBACH, 2007), o que ampliava as possibilidades econômicas da então freguesia.



Figura 1. Localização da cidade de Cachoeira do Sul. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cachoeira_do_Sul, acesso em 20.09.2020.

Ao final do século XIX Cachoeira do Sul passa a receber imigrantes alemães e italianos, os quais começam a impulsionar a economia da região, principalmente através da agropecuária, em especial a cultura do arroz, que se tornaria posteriormente o principal produto cachoeirense. Este aporte à economia local é essencial aos melhoramentos urbanos do município, conforme afirma Selbach: “O apogeu econômico cachoeirense, bastante visível no início do século XX, oriundo da ascensão econômica colonial, baseada principalmente na cultura rizícola, foi prioritariamente destinado à transformação da zona urbana central” (SELBACH, 2007, p.114).

Neste período, além dos melhoramentos na zona central de Cachoeira do Sul, a municipalidade começa a desapropriar parte de grandes propriedades, a fim de produzir loteamentos para a expansão urbana do município, que passa a ampliar-se para a porção norte e nordeste da cidade. É da década de 1930, por exemplo, o loteamento Soares e o Bairro Rio Branco, ambos com lotes de dimensões confortáveis, e que foram sendo pouco a pouco ocupados pela burguesia local. “O aristocrático bairro [Rio Branco], ocupado principalmente pela elite de origem teuta, era considerado a parte mais linda da cidade, dada as novas e imponentes

edificações" (SELBACH, 2007, p.189). As primeiras residências desses bairros eram predominantemente construídas em estilo eclético, com referências à arquitetura germânica. Com o passar do tempo, em meados do século XX, o anseio de parte da elite local por este tipo de arquitetura vai se alterando e se modernizando, passando a serem almejadas residências com o caráter da arquitetura moderna brasileira, que neste momento já passa a se disseminar pelo país, após já fazer parte da paisagem construída dos principais centros urbanos.

Conforme anteriormente mencionado, a pesquisa que dá origem a este artigo tem como ponto de partida a investigação acerca de alguns exemplares de arquitetura residencial moderna notáveis do município de Cachoeira do Sul, produzidos essencialmente a partir da década de 1950, os quais estão principalmente localizados nos bairros que foram urbanizados no início do séc. XX, como o Bairro Soares e Rio Branco. Além destes, é possível encontrar alguns exemplares de destaque nos bairros que começam a passar por alterações tipológicas neste mesmo período, como é o caso da zona central histórica, que passa pelo processo de substituição gradual de seu casario antigo por novas e modernas residências. A pesquisa apoia-se em metodologia que parte de uma busca inicial pelas residências a serem estudadas, com análise prévia de suas características gerais, passa por levantamento de dados na base cadastral do município e do arquivo histórico, por visitação e levantamento *in loco*, redesenho do projeto original, modelagem tridimensional, e análise completa das residências. Posteriormente os exemplares serão reunidos em conjuntos, a fim de identificarmos semelhanças, recorrências e finalmente caracterizarmos os elementos arquitetônicos marcantes desta produção.

A percepção da arquitetura local, mediante visita de apreensão inicial, levou à definição de cinco residências iniciais para análise, as quais estão expostas no quadro a seguir em curso.

	RESIDÊNCIAS (foto e endereço)	CARACTERÍSTICAS
RESIDÊNCIA 01	 Rua Marechal Floriano, 100, Bairro Centro	• Linhas retas; • Horizontalidade; • Revestimento cerâmico na fachada; • Cobogós e pérgola em concreto na varanda de acesso; • Avanço da cobertura em relação ao volume principal reforça horizontalidade; • Composição de planos horizontais e verticais; • Tipologia térrea com pátio central.
RESIDÊNCIA 02	 Rua José Carlos Barboa, 106, Bairro Rio Branco	• Linhas retas; • Horizontalidade; • Avanço da cobertura em relação ao volume principal reforça horizontalidade; • Subtração marca acesso peatonal; • Cobogós define um dos pátios, e pérgola em concreto marca outra área externa; • Alvenaria de tijolos aparentes na cor clara; • Composição planar; • Tipologia térrea.
RESIDÊNCIA 03	 Rua Marechal Floriano, 303, Bairro Rio Branco	• Linhas retas; • Horizontalidade; • Esquadrias verticalizadas; • Avanço da cobertura em relação ao volume principal reforça horizontalidade; • Veneziana nas esquadrias; • Tijolos aparente na cor clara na fachada frontal; • Plano em pedra define acesso • Partido bi-nuclear, com adaptação à topografia, resultando em um volume térreo e outro com dois pavimentos.
RESIDÊNCIA 04	 Rua Moron, 918, Bairro Centro	• Linhas retas; • Horizontalidade; • Composição de planos horizontais e verticais; • Avanço da cobertura em relação aos volumes reforça a composição planar; • Plano vertical em pedra e plano vertical em tijolo aparente demarca pátio frontal; • Dois pavimentos.
RESIDÊNCIA 05	 Rua Moron, 871, Bairro Frota	• Linhas retas; • Horizontalidade; • Composição de planos horizontais e verticais, marcados por diferenciação de materiais e acabamentos; • Avanço da cobertura em relação ao volume superior reforça a composição planar; • Revestimento de pedra e cerâmica nos planos frontais e laterais; • Plano horizontal e pérgola em concreto e metal mdefinem pátio frontal; • Presença varanda coberta; • Venezianas compõem a fachada principal; • Dois pavimentos.

Figura 2. Quadro resumo de exemplares previamente selecionados. Fonte: As Autoras, 2020

A análise prévia das mesmas aponta para aspectos de composição, materialidade e soluções projetuais que demonstram algumas semelhanças e recorrências, as quais serão

compreendidas a partir da continuidade do desenvolvimento da pesquisa em curso. Esta seleção já serve como ilustração da arquitetura que se apropria do repertório difundido pela arquitetura moderna brasileira, aplicando este repertório a uma realidade local, acomodando aos anseios e possibilidades oferecidas por este contexto, características próprias da expansão da arquitetura moderna no Sul, conforme salienta Marques:

> A Arquitetura Moderna Brasileira disseminada no sul, principalmente a partir do final dos anos 1940 até meados da década de 1970 (...) adquiriu determinadas características que se não chegaram a denominar escolas de arquitetura distintas das matrizes européia e norte-americana, como a Carioca e a Paulista, respectivamente, apresenta qualidades próprias de certa expressão. (...) A Arquitetura Moderna no Rio Grande do Sul tem um sentido de acomodação na escala do contexto urbano ou da paisagem que favorece sua incorporação ao tecido ou meio ambiente (...)" (MARQUES, 2016, p. 30).

Redesenho como metodologia de análise

A análise de projeto, que é uma leitura reflexiva e crítica da arquitetura, tem um papel importante para o conhecimento de processos e estratégias de projeto, de técnicas construtivas e de espacialidades formais e funcionais. Mediante uma análise arquitetônica podemos extrair as ideias norteadoras de sua concepção.

Para alcançar o objetivo da investigação, é proposta uma metodologia que envolve procedimentos de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e pesquisa documental. A pesquisa bibliográfica enfoca a questão da casa na arquitetura moderna e estudos sobre estratégias projetuais, especialmente no programa residencial. A pesquisa documental envolve a coleta de dados sobre as residências nos órgãos responsáveis na cidade. E a pesquisa de campo compreende a visita e levantamento *in loco*, objetivando o redesenho dos objetos de estudo, bem como a percepção de eventuais alterações. A análise dos exemplares tem como foco a implantação, os aspectos formais, funcionais, estruturais, a espacialidade e a materialidade. Esta análise é desenvolvida em duas etapas: análise das casas isoladamente e análise comparativa das residências. Espera-se que os dados das pesquisas das casas de forma isolada sejam cruzados, traçando sínteses sobre o universo estudado, e com isso desenvolvendo um quadro analítico e comparativo.

O "redesenho" das obras é uma forma de se apropriar das decisões, ajustes e transgressões no desenvolvimento do projeto (GASTÓN E ROVIRA, 2007), revelando as

intenções do autor e a consistência de suas decisões projetuais. Assim, recorre-se ao que Pinõn (2005) chama de inversão do processo habitual: dado o edifício, procura-se a arquitetura.

O objetivo, para além de fomentar maior profundidade de análise, é criar uma base da dados e de acesso às informações. A investigação objetiva, através do redesenho, organizar templates padronizados, além de fichas resumo do material gráfico e da análise, os quais serão disponibilizados em site específico.

Conclusão

A arquitetura moderna brasileira, na sua tipologia residencial, com base nos preceitos da Escola Carioca e nos elementos oriundos da concepção corbusiana, produziu um vasto repertório tipológico. As residências têm cumprido, ao longo da história, um papel fundamental no campo da experimentação arquitetônica, pois permitem refletir, lidar com o lugar, com a complexidade de suas necessidades, com os materiais e a tecnologia, com a luz, com a economia, a ética e a política. No movimento moderno, as casas foram propulsoras do debate para a transformação do ambiente construído (CAMARGO, 2007), o que demonstra a importância de sua investigação nos mais diversos âmbitos e realidades.

Tema recorrente da historiografia da arquitetura, as casas, dada a complexidade dos problemas relativos à sua preservação, não têm recebido a mesma atenção por parte dos órgãos do patrimônio, tampouco são compreendidas pelos usuários, proprietários e muito menos pelo mercado imobiliário como um bem artístico-cultural. Com isso, estudos como este tornam-se de fundamental importância, uma vez que registram a pertinência de exemplares de qualidade arquitetônica, e lançam luz à reflexão sobre sua preservação, seja do objeto em si, seja de sua memória.

Referências

ALVAREZ, Cícero; SILVA, Marcos Miethicki da. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre na década de 1950: a modernidade como patrimônio na cidade contemporânea.** Seminário Docomomo Brasil: 2011.

GASTÓN, Cristina; ROVIRA, Teresa. **El Proyecto moderno. Pautas de Investigación**. Barcelona: Ediciones UPC, 2007.

GONÇALVES, Magali Nocchi Collares. **A fronteira do moderno: Holanda Mendonça e a difusão da Arquitetura Moderna Brasileira no Sul.** Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

HERTER, Luciane Viana. **Patrimônio Cultural de Cachoeira do Sul e o estado de Conservação de suas fachadas frontais.** Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2019.

LEMOS, Carlos . **Arquitetura Brasileira.** São Paulo, Editora Melhoramentos, 1979.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. **Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do "gênio artístico nacional**". Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MARQUES, Sergio Moacir. Fayet, Araújo & Moojen – **Arquitetura Moderna Brasileira no Sul: 1950/1970**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

MARQUES, Sergio Moacir. **FAM.** Porto Alegre: ADFAUPA, 2016.

PIÑÓN, Helio. El Proyecto como (Re) Construción. Barcelona: Ediciones UPC, 2005.

RITZEL, Mirian. Cachoeira do Sul – 195 anos de emancipação política e administrativa. Blog "**História de Cachoeira do Sul**", 2015. Disponível em: http://historiadecachoeiradosul.blogspot.com/2015/08/cachoeira-do-sul-195-anos-de.html. Acesso em: 14 set. 2020

SANTOS, Maria da Graça. **Arquitetura Moderna Brasileira dos pioneiros a Brasília (1925-1960)**. Da Vinci. Curitiba,v.3,n1,p.37-56,2006.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil -1900-1990.** São Paulo: EDUSP, 1997.

SELBACH, Jeferson Francisco. **Muito além da praça José Bonifácio: as elites e os "outsiders" em Cachoeira do Sul pela voz do Jornal do Povo, 1930-45.** Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2007.

SOUTO, ANA ELISA; ZAMPIERI, Renata; CENCI, Laline. **Patrimônio moderno em Cachoeira do Sul: Investigação de residências a partir da década de 1950.** Pesquisa em desenvolvimento. Universidade Federal de Santa Maria, Campus Cachoeira do Sul (UFSM/CS),2020.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre.** São Paulo: Pini, 1987.

ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura Brasileira, Escola Paulista a as Casas de Paulo Mendes da Rocha.** Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2000.

Arquitetura, arte e tecnologia: A casa do arquiteto e escultor Abrão Assad

Architecture, art and tecnology: The house of architect and sculptor Abrão Assad

Arquitectura, arte y tecnologia: La casa del arquitecto y escultor Abrão Assad

SANQUETTA, Felipe Taroh Inoue. Mestrando, arquiteto e redator. Universidade de São Paulo e Prédios de Curitiba. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: sanquetta@usp.br

MUSIAL, Ísis Mendes. Arquiteta e redatora. Universidade Positivo e Prédios de Curitiba. Contato: isismmusial@gmail.com

Resumo

Abrão Assad é um dos mais importantes arquitetos das primeiras gerações paranaenses da arquitetura moderna. Sua obra não se restringe somente ao espaço arquitetônico, mas também se dedicou a elaboração de projetos de equipamentos públicos, intervenções urbanas e obras de arte, principalmente nas esculturas e painéis em concreto e em madeira. Este trabalho documenta uma obra pouco publicada do arquiteto paranaense, o projeto de sua própria residência. Obra de 1973 está situado em um grande terreno, circundado por um bosque nativo e se caracteriza pelo uso de componentes estruturais em madeira. Além da materialidade, a obra também se destaca pelo partido arquitetônico adotado, solução que remete ao sistema *Dom-ino* de Le Corbusier e as "casas apartamentos" da escola paulista. Para a documentação da obra, são apresentadas imagens ainda não publicadas e que foram cedidas pelo acervo do arquiteto, além do redesenho do projeto original. Também é retratado uma breve descrição sobre o início da arquitetura moderna em Curitiba, a biografia do arquiteto, suas referências e outros projetos realizados.

Palavras-chave: Arquiteto Abrão Assad. Arquitetura moderna em Curitiba. Arquitetura moderna em madeira.

Abstract

Abrão Assad is one of the most important architects of the first generation of modern architecture in Paraná. In addition, his work is not restricted only to architectural projects, but he also dedicated himself to the elaboration of public equipment projects, urban interventions and works of art, mainly sculptures and panels in concrete and wood. This article documents a not published project by the architect from Paraná, his own residence. The 1973 project is located on a large plot of land, surrounded by native forest and characterized by the use of structural wooden components. Besides the materiality, the project also stands out for the architectural decision adopted, a solution that refers to the *Dom-ino* system of Le Corbusier and the "apartment houses" of the *escola paulista*. For the documentation of the project, photos that have not yet been published and that were provided by the architect's collection are presented and the re-design of the original project. A brief description of the modern architecture in Curitiba, the architect's biography, his references and other projects are also presented.

Key words: Architect Abrão Assad. Modern architecture in Curitiba. Modern architecture in wood.

Resumen

Abrão Assad es uno de los arquitectos más importantes de las primeras generaciones de la arquitectura moderna en Paraná. Su trabajo no se restringe solo al espacio arquitectónico, también se ha dedicado en la elaboración de proyectos de equipamientos públicos, intervenciones urbanas y obras de arte, principalmente en esculturas y paneles en hormigón y madera. Este artículo documenta una obra no publicada del arquitecto, el diseño de su propia residencia. La obra de 1973 se ubica en una gran parcela de terreno, rodeada de bosque nativo y se caracteriza por el uso de componentes estructurales de madera. Además de la materialidad, la obra también se destaca por su definición arquitectónica, una solución que hace referencia al sistema *Dom-ino* de Le Corbusier y las “casas de departamentos” de la escuela paulista. Para la documentación de la obra se presentan imágenes que aún no han sido publicadas y que fueron proporcionadas por la colección del arquitecto y del rediseño del proyecto original. También se retrata una breve descripción de la arquitectura moderna en Curitiba, la biografía del arquitecto, sus referencias y otros proyectos realizados.

Palabras clave: Arquitecto Abrão Assad. Arquitectura moderna en Curitiba. Arquitectura moderna en madera.

Arquitetura, arte e tecnologia: A casa do arquiteto e escultor Abrão Assad

Arquitetura moderna em Curitiba

Durante os anos 1930, enquanto era iniciada a introdução dos conceitos modernos na arquitetura da cidade do Rio de Janeiro, se consolidava o repertório do que seria reconhecido como a imagem da arquitetura moderna brasileira. Esses eventos aos poucos ecoavam em outras regiões do país. Em Curitiba, somente se tinha contato com projetos de expressão moderna por meio de algumas obras de Frederico Kirchgässner (SANTOS; ZEIN, 2009).

Somente nas décadas de 1940-50, a arquitetura moderna começou a se tornar mais presente na cidade, pelas obras relevantes dos "engenheiros-arquitetos", como Teatro Guaíra, Rodoferroviária de Curitiba e o Centro Politécnico UFPR de Rubens Meister, as residências de Ayrton "Lolô" Cornelsen e os edifícios de Elgson Ribeiro Gomes. Projetos que tinham em comum a racionalidade construtiva e pelo uso do concreto armado.

Além das obras para a comemoração do Centenário de Emancipação política do Estado nos anos 1950 para o Centro Cívico de Curitiba no governo de Bento Munhoz da Rocha, representaram a materialização desse movimento arquitetônico liderados por David Azambuja, arquiteto paranaense cuja obra tinha maior influência da linguagem moderna carioca.

As obras do arquiteto curitibano radicado em São Paulo, João Batista Vilanova Artigas, na cidade de Londrina, no norte do Estado foram outro acontecimento que reverberou na capital paranaense.

O evento que promove grande transformação no cenário arquitetônico em Curitiba é a criação do primeiro curso de arquitetura no Estado, na Universidade Federal do Paraná em 1962. A fundação de escolas foi um fator significativo para a disseminação dos valores da arquitetura moderna através do país. Para a formação do corpo docente, foram convocados jovens arquitetos formados nos grandes centros (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre) e em composição com alguns dos engenheiros-arquitetos curitibanos (SEGAWA, 1998, p.131).

Esse processo de troca de experiências e conhecimentos por parte dos profissionais de outras regiões, resulta em um processo de modernização e uniformização de valores culturais e técnicos via arquitetura (SEGAWA, 1998, p. 130).

Na UFPR, boa parte dos primeiros professores veio de São Paulo: José Maria Gandolfi, Joel Ramalho Júnior, Luiz Forte Netto, Roberto Luiz Gandolfi, graduados pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Esse grupo paulista do corpo docente e a proximidade entre os Estados, tornou intenso o intercâmbio e a influência nos novos profissionais (SEGAWA, 1998, P. 133).

O debate sobre as ideias modernas se tornou pauta do novo curso, cujo os fundamentos veem de conceitos corbusianos derivados das interpretações e reflexões de Lucio Costa sobre a arquitetura. E o ensino de projeto originou um novo modo de pensar e do fazer arquitetônico. Em paralelo, eram construídas muitas obras relevantes dos arquitetos paulistas recém-migrados na cidade.

A primeira turma do curso de arquitetura e urbanismo da UFPR, era composta por 3 grupos: o primeiro por engenheiros recém-formados que puderam ingressar no curso e se formar em menos tempo. Eram membros desse primeiro grupo: Jaime Lerner, Lubomir Fiscinski, Alfred Willer, Henrique Panek, Jaime Wassermann. O segundo grupo, era formado por estudantes de engenharia que migraram para o curso de arquitetura. Faziam parte desse grupo nomes como: Domingos Bongestabs e Rafael Dely. Por fim, o grupo de novos alunos regulares era composto por alguns nomes como: Manoel Coelho, José Sanchotene, Oscar Mueller, Júlio Pechman e Abrão Assad.

O arquiteto – Abrão Assis Assad

Abrão Assis Assad nasceu em 1940 na cidade de Curitiba. Com interesses diversos, acaba se envolvendo em diferentes campos de atuação. A começar pela sua formação: possui graduação em escultura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 1962, em Ciências Econômicas em 1964 e em Arquitetura e Urbanismo em 1967 (pela que é considerada a primeira turma regular do curso), ambos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Apesar de estar com as diversas ocupações paralelamente, devido as suas habilidades manuais e artísticas, ainda consegue fazer parte das equipes paranaenses que participavam de concursos de projetos de arquitetura, tendo sido premiado em diversos certames nacionais (PACHECO, 2010, p. 395):

- 1º lugar no Concurso do Monumento à Fundação da cidade de Goiânia (1964);

- 2º lugar no Concurso da Sede do Tênis Clube de Presidente Prudente (1966);

- 2º lugar no Concurso do Mercado Central de Porto Alegre (1967);

- 1º lugar no Concurso do Edifício sede da Petrobrás no Rio de Janeiro (primeira etapa em 1967 / segunda etapa em 1968);

- 3º lugar no Concurso da Biblioteca Central da Bahia (1968);

Assad participa do VIII Congresso Internacional de Arquitetura da UIA na cidade de Paris em 1965. Fez parte do grupo que foi selecionado para representar a Arquitetura do Brasil na 6ª Bienal de Paris, em 1969 e da direção do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), ficando responsável pelo Setor de Artes Plásticas, em 1970.

Profissionalmente, atuou no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), órgão que ganhou notoriedade pelas intervenções de vanguarda na cidade. Na oportunidade, desenvolve em 1972, o projeto de "Pedestrialização da Rua XV de Novembro" em Curitiba. O pioneiro projeto de transformação de uma via central e movimentada da cidade em calçadão/via pública, com a implantação de mobiliário, equipamentos de lazer e estar.

Ainda, esteve também envolvido com os projetos de espaços públicos na cidade, como a recuperação do Teatro Paiol, a Rua 24 Horas, o Jardim Botânico, a Pedreira Paulo Leminski, a Ópera de Arame, entre outros. Outro projeto de Assad foi o das estações tubo do transporte coletivo de Curitiba, os quais se tornaram um símbolo da cidade e que recentemente fizeram parte da exposição "Infinito Vão – 90 anos da arquitetura brasileira", realizada na Casa da Arquitectura em Matosinhos, Portugal.

Nos anos 70, também participa da Comissão de Estruturação do Centro de Criatividade do Parque São Lourenço e dirige o Centro de Criatividade de Curitiba. Ainda desenvolveu carreira acadêmica junto aos cursos de arquitetura e urbanismo da UFPR e PUC/PR, Escultura da EMBAP, Escultura e Modelagem na Escola Museu Alfredo Andersen. Como artista, desenvolveu esculturas e painéis para diversos edifícios públicos e privados.

O projeto – arquitetura, arte e tecnologia

Após estar envolvido em projetos públicos por meio de sua atuação junto às equipes paranaenses em concurso ou junto ao IPPUC, Assad desenvolve o projeto para a sua residência em 1973.

Para este projeto, o arquiteto não desenvolveu peças gráficas, somente uma maquete esquemática que auxiliava o canteiro de obras, o qual esteve presente (PEREIRA, 2012, p. 104).

Como é evidente sua predileção pela prática, participou ativamente da construção da mesma, assim como ocorreu na implantação do projeto de Pedestrialização da Rua XV.

Localizado no bairro Pilarzinho, o terreno de aproximadamente 15.000m² de área, na época era uma região distante do centro, composto por chácaras de imigrantes e com a presença de bosque nativo (PACHECO, 2010, p. 395).

A casa “evidencia o caráter especialíssimo com que foi concebida e em toda sua plenitude, o domínio artesanal que o arquiteto/escultor tem do emprego da madeira” (XAVIER, 1986, p. 229). Portanto, pode se considerar como um espaço de experimentação e liberdade ao arquiteto.

O partido adotado remete ao sistema *Dom-ino*, o qual eleva o corpo principal da casa sob pilotis, tipologia adotada também nos projetos de “casas apartamento” pela escola paulista (PACHECO, 2010). Portanto, a estrutura independente é formada por nove pilares distribuídos em uma modulação de 6,00m. Cada um desses pilares é composto por 4 troncos roliços de eucalipto tratado (antigos postes de energia elétrica). A justaposição desses apoios, permite engastar por pinos de aço as vigas, que também são o mesmo componente dos pilares, em ambos os sentidos da malha.

O volume elevado prismático de planta quadrada de aproximadamente 17,00m x 17,00m, acomoda balanços periféricos a estrutura, que geram espaços de abrigo e circulação no térreo. É conformado como uma caixa opaca, com somente uma abertura em cada fachada, a qual é revestida por chapas de alumínio.



Figura 1. Imagem aérea da Casa Abrão Assad. Fonte: Gentilmente cedida pelo acervo do arquiteto

Quanto ao programa, no térreo aberto somente permanece o hall de acesso, um pequeno apartamento de serviço e um abrigo para parte da coleção de carros antigos do arquiteto. No pavimento superior, o acesso social se dá por uma escada helicoidal e o acesso de serviço por uma escada ao lado da área de serviço. As duas estão junto ao núcleo servidor, portanto a estratégia libera todo o perímetro e fachada para acomodação das áreas sociais e dormitórios, que são conformados por painéis leves com desenho orgânico, gerando espacialidades arredondadas em planta, estratégia recorrente na obra do escritório Forte & Gandolfi, o qual Assad colaborou em diversos trabalhos. Cada fachada recebe uma única abertura recuada, que permite gerar uma varanda, com uma grande esquadria pivotante.

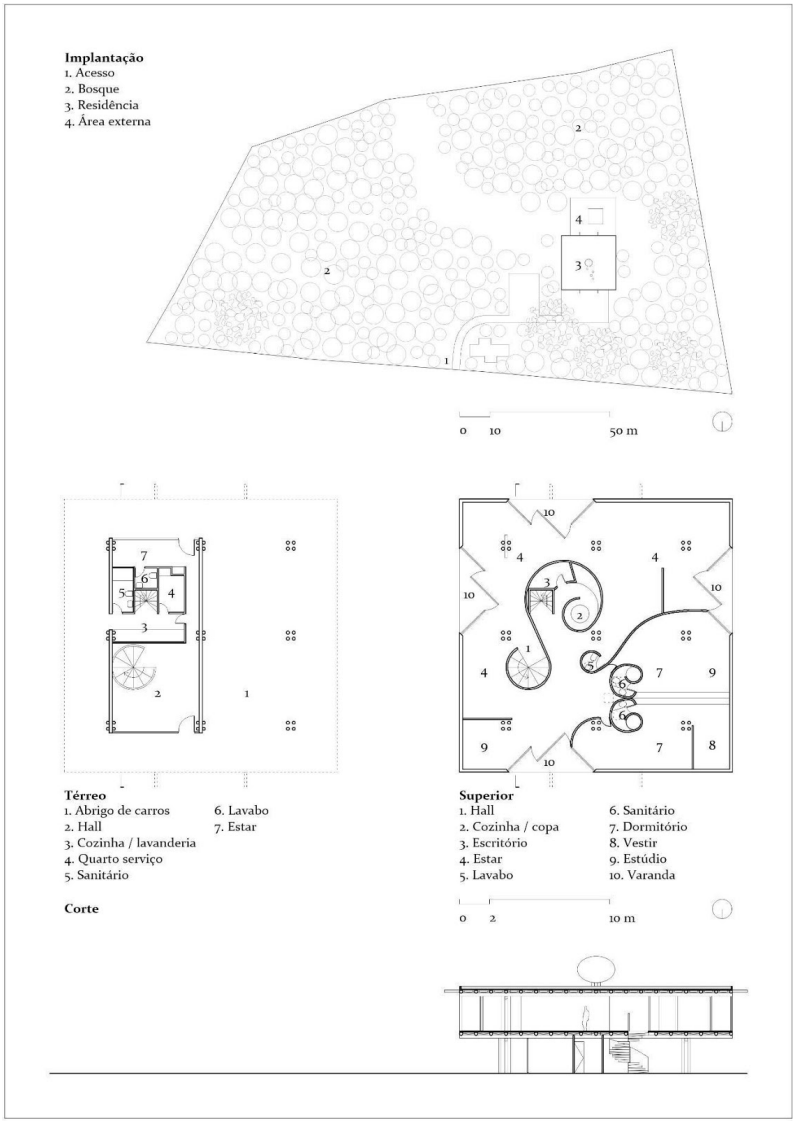


Figura 2. Redesenho da Casa Abrão Assad. Fonte: O autor (2020)

Do pavimento superior, se tem acesso a cobertura aterraçada. Devido ao terreno estar localizado em uma das regiões mais altas da cidade, a casa está implantada a aproximadamente 1.000m em relação ao nível do mar, o que propicia uma bela vista panorâmica desse mirante para a cidade e com o pano de fundo a serra do mar.

Construída, ou melhor, montada em apenas 4 meses, a materialidade principal da casa se dá pelo uso dos componentes brutos em troncos de madeira e pelos painéis das paredes internas, pisos e esquadrias. Mas também pelo revestimento em chapas de alumínio na fachada do volume suspenso e o uso de lã de vidro para isolamento no forro. O principal material, os antigos postes de madeira da cidade, foram utilizados em outras obras de arquitetura residencial como na Residência Oswaldo Navarro (a qual segundo relato do arquiteto, teve semelhante processo projetual) e pública como no projeto da Universidade Livre do Meio Ambiente – Unilivre, projeto de Domingos Bongestabs. Outro material também que também tem origem de reaproveitamento, é o piso do térreo e áreas externas que são em pedras de granito rosa, que fazia a antiga pavimentação da Rua Inácio Lustosa, em Curitiba (GALANI, 2017).

O registro – fotografias da obra

Outra abordagem deste trabalho, em continuidade ao processo de documentação e análise do projeto, consiste em apresentar registros fotográficos realizados pelo arquiteto Abrão Assad durante a construção e inauguração da obra de sua residência.

Essa documentação ganha importância, considerando o fato de que o arquiteto não realizou qualquer documentação gráfica para a execução do projeto. Portanto, não sendo no papel, foi no canteiro que houve a materialização dos seus pensamentos. Além disso, se tratando de um artista, cuja obra passa por esculturas, painéis, desenhos e pinturas, aqui em suas fotografias, podemos ver uma outra obra de Assad, sendo representada por ele mesmo.

A representação em fotografias de câmera analógica trás em algumas dessas imagens, a montagem dos componentes estruturais em madeira que compõe com as araucárias do terreno uma imagem de dissolução da estrutura da casa.



Figura 3. Imagem da construção da Casa Abrão Assad. Fonte: Gentilmente cedida pelo acervo do arquiteto

Outro ponto relevante que pode se notar nessa construção se dá pelo fato das lajes serem leves, portanto somente se tem a percepção dos elementos estruturais leves, que se nota os vãos que foram preenchidos posteriormente com seus devidos revestimentos.

Além disso, com o início da montagem da estrutura, ainda sem a laje de cobertura, não é direta a associação da imagem de que este esqueleto estrutural se comportará quando a obra foi finalizada, como um prisma elevado do chão. Esse esqueleto acaba se assemelhando as casas térreas em madeira dos imigrantes europeus, ainda encontradas na cidade de Curitiba.

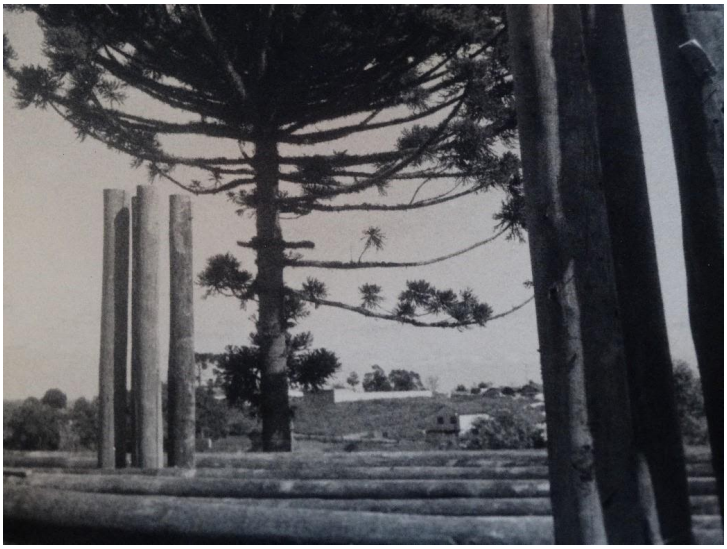


Figura 4. Imagem da construção da Casa Abrão Assad. Fonte: Gentilmente cedida pelo acervo do arquiteto

Na última imagem com a obra finalizada, uma fotografia que captura o olhar do artista, enquadrando elementos que fazem parte de sua vida. Em primeiro plano, ao lado esquerdo da imagem, pode se observar um rosto em uma escultura em pedra e ao seu lado uma motocicleta da época. Um dos usos que Assad dá para o piloti da casa é o abrigo para seus veículos, que é colecionador de exemplares antigos. Ao fundo está a sua casa, uma obra com um partido arquitetônico muito claro, concebida pela mente e executada pelas mãos de um arquiteto cuja obra está relacionada com o contexto em que se insere e que representa a liberdade e experimentação desse arquiteto/escultor.



Figura 5. Imagem da Casa Abrão Assad. Fonte: Gentilmente cedida pelo acervo do arquiteto

Considerações finais

Observando a produção arquitetônica moderna brasileira, pode se encontrar alguns exemplares de edificações construídas parte ou totalmente em madeira. Obras como o Park Hotel São Vicente (1944-45) de Lucio Costa, o Catetinho (1956) de Oscar Niemeyer, a Residência Artemio Furlan (1973) de Paulo Mendes da Rocha e até mesmo em parte, nos pilares centrais da Residência Elza Berquó (1967) de Vilanova Artigas. Porém, esses projetos representavam uma certa exceção na obra desses arquitetos, considerando materiais e condições locais de determinado sítio e em alguns casos, se a obra seria permanente ou temporária

A residência de Assad não se enquadra em conjecturas de uma linguagem arquitetônica. Como uma "casa de arquiteto", ele pôde fazer experimentações que dificilmente seriam aceitas por um cliente convencional. É um projeto único, concebido pelo artista que tem uma obra explicitamente prática e que desfruta dos contornos e da vegetação de seu terreno.

Além disso, pode se notar uma influência das diversas referências em que Assad pode ter reunido em seu trabalho. Sobre o uso da madeira, pode se recordar das casas históricas dos imigrantes em Curitiba; sobre os trabalhos em esculturas e painéis pode se associar com o movimento artístico paranista e sobre a resolução do partido arquitetônico da escola paulista. O que apesar de ser de forma mais indireta, Assad colaborou no escritório Forte & Gandolfi, composto por arquitetos com formação e atuação ligados à São Paulo.

Ainda sobre o aspecto artístico do arquiteto, é notável a capacidade de expressão em obras de diferentes materiais. Como consegue moldar barras e tubos metálicos para os desenhos das estações de transporte público. Sobre as estruturas em concreto armado aparente, realiza esculturas e painéis em grandes empenas e em saguões internos. E sobre o trabalho em madeira, consegue tanto na composição de componentes estruturais, quanto entalhando painéis e formas escultóricas gerar obras únicas. Essas atitudes de certa forma demonstram um modo de democratização da arte, desde o desenho para um equipamento público ao de um edifício público e até mesmo uma residência.

Por fim, pela obra ainda servir de residência ao arquiteto, as características originais se mantêm em sua maioria, embora seja um projeto elaborado e construído a mais de 40 anos. A residência ainda surpreende pela sua qualidade espacial e seu sistema construtivo, a tornando como um dos principais exemplares da arquitetura residencial curitibana dos anos 1970.

Referências

GALANI, Luan. **Conheça a cabana do homem que desenhou a Curitiba moderna.** 2017. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/haus/inspire-se/conheca-a-cabana-do-homem-que-desenhou-a-curitiba-moderna/ Acesso em: 20 set. 2020.

PACHECO, Paulo Cesar Braga. **A Arquitetura do Grupo do Paraná 1957-1980.** 462f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura FAU-UFRGS, Porto Alegre, 2010.

PEREIRA, Cristiane Martins Baltar. **Arquitetura neovernacular em Curitiba: prospecções de suas contribuições para a sustentabilidade em três estudos de caso.** 180f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Construção Civil) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Tecnologia. Curitiba, 2012.

SANTOS, Michelle Schneider & ZEIN, R. V. **A moderna Curitiba dos anos 1960: jovens arquitetos, concurseiros, planejadores.** (Trabalho apresentado no 8º Seminário DOCOMOMO BRASIL, Rio de Janeiro, 1 a 4 de setembro de 2009).

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: EDUSP, 1998.

XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo: PINI – Curitiba: FCC, 1985.

A arquitetura residencial de Luiz Gastão de Castro Lima: um registro da residência Jesus Silva em São Carlos-SP

Luiz Gastão de Castro Lima house designs: a register from Jesus Silva's house in São Carlos-SP

La arquitectura residencial de Luiz Gastão de Castro Lima: un registro de la residencia Jesus Silva en São Carlos-SP

MONTEIRO, Flávia Cavicchioli. Aluna de graduação. Centro Universitário Central Paulista (UNICEP). Contato: fcm_flaviacmonteiro@hotmail.com.

ALMEIDA, Adriana Leal de. Doutora. Centro Universitário Central Paulista (UNICEP). Contato: adrianalalmeida@yahoo.com.br.

BERNARDI, Cristiane Kröhling Pinheiro Borges. Mestra. Universidade Paulista (UNIP) e Universidade de São Paulo. Contato: cristiane.bernardi@docente.unip.br.

Resumo

O texto aborda a produção do arquiteto Luiz Gastão de Castro Lima (1927-2003), formado em 1954 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Pontuando uma série de características encontradas em seus projetos residenciais, tem como foco o registro e análise arquitetônica da residência Jesus Silva (1967), construída na cidade de São Carlos-SP. Além de ampliar o reconhecimento sobre a contribuição do arquiteto para a chamada "difusão" da arquitetura moderna brasileira no interior de São Paulo - através de sua atuação prática e no ensino de arquitetura e urbanismo em diferentes instituições do estado -, o registro do exemplar contribui para a preservação da memória edificada da cidade.

Palavras-chave: Difusão da arquitetura moderna brasileira. Casas modernas. Preservação.

Abstract

The text addresses the production of the architect Luiz Gastão de Castro Lima (1927-2003), graduated in 1954 at Faculdade de Arquitetura e Urbanismo of Universidade de Sao Paulo. Punctuating a series of characteristics found in his house designs, it has as focus the register and architectural analysis of Jesus Silva's house (1967), built in the city of Sao Carlos-SP. In addition to increasing the recognition about the architect's contribution to the so-called "diffusion" of Brazilian modern architecture in the interior of Sao Paulo - through his practical work and the teaching of architecture and urbanism in different institutions from the state -, the registration of the case contributes for the preservation of Sao Carlos's built memory.

Keywords: Diffusion of Brazilian modern architecture. Modern houses. Preservation.

Resumen

El texto analiza la producción del arquitecto Luiz Gastão de Castro Lima (1927-2003), graduado en 1954 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo. Acentuando una serie de características encontradas en sus proyectos residenciales, se centra en el registro y análisis arquitectónico de la residencia Jesus Silva (1967), construida en la ciudad de São Carlos-SP. Además de incrementar el reconocimiento de la contribución del arquitecto a la llamada "difusión" de la arquitectura moderna brasileña en el interior de São Paulo - a través de su trabajo práctico y en la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo en diferentes instituciones estatales -, el registro de este edificio contribuye a la preservación de la memoria construida de la ciudad.

Palabras clave: Difusión de la arquitectura moderna brasileña. Casas modernas. Preservación.

A arquitetura residencial de Luiz Gastão de Castro Lima: um registro da residência Jesus Silva em São Carlos-SP

Introdução

O presente artigo busca contribuir para a documentação e reconhecimento da obra produzida pelo arquiteto Luiz Gastão de Castro Lima, a partir do estudo do projeto da residência Jesus Silva (1967), em São Carlos-SP. Além do esforço de registro e análise do projeto, retoma o interesse pela obra de Castro Lima, que não somente teve uma atuação prática em diversas cidades do interior de São Paulo, como contribuiu com o ensino de arquitetura e urbanismo, tendo atuado em diferentes instituições do estado.

O Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP), campus de São Carlos, abriga um dos primeiros programas de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Brasil, responsável por diversas pesquisas sobre a chamada "difusão da arquitetura moderna brasileira", que vem sendo realizadas desde os anos 1990, paralelamente às atividades dos primeiros Seminários DOCOMOMO no país (ALMEIDA, 2015). As dissertações de mestrado *Paulo de Camargo e Almeida: arquitetura total na trajetória de um arquiteto brasileiro*, de Ana Lúcia Cerávolo (2000), *Jorge Caron: uma trajetória*, de Amanda Ruggiero (2007)[42], e *Luiz Gastão de Castro Lima: trajetória e obra de um arquiteto*, de Cristiane Bernardi (2008), todas realizadas no âmbito do programa do IAU/USP, até então abrigado na Escola de Engenharia de São Carlos (EESC/USP), se debruçaram sobre as obras de três arquitetos que tiveram uma importante contribuição para a produção arquitetônica da cidade e região, além de relevante atuação no ensino da arquitetura.

A pesquisa de Bernardi (2008) recuperou a trajetória acadêmica e projetual de Castro Lima identificando uma centena de obras que caminham pelos campos da arquitetura, paisagismo, urbanismo e design. Sua produção residencial, concentrada principalmente na cidade de São Carlos, revela uma profícua atuação como arquiteto de prancheta e uma linguagem mais afinada

[42] Desdobramentos desta pesquisa foram recentemente apresentados no Colóquio Jorge Caron, realizado como parte das comemorações dos 10 anos da criação do IAU/USP, os 35 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da USP em São Carlos e os 50 anos do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, também na USP em São Carlos.

com as concepções wrightianas e as vertentes brutalistas que caracterizaram boa parte da produção paulista a partir da década de 1950.

Como primeiro trabalho sobre o arquiteto, a dissertação de Bernardi não encerra todo o conjunto de sua obra. Exemplo disso, a residência Jesus Silva, que não havia sido identificada e suficientemente documentada na pesquisa. No entanto, o mapeamento de uma série de residências construídas em São Carlos ao longo dos anos 1940 e 1970, resultado de estudos realizados no âmbito do Grupo de Pesquisa *Cidade, Arquitetura e Patrimônio*, do Centro Universitário Central Paulista (UNICEP), permitiu o acesso ao projeto original e a confirmação da autoria. Este levantamento, que incluiu uma pesquisa documental junto aos arquivos da Fundação Pró-Memória de São Carlos, permitiu o acesso a informações importantes para o aprofundamento de pesquisas sobre a "difusão" da arquitetura moderna na cidade.[43]

Considerando a contribuição de Castro Lima para o processo de "difusão" da arquitetura moderna no interior paulista, este seminário oferece a ocasião oportuna para a apresentação inédita do referido projeto residencial. A residência já abrigou outros usos e atualmente encontra-se sob novo processo de reforma, com alterações que pouco a pouco vêm descaracterizando a obra, e que também são parte de um processo mais amplo de transformações da região central da cidade nas últimas décadas.

Luiz Gastão de Castro Lima

Luiz Gastão de Castro Lima (1927-2003) nasceu em São Carlos, interior do Estado de São Paulo, vindo a falecer na mesma cidade com 76 anos. Passou boa parte da infância em São Paulo, onde o ambiente familiar ligado às artes e literatura o aproximaram de figuras como Luís Saia, Herman Graeser e Oswald de Andrade Filho. Em 1947 ingressou na Escola Politécnica da USP, transferindo-se dois anos depois para o curso de Arquitetura e Urbanismo da recém criada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), onde fez parte da segunda turma, ao lado de Joaquim Guedes e Toshio Tone, dentre outros. Nos anos que se seguiram, as discussões entre os

[43] O levantamento indicou 18 profissionais que contribuíram para a produção da arquitetura moderna na cidade: com mais recorrência, o arquiteto Luiz Gastão de Castro Lima, e o engenheiro José Fernando Martinez; em seguida, com recorrência semelhante, o engenheiro e ex-prefeito da cidade Mário Maffei, Alexandre Arsênio Neto, Lafael Petroni, Djalma Ferraz Kehl, José Roberto Leme de Andrade, Lauro Modesto dos Santos, Ayrton Salvador Leopoldino, João Mauro Ruocco; e com menor recorrência, José Armando Periotto, Victor Collin Ferreira, Fuad Aidar, Gilberto José Vaz, José Luiz Gomes, Osmill Olmo, Celso Martinez Junior e Décio Maluf (MONTEIRO, 2020).

adeptos de Corbusier e Wright, ou corbusianos e wrightianos, tomaram corpo entre os alunos, suscitando discussões calorosas, que ao mesmo tempo exigiam uma postura crítica. Apesar de Castro Lima destacar o desequilíbrio entre os grupos, estando os últimos em minoria, por influência de Artigas muitos alunos tenderam a uma arquitetura menos vinculada à matriz corbusiana predominante entre os cariocas (BERNARDI, 2008).

Em 1956, dois anos após formado, Castro Lima ingressou como docente na FAU junto a Nestor Goulart, João Walter Toscano, Júlio Katinsky, entre outros, o primeiro grupo de ex-alunos que foram absorvidos pelo curso. Permanecendo vinculado à instituição até 1972, participou ativamente da reforma curricular encabeçada por Artigas em 1962. Ao retornar a São Carlos em 1960, ainda lecionando na FAU, assumiu as obras no campus da EESC-USP, momento em que projetou vários de seus edifícios. Seguindo carreira acadêmica na graduação e pós-graduação, Castro Lima teve importante atuação também na UNESP, UFSCar e UNB (BERNARDI, 2008).

Da sua produção em São Carlos, a pesquisa de Bernardi (2008) destacou a Residência Senise (1966), a Residência do arquiteto (1973), a Casa Álvaro e Lúcia Rizzoli (década de 1980), as residências Dario Rodrigues, Odney Martins e Mirna Orlandi, além dos edifícios didáticos da EESC e da ESALQ, a Igreja Nossa Senhora de Fátima (1966-70), a sede social do São Carlos Clube e uma série de intervenções no Grande Hotel Municipal, de Lucjan Korngold, que em 2004 foi adquirido pela Prefeitura de São Carlos e passou por reformulação pelo escritório Piratininga Arquitetos Associados, tornando-se Paço Municipal (ANELLI; SANCHES, 2005).

A produção residencial e o caso da residência Jesus Silva

A obra de Castro Lima é marcada pela horizontalidade ressaltada em coberturas de baixa inclinação e generosos beirais, que somados ao uso do tijolo aparente e alvenarias em cantaria estabelecem um diálogo formal com a arquitetura de Frank Lloyd Wright. Tanto as paredes de cantaria, onde as pedras sem polimento são dispostas horizontalmente, como o uso da madeira, do tijolo e do concreto aparente presentes em sua obra trazem particularidades não apenas da arquitetura wrightiana, mas também de Richard Neutra, Alvar Aalto e da chamada arquitetura "brutalista" produzida em São Paulo, que o colocam talvez entre os pioneiros do processo de "difusão" da arquitetura moderna no interior do estado.

Apesar de São Carlos ser uma cidade de clima quente, a lareira é um elemento recorrente das residências projetadas pelo arquiteto. Tida por Wright como o "coração" do edifício, ocupa

uma posição central muito mais por seu significado simbólico que pela função de transmitir calor. A planta das casas projetadas por Castro Lima se organiza a partir desse elemento ou, na sua ausência, pela escada que concentra e distribui a circulação vertical e horizontal. Arranjo típico dessa distribuição, muitas vezes os espaços internos se distinguem por desníveis. Quando externos, esses desníveis aparecem ancorados em floreiras. A circulação é, em geral, pensada para ocupar o mínimo de área possível, incorporando-se aos espaços úteis e buscando desconstruir a ideia de "corredor".

Outra preocupação recorrente na obra do arquiteto é a iluminação que se estabelece quase sempre de forma indireta, quando natural através de aberturas zenitais e quando artificial, através de sancas que abrigam a fiação, evitando rasgos desnecessários na laje. O pergolado, típico das casas da pradaria, é incorporado como elemento estético, além do conforto ambiental.

A residência Jesus Silva, localizada na região central da cidade de São Carlos, foi construída em um terreno de 18,00 x 22,50 metros, na esquina das ruas Rui Barbosa e Sete de Setembro (Figura 1). De acordo com o projeto aprovado junto à Prefeitura Municipal em 1967, possui uma área construída de 359,24m², no terreno de 405m². Os espaços livres são a área de circulação que fica atrás da cozinha e interliga a garagem à parte posterior da casa, a área denominada como “serviços”, que dá acesso à dependência da empregada e ao quarto de estudo, e os espaços destinados ao jardim e floreiras.

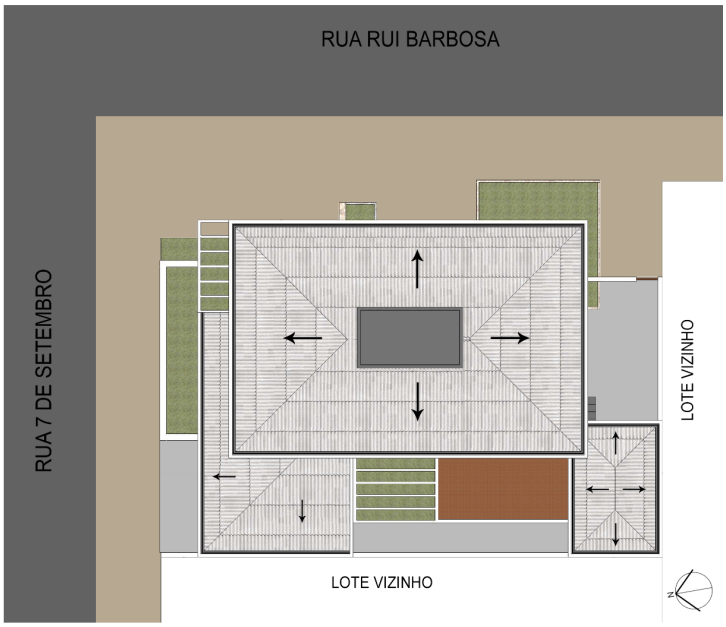


Figura 1: Implantação da residência Jesus Silva (redesenho a partir do projeto original e de imagens de satélite do *Google Maps*). Fonte: Autoras (2020).

Outro elemento recorrente nas obras de Castro Lima é uma linha horizontal bem marcada na fachada que divide os pavimentos térreo e superior e busca acentuar a horizontalidade do edifício. Essa linha é normalmente resultante do prolongamento da laje de piso e se revela em concreto aparente ou pintada de branco, geralmente se repetindo na altura da laje de forro. Também presente na casa Jesus Silva, a horizontalidade é reforçada pelo pergolado dando continuidade através do recuo da viga em relação à fachada (Figuras 2 e 3).



Figura 2: Residência Jesus Silva, antes da reforma de 2020. Fonte: Autoras (2019).

No projeto é possível atestar a presença da maioria das características destacadas por Bernardi (2008). Com o memorial descritivo, os desenhos técnicos e a observação do edifício construído notam-se o uso de pedra natural (sem polimento) nas faces externas de floreiras e gradil, um trecho de pergolado formado pela extensão do beiral na fachada voltada para a rua Sete de Setembro e a separação do denominado “estar íntimo” por meio da criação de um subnível vencido por quatro degraus. A escada interna pode ser vista pela rua Rui Barbosa, em função da vedação de parte da fachada por um pano de vidro, com caixilho de ferro com desenho geométrico e que ocupa todo o vão de laje a laje.



Figura 3: Maquete eletrônica e corte da residência Jesus Silva, elaboração a partir do projeto original (acréscimo da varanda com guarda-corpo junto à sala de estudo, conforme observação *in loco*). Fonte: Autoras (2020).

No memorial descritivo do projeto consta que as fundações são sapatas corridas e isoladas de concreto armado, a estrutura elevada também no mesmo material e apoiada sobre alvenaria onde não houvesse restrição técnica, sendo a alvenaria de tijolos comuns assentes com argamassa de cal e areia. Os forros, em estrutura de concreto armado, são do tipo laje mista com tijolos furados cerâmicos. Por um dos desenhos de corte, percebe-se uma diferença de nível entre as lajes que estão sobre a copa e a sala de jantar e de estar, sendo a primeira, do tipo laje nervurada com preenchimento dos vazios com tijolos, e a segunda, do tipo laje lisa e elevação do piso no pavimento superior, para nivelamento. Já a cobertura foi especificada como telhas de fibrocimento tipo “canalete” fixadas sobre a laje de forro. Apesar de não constar a informação sobre a inclinação desse telhado, por imagens de satélite do *Google Maps*, pode-se afirmar que o telhado principal possui quatro águas.

Quanto aos revestimentos, o memorial aponta que as paredes são revestidas com emboço e reboco de cal e areia, tanto nas faces internas, externas e nos forros. Nos ambientes como cozinha, lavanderia, copa, lavabo e banheiros, há aplicação de azulejo na parede até o teto, e nas faces externas de floreiras e gradil há cantaria de pedra natural. Nos pisos, as salas, quartos e o escritório foram projetados para serem de tacos de peroba ou *parquets* sobre lastro de concreto magro. Para as áreas molhadas, como copa, cozinha, lavabo e banheiro foi indicado piso de *Vulcapiso*, colado também sobre lastro de concreto. O hall e a escada principal foram

especificados com pedra natural de arenito polido e as áreas externas com cerâmica e ou pedra natural assentadas sobre lastro de concreto.

Por fim, as esquadrias aparecem em duas materialidades, de ferro e de madeira. A primeira, seriam caixilhos de ferro de cantoneiras, com montantes de perfilado, indicada para as salas, copa, cozinha, banheiros e escritório. Enquanto a segunda, seriam as portas de madeira compensada com batentes de peroba e janelas dos dormitórios de madeira (cedro) com venezianas de ventilação.

O pavimento térreo tem acesso principal pelo centro da face leste, por meio de um degrau que leva até o hall de entrada. Dividindo esse pavimento em três faixas, têm-se na porção frontal da casa o estar íntimo ao sul, um lavabo e um escritório a norte, e entre esses espaços, a área de circulação horizontal e vertical. Na porção central, estão a copa, a sala de estar e jantar separadas por uma parede que não fecha o ambiente por completo, sendo interligadas por uma abertura generosa. Entre a lavanderia e o pátio se encontra a cozinha conectada à copa. Apesar de não estar especificado no projeto, o pátio caracteriza-se por um jardim sem fechamento frontal coberto por um pergolado bem espaçado, aparentemente de concreto. A garagem, posicionada na porção norte, conecta-se à parte posterior da casa onde se concentram as áreas de serviços (Figura 4).

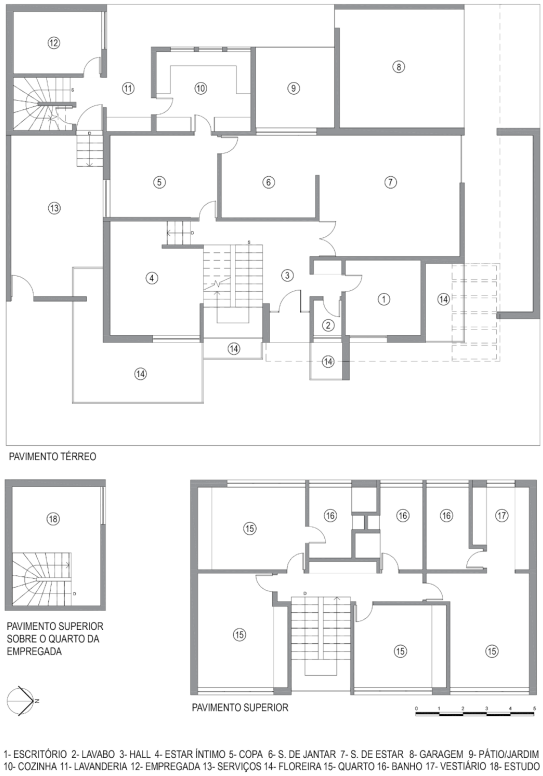


Figura 4: Plantas baixas da residência Jesus Silva (redesenho a partir do projeto original). Fonte: Autoras.

Fora dos contornos da residência, encostado nos muros ao sul e a oeste, está localizado o quarto da empregada, além de um lavabo sob a escada. Essa circulação vertical dá acesso a um quarto de estudo no segundo pavimento. O acesso se dá de maneira independente, por um portão na fachada leste, mas também interligado pela lavanderia. No pavimento superior, a circulação à frente da escada leva aos quartos, banheiro e suíte.

A casa é bastante compartimentada, com os espaços de serviço, social e íntimos bem definidos, tradução do programa residencial típico daquela época. Por outro lado, é possível enxergar uma tentativa de continuidade entre os espaços externos e internos, seja pela floreira que começa na calçada, do lado externo, e atravessa o vão existente no muro de entrada da área de serviço, seja pelo pátio/jardim (Figura 5) situado entre a garagem e a cozinha, e o espaço criado pelo muro que existia na fachada da rua Sete de Setembro, que gera uma certa privacidade para esse jardim.



Figura 5: Detalhe do jardim com o pergolado. Fonte: Autoras (2020).

A análise do projeto original indica algumas alterações no edifício construído. Como não se obteve acesso a fotografias da época da construção, não é possível afirmar se as floreiras e alguns caixilhos foram construídos conforme projetados, porém segundo José Silva (89 anos), irmão do primeiro proprietário, a residência sempre foi pintada com a mesma cor e os caixilhos do pavimento superior não foram alterados. É provável que, em função das alterações de uso,

tenham sido modificados o muro e o portão da rua Sete de Setembro, sendo que o primeiro foi removido, restando apenas dois pilares que sustentam o beiral. O segundo, todo em madeira, teria sido substituído por portas de vidro, mantendo apenas a bandeira original. Certamente as grades nas aberturas do térreo são inserções mais recentes, assim como a inclusão de caixas de ar-condicionado e novos caixilhos.

Uma visita realizada à obra em agosto deste ano, permitiu verificar uma série de modificações internas: a inserção de paredes e divisórias, principalmente no térreo; o nivelamento do "estar íntimo", que se situava em um subnível; a remoção do piso original do térreo; o fechamento da abertura da entrada principal; a inserção de um toldo de acrílico no corredor que liga a garagem à lavanderia. O pavimento superior ainda não sofreu grandes alterações, mantendo os armários embutidos, os revestimentos das paredes e dos pisos, exceto pela inserção de divisória na suíte e em um segundo quarto. Os armários da cozinha, lavabo, quarto da empregada e sala de estudos também aparentam ser originais.

Na sala de estudo, localizada sobre a dependência de empregada, uma porta que não constava na planta de aprovação do projeto, dá acesso à laje que cobre parte do térreo, criando uma espécie de varanda com guarda-corpo (Figura 3). O acesso à sala de estudo se dá apenas pela escada junto à dependência, sem conexão com o corpo principal do pavimento superior. Além disso, nos desenhos que foram submetidos à aprovação na prefeitura, há a representação de uma janela na parede que divide o pátio e a sala de jantar, onde hoje se encontra uma grande porta de vidro. A lavanderia também está fechada por uma porta de vidro de folha dupla.

Considerações Finais

Este texto contribui para a retomada da discussão sobre a produção de Castro Lima e para a divulgação de sua obra, pontuando uma série de características presentes nas residências projetadas pelo arquiteto. De maneira específica, a leitura apresentada sobre o projeto da residência Jesus Silva amplia o reconhecimento da produção, mas também contribui para a preservação da memória edificada da cidade de São Carlos.

Localizada no centro da cidade, a residência se insere num processo mais amplo de transformação da região central, com reformas e demolições de antigas residências para a inserção de edifícios com outros usos. Apesar de ainda manter várias características do projeto original, as reformas e adaptações realizadas na residência Jesus Silva vêm modificando a

composição geral do edifício, eliminando, por exemplo, o protagonismo da escada e os elementos de transição entre o interior e a rua, aspectos importantes da obra do arquiteto.

Por fim, apesar de Castro Lima ter realizado os cálculos estruturais e ter assumido a execução de vários dos seus projetos, como indicou Bernardi (2008), a residência Jesus Silva parece constituir uma exceção, hipótese que carece de uma investigação mais ampla. De acordo com a documentação analisada, a responsabilidade técnica da obra ficou a cargo do engenheiro José Roberto Leme de Andrade, cuja atuação, até onde se sabe, ainda não se tornou objeto de estudo específico. Ainda que faltem informações sobre o processo de construção da residência, o contato com o engenheiro resultou na informação de que nem ele nem o próprio arquiteto teriam acompanhado a construção da obra.

Referências

ALMEIDA, Adriana Leal de. **Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira**: uma abordagem historiográfica. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2015.

ANELLI, Renato Luiz Sobral; SANCHES, Aline Coelho. **A flexibilidade da planta livre moderna para novos usos**: transformando o Grande Hotel de São Carlos em Paço Municipal. In: 6º Seminário DOCOMOMO Brasil: Moderno e Nacional. Niterói, 2005. **Anais**. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Renato-Anelli-e-Aline-Coelho-Sanches.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2020.

BERNARDI, Cristiane Kröhling Pinheiro Borges. **Luiz Gastão de Castro Lima**: trajetória e obra de um arquiteto. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2008.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Paulo de Camargo e Almeida**: arquitetura total na trajetória de um arquiteto brasileiro. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2000.

LIMA, Renata Priori. **Limites da legislação e o (des)controle da expansão urbana**: São Carlos (1857-1977). São Carlos: EdUFSCar, 2008.

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

MONTEIRO, Flávia. **Registros da arquitetura moderna residencial em São Carlos-SP (1940 a 1970)**. Relatório de pesquisa PIBIC/CNPq - UNICEP. São Carlos, 2020.

RUGGIERO, Amanda Saba. **Jorge Caron**: uma trajetória. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2007.

Urbanidade Fragmentada: A produção arquitetônica dos clubes de lazer da cidade de Presidente Prudente – SP

Fragmented Urbanity: The architectural production of leisure clubs in the city of Presidente Prudente – SP.

Urbanidad Fragmentada: la producción arquitectónica de los clubes de ocio de la ciudad de Presidente Prudente – SP

DIAS, Tiago Bonfim. Aluno de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade do Oeste Paulista. Contato: tiagobonfimdias57@hotmail.com.

BULZAN, João Marcos Lourenço. Aluno de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade do Oeste Paulista. Contato: jm_jm96@hotmail.com.

OLIVEIRA, Jean Guilherme. Aluno de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade do Oeste Paulista. Contato: jeanguiioli@gmail.com.

FERNANDES, Fabrícia Dias da Cunha de Moraes. Mestre. Universidade do Oeste Paulista. Contato: fabricia.arquiteta@gmail.com

Resumo

A presente pesquisa científica busca investigar e formular a produção da arquitetura moderna paulista na cidade de Presidente Prudente – São Paulo, analisando dois clubes de lazer da cidade; a Associação Prudentina de Esportes Atléticos (APEA) e o Tênis Clube de Presidente Prudente (TCPP). A pesquisa empregou diferentes fontes de informação com a finalidade de proporcionar subsídios para a contextualização e compreensão dos objetos de estudo, houve revisão bibliográfica, levantamento fotográfico e documental. As informações coletadas contribuirão para a formalização das questões conclusivas em relação às duas obras estudadas. A concepção formal e a materialidade da arquitetura moderna paulista foram representadas com um certo rigor técnico, já o diálogo da arquitetura como ferramenta de transformação coletiva foi distanciado da concretização arquitetônica, outra percepção importante foi o distanciamento do discurso da arquitetura paulista como transformação social.

Palavras-chave: APEA. Tênis Clube. Arquitetura Moderna.

Abstract

The present scientific research seeks to investigate and formulate the production of modern São Paulo architecture in the city of Presidente Prudente - São Paulo, analyzing two leisure clubs in the city; the Prudentine Athletic Sports Association (APEA) and the Tennis Club of Presidente Prudente (TCPP). The research used different sources of information in order to provide subsidies for the contextualization and understanding of the objects of study, there was a bibliographic review, photographic and documentary survey. The information collected will contribute to the

formalization of conclusive questions in relation to the two works studied. The formal conception and materiality of modern São Paulo architecture was represented with a certain technical rigor, whereas the dialogue of architecture as a tool for collective transformation was distanced from architectural concretization, another important perception was the distancing of São Paulo architecture discourse as social transformation.

Keywords: APEA. Tênis Clube. Modern Architecture.

Resumen

La presente pesquisa científica busca investigar y formular la producción de la arquitectura moderna paulista em la ciudad de Presidente Prudente – São Paulo, analizando dos clubes de ocio de la ciudad: la Asociación Prudentina de Deporte Atléticos (APEA) y el Tenis Clube de Presidente Prudente (TCPP). La investigación empleó diferentes fuentes de información con el fin de proporcionar subsidios para la contextualización y comprensión de los objetos de estudio. Hubo revisión bibliográfica, levantamiento fotográfico y documental. Las informaciones recogidas contribuirán a la formalización de las cuestiones conclusivas en relación con las dos obras estudiadas. La concepción formal y la materialidad de la arquitectura moderna paulista fueron representadas con cierto rigor técnico, ya el diálogo de la arquitectura como herramienta de transformación colectiva fue distanciado de la concreción arquitectónica. Otra percepción importante fue el distanciamiento del discurso de la arquitectura paulista como transformación social.

Palabras clave: APEA. Tênis Clube. Arquitetura Moderna.

Urbanidade Fragmentada: A produção arquitetônica dos clubes de lazer da cidade de Presidente Prudente – SP.

Introdução

A Arquitetura Moderna no Brasil surgiu mediante a influência do movimento internacional, encontrando-se com uma mobilidade de concepção e aplicação consolidada. Ancorou-se em solo brasileiro entre 1927 a 1930 com as construções das residências concebida pelo arquiteto Gregori Warchavchki situadas em São Paulo. Essa nova arquitetura alçou voos maiores em meados do século XX, atingindo seu apogeu na década de 1950 com a construção de Brasília. Uma carta assinada por Rino Levi, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 15 de outubro de 1925, na qual referia-se a novos materiais, progressos das técnicas de construção e, como fator principal, o novo espírito que imperava em contraposição ao neoclassicismo. O Discurso de Levi fazia apologia à realidade moderna, clamando por economia e praticidade, em defesa de uma arquitetura de linhas e volumes simples e na abolição dos elementos decorativos (ZUFFO, 2009; SEGAWA, 2014).

Katinsky (1978) afirmou que o Rino Levi e Artigas como arquitetos, tinham fundamentações semelhantes; conscientes de que a cidade precede a arquitetura, ou melhor, de que a cidade, como um todo, é maior que o objeto edifício. Paralelo a esses conceitos, Levi enfatizava o desenvolvimento de uma arquitetura genuinamente brasileira, explorando as potencialidades oferecidas pelo país (ZUFFO, 2009; SEGAWA, 2014).

> É preciso estudar o que se fez e o que está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente do da Europa (...). Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo (LEVI, 1987: 21 - 22 apud ZUFFO 2009: 36)[44].

A difusão dos ideários do Movimento Moderno, deu-se no âmbito acadêmico e na produção de edifícios que assumiram um caráter inovador e contestador quando analisada sua inserção no contexto urbano que no recorte temporal era de estrutura arcaica. Neste período o

[44] LEVI, Rino. A arquitetura e a estética das cidades. São Paulo: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1987, p. 21.

país suplicava por transformações de toda ordem para que pudesse acomodar um processo histórico e econômico de maior escala. No cenário arquitetônico, esse ciclo foi denominado períodos heróicos; o desejo nacional de modernização aliado à ausência de tradições arquitetônicas relevantes, favoreceram a proliferação das práticas e dos conceitos modernistas (HIROYAMA, 2010).

A cidade de Presidente Prudente, localizada ao oeste do Estado de São Paulo e possui segundo o censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas uma população de aproximadamente 208 mil pessoas, iniciou seu percurso através de um pequeno povoamento vinculada a Estrada de Ferro Sorocabana. Segundo a organização cronológica histórica, foi em 14 de setembro de 1917 que fecundou as margens da Linha Férrea Alta Sorocabana, os dois núcleos urbanos que permitiram a prosperidade e expansão urbana da atual cidade de Presidente de Prudente. A linha férrea exalava progresso advinda do transporte ferroviário que permitia a entrada e a saída de produtos agrícolas que movimentava a economia local (MARQUES, 2011).

Durante a estruturação da sua história, Presidente Prudente, enfrentou percalços e avanços que foram definidores para o seu crescimento territorial; esse cenário de constantes transformações, estava presente no recorte temporal que corresponde com a construção dos dois clubes de lazer analisados nessa produção científica. Essas duas obras arquitetônicas possuem uma memória conectada com a “modernização” da cidade, evidenciada no lugar que cada edificação ocupa no território citadino (Figura 1). O Tênis Clube está implantado na Avenida Washington Luiz, localização posterior a da sua primeira sede, onde suas instalações funcionavam na esquina da Avenida Manoel Goulart com a Rua Ribeiro de Barros; e a APEA sempre ocupou o seu endereço atual, situada na Avenida Coronel José Soares Marcondes (MARQUES, 2011).



Figura 1. Localização do Tênis Clube e da APEA no contexto urbano de Presidente Prudente - SP. Fonte: Elaboração própria dos autores a partir do mapa geral disponibilizado pela Prefeitura Municipal, 2020.

Diante da conceituação apresentada anteriormente, a produção da escola paulista instiga a análise quando deslocada para lugares que estão distantes do grande centro propulsor dos seus princípios. Todo o desenvolvimento teórico se dará através da averiguação da seguinte inquietação: a implantação de uma arquitetura, regida pelos conceitos da escola paulista desarticulada do seu berço, ainda carrega elementos da sua essência?

Associação Prudentina De Esportes Atléticos - APEA

Nos redutos do interior do oeste paulista, ainda nos seus primeiros passos de estruturação, germina a ideia da construção de uma associação voltada para a cultura do esporte em todas suas esferas de modalidades. No dia 26 de outubro de 1936 um grupo de novos empreendedores locais realizavam a última reunião para exportar os conceitos do papel para a realidade; na sua gênese a APEA resistiu a inúmeras dificuldades, que forçaram o conselho a repensar as atitudes (SANTOS, 2009).

A construção da sede social do clube foi uma consequência da sólida trajetória esportiva que a Prudentina alcançou. Era notável a necessidade de construir um complexo arquitetônico para a instituição, concretização que era rotulada como um sonho impossível de se realizar. A base financeira para a construção da nova sede foi composta pelo Governo do Estado de São Paulo, Caixa Econômica e as 500 ações adquiridas pela diretoria do clube que em um ato festivo expôs os principais detalhes do conjunto arquitetônico que possui como programa bar, restaurante, salão de estar, palco, camarins, vestiários, campo de bocha, quadras e piscinas (O IMPARCIAL, 1959).

O início das obras era latente e o fim era pujante, e essa energia foi transferida para as obras, portanto, o símbolo do desenvolvimento e do orgulho da cidade tinha a necessidade de se materializar com rapidez e agilidade. Nas notícias sobre o andamento da construção do complexo (Figura 2) percebe-se uma lacuna entre a divulgação do projeto (1959) e a primeira notícia sobre a fase de execução das obras (1964). Neste período a APEA já detinha uma importância para a cidade no âmbito esportivo estadual. Essa relevância reverberou na construção da sede social, que exaltava a grandiosidade da construção para a cidade de Presidente Prudente (O IMPARCIAL, 1964).



Figura 2. Obras da sede social da Associação Prudentina de Esportes Atléticos (APEA), reportagem de domínio público publicada pelo jornal O Imparcial em 24 de janeiro de 1964. Fonte: cedida gentilmente pelo Museu Histórico de Presidente Prudente, 2020.

As associações recreativas são espaços de relevância para as cidades, elas estruturam o lazer imanente à vida urbana, tendo como conceito da sua constituição a correlação de interesses e gostos dos seus membros. Assim, os clubes caracterizam-se como espaços privados, porque

não é aberto a todos. O principal valor da APEA com a concretização de espaços estruturados, era a possibilidade de promover atividades cotidianas de lazer para os seus associados; algumas atividades como bailes, noitadas carnavalescas, apresentações artísticas, entre outros eventos eram abertos para a população em geral (VALENTE, 2005).

A forma como apropriamos os espaços concebidos está em constante transformação, a relação entre usuário e espaço é diferente a cada encontro; o espaço na sua forma concreta, é amarrado com características e formas que na sua maioria são rígidas e insuficientes de receber mudanças que possam auxiliar novas manifestações de uso. As readequações sugeridas pelo uso, pressiona a adaptação da arquitetura construída; essas sobreposições de alternâncias são visivelmente captadas no objeto arquitetônico materializado. O projeto da sede social da APEA recebeu forte influência da arquitetura moderna paulista, concentrando a aplicação dos seus conceitos na materialidade e no formalismo estético, sem a obtenção de resultados significantes relacionado ao discurso da arquitetura paulista como ferramenta de mudança social.

No período da concepção e construção do projeto (1959 – 1964), as instalações foram estruturadas para receber e amparar usos que na contemporaneidade foram extintos, essa metamorfose na maneira como as pessoas se relacionam com os espaços requer transformações no espaço edificado. A transitoriedade é constante e considerar a arquitetura como um objeto cristalizado é negar a evolução dos usos, por isso, adaptações, remodelações, ampliações dentre outras técnicas são importantes para a vitalidade do edifício. No entanto, o respeito nas intervenções arquitetônicas é de extrema importância, as camadas de alterações feitas ao longo do tempo precisam dialogar com a essência da obra. Na sede social (Figura 3) da Associação Prudentina de Esportes Atléticos, podemos notar a ausência de cuidado com as modificações executadas que decorre da falta de reconhecimento da importância do edifício para a sociedade.

TABELA DA DESCARACTERIZAÇÃO DA ARQUITETURA DA A.P.E.A.

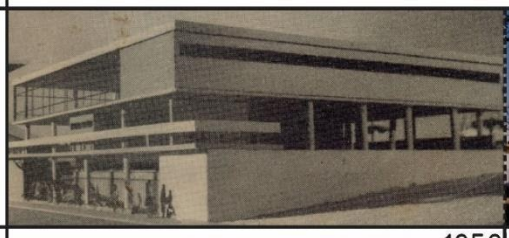
FOTO DA FACHADA			
ANO	*maquete do projeto 1959	1986	2020

Figura 3. Tabela de alterações sofridas pela sede social da Associação Prudentina de Esportes Atléticos (APEA). Fonte: Elaboração própria dos autores a partir de imagens cedidas gentilmente pelo Museu Histórico de Presidente Prudente, 2020.

Atualmente o papel da APEA no contexto urbano da cidade de Presidente Prudente está no oferecimento majoritário de instalações para a prática de esportes, como: natação esportiva, futsal, voleibol, tênis, futebol... além das atividades de entretenimento que ocorrem com menor intensidade. O contato e a troca entre as instalações e a cidade são embaraçados entre muros e catracas, impossibilitando o relacionamento com a dinâmica urbana; outro fator importante é a rigidez dos espaços, essa organização inflexível impediu a transcendência do vigor das instalações na contemporaneidade.

Tênis Clube de Presidente Prudente - TCPP

Em 1934, surgia a Rádio Clube através de um grupo de empreendedores com grande poder aquisitivo e anseio por um espaço apropriado para práticas de tênis e outras atividades elitizada da época. No ano de 1935, após algum tempo de fundação da Rádio Clube, houve uma mudança no regulamento entre os associados em que entrou em pauta a discussão sobre o nome do clube, em que foi decidido a mudança de título, de Rádio Clube para Tênis Clube de Presidente Prudente, pois fazia jus a principal prática esportiva exercida pelo grupo. Já no ano de 1937 o Tênis Clube inicia a discussão sobre a abertura para novos membros, através de compras de ações do clube, pois o clube já estava consolidado e bem visto socialmente e politicamente pela comunidade, se tornando algo desejado pela elite prudentina (MARQUES, 2011).

Entre 1949 a 1964 o clube passa por diversas catástrofes naturais, todas relacionadas com enchentes e soterramentos envolvendo grande parte do clube, devido sua implantação em terreno acidentado, parte dos sócios já cansados de sempre investir em reparos se negam a pagar uma nova reforma enquanto a outra parte dos associados defendia a não paralisação do clube que em meios de debates foi decidido manter o clube em ativa, porém uma nova sede seria construída, que segundo o presidente atual almejava a grandiosidade da construção e sua significância no interior do oeste paulista em um estilo arquitetônico ainda nunca visto pela região (O IMPARCIAL, 1964).

Joaquim Medeiros de Souza presidente em exercício do Tênis Clube em 1965 decide juntamente com o Conselho buscar suporte no Instituto dos Arquitetos do Brasil para promover um

concurso de nível nacional em busca de proposta que mais atendesse as necessidades dos associados. Foram entregues 42 propostas de anteprojetos para a nova sede social do Tênis Clube. O anteprojeto (Figura 4) ganhador pelos dirigentes do clube e o júri do I.A.B. pertencia aos arquitetos autores Luigi Villavecchia, Tito Lívio Frascino e Ariel Rubinstein, com sua proposta de projeto evidentemente arraigada na estética da escola brutalista paulista, produzida pelos maiores nomes da arquitetura nacional (MONFORT, 1966; MARQUES, 2011; O IMPARCIAL, 1965).

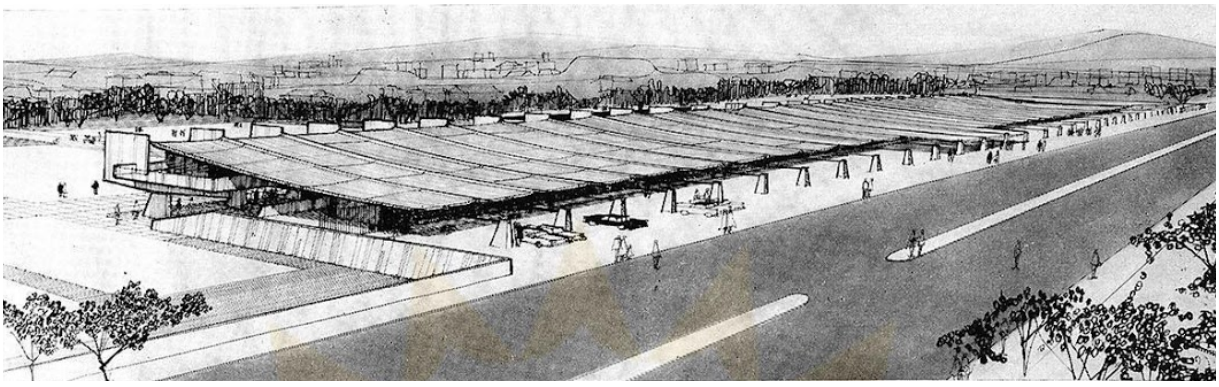


Figura 4. Vista do anteprojeto vencedor do Tênis Clube de Presidente Prudente – SP. Fonte: Acrópole. São Paulo, ano 27. n. 327, p. 24-27, abr. 1966. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/327. Acesso em: 23 fev. 2020.

A concretização do projeto para nova sede do clube se inicia 1969, com a etapa de terraplenagem, e imediatamente já foi possível identificar um erro grave com as cotas de implantação no projeto, pois a avenida Washington Luiz já havia sido asfaltada sem levar em consideração o nível de acesso ao clube, fazendo assim o clube ficar enterrado perante o nível da rua, a única solução proposta pelo engenheiro Kasamori Nishimura sem interferir no projeto foi, mudar o nível de altura de uma pista da avenida e o Tênis Clube arcou com todas as despesas para a construção do muro de arrimo e os gradis de proteção e o canteiro central, tudo que estava em seu alcance para mitigar o problema com o nível (MARQUES, 2011).

Estabelecendo um comparativo desde sua inauguração como Rádio Clube em 1934 até os dias atuais, o Tênis Clube ainda vem realizando as mesmas atividades, desde as práticas esportivas como o tênis, natação, futebol, tênis de mesa, bocha... até suas festas, nunca perdendo sua verdadeira essência de espaço destinado para o lazer de seus associados. A única diferença existente entre hoje e o passado é a relação que tinha com seus sócios que se

comparar a quantidade de frequentadores, na década de 80 com a atualidade, vemos um número muito menor, não por falta de cuidado do clube com as instalações ou algo parecido, mas sim devido ao surgimento de novos empreendimentos imobiliários, os condomínios fechados, em que oferecia algumas atividades semelhantes aos clubes como quadra de tênis, campo de futebol, playground e os moradores passaram a ter sua própria piscina, “a cidade moderna apresenta características especiais com relação à ocupação do solo e desempenha funções particulares que o tornam mais conhecido diante das áreas urbanas” (JOHNSON, 1974, p. 153).

Com essa nova distribuição sócio espacial que vinha acontecendo em Presidente Prudente, o Tênis Clube veio abrindo novas brechas para apanhar mais sócios, onde já não se faz mais necessário fazer parte da esfera das pessoas de alta renda para se associar. Desde sua inauguração o Tênis Clube manteve sua originalidade, em que pode se considerar que não houve descaracterização significativa, as mudanças que ocorreram foram que as vedações e os pilares estruturais frontais que sofreram com uma pintura na cor de concreto (Figura 5). Algumas adaptações por questão de acessibilidade e as demais ampliações dentro do clube não envolvem o salão social principal fruto do concurso, a vista interna onde abrange a outra parte estrutural permaneceu intacta desde sua inauguração (MARQUES, 2011).



Figura 5. Vista interna atual do Tênis Clube de Presidente Prudente – SP. Fonte: acervo dos autores, 2020.

Mesmo com o decorrer de quase 50 anos após sua inauguração o edifício manteve sua essência, podendo presumir que devido a sua planta livre, em que permite a ocorrência de diferentes atividades, convenientes da sua flexibilidade espacial fazendo assim desnecessária qualquer interferência física no local, e levando também em consideração que o projeto é resultado de um concurso promovido pelo I.A.B, e existe um certo respeito com um dos marcos da cidade de Presidente Prudente.

Considerações finais

A Associação Prudentina de Esportes Atléticos de Presidente Prudente surgiu como o símbolo do desenvolvimento da cidade, a sede social da Prudentina foi um fruto de orgulho e admiração da população, as características da arquitetura moderna paulista provocaram espanto nos citadinos da época; as suas linhas retas, as janelas em fita, os amplos espaços internos e a robustez possibilitada pelo uso concreto impressionou por não existir algo parecido antes. As intervenções ao longo do tempo foram decisivas para o caminho no processo de descaracterização do edifício, mesmo assim, os usos contemporâneos estão sendo extintos por conta da inflexibilidade que os espaços oferecem. O Tênis Clube de Presidente Prudente expõe nitidamente referências a arquitetura modernista brasileira, onde trás de forma arrojada sua permeabilidade espacial, e manter uma certa relação entre o espaço público e ao espaço privado, e toda sua magnificência nas estruturas como um elemento muito marcante que proporciona sua planta livre. E por manter essas características até os dias atuais sem haver descaracterização, sua concepção permite um espaço mutável sem a necessidade de modificar suas estruturas físicas, um projeto pensado não só para atender as necessidades da época, mais pensado em atender as atividades das futuras gerações. gerações.

Referências

HIROYAMA, Edison Hitoshi (2010). **A dimensão urbana da arquitetura moderna em São Paulo**. Habitação coletiva e espaço urbano 1938/1972. São Paulo. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

JOHNSON, James H. **Geografia Urbana**. Barcelona: Oikos-tau, 1974.

MARQUES, Cristiana Alexandre Pasquini Feltrin. **Arquitetura em Presidente Prudente**: três obras. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Projeto de Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MONFORT, José Maria. Concurso para sede de clube. 1º prêmio. Revista **Acrópole**, São Paulo, ano 27. n. 327, p. 24-27, abr. 1966. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/327. Acesso em: 23 fev. 2020.

O IMPARCIAL, Jornal Local**. A APEA legará à cidade monumental obra**. Acervo Museu Histórico de Presidente Prudente (1956). Reportagem 8 de Janeiro de 1959.

O IMPARCIAL, Jornal Local. **Prudentina entrega parte de seu patrimônio.** Acervo Museu Histórico de Presidente Prudente (1964). Reportagem 24 de Janeiro de 1964.

O IMPARCIAL, Jornal Local. **Calamidade no Tênis Clube**. Acervo Museu Histórico de Presidente Prudente (1964). Reportagem 20 de Março de 1964.

O IMPARCIAL, Jornal Local. **Prudentina: vivo orgulho da cidade**. Acervo Museu Histórico de Presidente Prudente (1964). Reportagem de 21 de março de 1964.

O IMPARCIAL, Jornal Local. **O Tênis Clube agora vai: Dinâmica**. Acervo Museu Histórico de Presidente Prudente (1964). Reportagem 13 de Agosto de 1965.

SANTOS, V. **Prudentina**: A história de um clube majestoso. Presidente Prudente – SP. Pesquisa de história, 2009.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. 1. reimpr. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

VALENTE, Luis Paulo. (2005). **Lazer e vida urbana em Presidente Prudente – SP**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Faculdade de Ciências e Tecnologia da Unesp, Presidente Prudente, 2005.

ZUFFO, Élida Regina de Moraes**. Pioneiros Modernos**: verticalização residencial em Higienópolis. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

A dimensão pública dos edifícios projetados no Plano de Ação (1959-1963)

The public dimension of the buildings designed in the Plano de Ação (1959-1963)

La dimensión pública de los edificios diseñados en el Plano de Ação (1959-1963)

BERGANTIN, Rachel. Doutoranda. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: rachel.bergantin@usp.br.

SILVA, Jasmine Luiza Souza. Mestranda. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: jasmine_luiza@usp.br

BUZZAR, Miguel Antonio. Professor Associado. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: mbuzzar@sc.usp.br

Resumo

O presente artigo pretende estudar algumas obras desenvolvidas durante o Plano de Ação do Governo Estadual (PAGE) de Carvalho Pinto (1959-1963), plano de governo realizado no estado de São Paulo e responsável pela construção de mais de mil edifícios públicos na capital e no interior do estado. Esta produção contribuiu para a difusão e afirmação da arquitetura moderna paulista e teve uma forte preocupação com a dimensão pública do ambiente social arquitetônico, visto como um espaço urbano inerentemente coletivo. Sob a perspectiva de analisar os espaços públicos concebidos e provenientes destes projetos, foram selecionadas neste trabalho algumas obras consideradas significativas para esta discussão. As concepções modernas se concretizaram em obras de diferentes arquitetos, muitos já reconhecidos pela historiografia brasileira atual, outros ainda desconhecidos, que ficaram responsáveis por projetar edifícios vinculados à agricultura, saúde, justiça e, predominantemente, à educação. Estes edifícios resultaram em uma formulação plural que abrange edifícios emblemáticos como o prédio da FAUUSP e os Grupos Escolares de Guarulhos, Itanhaém e Utinga projetados por João Batista Vilanova Artigas e outros tantos edifícios ainda pouco estudados, mas que fazem parte do patrimônio moderno paulista concebido pelo Plano de Ação.

Palavras-chave: Carvalho Pinto. Edifícios públicos. Arquitetura Moderna Paulista.

Abstract

This article intends to study some works developed during the Plano de Ação do Governo Estadual (PAGE) by Carvalho Pinto (1959-1963), a government plan applied in the state of São Paulo and responsible for the construction of more than a thousand public buildings in the capital and state's inland. This production contributed to the diffusion and affirmation of the paulista modern architecture and it had a strong concern with the public dimension of the architectural social environment, seen as an inherently collective urban space. From the perspective of analyzing the public spaces conceived and coming from these projects, some buildings considered significant for

this discussion were selected in this work. Modern conceptions came true in works by different architects, many already recognized by current Brazilian historiography, others still unknown, who were responsible for designing buildings linked to agriculture, health, justice and, predominantly, education. These buildings resulted in a plural formulation that includes emblematic buildings such as the FAUUSP building and Guarulhos, Itanhaém and Utinga School Groups designed by João Batista Vilanova Artigas and many other buildings not deeply studied yet, but which are part of the paulista modern heritage conceived by Plano de Ação.

Keywords: Carvalho Pinto. Public buildings. Paulista Modern Architecture.

Resumen

El presente artículo pretende estudiar algunas construcciones durante el Plan de Acción del Gobierno del Estado (PAGE) de Carvalho Pinto (1959-1963), plan de gobierno consumado en el estado de São Paulo y responsable de la construcción de más de mil edificios públicos en la capital y en interior del estado. Esta producción contribuyó a la difusión y afirmación de la arquitectura moderna de São Paulo y tuvo una fuerte preocupación por la dimensión pública del entorno social arquitectónico, visto como un espacio urbano inherentemente colectivo. Desde una perspectiva de análisis de los espacios públicos concebidos y a partir de estos proyectos, se seleccionaron en este trabajo algunas construcciones incluidas para esta discusión. Las concepciones modernas se concretaron en obras de diferentes arquitectos, muchos ya agregados por la historiografía brasileña actual, otros aún desconocidos, que se caracterizan por diseñar edificios vinculados a la agricultura, la salud, la justicia y, predominantemente, la educación. Estos edificios dieron como resultado una oferta plural que incluye edificios emblemáticos como el edificio FAUUSP y los Grupos Escolares Guarulhos, Itanhaém y Utinga promovidos por João Batista Vilanova Artigas y muchos otros edificios que aún no han sido estudiados, pero que forman parte del patrimonio moderno paulista.

Palabras clave: Carvalho Pinto. Edificios públicos. Arquitectura Moderna Paulista.

A dimensão pública dos edifícios projetados no Plano de Ação (1959-1963)

Introdução

O Plano de Ação (PAGE) foi uma ação desenvolvimentista aplicada por Carvalho Pinto de 1959 a 1963, quando governador de São Paulo. Previu incentivar o desenvolvimento econômico e industrial para a capital e o interior do estado, de forma associada à implantação de equipamentos públicos e obras de infraestrutura que resultaram em uma produção de 1100 edifícios públicos em 273 cidades do estado. Os projetos e obras desenvolvidos neste período introduziram e reforçaram a difusão da arquitetura moderna de forma plural (BUZZAR et al, 2015) e os investimentos se subdividiram em: um setor voltado à melhorias das condições do homem, que incluía educação, cultura e pesquisa; justiça e segurança pública; saúde pública e assistência social. Outro setor voltado à infraestrutura, que incluíam sistemas de água e esgoto, produção de energia, ferrovias, rodovias, pontes e um terceiro setor voltado à expansão agrícola e industrial.

Através de um convênio com o departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB/SP), o Instituto de Previdência do Estado de São Paulo (IPESP) realizou a contratação direta de um amplo conjunto de arquitetos para estes equipamentos. A seleção direta dos escritórios visava corresponder à demanda por equipamentos públicos em curto prazo, o que resultou em uma diversidade arquitetônica de projetos modernos, muitos ainda desconhecidos na historiografia da arquitetura moderna brasileira e, quando conhecidos, costumam estar desvinculados do plano de governo.

Este trabalho pretende colocar em pauta a ação destes arquitetos, que, por meio dos equipamentos públicos, reformularam os conceitos de edifícios até então produzidos pelo Departamento de Obras Públicas (DOP), nos quais, a partir de então, surgiu uma preocupação com a dimensão pública do edifício que extrapola sua funcionalidade e favorece o convívio social, por vezes, estabelecendo uma continuidade espacial com o espaço urbano no qual está inserido.

Preocupados com a função social da arquitetura, estes arquitetos questionaram a monumentalidade dos edifícios construídos até então, projetando novos edifícios integrados à

paisagem urbana, muitos deles sem delimitar acessos principais, franqueando os ambientes e eliminando hierarquias espaciais, buscando assim uma espacialidade mais democrática.

A política desenvolvimentista do Plano de Ação

O Plano de Ação esteve associado a outras medidas desenvolvimentista da década de 1950. No âmbito nacional, Juscelino Kubitschek desenvolveu um plano de governo "nacionalista desenvolvimentista" (SKIDMORE, 2010), Plano de Metas, setorizado em energia, transporte, educação, alimentação e indústria de base. Dentre as propostas esteve a construção da nova capital federal em Brasília, como símbolo de uma nação moderna, e a ressignificação do Estado como grande promotor do desenvolvimento brasileiro. Segundo Gorelik (2005), assim como no Brasil, diversos países latino-americanos tiveram o estado como impulsionador e financiador da arquitetura moderna em grande escala.

Valendo-se da política desenvolvimentista proporcionada pelo Plano de Metas de Kubitschek, Carvalho Pinto justificou o Plano de Ação sob a perspectiva de reduzir as disparidades em desenvolvimento entre a capital e o interior do estado, com a ampliação da infraestrutura territorial e, conforme declarou Carvalho Pinto, como um instrumento de elevação das condições de vida e humanização social das populações interioranas (PINTO, s/d).

O PAGE, para captação de recursos financeiros, recorreu ao IPESP e bancos estatais. Com o intuito de dar continuidade ao desenvolvimento, foram criados fundos financeiros específicos para cada setor, como o Fundo Estadual para Construções Escolares (FECE), responsável pelo planejamento e gestão financeira das construções escolares a partir de 1966 e deu continuidade ao modelo de terceirização de contratação de projetos, fato que contribuiu para a continuidade da atuação dos arquitetos paulistas na elaboração de projetos escolares até 1975 (MELLO, 2012). Estes recursos financeiros, vinculados às demandas por vagas escolares, resultaram em uma pluralidade de projetos que contribuíram para a formulação do patrimônio arquitetônico paulista.

A produção do PAGE

Sob a perspectiva de trazer novas propostas para os edifícios públicos, havia uma preocupação com o papel do arquiteto e da arquitetura como representativa deste

desenvolvimento nacional. Alguns arquitetos, preocupados com a função social da arquitetura e com a representação material e técnica formularam uma nova concepção espacial indicativa desse momento que resultou na corrente arquitetônica que ficou conhecida como Escola Paulista. As acepções propostas pela Escola Paulista, não se limitando a repetir soluções canônicas, estimularam a formação de um campo de experimentação da linguagem construtiva, pretendendo renovar a dimensão coletiva dos equipamentos públicos.

A arquitetura produzida no PAGE, dentre elas destacando-se a produzida por arquitetos alinhados às concepções da Escola Paulista, propõe uma relação edifício-cidade em que, apesar de se realizar dentro do perímetro do lote tradicional, constrói uma complexidade urbanística que reconfigura uma relação intrínseca do edifício com o espaço urbano.

As concepções propostas pela Escola Paulista no PAGE têm como base as formulações de Vilanova Artigas, muitas das características expressas pela linguagem construtiva foram experimentadas e desenvolvidas em projetos residenciais ao longo de sua trajetória, marcada pela militância política e transportada para a prática arquitetônica. É o caso da relação entre edifício e cidade presente em alguns dos projetos residenciais do arquiteto, como aponta Buzzar (2014) ao analisar a Casa Rubens Mendonça:

> [...]Artigas não construía apenas a casa, mas também um espaço, cuja dimensão era urbana.
>
> Casa e lote eram interpretados como partes indissociáveis de uma construção, ou de uma unidade maior, que era a cidade. Nesta relação casa-cidade, imediatamente traduzida em casa-rua, Artigas introduziria um elemento fundamental para a conformação da escola paulista, a viga lindeira, a calçada, o muro virtual, que fechava e conferia unidade ao conjunto do lote e do bloco, como coisa construída, artificial por excelência (BUZZAR, 2014, p. 333).

A complexidade urbana conferida ao edifício pode ser compreendida pela articulação dos ambientes junto a continuidade espacial concedida pela circulação, concebida também em projetos maiores como para o Edifício Louveira, projetado por Artigas em 1946, que também possui uma dimensão pública não pensada para a quadra e lote convencional:

> Um condomínio vertical formado por duas edificações gêmeas, em que as duas "fachadas" cegas, acompanhadas do pátio semi-interno, entre as edificações e a rua, eram a afirmação do conceito (citadino) em curso e, ao mesmo tempo, a elaboração de um novo tipo para edificações multipisos. Ao contrário do edifício lindeiro à rua, ou afastado, conformando um jardim de entrada como nas residências de alto e médio padrão, Artigas propunha uma implantação que, pela divisão do programa em duas edificações, criava uma praça virtualmente franqueada, reconfigurando a relação lote e rua da quadra tradicional (BUZZAR, 2014, p. 319).

Nos equipamentos públicos a continuidade espacial, obtida muitas vezes pela falta de barreiras físicas, como muros e portas, contribuiu para o avanço do espaço público no interior da edificação, privilegiando espaços coletivos aos espaços de fluxo privado dando à obra uma dimensão social que foi adotada como partido arquitetônico em edifícios de diversas funções, modificando assim a concepção arquitetônica até então adotada pelo DOP do Estado de São Paulo.

A dimensão pública dos edifícios projetados no Plano de Ação

Desde o final do século XIX, o DOP esteve responsável pela construção de equipamentos públicos no Estado de São Paulo. Até o início do Plano de Ação, as obras anteriores, em sua maioria, definidas por tipologias padrão, de "extração arquitetônica variada, indo do ecletismo, ao neocolonial, perpassando o neoclássico, o Art déco (ou o que posteriormente assim viria a ser denominado) e também empreendimentos com dimensões funcionalistas e mesmo racionais" (BUZZAR et al, 2015, p.25). Os edifícios públicos até então projetados para os fóruns tradicionais se destacavam pelo forte caráter hierárquico de suas edificações. A dimensão pública do edifício passou a ser uma preocupação e começou a se alterar em alguns fóruns projetados durante o Plano de Ação, como é o caso do Fórum de Araras (1959), projetado pelo arquiteto Fábio Penteado.

Em uma entrevista para o Grupo de Pesquisa ArtArqBr, do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Fábio Penteado demonstra estas preocupações, exploradas para o Fórum de Araras sob a perspectiva de romper com a hierarquia e autoridade dos edifícios de justiça até então existentes:

> O Fórum não é só Fórum de Justiça, ele tem lá o registro imobiliário, os cartórios, vem o cidadão, nasce um filho, vai registrar, morreu alguém, ele tem que fazer inventário. Ai entra todo o aspecto da realidade.
>
> [...] Então eu propus um Fórum que não tivesse porta. A área era uma praça grande, tinha espaço. Então a ideia em princípio foi de usar um espaço onde chamaria de Fórum, ele gerava uma sombra na pracinha onde o cidadão aguardava na sombra (PENTEADO apud CORDIDO, 2012, p. 264)[45].

O Fórum de Araras (Figura 1) foi concebido em um terreno único, uma praça, e sua distribuição espacial caracterizada por uma grande cobertura independente, uma laje plana

[45] PENTEADO, Fábio Moura. [Entrevista concedida ao] Grupo de Pesquisa ArtArqBr - Arte e Arquitetura, Brasil. São Paulo, abril, 2007.

apoiada sobre quatro pilares principais, que atua como uma continuação coberta da praça e abriga todo o programa do edifício. O edifício não possui acessos principais e abriga no térreo os serviços menos restritos e o Salão do Júri, que Penteado projeta também como um auditório.

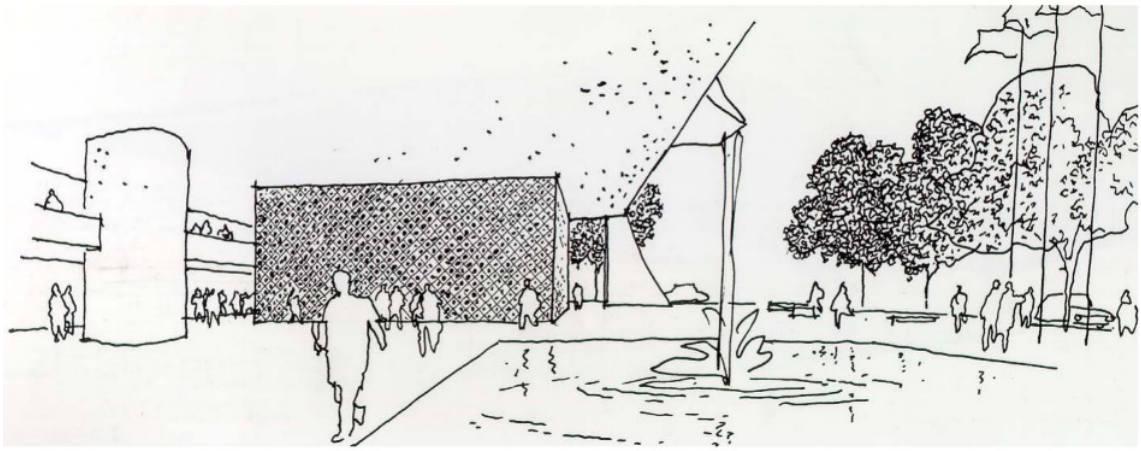


Figura 1. Fórum de Araras (1959). Arquiteto Fábio Penteado. Vista para o Salão do Júri. Fonte: Penteado (apud CORDIDO, 2012, p. 135)[46].

> Não tinha porta. Embaixo você teria uma galeria aberta que seriam os cartórios etc. Coloquei sanitário público. Aí tinha uma escada que levava a esta galeria que também era aberta onde tinha as salas dos juízes, dos promotores, dos advogados, sempre visível. E para a sala de espetáculo, que eu apresentei um painel do pintor Mário Gruber, nós convivíamos juntos, tinha conseguido a autorização de uso na Secretaria da Justiça, porque o júri não era muito usado. Era para julgar pessoas, mas era uma média de uma vez por ano porque não havia muitos julgamentos. Então eu a pedi para uma pequena sala de música para a comunidade ou de reunião pequena. Essa foi a ideia. Uma coisa absolutamente contrária à visão que era dos fóruns que eu conhecia. (PENTEADO apud CORDIDO, 2012, p. 265)[47].

Semelhante preocupação com a continuidade espacial entre o interior e o exterior do edifício pode ser encontrada também no projeto para o Fórum de Avaré (1962), de Paulo Mendes da Rocha, cuja solução também sugere uma continuação coberta para a praça, com térreo quase totalmente livre, que abriga apenas o Salão do Júri. O programa do edifício se distribui em dois blocos no pavimento superior, um de acesso mais restrito e o outro com as atividades cotidianas que resultam em um maior fluxo diário de pessoas.

[46] Idem. Fábio Penteado: Ensaios de Arquitetura. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
[47] PENTEADO, Fábio Moura. [Entrevista concedida ao] Grupo de Pesquisa ArtArqBr - Arte e Arquitetura, Brasil. São Paulo, abril, 2007.

A preocupação com espaços franqueados pode ser encontrada também no Fórum de Promissão (1959), de Vilanova Artigas, no Fórum de Itapira (1959), projetado por Joaquim Guedes e no Fórum de Amparo (1960), de Oswaldo Bratke. No Fórum de Promissão, assim como no Fórum de Amparo, o edifício mantém os serviços que sugerem maior fluxo de pessoas no pavimento térreo e no pavimento superior, as atividades de justiça mais restritas. Em Promissão, Artigas cria rampas de acesso abertas com acesso e vista para a cidade, que valorizam a permeabilidade do olhar. No Fórum de Amparo, Bratke distribui as funções do fórum em um bloco retangular único, com um amplo espaço coberto central, com pé direito duplo e aberto, que corta o edifício no sentido transversal e conecta todo o programa.

Já o Fórum de Itapira de Joaquim Guedes, também projetado em uma praça arborizada, destaca-se pela declividade do terreno em que se insere. Projetado no trecho mais íngreme do terreno, possui um pátio central coberto que corta o edifício no sentido longitudinal, destacado por uma escadaria voltada para a praça. No interior do edifício, o programa se distribui em blocos, com diferentes níveis e acessos, articulados pelo espaço central.

Esta noção de uso público norteou também os projetos de edifícios escolares, projetados para a dupla formação, escolar e cidadã, que abrigavam não apenas o estudo, mas também valorizavam o coletivo. No caso dos edifícios escolares, o pátio ganhou protagonismo ampliando-se não só como espaço de convívio entre estudantes, mas como uma continuidade do espaço público. Nos projetos de Vilanova Artigas a continuidade espacial adquirida pelo pátio foi adotada constantemente. Artigas sintetizou a linguagem e diretrizes da Escola Paulista nas três escolas que projetou para o PAGE: O Ginásio Estadual de Itanhaém (1959), de Guarulhos (1960) e Utinga (1962). As três escolas conformam soluções anunciadas em outras obras de Artigas, aprimorando-as como: a edificação aberta, sem entradas principais, a fluidez espacial garantida entre o interior e exterior do edifício, a grande laje que possibilitava uma cobertura única e independente, a volumetria em caixa de concreto que abriga todas as necessidades do programa escolar e os espaços de convívio social. Sobre o Ginásio de Itanhaém escola Buzzar discorre:

> O edifício, como abrigo social, não era só proteção, era convívio, troca de experiências, o organizador e o cenário de formação e das atividades culturais e, particularmente, educacionais. Tudo isso era representação da síntese do progresso da humanidade e novamente o pensamento citadino fazia-se presente, o edifício abreviava a cidade, símbolo maior do progresso do homem (BUZZAR, 2014, p. 351).

Na Escola Estadual Conselheiro Crispiniano (1960), o Ginásio de Guarulhos, Artigas projetou um volume único, com algumas possibilidades de acesso, em três níveis, retangular, com

estrutura independente e modular. A cobertura é uma laje em concreto, com aberturas para iluminação zenital no pátio coberto. Os pilares carregam uma linguagem formal em que a seção diminui ao se afastar da cobertura. Na fachada sudoeste, os pilares atuam também como brises verticais, intercalados por elementos vazados que controlam a incidência solar no interior do edifício. O programa se articula ao redor do amplo pátio central coberto, a princípio aberto e convidativo que caminha o olhar para o interior onde possui um mural do artista Mário Gruber. Os três níveis do edifício são delimitados por bancos de concreto contínuos, que exercem também a função de guarda-corpo, marcam as áreas de circulação do edifício e formam espaços de permanência.

Janice Silva (2007) ao analisar a arquitetura escolar realizada em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, as escolas projetadas no Convênio Escolar e no PAGE, ressalta como Artigas reformula o modo de projetar edifícios escolares compreendendo a dimensão política como inerente ao equipamento social, “no qual a escola é parte orgânica, elemento integrador e ativo da comunidade” (SILVA, 2007, p. 56). Assim como Artigas, e até mesmo sob sua influência, uma gama de arquitetos compartilhou deste pensamento arquitetônico, compreendendo o edifício escolar não apenas por sua funcionalidade pedagógica tradicional, mas também como um espaço público.

No Grupo Escolar de Vila Maria (1961), projetada por Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro em São José dos Campos, a implantação da caixa de concreto aparente que se apoia na declividade do terreno, privilegia os ambientes coletivos da escola e distribui o programa em dois pavimentos. A caixa elevada por pilares triangulares libera praticamente todo o pavimento inferior para atividades sociais criando um amplo pátio coberto com um anfiteatro ao centro, iluminado naturalmente por aberturas zenitais em forma de claraboia. A liberação de um pavimento quase que exclusivamente destinado ao coletivo sugere uma preocupação projetual de proporcionar um ambiente escolar aberto em conformidade com as discussões da época. Essa maneira de pensar o espaço foi reafirmada em outras escolas projetadas por Paulo Mendes da Rocha e Eduardo de Gennaro.

É possível perceber a presença dessa solução também em obras de outros arquitetos como a EE. Profa. Philomena Cardoso de Oliveira projetada por Maurício Tuck Schneider (1962) em Guarujá. O volume retangular que se destacava na paisagem é sustentado por pilares trapezoidais que deixam o térreo parcialmente livre para o pátio coberto. Em matéria da revista Acrópole (1965), lê-se:

> os arquitetos reformularam a prática até então estabelecida dos projetos "padrão", oferecendo uma renovação e impulso positivo nas construções escolares. Reduziram-se os maciços estruturais em altura e densidade; adotaram-se plantas mais livres, acompanhando as mudanças pedagógicas.
>
> [...] salas iluminadas uniformemente, com pátios cobertos de destinação múltipla [...] êstes os resultados positivos da relação poder público-arquitetos (GRUPO..., 1965, p.28).

O arquiteto Clodomiro de Abreu projetou, durante o PAGE, o Grupo Escolar de Presidente Prudente (1962), um edifício triangular elevado, implantado em uma praça arborizada, com térreo livre e um pátio vegetado central. O projeto se destaca pela forma triangular, incomum para os edifícios escolares e para os edifícios em geral e pela conexão com o entorno. Foi publicado na Revista Acrópole de 1967 como um:

> arrojado projeto, completamente fora dos padrões oficiais da época [...] representou um passo à frente, colaborando decisivamente na abertura de novas possibilidades profissionais junto ao governo e também na reformulação da arquitetura nos meios escolares oficiais, tornando-a atual e representativa da cultura de nossa época (GRUPO..., 1967, p.34).

Alguns projetos do PAGE não foram tão reconhecidos e inscritos na historiografia da Arquitetura Moderna, mesmo sendo fruto de soluções que ampliaram os usos públicos possíveis do terreno escolar, como o projeto para Escola Estadual Professor Marciano de Toledo Piza (1961), em Rio Claro, de Plínio Croce, e a Escola Estadual Cardeal Leme (1961), do Ícaro de Castro Mello, em São José do Rio Preto. Ambos os projetos, implantados em quadras isoladas, tinham a intenção de favorecer o convívio social em seus espaços adjacentes, diretrizes perdidas atualmente, frente aos novos muros que cercam seus terrenos. Em alguns casos os muros prejudicaram até mesmo a iluminação pública do bairro, visto que o fechamento incluiu, inclusive, postes de energia elétrica, como é o caso na Escola Antonio Adolfo Lobbe (1961) do arquiteto Kurt Hollander, em São Carlos.

Conclusão

O PAGE para viabilizar seus objetivos valeu-se da metodologia de planejamento-orçamento, e desta forma concebeu uma inovadora política pública baseado em metas e previsões orçamentárias que permitiu ao Plano incentivar proposituras novas e um novo campo de experimentação arquitetônico, com expressões modernas, cuja representação simbólica favorecia o ideário de modernização. A associação entre arquitetos e o governo estadual configurou um novo posicionamento da arquitetura moderna com o estado e retomou a

discussão da função social por meio da considerável quantidade de edifícios que reafirmaram a dimensão coletiva da arquitetura.

Ainda que a corrente denominada Escola Paulista tenha absorvido e desenvolvido a dimensão social com forte expressão e conceituação da organização espacial, dentre os edifícios públicos projetados durante o Plano de Ação, houve uma pluralidade arquitetônica que manteve, como um todo, um compromisso com a questão social e com a criação de ambientes de formação para seus usuários, um espaço de trocas de experiências, de convívio social e atividades culturais. Os projetos previam novas relações entre o edifício e o espaço urbano, visto que, ao mesmo tempo em que exerciam as funções a que eram destinados, proporcionaram novos usos como espaços públicos de permanência e de fruição social.

Referências:

BUZZAR, Miguel Antônio(org.). **Difusão da Arquitetura Moderna no Brasil:** O patrimônio arquitetônico criado pelo Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963). Relatório Final FAPESP. São Carlos: Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2015, mimeo.

BUZZAR, Miguel Antônio. **João Batista Vilanova Artigas**: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira (1938-1967). São Paulo: Editora Unesp, Editora Senac São Paulo, 2014.

CORDIDO, Maria Tereza Regina Leme de Barros. **Arquitetura Moderna:** a Rede de Fóruns Modulares do Estado de São Paulo (1969- 1975). Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012.

GORELIK, A. **Das vanguardas a Brasília**: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GRUPO Escolar. **Acrópole**, São Paulo, ano 29, n. 340, p. 34-36, jun. 1967.

GRUPO Escolar no Guarujá. **Acrópole**, São Paulo, ano 27, n. 318, p. 28-30, jun. 1967.

MELLO, Mirela Geiger. **Arquitetura escolar pública paulista:** Fundo Estadual de Construções Escolares – FECE | 1966 - 1976. Dissertação (Mestrado em Projeto de Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PINTO, Carvalho. **Plano de Ação do Governo 1959 - 1963. Administração Estadual e Desenvolvimento Econômico-Social**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.

_____. **Mensagem apresentada pelo Governador Carlos Alberto A. de Carvalho Pinto à Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo em 14 de março de 1961, para a Lei nº 6.047, de 27 de janeiro de 1961**. São Paulo: Imprensa Oficial,s/d.

SILVA, Janice Theodoro da. A construção da cidadania e da escola nas décadas de 1950 e 1960. In: FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger (org.). **Arquitetura Escolar Paulista:** anos 1950 e 1960. Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE): São Paulo, 2006.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64)**. Tradução: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Luiz Gastão de Castro Lima: os anfiteatros da USP São Carlos

Luiz Gastão de Castro Lima: the amphitheaters of USP São Carlos

Luiz Gastão de Castro Lima: los anfiteatros de la USP São Carlos

SIMABUKURO, Julia. Aluna de graduação. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: juliasimabukuro@usp.br

LIMA, Eduardo Galbes Breda de. Aluno de graduação. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: galbes@usp.br

BUZZAR, Miguel Antonio. Professor Associado no IAU-USP. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: mbuzzar@sc.usp.br

Resumo

É conhecido que o plano inicial proposto para o campus da USP São Carlos foi descontinuado logo após seu primeiro edifício, o E1, ser construído. As construções realizadas em sequência advém de projetos de diferentes arquitetos contratados pelo Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto. Entre eles, destaca-se Luiz Gastão de Castro Lima, que marcou o campus com sua arquitetura de identidade organicista. Dentre seus projetos estão: o conjunto de anfiteatros, o instituto de física, o alojamento para estudantes, entre outros. Este artigo apresenta uma análise do período de atuação de Lima, enquanto arquiteto responsável pelo campus, com foco no projeto original dos anfiteatros e nas modificações causadas pelas reformas posteriores.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna. Plano de Ação. Arquitetura Orgânica.

Abstract

The initial project for the USP São Carlos campus was discontinued after the construction of its first building, the E1. The following buildings were a result of projects of different architects hired by the Action Plan of Carvalho Pinto's Government. Luiz Gastão de Castro Lima is one of these architects, and his organic architecture marked the campus. The amphitheaters complex, the institute of physics, and the students' accommodation are amongst his works. This article aims to analyze Lima's period of work, as an architect of the campus, focusing on the amphitheater's original project and the modifications of the later renovations.

Keywords: Modern Architecture. Action Plan. Organic Architecture.

Resumen

Se sabe que el plan inicial propuesto para el campus de la USP São Carlos se suspendió poco después de la construcción de su primer edificio, el E1. La construcción realizada en secuencia proviene de proyectos de diferentes arquitectos contratados por el Plan de Acción del Gobierno de

Carvalho Pinto. Entre ellos, se destaca Luiz Gastão de Castro Lima, que marcó el campus con su arquitectura organicista. Entre sus proyectos se encuentran: el conjunto de anfiteatros, el instituto de física, alojamiento para estudiantes, entre otros. Este artículo presenta un análisis del período de actividad de Lima, como arquitecto responsable del campus, centrándose en el diseño original de los anfiteatros y los cambios provocados por las reformas posteriores.

Palabras clave: Arquitectura moderna. Plan de Actuación. Arquitectura Orgánica.

Luiz Gastão de Castro Lima: os anfiteatros da USP São Carlos

A USP em São Carlos

A Escola de Engenharia de São Carlos (EESC) foi a primeira unidade da Universidade de São Paulo criada fora da capital, em 1948. A EESC marcou a vinda do ensino público superior para o interior do estado, de acordo com Nosella e Buffa. Nesta época, a cidade contava com uma industrialização precoce, com destaque para as atividades da empresa da família Pereira Lopes, e com experiências escolares de êxito da escola Normal (Escola Estadual Doutor Álvaro Guião) e Profissional (Escola Técnica Estadual Paulino Botelho). O prédio da EESC, o E1, construído no Campus da USP foi um marco da arquitetura moderna de produção estatal. Projetado em 1954 por Hélio Duarte e Ernest Mange,[48] ele precedeu as obras do Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (PAGE), que difundiu a arquitetura moderna de iniciativa estatal por todo o estado de São Paulo. A Universidade de São Paulo se beneficiou de forma considerável do PAGE. O plano piloto para o campus universitário que abrigaria a nova Escola de Engenharia foi feito pelo escritório de Hélio Queiroz Duarte e Ernest Carvalho Mange, mas foi descontinuado após a construção do primeiro edifício, o E1.

Contratado com a intenção de suprir a demanda de construções do Plano de Ação, Luiz Gastão de Castro Lima teve importante papel como arquiteto do campus da USP em São Carlos entre os anos 1959 e 1969. Formado em 1954 pela FAU/USP, Lima tem uma contribuição para a arquitetura moderna que ainda não foi muito estudada, apesar de seu trabalho intenso dedicado tanto a seus diversos projetos quanto ao ensino arquitetônico.

Lima desenvolveu um amplo perfil de atuação como arquiteto ao longo de sua carreira. Sua atenção a todos os aspectos da obra - acessos, implantação, paisagismo e a própria edificação projetada - mostra como buscou incessantemente por uma arquitetura condizente com seu tempo e espaço. Como Bernardi (2008) destacou em sua tese, a trajetória de Lima foi marcada por muitos momentos importantes da história e da arquitetura do país:

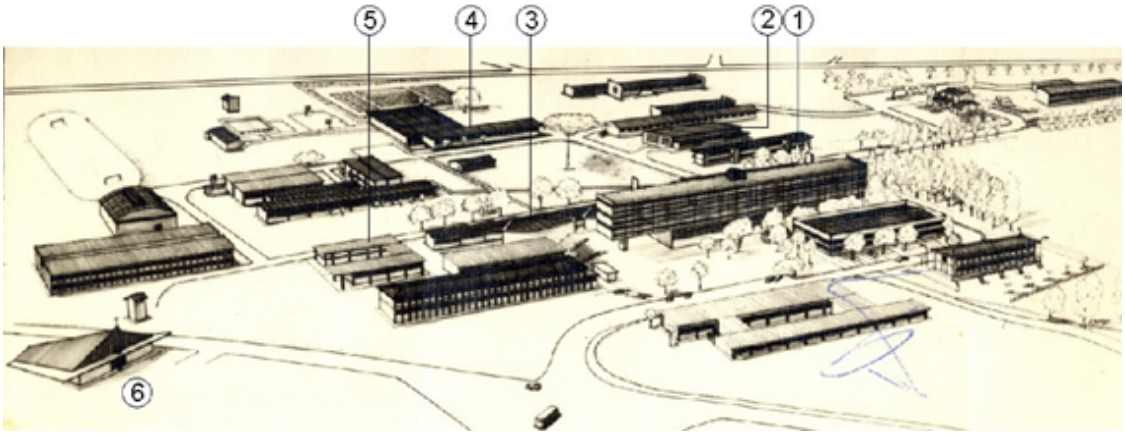
[48] De acordo com LESSA (2017), Hélio Duarte e Ernest Mange, arquiteto e engenheiro respectivamente, se associaram e juntos desenvolveram projetos para o Convênio Escolar e para o PAGE. Em 1952, Duarte e Mange foram contratados para realizar o projeto do campus da EESC, do qual o único edifício construído foi o E1. O edifício é alinhado aos valores racionalistas corbusianos, aderindo à planta livre, térreo aberto e fachada livre.

> Luiz Gastão viveu sua infância durante os anos 30, anos marcados por agitações políticas e culturais. Ingressou na FAU no fim dos anos 40 e se formou no mesmo ano em que São Paulo completava seu quarto centenário e sediava a segunda Bienal de Artes. Lecionou em Brasília durante as tensões da ditadura e teve importantes passagens por diversas instituições de ensino até se aposentar no fim dos anos 90 (BERNARDI, 2008, p.23).

Ênfase especial deve ser dada a sua educação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e aos debates entre adeptos de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright no final dos anos 1940 e nos anos 1950. A disputa entre racionalistas e organicistas, ou "corbusianos e "wrightianos", como costumavam se chamar, era muito acirrada na época. No contexto da FAU/USP naquele período, destaca-se Luiz Gastão de Castro Lima dentre os admiradores do trabalho de Wright.

Além de ser a cidade na qual muitos de seus projetos foram realizados, São Carlos também é a cidade natal do arquiteto. Embora sua família tenha se mudado para São Paulo, Lima vinha passar suas férias na cidade interiorana. Depois de concluir os estudos e passar vários anos lecionando, ele voltou à sua cidade natal em 1960 em uma tentativa de expandir sua atuação como arquiteto, executando uma série de projetos e, consequentemente, aprofundar sua ligação com a cidade.

> Eu resolvi me transferir para o interior do estado, um pouco para retornar às atividades integrais de arquitetura. (...) realmente eu tinha me afastado bastante da arquitetura. Foi uma tentativa de retomar essa linha, um pouco para viver melhor com o mesmo dinheiro (...) e um pouco por tendência bucólica que acho que todos nós temos, assim meio subjacente de campo, de interior.[49]



[49] LIMA, Luiz Gastão de Castro. In *Instituto de Arquitetos do Brasil. Depoimento de Arquitetos Paulistas.* apud BERNARDI, 2008, p. 75.

Figura 1. Edifícios projetados por Gastão. 1- Alojamento dos estudantes, 2-Biblioteca; 3- Anfiteatros e salas de apoio; 4- Restaurante e o centro social; 5- Instituto de Física; 6- Igreja N.S. de Fátima (externo ao campus). Fonte: BERNARDI, 2008, p. 82

Em 1961, Theodureto de Arruda Souto, diretor da Escola de Engenharia de São Carlos, convidou Luiz Gastão de Castro Lima para supervisionar as obras do campus. Lima participou do projeto de vários edifícios do campus, incluindo os anfiteatros I e II, alojamentos de estudantes, biblioteca, instituto de física, restaurante e centro social (Figura 1). Seus edifícios são caracterizados pela presença do tijolo aparente, uma expressão de viés organicista, evidentemente, influenciada por Frank Lloyd Wright, como ele próprio reconhece:

> Foi nessa altura que eu fui contratado. Eu vim fazer o trabalho de arquiteto um pouco cativo, eu tinha que seguir certas diretrizes que tinham vindo definidas pelo pessoal da cidade universitária. Aí eu vesti os prédios, usando um pouco da minha veia wrightiana um pouco escondida (LIMA, s/d, apud BERNARDI, 2008, p.79).[50]

Sua admiração por Wright é mais evidente em seu projeto para a paróquia Nossa Senhora de Fátima, que é referenciada diretamente na Igreja Unitária de Wright, construída em Madison nos Estados Unidos. Apesar de não se encontrar no interior do campus, a paróquia está muito próxima do local, como revela a figura 1. Os tijolos expostos destacam o impacto e a profundidade da influência do arquiteto estadunidense sobre o trabalho de Lima, que estende sua relação com a obra wrightiana em diversos detalhes dos edifícios de sua autoria. Como pode dirigir as obras no campus, mostrou-se atencioso ao assentar os blocos para produzir uma textura marcadamente ritmada, ao calcular os caminhos, de forma a garantir uma experiência de fruição da obra, além do zelo em relação à viabilidade financeira.

Os Anfiteatros - obras do PAGE

Baseando-se no anteprojeto para os anfiteatros de Duarte e Mange, inicialmente previstos, Lima fez sua própria leitura dos edifícios que refletiriam sua visão sobre a arquitetura. Os Anfiteatros de Lima, construídos de 1961 a 1962 durante o PAGE, revelam que além dos aspectos formais, o arquiteto levava com grande consideração, a paisagem ao redor do edifício, o conforto proporcionado pela edificação e um diálogo com a ergonomia, que não submetia a fruição arquitetônica a uma relação puramente funcional, como será visto nos degraus externos dos anfiteatros. De acordo com Azael Camargo (2020), Lima era muito crítico em relação à arquitetura

[50] LIMA, Luiz Gastão de Castro. Aula do Prof. Gastão e Prof. Caron. EESC-USP. Aula gravada em video-tape. CEDOC. EESC-USP (data provável de 1997) apud BERNARDI, 2008, p.79.

moderna corbusiana, inclusive mostrando uma aversão ao E1, deixando claro que a arquitetura feita por Wright era sua preferência.

> A gente se conversou, e um dia ele contou para mim essa história de que na realidade ele odiava o prédio E1. Por que? “Porque o prédio E1 é essa baboseira tecnológica dessa arquitetura, que não tem alma, do Corbusier”, e eu respondia “Poxa Gastão, mas é tão bonitinho o prédio, todo arrumadinho”, e ele retrucava “isso nada, você tem que entender que o cara que é legal é o Frank Lloyd Wright. Ele é um cara que tem uma arquitetura mais orgânica, integrada com a paisagem” (CAMARGO, 2020)[51]

O projeto de Lima é composto pelo volume de dois anfiteatros associados a um bloco de salas de apoio (Figura 2), que agora é utilizada por uma lanchonete e outros serviços. Inicialmente, o bloco era mais integrado às funções do anfiteatro, servindo como salas de aula e laboratório, mas com o passar do tempo essa relação foi desaparecendo. Atualmente, parece que são edifícios planejados separadamente, devido às diversas alterações em sua forma original.



Figura 2. Anfiteatros concluídos, com E1 ao fundo. Fonte: BERNARDI, 2008, p.93

A partir dos degraus internos do anfiteatro, de forma a dar a impressão que eles atravessam as paredes e se estendem até o lado externo, Lima continua a forma das escadas na parede externa do edifício, dando um aspecto de leveza, que compõe a solução estética do

[51] Camargo em entrevista concedida aos autores, 2020.

arquiteto. Os longos patamares criam um percurso lento, que obriga um acerto do caminhar atípico, e se alinham à inclinação do terreno, com a estrutura recuada, parecendo que o edifício não toca o chão.

Neste caso, Lima sobrepõe a fruição à ergonomia, a relação entre a plataforma e o espelho não é equilibrada. Essa relação, não seria mantida por ele, posteriormente, ao projetar os Anfiteatros da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz (ESALQ), na unidade da USP em Piracicaba, projeto que possui muitas similares com os anfiteatros da EESC. Em Piracicaba, Lima transformou a escada em rampa.

Voltando aos anfiteatros em São Carlos, a floreira e o passeio que levam até o conjunto também fazem parte do projeto e integram parte de sua expressão wrightiana. Planejando com precisão matemática e atenção aos detalhes, como era habitual a Lima, simultaneamente utilizou diferentes materialidades e texturas para criar diferentes disposições para os blocos. Segundo Bernardi (2008), ele não só se atentava ao aspecto plástico, mas também demonstrou profundo conhecimento e preocupação com a estrutura, conforto térmico e proporção.

Não intimidado pelo E1 que se impunha na paisagem do campus, Lima projetou um volume de anfiteatros que respeitava seu entorno e a topografia. Sua principal característica é dada pelas paredes externas compostas por tijolos aparentes, constante nos projetos de Lima. Não só ele propõe uma arquitetura que confronta à do reconhecido E1, como também cria uma identidade própria e orgânica que ressoou em vários outros de seus edifícios.

> Você vê aquele prédio lá de sala de aula, aquela coisa corbusiana, e do lado você vê dois anfiteatros mergulhados na terra, assim, acompanhando o terreno. Agora fizeram aquele bar, mas na época não tinha o bar ali na frente. Eram dois anfiteatros com uma área na frente que, ali tinha uma vivência de alunos por trás, pela frente... então você entrava por salinhas atrás. Então era um edifício assim que, ao mesmo tempo era bem resolvido com o telhado, era confortável... e você colocava quase duzentos alunos, no fórum a gente fazia assembleias ali.[52]

Segundo Bernardi (2008), o projeto também consistia de um beiral circundando os dois volumes dos anfiteatros, apoiado em uma platibanda que escondia a cobertura. Originalmente feito de telhas de fibrocimento, o telhado possuía 12 águas com inclinação mínima, escondidas pela baixa platibanda. Com o tempo, o telhado original foi substituído por um com cinco águas que se sobrepõe à platibanda.

[52] Camargo em entrevista concedida aos autores, 2020.

Nas fachadas forma-se o ritmo da modulação dos onze pilares em alvenaria de tijolos, que recebem os caixilhos. Do lado de dentro, surge a forma de janelas altas.

Nos anos 90, o Anfiteatro I foi reformado conforme projeto do arquiteto e Professor Jorge Caron, modificando principalmente o ambiente interno, mas mantendo a volumetria e partido original. Nesta reforma, as janelas são cobertas internamente e muitas adaptações são feitas para atender o desempenho necessário para os níveis de conforto e novos equipamentos dos anfiteatros. Após a reforma, o anfiteatro recebeu o nome do professor Caron e o outro, que também foi objeto de reforma na década de 2010, conduzida pela Superintendência de Espaço Físico da USP, de Luiz Gastão, em suas homenagens.



Figura 3. Anfiteatro II. Fonte: BERNARDI, 2008, p.91.



Figura 4. Anfiteatro I depois da reforma. Fonte: imagem dos autores, 2019.

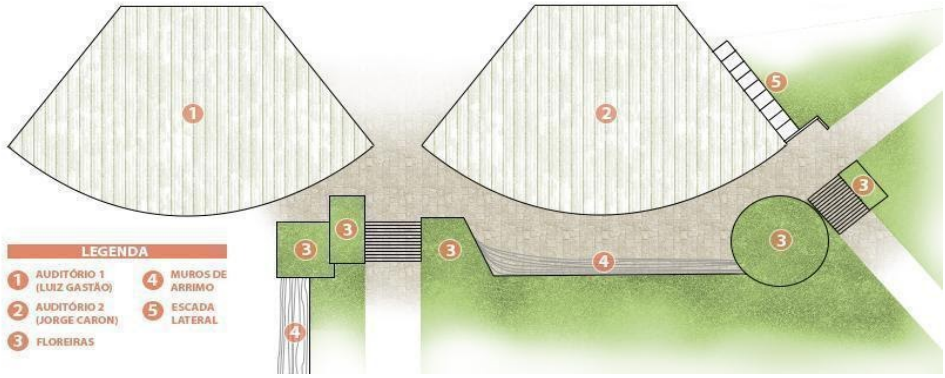


Figura 5. Redesenho de estudo para a implantação dos anfiteatros e elementos do entorno. Fonte: imagem dos autores, 2020 (com base em FUNDUSP apud BERNARDI, 2008, p.86)

CONCLUSÃO

Na investigação dos anfiteatros, surgiram questões sobre possíveis alterações realizadas nos caminhos e trajetos originalmente propostos por Castro Lima, visto que alguns trechos pareciam muito estreitos, como o acesso ao anfiteatro Luiz Gastão. Atualmente, esse segundo anfiteatro pode ser alcançado por dois meios: a) pela escada que permite a passagem pelo meio dos dois anfiteatros e b) pela lateral do outro auditório, reformado por Jorge Caron, que é bastante

apertada pelo arrimo ao lado. Em especial, o segundo trajeto gerou questionamentos por ser comprimido da maneira que está atualmente.

Na figura 5, No redesenho dos estudos de implantação e caminhos originais propostos ao redor dos anfiteatros, o muro de arrimo (indicado pelo número 4 na figura) aparenta se distanciar mais do que o que é visualizado no momento presente. Gerando a possibilidade de alguma alteração ter sido executada após a construção dos anfiteatros em 1962. Entretanto, em entrevista concedida aos autores, Azael Camargo afirma que em sua época de graduação - 1966 a 1970 - os caminhos já se apresentavam da maneira atual:

> Na realidade, entre os dois anfiteatros - sabe onde está a Primavera (Salão Primavera no térreo do E1), lá do lado? Ali tinha uma escada que passava entre os dois anfiteatros. E você tinha acesso aos anfiteatros por uma porta do lado de cá e uma outra porta do outro lado. E ele fez aquele caminho pequenininho ali, aquilo já tinha. Então ele fez o prédio descolado do talude. Tem isso, um caminho de uns 80 centímetros ou um metro, não sei, dando a volta, e fazendo a curva (CAMARGO, 2020).

Portanto, possivelmente a distância inicial desenhada por Lima já foi executada da maneira que se apresenta atualmente. A figura 5 retrata uma proposta inicial para a implantação que pode não ter se concretizado no momento de execução da obra, entre 1961 e 1962. Assim como em boa parte dos projetos de arquitetura, o que é desenhado nem sempre é realizado na construção.

Os anfiteatros não possuem nenhuma proteção em questão patrimonial. De fato, existe uma série de edifícios que certamente estão presentes no imaginário coletivo da cidade, ou de uma comunidade, como no caso dos anfiteatros, que para a comunidade do campus constituem-se em grandes referência, porém, seu reconhecimento pela historiografia da arquitetura não é efetivo, em alguns casos há um reconhecimento direcionado mais ao arquiteto, do que a obra, em outros casos, simplesmente inexiste qualquer reconhecimento. Aqui existe uma tensão, o não reconhecimento erudito versus o reconhecimento social. Esses são os casos de vários equipamentos públicos beneficiados pelo PAGE, o qual o papel articulador da difusão moderna pelo estado não é reconhecido, assim como também é o caso de uma produção anterior cuja linguagem não se enquadra no modernismo, como foi concebido e aceito pela historiografia brasileira. A Universidade de São Paulo possui um papel importante na construção da imagem da cidade de São Carlos, e consequentemente na identidade de seus habitantes. Os edifícios de Lima são de grande importância para o reconhecimento da produção moderna do interior e também para a historiografia da arquitetura, não obstante, eles praticamente não são

reconhecidos por tal. Essa situação reafirma, o que hoje fica cada vez mais claro, as lacunas na historiografia, que este trabalho busca em parte superar.

Referências

BERNARDI, Cristiane Khroling Pinheiro Borges; ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Luiz Gastão de Castro Lima: trajetória e obra de um arquiteto.** 2008. Dissertação de mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

CAMARGO, Azael. **Entrevista online concedida à Eduardo Galbes e Júlia Simabukuro.** 22 de jul. de 2020

LESSA, Juliane Bellot Rolemberg et al. **O ensino na prancheta: da arquitetura escolar à docência de arquitetura e urbanismo, o legado de Hélio Duarte**. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

LIMA, Luiz Gastão de Castro. Aula Prof. Gastão e Prof. Caron. EESC-USP. Aula gravada em video-tape. CEDOC. EESC-USP, S/d (data provável de 1997). In: BERNARDI, C. K. P.

NOSELLA, Paolo; BUFFA, Eester. **Escola de Engenharia de São Carlos: os primeiros tempos - 1948-1971**. São Carlos: EDUFSCAR, 2000.

Desafios para o reconhecimento e salvaguarda do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo como patrimônio cultural universitário

Challenges for listing and conserving University of São Paulo Dormitories as a cultural heritage asset

Desafíos para el reconocimiento y salvaguarda del Conjunto Residencial de la Universidad de São Paulo como patrimonio cultural universitario

FERNANDES, Gabriel de Andrade. Mestre e doutorando em Arquitetura e Urbanismo. Especialista em laboratório no Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo e doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. gaf.arq@usp.br

BARBOSA, João Pedro. Aluno de graduação de Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Estagiário no Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo. Contato: joao2.barbosa@usp.br

CARVALHO, Beatriz Barsoumian. Aluna de Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Estagiária no Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo. Contato: beatriz.barsoumian.carvalho@usp.br

Resumo

O Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (Crusp) constitui um dos mais relevantes complexos arquitetônicos da Universidade de São Paulo: inaugurado parcialmente em 1963, trata-se de uma experiência pioneira no Brasil em pré-fabricação em larga escala para produção de habitação a partir de uma abordagem arquitetônica e urbanística marcadamente moderna. Em função de suas características arquitetônicas e da relação afetiva que gerações de ex-moradores mantém com o espaço, grupos e indivíduos vários vêm manifestando o interesse na patrimonialização do conjunto, reconhecendo-o como bem cultural universitário. Pretendemos com este artigo explorar as possibilidades e contradições da identificação e registro do Crusp como patrimônio cultural, avaliando tanto suas dimensões material e imaterial de valor. Exploramos alguns dos apelos à preservação do Crusp evidenciando os valores selecionados e os valores preteridos nos argumentos mobilizados. Concluímos defendendo a necessidade de evitar a caracterização exclusiva dos bens associados ao movimento moderno às suas características formais, explorando os processos de atribuição de valor que transcendam tal forma.

Palavras-chave: Universidade. Habitação. Inventariação.

Abstract

University of São Paulo Dormitories ("Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo", Crusp) make one of the most relevant architectural complexes in University of São Paulo: opened in 1963, it is a pioneering high scale modern architectural and urban experience on prefab housing construction in Brazil. Due to its architectural characteristics and effective relationships established between the complex and generations of former inhabitants, various groups and individuals have called for its preservation as a cultural heritage landmark. This paper aims to assess the possibilities and contradictions of the identification of Crusp as a cultural heritage asset, evaluating both its material and immaterial value dimensions. We look at some of the conservation appeals by some groups and individuals trying to highlight the selective values chosen to support the preservation efforts as well those overlooked ones. We conclude by advocating for the necessity of avoiding the exclusive characterisation of modern movement-related cultural assets to its formal characteristics, highlighting value-setting processes transcending such forms.

Keywords: University. Housing. Heritage surveying.

Resumen

El Conjunto Residencial de la Universidad de São Paulo (Crusp) es uno de los conjuntos arquitectónicos más relevantes de la Universidad de São Paulo: inaugurado parcialmente en 1963, es una experiencia pionera en Brasil en prefabricación en gran escala para la producción de viviendas desde un enfoque arquitectónico y urbano notablemente moderno. Debido a sus características arquitectónicas y a la relación afectiva que generaciones de ex residentes mantienen con el espacio, diversos colectivos e individuos manifestaron interés por la patrimonialización del conjunto, reconociéndolo como bien cultural universitario. Pretendemos con este artículo investigar las posibilidades y contradicciones de la identificación y registro del Crusp como patrimonio cultural, evaluando su dimensión material, así como inmaterial de valor. Investigamos algunas de las solicitudes para la preservación de Crusp, destacando los valores seleccionados y los valores depreciados en los argumentos utilizados. Concluimos defendiendo la necesidad de evitar la caracterización exclusiva de los bienes relacionados al movimiento moderno y sus características formales, examinando los procesos de atribución de valor que trascienden tal forma.

Palabras clave: Universidad. Vivienda. Inventario.

Desafios para o reconhecimento e salvaguarda do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo como patrimônio cultural universitário

O Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (Crusp), ainda que não apareça em nenhum livro de tombo de qualquer das instâncias cabíveis, é provavelmente um dos mais vivos e relevantes bens culturais da USP — com efeito, entre os espaços da universidade, trata-se certamente de um dos que mais condizem com os parâmetros previstos no artigo 216 da Constituição Federal, que prevê como patrimônio cultural, como é amplamente conhecido, os "bens portadores de referência à identidade, memória e ação" dos grupos formadores da sociedade. Neste sentido, o Crusp tem exercido em seu meio século de vida papel fundamental na definição de identidades, memórias e referências culturais para incontáveis levas de estudantes.

Para além de lugar da vida universitária e suporte de manifestações culturais, o Crusp também é tomado como um símbolo da luta dos estudantes por políticas de permanência estudantil. Cabe ainda associar ao complexo a noção de lugar de memória, visto que ele foi palco de episódios relevantes dos processos de repressão e resistência à ditadura civil militar ocorrida entre 1964 e 1985 (tendo sido, por exemplo, invadido pela polícia militar e testemunhado cenas de violação de direitos humanos) e é evocado como tal por variados grupos. Mesmo no período democrático o Crusp presenciou novos episódios de invasão por parte da polícia em momentos de intensa mobilização estudantil, mantendo viva a referência simbólica de um "território livre"[53] na universidade.

De localização privilegiada no *campus* universitário, próximo à sede da Reitoria, o Crusp, pelas suas características de implantação e de articulação com outros equipamentos (como o restaurante universitário e centros culturais), também constitui uma referência ou marco urbano e de paisagem para o público ampliado da universidade, para além dos estudantes que efetivamente moram no lugar.

Finalmente, em adição ao papel exercido na vida e na memória dessas diversas gerações de estudantes, trata-se ainda de um exemplar da história da arquitetura de São Paulo e da cultura

[53] Para mais informações sobre a relação do Crusp com o movimento estudantil e com a mobilização de resistência contra a ditadura civil militar, conferir Silva, 2019.

arquitetônica local que se destaca sobretudo pelo papel de pioneirismo que lhe é atribuído na experimentação com sistemas de pré-fabricação em concreto armado durante os anos 1960. Ainda que se trate de uma experiência por vezes mitificada, o Crusp, com efeito, é um dos primeiros grandes empreendimentos públicos nos quais se investiu fortemente na pesquisa e implementação de soluções de pré-fabricação, por meio de projeto coordenado por uma equipe liderada por Joel Ramalho Junior, Sidney Oliveira e por aquele normalmente mais lembrado e associado à obra, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello.

Pretendemos com este artigo explorar os desafios, limites e potencialidades de inventariação do Crusp como bem cultural inserido especificamente no contexto do patrimônio cultural universitário. Nesse sentido, interessa-nos explorar as especificidades deste bem cultural para além de suas características arquitetônicas e de sua posição no cânone da arquitetura moderna paulista: ou seja, para além do reconhecimento do Crusp como um exemplar relevante da experiência moderna em São Paulo, pretendemos explorá-lo efetivamente como um exemplar vivo da arquitetura moderna, entendo o patrimônio moderno *em ação* e não isolado dos contextos sociais, históricos, simbólicos e discursivos aos quais ele se articula.

Tomamos a expressão “em ação” emprestada da tradição dos chamados “estudos das ciências e tecnologia”, associados sobretudo à figura de Bruno Latour. O autor (1994, 2012) sugere que deve-se tomar as ciências como um objeto de estudo em movimento, em produção, inacabado, vivo, inserido numa teia de relações, discursos e de agências difusas e variadas. Desta forma, evita-se a armadilha do entendimento dos fatos científicos como caixas pretas, verdades acabadas e restritas a seus mecanismos internos e a uma lógica sem qualquer interação social[54]. Com alguma licença poética, também entendemos que não só o estudo e identificação dos bens culturais como as próprias práticas de preservação e interpretação do patrimônio devam ser tomadas “em ação”, para além de uma caracterização dos bens culturais como artefatos acabados, restritos à descrição consolidada em fichas de inventariação.

Desta forma, os traços de vida do patrimônio, as pequenas alterações cotidianas na materialidade, percepções e representações são fundamentais para a constituição de uma adequada caracterização do patrimônio em adição às características materiais (estilísticas,

[54] De fato, o autor sugere uma abordagem “simétrica”, que ultrapasse dicotomias então usuais nos estudos de epistemologia, filosofia, antropologia e sociologia da ciência: nem de um lado entendendo-a como algo puramente transcendente, exterior à esfera social e dela independente, nem algo apenas imanente à esfera social, reduzida a construção social. Apesar de soar construtivista, o autor insiste em se afirmar como realista.

tectônicas, espaciais). Esperamos com tal abordagem colaborar para a superação da dicotomia entre as dimensões material e imaterial no tratamento de bens arquitetônicos.

A arquitetura do Crusp

Dadas as limitações de espaço, para uma devida apresentação e análise da trajetória arquitetônica, construtiva e de ocupação do Crusp, referimo-nos ao trabalho de Flávia Brito do Nascimento e Nilce Aravecchia Botas (2014), bem como ao magistral trabalho de Neyde Joppert sobre a história dos projetos urbanísticos para a Cidade Universitária da USP (2019). Partiremos, portanto, destas considerações para explorar as potencialidades do Crusp como bem cultural universitário. O documento *A recuperação do Crusp,* produzido pela Superintendência do Espaço Físico da USP (SEF), também apresenta uma boa síntese da trajetória do projeto e da obra (2009).

Nesse sentido, a título de contextualização, cabe uma breve descrição da obra: o Crusp foi inaugurado em 1963 a partir de projeto dos já referidos Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho e Sidney de Oliveira. O projeto articula um conjunto de doze lâminas residenciais de seis pavimentos cada, construídas sobre *pilotis*, dispostas alternadamente ao longo de um eixo caracterizado por uma marquise para pedestres — seis lâminas de um lado e seis de outro, distanciadas em oitenta metros uma da outra. O projeto foi desenvolvido e detalhado pelo Fundo de Construção da Universidade de São Paulo (Fundusp), que também coordenou as obras. A referência aos edifícios laminares das superquadras brasilienses (de gabarito semelhante) é evidente, embora a implantação particular e rígida alternada ao longo de um eixo imprima uma escala distinta para o conjunto. Cada bloco apresentava originalmente 60 apartamentos, destinados cada um à moradia de três estudantes.

A construção dos seis primeiros blocos (A, B, C, D, E e F) recebeu recursos do governo do Estado para alojar os atletas que participariam dos Jogos Pan Americanos que ocorreriam em São Paulo em 1963. Os demais blocos seriam construtivos gradativamente (alguns deles permanecendo em obras durante longos períodos, sendo os blocos H e I até mesmo eventualmente demolidos devido à inconclusão). A posterior demolição do Bloco J, em particular, parece especialmente absurda, pois teria sido legitimada pela necessidade de recuperar um suposto eixo monumental que teria como ponto focal o edifício da Reitoria.

Enquanto nos seis primeiros blocos foram adotadas estruturas convencionais de concreto armado, nos seguintes ocorreu aquela que é considerada uma das primeiras grandes e sistemáticas experiências de pré-fabricação em concreto no Brasil: pilares, vigas, lajes e elementos de vedação pré-fabricados foram utilizados na construção, contribuindo para dotar até hoje o conjunto de uma aura particular na história da arquitetura em São Paulo — soma-se a isto o papel atribuído ao próprio arquiteto Eduardo Kneese de Mello no cânone paulista, normalmente associado a outras experiências de pré-fabricação e mesmo à militância em defesa da profissão e da arquitetura moderna.

A trajetória de ocupação do Crusp, seja como um complexo de moradia estudantil, segundo seu projeto original, seja como um conjunto de edifícios de usos burocráticos (que ainda caracterizam parcialmente o conjunto, visto que a administração central da universidade ainda ocupa os blocos K e L) explicita disputas e contradições próprias da experiência universitária, refletindo mesmo o protagonismo estudantil como força propulsora de transformações de uso dos edifícios. Como apontam Flávia Brito e Nilce Aravecchia (2014: 170):

> Não é coincidência que a luta pela moradia, que protagoniza grande parte dos conflitos urbanos, também tenha sido o centro nevrálgico de uma série de disputas no interior da instituição universitária. A reivindicação pela autogestão do alojamento estudantil se aproxima da luta por autonomia universitária, reproduzindo os clamores do direito à habitação e à cidade. (…)
>
> Para além dos temas do direito à moradia que ecoam no direito à educação, o habitar universitário mobiliza pertencimentos e afetos pelos efeitos de permanência que geram. Nos espaços universitários talvez aqueles que mais claramente ligados à vida cotidiana, como a moradia, são aqueles onde as relações mais longevas se estabelecem e que, portanto, viabilizam operações de memória.

Com efeito, foi pela ação direta dos estudantes que, em mais de um momento, viabilizou-se a ocupação dos edifícios como moradia estudantil: embora tenham sido construídos com tal finalidade, foi a ocupação dos edifícios pelos estudantes organizados, nos anos 1960, que acelerou sua liberação por parte da Reitoria. Em 1968, contudo, o conjunto seria invadido pela polícia militar e esvaziado como desdobramento das políticas de repressão da ditadura-civil militar: o uso como moradia estudantil só seria retomado mais de dez anos depois, em 1979, com nova ação organizada de estudantes.

A inserção do Crusp no imaginário arquitetônico paulista (seja como exemplo excepcional e pioneiro de pré-fabricação, seja como experimento arquitetônico e urbanístico de implantação de um “grande conjunto habitacional” de caráter moderno na universidade, seja como exemplar da

obra do arquiteto Kneese de Mello) em adição a seu caráter de símbolo do movimento estudantil e das lutas por políticas de permanência e autonomia universitária, bem como o fato do lugar ser palco e suporte de práticas culturais e estudantis as mais diversas, contribuem para a caracterização do conjunto como patrimônio cultural. Contudo, este conjunto de valores sugere perspectivas sobre o patrimônio distintas: é mais relevante caracterizar o Crusp como um exemplar precioso da arquitetura moderna paulista ou seria o caso de tomá-lo como um lugar da vida universitária — "lugar", neste caso, entendido como uma das categorias de registro de patrimônio imaterial definidas pelo Iphan?

O problema da descaracterização

Em novembro de 2019 foi publicado no periódico *Minha cidade,* do relevante portal de arquitetura e urbanismo *Vitruvius,* um artigo intitulado "O assassinato arquitetônico do Crusp", de autoria de Álvaro Rodrigues dos Santos — geólogo e ex-morador do conjunto residencial. Recebemos com satisfação a publicação do texto, visto que, para além de seu mérito acadêmico, trata-se também de um interessante manifesto pelo reconhecimento do Crusp como patrimônio cultural e um apelo à sua adequada preservação. Trata-se, ainda, do efetivo testemunho de um ex-habitante que explicita o espaço como uma referência cultural e de memória relevante para a construção de sua identidade.

Consideramos, contudo, que se de um lado o apelo à preservação apresenta méritos inquestionáveis, por outro, mobilizam-se argumentos que talvez insistam na caracterização do conjunto como uma excepcionalidade arquitetônica, reforçando um entendimento do patrimônio como um artefato isolado, anulando justamente as dimensões do espaço vivido apontadas pelo autor.

O autor fundamenta suas críticas a um suposto "desfiguramento" do Conjunto, desvirtuando os méritos associados ao projeto original. De fato, apenas cinco anos após sua inauguração, o Crusp foi invadido pela polícia militar após a publicação do Ato Institucional n.º 5, em fins de 1968, levando ao seu esvaziamento e à anulação da resistência por parte dos estudantes à promoção de alterações desejadas pela burocracia universitária: *pilotis* foram fechados e espaços de encontro e de vivência foram ocupados por outros usos burocráticos. Também nesse contexto se deu a absurda demolição do já citado Bloco J.

Se os acontecimentos do período de exceção — em que se deu inegável e violenta repressão à mobilização estudantil — configuram uma dolorosa cicatriz na trajetória da universidade, a reocupação do Crusp por parte dos estudantes a partir de 1979 também se caracteriza por um processo de sucessivas adaptações e de estabelecimento de marcas materiais da presença dos estudantes. Ao longo de três décadas produziram-se hortas coletivas nos jardins, ocuparam-se salas nos térreos fechados com as mais variadas atividades estudantis, formas distintas de ocupação dos espaços livres se desenvolveram e, com variados graus de regularidade, instalaram-se nos pavimentos térreos atividades comerciais — como padarias, lanchonetes, papelarias, etc — que dotaram o complexo (que, de resto, parecia seguir a lógica usual do urbanismo tipo CIAM) de um mínimo sentido de urbanidade. Estabeleceu-se, portanto, uma espécie de "pátina imaterial" no conjunto, marcada pelo acúmulo de práticas sociais e culturais de sucessivas gerações de estudantes.

Para o autor do referido texto, contudo, a recuperação de uma suposta configuração original do Crusp passaria pela adaptação do complexo a uma forma ideal associada àquela prevista no projeto de Kneese de Mello, Ramalho e Oliveira, superando, portanto, a "descaracterização" ou "desfiguração" do conjunto. Isto envolveria a reconversão dos pavimentos térreos à condição de *pilotis* e à eventual demolição dos vários equipamentos construídos entre as lâminas, de modo a reconstituir a imagem ideal de um conjunto urbano moderno à moda Ciam.

O texto também faz referência ao já citado documento *A recuperação do Crusp,* produzido pela Superintendência do Espaço Físico da USP em 2009. O documento sugere uma reconversão ainda mais intensa, propondo a recuperação de "transparências, cores e texturas originais" (p. 17), bem como pela instalação de caixilhos "similares aos originais". Além disso, sugere que "toda a área verde entre os blocos do Crusp deverá ser somente gramada, evitando-se o plantio de árvores, para assegurar a visualização ampla dos blocos e as perspectivas do pedestre." Finalmente — seguindo um artifício recorrente em casos como esse —, o documento apela a uma ação que poderia ser grosseiramente chamada de "educação patrimonial" para com os habitantes (p. 18), a fim de supostamente conscientizá-los: "Devem ser feitas campanhas regulares dirigidas aos moradores sobre a preservação do Crusp."

Caracterizando o patrimônio cultural universitário

O que se sugere a partir das formulações e argumentos citados acima é uma proposta de patrimonialização do Crusp que reitere os seus valores como um documento exemplar da arquitetura e urbanismo modernos em São Paulo, menosprezando ou mesmo ignorando as demais dimensões daquele espaço como referência cultural e lugar de memória de seus habitantes e ex-moradores. Em que pese o bem-intencionado apelo à memória do Crusp expresso no texto de Santos, os argumentos são mobilizados no sentido de caracterizar o Crusp como um espécime modernista numa redoma, em uma espécie de museu da modernidade e de si mesmo — para usar a expressão consagrada por Gorelik (2005) sobre Brasília.

Em outra produção nossa (Fernandes, 2019), já alertamos para a forma como o patrimônio cultural universitário costuma ser reduzido às expressões arquitetônicas consagradas pelo cânone, isolando-as em relação às especificidades da vida universitária: casos célebres como o das cidades universitárias de Caracas ou da Cidade do México, inscritas na lista de patrimônio da humanidade da Unesco, são valorizadas sobretudo pela sua posição no imaginário arquitetônico e menos por se constituírem de referências relevantes para as comunidades universitárias.

Em consonância com os alertas que vêm promovendo autores como Meneses (2012, 2017), acreditamos, em oposição a esta abordagem, que a adequada preservação do patrimônio cultural — ligado ou não ao movimento moderno — envolva necessariamente um olhar cuidadoso para a matriz dos distintos processos de atribuição de valor, reconhecendo igualmente os vários grupos sociais articulados aos bens. A imposição de um único conjunto de valores à preservação de um dado bem recai naquilo que Paulo Freire (2002) chamaria de "invasão cultural", caso em que determinados sistemas de valores (nesse caso um código estético particular) impõem-se sobre os demais.

Na mesma medida, autores como Gonçalves (2015) alertam para a necessidade de desnaturalização da relação direta entre preservação e memória e entre destruição e esquecimento: a imposição de uma dada forma como ideal de preservação não necessariamente garante a consolidação da memória como pode inclusive impor apagamentos e esquecimentos. Neste sentido, há aspectos e rituais da experiência cruspiana que talvez devam ser valorizados

tanto quanto sua posição excepcional na história da arquitetura paulista: tal experiência é marcada por práticas consolidadas e cultivadas de geração cruspiana para geração cruspiana.

Entre elas, podemos destacar o célebre grito de "Canalha!" celebrado pelos moradores do conjunto, verdadeiro ritual associado à identidade cruspiana e compartilhado, em maior ou menor medida, entre os variados moradores: em certas situações, normalmente à noite, em função de algum desejo de protesto incentivado por algum episódio da vida política nacional ou local ou por mero desejo de expressão coletiva sem qualquer outro motivo aparente, centenas de cruspianos dirigem-se às suas janelas para gritar de forma conjunta e catártica a expressão "Canalha!".

O grito de "Canalha!" talvez seja o exemplo mais significativo da necessidade de qualquer tipo de ação de patrimonialização do Crusp incorporar o levantamento das práticas, manifestações, significados e sentidos atribuídos ao conjunto pelos moradores. Longe de qualquer folclorização, no entanto, trata-se de entender as complexas camadas de significado que as várias formas de ocupação imprimem ao espaço.

Possibilidades de inventariação

O fato do Crusp não ter sido ainda oficializado como patrimônio cultural — visto não ser tombado — talvez constitua neste momento uma vantagem para o debate em torno de sua salvaguarda como bem cultural, visto que estão em aberto quais perspectivas adotar. Procuramos ao longo desta comunicação argumentar pela não limitação do tratamento do patrimônio moderno como um mero conjunto de exemplares caracterizados por uma forma fechada, hermética, aproximada o máximo possível de uma imagem ideal do que deveriam ser as obras do movimento moderno.

Neste sentido, entendemos a necessidade de que os trabalhos de inventariação *arquitetônica,* para além dos levantamentos construtivos, estilísticos, etc, incorporem ainda pesquisas da seguinte ordem:

- abordagens de caráter etnográfico que produzam uma descrição densa dos vários rituais, manifestações, tradições e demais práticas consolidadas que tenham lugar no conjunto, promovidas pelos moradores e eventualmente transmitidas de geração em geração cruspiana. Tal levantamento revelará relações simbólicas com determinadas estruturas, lugares e espaços do Crusp que talvez sejam invisibilizadas pela primazia à

caracterização apenas como exemplar excepcional da arquitetura moderna. Ao contrário tais levantamentos têm o potencial de apontar as especificidades das características modernas (e de suas apropriações, mutilações e transformações) no desenvolvimento dessas práticas.

- cartografias coletivas e coletas de depoimentos e ações de história oral, tanto quanto for o desejo dos moradores e demais interessados, a respeito dos diferentes sentidos atribuídos aos espaços.

- levantamentos arquitetônicos “simétricos” (adaptando de forma livre a ideia de uma "antropologia simétrica" de Latour, previamente referida): trata-se da necessidade de constituir metodologias de análise arquitetônica que atribuam um mesmo valor tanto às formas “originais” consagradas na materialidade dos edifícios, associadas ao imaginário arquitetônico, quanto às várias mutilações, transformações e apropriações materiais promovidas cotidianamente pelos moradores.

As práticas de inventariação do patrimônio material podem se enriquecer fortemente com a incorporação de métodos já consagrados de identificação de bens imateriais. Com tais considerações, acreditamos que uma melhor caracterização da experiência cruspiana contribua para uma efetiva e melhor salvaguarda. Afinal, como nos ensina a boa tradição teórica, práticas culturais dependem de vetores materiais, mas tais vetores perdem qualquer sentido quando alijados das práticas. O desafio, portanto, está em identificar as relações simbólicas dos vários personagens do Crusp com suas características materiais — características tão marcadamente associadas ao movimento moderno.

Referências

CABRAL, Neyde Joppert. **A Universidade de São Paulo***:* modelos e projetos. São Paulo: Edusp, 2019.

FERNANDES, Gabriel. Lacunas e destaques na patrimonialização da arquitetura moderna na Universidade de São Paulo: o caso dos edifícios tombados em 2018 pelo Conselho Municipal de Preservação de São Paulo. In: **Anais do 13º Seminário Docomomo Brasil**. Salvador, 2019.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211–228, janeiro–junho 2015.

GORELIK, Adrian. **Das vanguardas à Brasília***:* cultura urbana e arquitetura na América latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. **Jamais fomos modernos**. Ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 1994.

MENESES, Ulpiano. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: **Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural**. Ouro Preto: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisaode -premissas.pdf. Acesso em: novembro de 2020.

_____. Repovoar o patrimônio ambiental urbano. **Observatório Itaú Cultural**, n. 22, mai.–nov./2017.

NASCIMENTO, Flávia Brito do; BOTAS, Nilce Cristina Aravecchia. Habitação estudantil e conjuntos residenciais na USP: o Crusp da pré-fabricação à preservação. In: LIRA, José Tavares Correia de (org.). **Patrimônio construído da USP**: preservação, gestão e memória. São Paulo: Edusp, 2014, p. 168–199.

SANTOS, Álvaro Rodrigues dos. O assassinato arquitetônico do Crusp. Um histórico do conjunto habitacional projetado pelos arquitetos Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Júnior e Sidney de Oliveira. **Minha cidade**, São Paulo, ano 20, n. 232.03, Vitruvius, nov. 2019. Disponível em https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/20.232/7537.

SILVA, Dayane Soares. **"Informar para prevenir. Agir para reprimir."** A repressão política dopsiana ao movimento estudantil universitário de São Paulo na ditadura civil-militar brasileira (1968–1978). Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SUPERINTENDÊNCIA DO ESPAÇO FÍSICO DA USP. **A recuperação do Crusp**. São Paulo: SEF–USP, 2009. Disponível em: http://www.sef.usp.br/wp-content/uploads/sites/52/2015/05/SP-PD-CRUSP_-2009.pdf.Acesso em: 20 out. 2020.

Estado Moderno e produção do espaço pelo Plano de Ação do Estado de São Paulo (1959-1963) – A atuação da Secretaria da Agricultura

Modern State and production of space by the Action Plan of the State of São Paulo (1959-1963) – The role of the Secretary of Agriculture

Estado Moderno e producción del espacio por el Plano de Acción del Estado de São Paulo (1959-1963) – La actuación de la Secretaría de Agricultura

AGUIAR, Gabriel Deller. Mestrando. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: gabrieldeller@usp.br.

ALVES, André Augusto de Almeida. Professor associado. Universidade Estadual de Maringá. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Contato: aaaalves@uem.br.

Resumo

O presente trabalho insere-se no conjunto de pesquisas dedicadas à produção do Plano de Ação de Carvalho Pinto – PAGE (1959 – 1963). Tal iniciativa envolveu grande número de metas físicas, conhecida no âmbito da historiografia da arquitetura principalmente pela produção de edifícios modernos pelo IPESP – Instituto de Previdência do Estado de São Paulo e DOP – Diretoria de Obras Públicas. A pesquisa enfoca o cenário mais amplo do processo de modernização paulista e constituição do território, pela lente teórica da produção do espaço por parte do Estado. Produção que encontra momento singular no PAGE, tanto pela constituição de uma estrutura administrativa própria, quanto pela construção de infraestruturas por todo estado, aspecto menos conhecido e debatido da iniciativa, aqui apresentado por meio da atuação da Secretaria da Agricultura levantada nos *Diário Oficiais do Estado de São Paulo* – DOSP.

Palavras-chave: Carvalho Pinto. Infraestrutura. Planejamento Estatal.

Abstract

The present work is part of the set of researches dedicated to the production of Carvalho Pinto`s Action Plan (1959-1963). This initiative resulted in many physical targets, known in the scope of architectural historiography mainly for the production of modern buildings by IPESP – Institute of Social Security of Sao Paulo and DOP – Public Works Department. This paper focuses on a larger scenario of the process of state modernization and the constitution of the territory, through the theoretical lens of the production of space by the state. Production that finds a singular moment in the Action Plan, both for the constitution of its own administrative structure and for the construction of infrastructures throughout the state, a less known and debated aspect of the initiative, presented here through the work of the Secretary of Agriculture revealed in the Official Gazettes of the State of Sao Paulo.

Keywords: Carvalho Pinto. Infrastructure. State Planning.

Resumen

El presente trabajo forma parte del conjunto de investigaciones dedicadas a la producción del Plan de Acción de Carvalho Pinto - PAGE (1959 - 1963). Esta iniciativa resultó en una gran cantidad de objetivos físicos, conocidos en el ámbito de la historiografía de la arquitectura principalmente por la producción de edificios modernos por IPESP - Instituto de Seguridad Social del Estado de São Paulo y DOP - Dirección de Obras Públicas. La investigación se centra en el escenario más amplio del proceso de modernización de São Paulo y la constitución del territorio, a través del lente teórico de la producción estatal del espacio. Producción que encuentra un momento único en el PAGE, tanto por la constitución de su propia estructura administrativa, como por la construcción de infraestructuras en todo el estado, aspecto menos conocido y debatido de la iniciativa, que aquí se presenta a través del trabajo de la Secretaría de Agricultura planteado en los Boletines Oficiales del Estado de São Paulo - DOSP.

Palabras clave: Carvalho Pinto. Infraestructura. Planificación estatal.

Estado Moderno e produção do espaço pelo Plano de Ação do Estado de São Paulo (1959-1963) – A atuação da Secretaria da Agricultura

Introdução

Dentro do contexto desenvolvimentista brasileiro, o Plano de Ação do Governo do Estado de São Paulo – PAGE (1959-1963), foi iniciativa singular de planejamento, ação, e reestruturação administrativa por parte do Estado. A essa iniciativa não escapam as metas físicas, são elas mesmas que constituem o maior legado do Plano, conhecidos principalmente pela promoção e produção da arquitetura moderna por parte do IPESP – Instituto de Previdência do Estado, e da DOP – Diretoria de Obras Públicas.

A construção de edifícios públicos pelo PAGE é vasta, alguns trabalhos acadêmicos têm recentemente se dedicado a ela. Estão sendo publicadas teses, dissertações e artigos sobre o tema, que em sua grande maioria tratam dos objetos arquitetônicos produzidos e sua inserção na historiografia da arquitetura. No entanto, se a produção de edifícios pelo PAGE tem caráter ímpar, uma vez que introduziu a linguagem moderna na produção estatal (BUZZAR; CORDIDO; CAMARGO, 2019), e a atividade de planejamento levada a cabo pela iniciativa, tem características pioneiras no Brasil, por envolver todo setor governamental e contar com uma estruturação singular (BARROS, 1974); também o papel do Estado como produtor do espaço encontra momento excepcional no Plano de Ação. Para entender este momento é que se faz importante o levantamento e análise das infraestruturas produzidas pelo PAGE, praticamente intocadas pela historiografia, resumindo-se a alguns dados quantitativos nos trabalhos existentes.

A análise da produção do espaço conforme teorizada por Henri Lefebvre constitui contribuição importante para aprofundar o conhecimento sobre o tema. Isso significa inverter o estudo dos objetos, da narrativa sobre o espaço como produto, e considerar a produção desse espaço. Também significa compreender o processo de urbanização paulista, como produto da produção de um espaço específico.

Além da lente teórica definida pela produção do espaço, o estudo dos elementos infraestruturais afirma a ideia de que a historiografia das infraestruturas deve ser um campo de estudo dos arquitetos, lado a lado aos edifícios. Num processo que se inicia no início do século

XX, durante a formulação do cânone moderno a historiográfica da arquitetura começou a tratar de construções mais técnicas, como pontes, silos e fábricas. Apesar de num primeiro momento esse flerte ser mais superficial, no sentido de validar os modelos arquitetônicos de pureza e pragmatismo propostos pelos pioneiros, a relação estabelecida acabou por diluir os limites entre arquitetura e máquina, principalmente a partir dos escritos do inglês Reyner Banham. Principal teórico desta associação, Banham, estabeleceu uma definição única, radical e propositiva entre arquitetura e infraestrutura que superava a tradição, ou o estatuto, da arquitetura como ambiente construído e encerrado na forma de edifícios. Propunha uma redefinição dela indissociada da ideia de tecnologia. A inserção das infraestruturas no contexto da produção do espaço aqui elaborada caminha nesse sentido proposto por Banham ao mesmo tempo que atualiza a dimensão territorial destes elementos.

A produção do espaço por parte do Estado através do PAGE é objeto do presente trabalho, mais especificamente a atuação da Secretaria da Agricultura na estruturação do território, e no processo global de modernização paulista durante a iniciativa. Primeiro serão elaboradas breves considerações sobre a organização administrativa e constituição deste órgão; apresentado um panorama do programa de investimentos no setor agrícola e industrial através da construção de infraestruturas; e por fim apresentadas um panorama das obras da Secretaria da Agricultura durante a vigência do PAGE, levantadas através dos contratos publicados nos *Diários Oficiais do Estado de São Paulo* publicados entre janeiro de 1959, e dezembro de 1962, além de publicações como o *Plano de Ação do Governo do Estado* (São Paulo, 1959) e as *Mensagens* apresentadas pelo governador do Estado à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo durante os quatro anos de vigência.

O Estado moderno paulista

Dentro do projeto de racionalidade – modernidade – a que as elites dirigentes de São Paulo se empenharam a partir do século XIX, é que se desenvolveu a ideologia da técnica e da ciência que inflou a própria estrutura governamental como meio de desenvolvimento. Neste movimento os esforços foram direcionados à expansão da produção a todos os setores, e absorção de todo território amparado por uma tecnoestrutura cada vez mais complexa e fragmentada. Processo que pode ser demonstrado por uma breve retomada da trajetória da Secretaria da Agricultura.

Logo após a proclamação da República, os governos setoriais adquirem maior autonomia e inicia-se um processo de intensa estruturação do aparelho de Estado paulista. Em 1891, são criadas quatro secretarias: Secretaria da Fazenda, Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Secretaria do Interior e Instrução Pública, Secretaria da Justiça e Segurança Pública. A Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas concentrava os instrumentos de intervenção estatal na economia e constituía-se como uma espécie de "supersecretaria", abrigando as iniciativas de planejamento territorial, implantação de infraestruturas e obras públicas, a sustentação da expansão da agricultura, e da indústria ainda incipiente. Durante este período, e mesmo pouco antes da era republicana que se inicia em 1889, são tomadas várias medidas para expandir a produção do café: criação do Instituto Agronômico em Campinas, em 1887, como suporte tecnológico para a cultura; da Comissão Geográfica e Geológica, em 1886, para investigação dos solos mais férteis do estado; o incentivo a pesquisa, com a criação de campos de experimentação e do Posto Zootécnico da Mooca em 1905; são elaborados programas de imigração para incrementar a mão-de-obra na lavoura; políticas de estabilização de preço, e controle de estoques do café; além da implementação de ferrovias e construção de estradas por parte da Secretaria (GONÇALVES, 1993).

Em 1927, a Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas se divide em Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio e Secretaria de Viação e Obras Públicas, necessária frente às exigências de expansão da infraestrutura viária. Nesse período acontecem importantes mudanças estruturais no cenário nacional, que afetam diretamente o estado: a crise de 1929, que gera uma crise de superprodução de café; a Revolução de 1930, que enfraquece o poder político da elite cafeeira, centralizando as decisões na esfera federal; além da crescente urbanização e força política da burguesia urbano industrial. No entanto a modernização da agricultura continuava com o incentivo à pesquisa, a criação de algumas casas de lavoura e escolas agrícolas na década de 1940, e a diversificação da produção, estimulada para substituir aos poucos o café em crise, suprir a indústria crescente, e abastecer os centros. Nesse sentido em 1933, é criada da Companhia de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo – CAGESP (GONÇALVES, 1993).

Em 1946 a Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio foi desmembrada na Secretaria de Trabalho, Indústria e Comércio e na Secretaria da Agricultura, especializando-se ainda mais. A agroindústria paulista evoluiu no pós-guerra, bem como o uso de insumos e de máquinas, sintomática foi a criação do Departamento de Engenharia e Mecânica da Agricultura – DEMA em 1947. Na década de 1950, inicia-se novo processo de industrialização impulsionado

principalmente pelo Plano de Metas (1956-1961). Neste período, a diversificação da produção avançou, em resposta a urbanização crescente. Entre as décadas de 1950 e 1970, em que se insere o Plano de Ação, os principais motores da Secretaria da Agricultura eram o investimento em assistência técnica, modernização da produção e desenvolvimento da agroindústria processadora, com o estabelecimento de casas da lavoura, postos de mecanização, e neste último aspecto, a criação em 1963, do Centro Tropical de Pesquisa Tecnológica de Alimentos – CTPTA, de Campinas, que formou posteriormente o Instituto de Tecnologia de Alimentos - ITAL. A infraestrutura teve impacto direto na produção agrícola durante o período, com a implementação da malha rodoviária e da rede de armazenagem e abastecimento, coroada com a construção do Entreposto Terminal de São Paulo inaugurado em 1966, à época, o maior edifício do tipo na América Latina.

Uma reforma em 1968 reorganizou internamente a Secretaria da Agricultura e criou novos órgãos especializados dentro da mesma: a Coordenadoria da Pesquisa Agropecuária - CPA, para abranger todo setor de pesquisa para a produção; a Coordenadoria de Assistência Técnica Integral – CATI, para assistir ao produtor; a Coordenadoria da Pesquisa de Recursos Naturais, para pesquisa e proteção destes recursos; a Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo – CEAGESP, fruto da fusão entre o Centro Estadual de Abastecimento – CEASA – e a Companhia de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo – CAGESP –, para centralizar toda estrutura de armazenamento e abastecimento estadual. Em 1979, esta reforma se consolida e a Secretaria de Agricultura passa a se chamar Secretaria de Agricultura e Abastecimento, nomenclatura que se mantém até os dias de hoje (GONÇALVES, 1993).

Tal evolução da estrutura administrativa se dá em relação íntima com a instrumentalização do espaço. Observa-se que a 'supersecretaria', que concentrava as iniciativas de intervenção no território em seus múltiplos níveis – que aliás apresentava a virtude de reunir num mesmo órgão as intervenções no campo e na cidade, ao encontro da visão de totalidade que a realidade urbana que se formava requer –,passou por sucessivos desmembramentos e complexificações, que acabou por pulverizar a atividade construtiva em diversas secretarias, órgãos e companhias estatais. Malgrado esse movimento de crescente especialização e subdivisão funcional, de modo geral observou-se a criação de uma tecnoestrutura estatal cada vez mais pautada na ciência, e empenhado no projeto modernizador paulista. Em paralelo a formação deste edifício governamental, observa-se no tempo a evolução da relação Estado e Espaço através da modificação do meio físico, balizado, modificado, transformado pelas redes e fluxos que nele se

instalam. Ao mesmo tempo que produz-se objetos *no* espaço, produz-se *o* espaço urbano paulista, que tem um salto, com a aplicação de uma reorganização administrativa e construção de redes físicas de suportes produtivos durante o Plano de Ação.

O PAGE e a provisão infraestrutural

O cenário paulista nos finais da década de 1950, não era muito animador para a agricultura, que se encontrava em baixa frente a crescente representatividade da indústria na economia estadual, esgotamento das terras, rápido crescimento das cidades, e problemas de abastecimento. Este é o contexto em que assume Carvalho Pinto em janeiro de 1959, e o desafio da Secretaria da Agricultura chefiada por José Bonifácio Coutinho Nogueira. O Plano de Ação publicado em 1959, fez um levantamento das condições existentes, e apontou o crescimento da agricultura para o mercado interno em oposição a estagnação das exportações. Tendo a produção do café como base, a característica principal da agricultura paulista era seu caráter intensivo. As consequências foram o esgotamento do solo, a permanente mudança de zonas agrícolas, e a busca por terras novas. Nesse processo aumentava-se a evasão dos produtores para o estado de Goiás e para o norte Paraná, ao mesmo tempo que a indústria assumia cada vez mais protagonismo em São Paulo, passando a representar a maior parte da produção estadual entre 1950 e 1953 (São Paulo, 1959).

Corroborando com a tese do movimento de transferência do debate da esfera política para a esfera técnica observado durante toda formação do Estado paulista moderno, Carvalho Pinto institui um Grupo de Planejamento responsável pela definição de diretrizes do PAGE em que mobiliza figuras notáveis da USP, e uma equipe técnica subordinada a este para redigir, operacionalizar e acompanhar sua execução. Esta equipe absorveu a quase totalidade do quadro técnico da SAGMACS - Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais –, fundada em São Paulo em 1947 pelo padre dominicano Louis-Joseph Lebret, criador do movimento *Économie et Humanisme*, revelando tanto a ideologia da racionalidade e da neutralidade que acompanha o plano, quanto seu interesse no desenvolvimento social associado ao desenvolvimento econômico preconizado pela movimento francês. Neste sentido, é que 30,7% dos investimentos foram destinados ao que denominou-se "Melhoria das Condições do Homem"; 27,2% a Expansão Agrícola e Industrial; e 42% a investimentos em infraestrutura (São Paulo, 1959).

Todos os investimentos setoriais beneficiaram indiretamente a agricultura paulista, mas coube especificamente a sua Secretaria administrar os investimentos dentro da expansão agrícola, que se subdividiam em armazenamento e abastecimento, rede de experimentação e fomento agropecuário, e fundo de expansão agropecuária. Enquanto o fundo visava fornecer financiamento a médio e longo prazo ao agricultor; armazenamento, abastecimento, experimentação e fomento, aglutinaram as metas físicas.

Muitas infraestruturas foram construídas para suprir as demandas do setor agrícola, extrapolando o quadro técnico da própria secretaria que constava com um setor de projetos associado ao DEMA e chefiada pelo arquiteto Bernardo Castelo Branco, o IPESP atuou como financiador de obras da rede de casas da lavoura, delegacias agrícolas e casas de chefia e extensão agrícola, e a CAGESP ficou responsável pela construção de uma rede de silos e armazéns, e do Centro de Abastecimento da Capital, um dos maiores legados de todo Plano.

O PAGE previa a construção, pela CAGESP, de uma rede de silos e armazéns, em duas etapas bianuais que somassem 150.000 toneladas em silos e 80.000 toneladas em armazéns à rede existente, de 170.000 toneladas exclusivamente de armazéns (São Paulo, 1959). Ou seja, previa-se um aumento de 135% da capacidade existente de armazenamento, e a modernização do sistema com a construção dos primeiros silos verticais construídos pela CAGESP. As notícias registradas nos DOSP indicam reuniões conjuntas entre a Secretaria da Agricultura e a CAGESP, para acerto dos números e detalhes deste plano. Interessante notar a escolha pela construção de silos de concreto em detrimento da tecnologia de construções metálicas, já existente, pela baixa capacidade de armazenamento destes, restrita a 3.000 toneladas naquele momento. Quanto ao abastecimento, a grande meta era a construção do CEASA – Centro Estadual de Abastecimento (Figura 1), na região metropolitana de São Paulo; para tanto foi instituída uma Sociedade Anônima, com participação majoritária do Estado com capital de 1.250 milhões de cruzeiros, além da participação do Governo Federal e do BNDES (São Paulo, 1959).

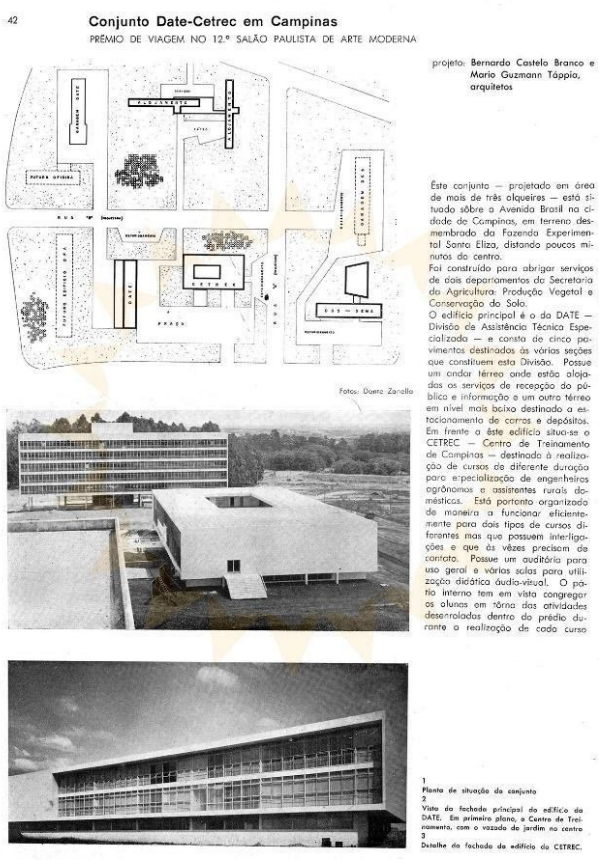


Figura 1. Construção do ETSP – Entreposto Terminal São Paulo no CEASA, em 1962. Ao fundo o Silo Jaguaré recém construído. Disponível em: https://www.facebook.com/ceagesp.oficial/posts/1061407324068387/. Acesso em: 25 de set. de 2020.

A rede de experimentação e fomento agropecuário destinava-se ao incentivo à pesquisa e experimentação; prestação de serviços; assistência técnica ao produtor e preservação dos recursos naturais (São Paulo, 1959). Previa-se uma ampla gama de construções e complementações, como escolas de iniciação agrícola, postos de mecanização, fazendas experimentais, postos de sementes, estações zootécnicas, entrepostos de pesca, entre outros. Destacam-se nesse sentido o Centro de Treinamento Agronômico de Campinas – CETREC, projetado pela equipe de arquitetos do DEMA (Figura 2); o Centro Tropical de Pesquisas e Tecnologia de Alimentos – CTPTA (Figura 3), conjunto anexo ao Instituto Agronômico em Campinas, destinado a laboratórios, atividades administrativas e estudos na área de alimentos; o Centro de Mecânica Agrícola em Jundiaí; o Centro de Nutrição Animal em Nova Odessa; Casas da Lavoura, sedes de extensão e delegacias agrícolas, estas últimas financiadas pelo IPESP, mas construídas, em sua grande maioria, de acordo com projetos padrão do quadro técnico chefiado por Castelo Branco, ainda que observada a contratação de arquitetos para alguns desses edifícios.

Em 1958 eram 353 casas da lavoura existentes em São Paulo, o PAGE previu construir 308 novas; eram 10 Postos de Mecanização, previa-se mais 25 durante o Plano; 48 Delegacias Agrícolas existentes seriam complementadas com 29 novas unidades, além da rede com 18 novos silos e 13 armazéns a serem construídos no quadriênio (São Paulo, 1959). Ademais o

grande volume de construções, chama a atenção o caráter infraestrutural das mesmas, que adquirem maior valor não como objetos isolados, mas quando abordados em seu conjunto, como produtores de espaço; como dispositivos de suporte às atividades produtivas, mas também de constituição de um espaço estadual total, integrando um tecido urbano espalhado por todo território paulista, e modificando a paisagem do interior.


42

Conjunto Date-Cetrec em Campinas

PRÊMIO DE VIAGEM NO 12.º SALÃO PAULISTA DE ARTE MODERNA

projeto: Bernardo Castelo Branco e Mario Guzmann Táppia, arquitetos

Êste conjunto — projetado em área de mais de três alqueires — está situado sôbre a Avenida Brasil na cidade de Campinas, em terreno desmembrado da Fazenda Experimental Santa Eliza, distando poucos minutos do centro.
Foi construído para abrigar serviços de dois departamentos da Secretaria da Agricultura: Produção Vegetal e Conservação do Solo.
O edifício principal é o da DATE — Divisão de Assistência Técnica Especializada — e consta de cinco pavimentos destinados às várias seções que constituem esta Divisão. Possue um andar térreo onde estão alojados os serviços de recepção do público e informação e um outro térreo em nível mais baixo destinado a estacionamento de carros e depósitos.
Em frente a êste edifício situa-se o CETREC — Centro de Treinamento de Campinas — destinado à realização de cursos de diferente duração para especialização de engenheiros agrônomos e assistentes rurais domésticos. Está portanto organizado de maneira a funcionar eficientemente para dois tipos de cursos diferentes mas que possuem interligações e que às vêzes precisam de contato. Possue um auditório para uso geral e várias salas para utilização didática áudio-visual. O pátio interno tem em vista congregar os alunos em tôrno das atividades desenroladas dentro do prédio durante a realização de cada curso

Fotos: Dante Zanella

1
Planta de situação do conjunto
2
Vista da fachada principal do edifício da DATE. Em primeiro plano, o Centro de Treinamento, com o vazado de jardim no centro
3
Detalhe da fachada do edifício do CETREC.

Figura 2. O CETREC – Centro de Treinamento de Campinas, projetado pelos arquitetos do DEMA e construído em área da Fazenda Santa Eliza, cedida pelo Instituto Agronômico. Fonte: Revista Acrópole, n. 308, jul. 1964, p.42.



Figura 3. O CTPTA – Centro Tropical de Pesquisas e Tecnologia de Alimentos, atual ITAL – Instituto de Tecnologia de Alimentos, na Fazenda Santa Eliza em Campinas. Disponível em: http://www.apta.agricultura.sp.gov.br/noticias/programa-de-p%C3%B3s-gradua%C3%A7%C3%A3o-do-ital-oferece-bolsa-de-p%C3%B3s-doutorado. Acesso em: 25 de set. de 2020.

Em contraposição a este grande número de construções previstas e construídas pelo PAGE no setor agrícola, a pesquisa nos DOSP, registraram um total de 64 contratos assinados durante o período, sendo a grande maioria para obras complementares, de galpões, abrigos e casas rurais em dependências da própria Secretaria de Agricultura. As obras do PAGE, registradas, ficaram restritas a 12 postos de mecanização, 2 postos de sementes, 2 entrepostos de pesca, edificações do Instituto Agronômico e Centro de Mecânica. O baixo número de contratos levanta dúvidas quanto a validade do DOSP para avaliar o total das construções, ao mesmo tempo que chama a atenção a colaboração entre a Secretaria de Agricultura e outros órgãos estatais na promoção das mesmas, como a CAGESP, responsável pela construção da rede de silos e armazéns, e o IPESP.

Por outro lado, os DOSP como fonte de pesquisa se mostraram bastante promissores pela presença das notícias diárias veiculadas nas primeiras páginas dos mesmos. Ali divulga-se o andamento do Plano, informações e detalhes das construções, questões administrativas e políticas. Por meio deles percebeu-se por exemplo, amplo empenho por parte do Governo na divulgação do PAGE, e estreitamento do contato com os municípios. Inúmeros artigos noticiavam encontros e viagens de Carvalho Pinto por todo interior do estado, além do alto índice de aceitação deste plano por parte dos prefeitos e instituições.

Longe de esgotar tal produção, o levantamento dos contratos e notícias publicadas nos DOSP levanta questionamentos e subsidia pesquisas em andamento a respeito da produção do

espaço paulista pelo Plano de Ação do Governo. Um panorama exato do que realmente efetivou-se das metas físicas do PAGE é dificultada pela falta de publicação de dados, e organização dos acervos nos órgãos estatais. O relatório apresentado em 1962 pelo Governador à Assembleia Legislativa do Estado, permite ter uma noção do que foi concluído até 1963: Grande parte do CEASA da capital, o Centro de Nutrição Animal, Centro de Treinamento de Campinas, 9 silos e 12 armazéns – que compreendiam a primeira etapa da rede – , 287 casas da lavoura, 12 postos de sementes, 21 postos de mecanização, 24 delegacias agrícolas, 12 Sedes de Extensão Agrícola, 25 escolas de iniciação agrícola, 3 entrepostos de pesca; além de diversas obras do Instituto Agronômico de Campinas, unidades de conservação, campos de experimentação, recintos de exposição, e estações zootécnicas (São Paulo, 1962). Tamanho investimento na agricultura foi inédito na história do planejamento brasileiro – o Plano de Metas por exemplo, só tocou a questão da alimentação, tendo como metas o aumento da produção de trigo, construção de armazéns e silos, frigoríficos, matadouros, produção de adubos e inserção de tratores no campo. Este levantamento, que deve ser complementado por pesquisas em acervos governamentais, é o primeiro passo na constituição de um panorama mais amplo das iniciativas do PAGE, principalmente da produção física de infraestruturas que moldaram o espaço paulista, e chamam a atenção para aspectos do intenso processo de aparelhamento e instrumentalização do espaço pelo Estado.

Dentro deste movimento de constituição, ou *revolução urbana* – para usar o termo de Lefebvre –, é importante salientar a diluição dos limites entre campo e cidade pela constituição dessa rede de infraestruturas na paisagem. É a própria malha urbana que se estende e explode, orientada pela lógica da industrialização sob a égide da qual tal rede teve origem. O uso da técnica e da ciência, manifesto desde os níveis de formação da tecnoestrutura estatal e a instituição de um planejamento 'neutro', até o nível da produção de infraestruturas modernas; é o principal motor ideológico que impulsiona esse processo global de absorção pela produção, intervenção do Estado, e transformação do espaço, que no caso brasileiro, e especificamente, paulista, tem nas décadas de 1950 e 1960 seu auge.

Referências

ALVES, André Augusto de Almeida. **Arquitetura escolar paulista 1959 – 1962: o PAGE, o IPESP e os arquitetos modernos paulistas**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BANHAM, Reyner**. A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture, 1900 – 1925**. Cambridge: MIT Press. 1986.

BARROS, José Roberto Mendonça de. A experiência regional de planejamento. In: MINDLIN, B. (org.). **Planejamento no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BUZZAR, Miguel Antônio; CORDIDO, Maria Tereza Regina Leme de Barros; CAMARGO, Mônica Junqueira de. Os significados da mudança de paradigma arquitetônico advindo com o Plano de Ação do Governo de Estado/SP (PAGE) na Gestão Carvalho Pinto (1959-1963). In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 11., 2016, Recife. Disponível em: http://seminario2016.docomomo.org.br/artigos_apresentacao/sessao%207/DOCO_PE_S7_BUZZAR_JUNQUEIRA_CORDIDO.pdf. Acesso em: 22 set. 2020.

GONÇALVES, José Sidnei. Agricultura Paulista: A ação estatal na construção da modernidade. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.07, n.03, p.100-106, jul-set 1993.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Ed. original 1970

SÃO PAULO (Estado). Governo do Estado. **Plano de ação 1959 – 1963: administração estadual e desenvolvimento econômico-social.** *São* Paulo: Imprensa Oficial, 1959.

SÃO PAULO (Estado). Governo do Estado. **Mensagem Apresentada pelo Governador Carvalho Pinto à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.** *São* Paulo: Imprensa Oficial, 1962.

Entre a tecnologia e a retórica emocional: propagação e transformação da arquitetura moderna paulista

Between technology and emotional rhetoric: propagation and transformation of modern paulista architecture.

Entre tecnología y retórica emocional: propagación y transformación de la arquitectura moderna paulista.

LIMA JUNIOR, Marcio Antonio. Doutorando. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: marciolima@usp.br

Resumo

O racionalismo como processo de pensamento se converte em forma na arquitetura do Movimento Moderno. Essas formas buscam ser as novas estruturas espaciais dirigidas para a formação de uma nova sociedade. A identidade dessa arquitetura baseada na funcionalidade e na racionalidade é a máquina. A primeira geração de arquitetos modernos em São Paulo projeta nessa chave da arquitetura, priorizando as novas possibilidades tecnológicas e o purismo formal. No entanto, é no interior do próprio Movimento Moderno que se manifestaram objeções a um modelo de pensamento excessivamente funcionalista da arquitetura, questionando inclusive a ideia de que a máquina ofereceria uma concepção rica o bastante para definir as qualidades eternas da vida do homem. Ao se propagar, a arquitetura moderna também se transforma, e novas possibilidades são apropriadas pela via da retórica emocional e o lirismo possibilitado pela plasticidade do concreto armado. Buscamos refletir nessa comunicação como se deu a apropriação dessas duas vias do projeto moderno exercitadas sobre o tema da arquitetura religiosa no âmbito paulista.

Palavras-chave: Arquitetura religiosa. Funcionalismo. Poética arquitetônica.

Abstract

Rationalism as a thought process becomes a form in the architecture of the Modern Movement. These forms seek to be the new spatial structures directed towards the formation of a new society. The identity of this architecture based on functionality and rationality is the machine. The first generation of modern architects in São Paulo projects on this key of architecture, prioritizing new technological possibilities and formal purism. However, it is within the Modern Movement itself that objections to an overly functionalist model of architecture were expressed, questioning even the idea that the machine would offer a conception rich enough to define the eternal qualities of man's

life. As it spreads, modern architecture also changes, and new possibilities are appropriated through emotional rhetoric and the lyricism made possible by the plasticity of reinforced concrete. We seek to reflect in this communication how the appropriation of these two ways of the modern project took place on the theme of religious paulista architecture.

Keywords: Religious architecture. Functionalism. Architectural poetics.

Resumen

El racionalismo como proceso de pensamiento se convierte en una forma en la arquitectura del Movimiento Moderno. Estas formas buscan ser las nuevas estructuras espaciales orientadas hacia la formación de una nueva sociedad. La identidad de esta arquitectura basada en la funcionalidad y la racionalidad es la máquina. La primera generación de arquitectos modernos en São Paulo proyecta sobre esta clave de la arquitectura, priorizando las nuevas posibilidades tecnológicas y el purismo formal. Sin embargo, es dentro del propio Movimiento Moderno donde se expresaron las objeciones a un modelo de pensamiento excesivamente funcionalista en arquitectura, cuestionando incluso la idea de que la máquina ofrecería una concepción lo suficientemente rica como para definir las cualidades eternas de la vida del hombre. A medida que se difunde, la arquitectura moderna también cambia, y se apropian de nuevas posibilidades a través de la retórica emocional y el lirismo que posibilita la plasticidad del hormigón armado. Buscamos reflejar en esta comunicación cómo se produjo la apropiación de estos dos caminos del proyecto moderno sobre el tema de la arquitectura religiosa en São Paulo.

Palabras clave: Arquitectura religiosa. Funcionalismo. Poética arquitectónica.

Entre a tecnologia e a retórica emocional: propagação e transformação da arquitetura moderna paulista.

No final do século XIX e começo do século XX se opera transformações importantes no campo artístico, que são marcadas pelo abandono da mimese da realidade, e uma busca por novos meios de expressão baseados na tecnologia e na geometrização da matéria e da forma. O intuito seria "romper e diluir as imagens convencionais do mundo para promover formas totalmente inovadoras" (MONTANER, 2013, p.15). Como recurso para operar essa transformação, foram utilizados diversos mecanismos gerados pela abstração, a valorização da invenção, conceituação, simplificação e o elementarismo. Esses mecanismos também são apropriados pela vanguarda arquitetônica moderna, que não apenas procurava a renovação formal, mas também promover materialmente o desenvolvimento de um projeto social. O racionalismo como processo de pensamento se converteu em forma, relacionando-se com as novas estruturas espaciais dirigidas para a formação de uma nova sociedade. Assumindo um caráter funcionalista o projeto moderno se caracteriza pela planta livre e flexível, a fachada transparente, a estrutura aparente, a indiferenciação e a uniformidade que apregoam os valores constitutivos de uma sociedade moderna igualitária, baseada na ética e sinceridade, "expressão da imagem cientifica de uma natureza livre" (MONTANER, 2013, p. 115).

Tecnologia e purismo formal

Do ponto de vista formal, o modernismo reduz a arquitetura a seus elementos essenciais, organizando-se basicamente através de uma retícula horizontal e outra vertical, que proporciona uma composição simples e clara, repudiando o ornamento e suas atribuições simbólicas. A ênfase recai sobre a abstração da forma, manifesta nas estruturas, nos elementos e formas geométricas puras. Entendemos que essa foi uma das etapas de propagação do projeto moderno, caracterizados pela apropriação tecnológica do purismo formal e a elementaridade das linhas. Utilizaremos como leitura dessa etapa do projeto moderno os projetos para a Igreja da Escola de Especialistas da Aeronáutica desenvolvido por Rino Levi e o projeto para a Igreja do Convento dos Padres Dominicanos em Belo Horizonte, projetado por Carlos Millan e Joaquim Guedes.

O primeiro projeto lido pela chave da apropriação tecnológica de traços elementares, é o projeto para a Igreja para a Escola de Especialistas da Aeronáutica, 1952, do arquiteto Rino Levi (Figura 1). Seu conhecido método de trabalho baseava-se na análise de todas condicionantes funcionais do programa de necessidades, bem como da interpretação do clima e da natureza. As obras caracterizam-se pela qualidade técnica e formal. Nesse projeto a questão da tecnologia construtiva e da abstração são muito importantes. O projeto se configura em volumes funcionais ao redor de um espaço descoberto, onde os jardins passam a ser os estruturadores da espacialidade da obra. O projeto é marcado pela clara distribuição geométrica das superfícies e dos volumes, as retículas horizontais se combinam as verticais, possibilitando a continuidade entre interior e exterior, fundindo dentro e fora. A entrada para o templo se dá pela lateral, um grande pátio ajardinado no lado esquerdo de quem entra abre-se numa praça para o exterior, nele, uma capela é delimitada e do lado externo um altar foi posicionado para celebrações ao ar livre. A sinceridade construtiva está explícita, manifestando o comportamento dos materiais, suas texturas e formas. O sistema estrutural do edifício está aparente, são estruturas leves e proporcionam uma quantidade grande de luz para o espaço. Os jardins criam paisagens internas, trazendo diálogo com a natureza. Conforme palavras do próprio arquiteto, o contato com a vegetação do jardim do interior despertaria “sensação de repouso e serenidade” e “estimula no homem a fraternidade”, trazendo novamente uma harmonia entre homem e natureza para a vida urbana. A escolha da introspecção pelo arquiteto, como aspecto essencial deste projeto, faz com que o espaço da comunidade se recolha no interior dos muros. A tônica do projeto baseado na elementaridade das formas nos permite visualizar uma perspectiva complementar do arquiteto em relação a arquitetura racionalista, que é a necessidade de humanização do projeto tecnológico moderno através dos jardins, pátios e vistas.

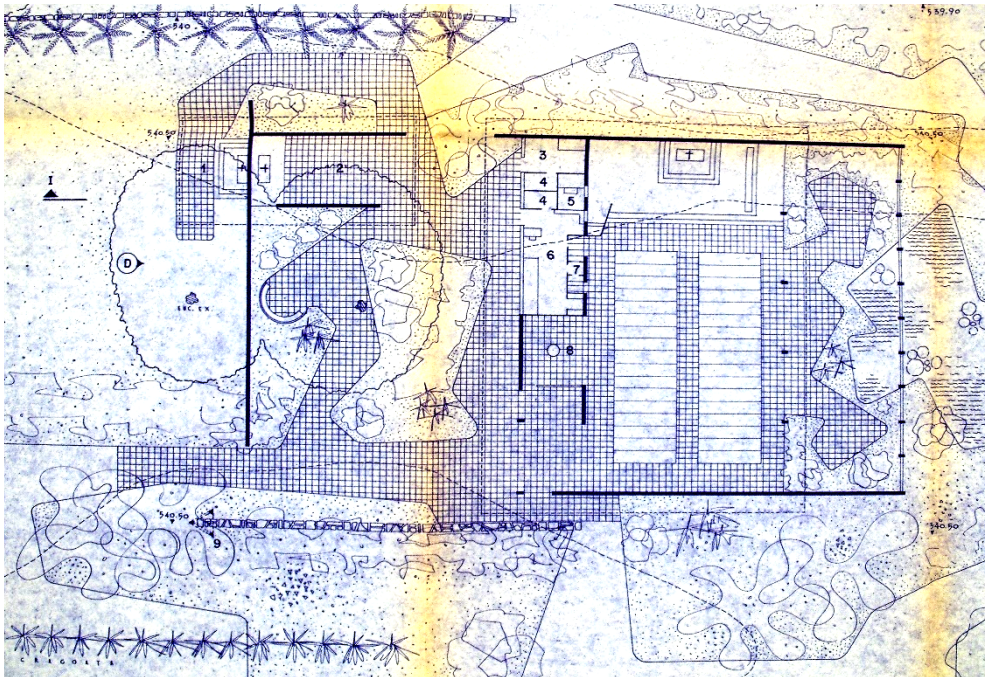


Figura 1. Planta baixa da Igreja para Escola de Especialistas da Aeronáutica, Guaratinguetá -SP, 1952, Rino Levi. Não construída. Fonte: Acervo de Projetos da FAUUSP

O segundo projeto na chave da tecnologia e o purismo formal é o projeto de Carlos Millan e Joaquim Guedes para uma igreja do Convento dos Padres Dominicanos em Belo Horizonte, 1957 (Figura 2). A versão de planta livre empregada pelos arquitetos tem como aspecto notável a volumetria compacta, um prisma de base quadrada agrega o espaço destinado ao culto, subordinado pela posição dos elementos estruturais e a organização estritamente simétrica. Estes princípios empregados pelos arquitetos são de matriz miesiana marcados pela elementaridade, característica de seus pavilhões diáfanos. No trabalho de Millan e Guedes, a organização formal e programática é simples, uma planta quadrada abriga as necessidades litúrgicas, e o espaço da assembleia, que é delimitado por corredores de passagem nas laterais, organiza o espaço de forma estritamente funcional.

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. Não há abertura nessas empenas, existe apenas uma fresta que contorna todo o perímetro do

templo, não permitindo que esse fechamento chegue à laje. O espaço interno do templo é um volume quadrado coberto por laje nervurada bidirecional apoiada em poucos pilares periféricos, com o limite do interior contíguo a essa estrutura. Apenas quatro pilares sustentariam a ampla laje. Os planos contínuos de concreto e de vidro fazem o fechamento do espaço. A torre é volume afastado do corpo do templo, exercício elementar composto por quatro pilares que sustentam pequenas lajes, dispostas horizontalmente, formando vazios. A torre faz contraste com o edifício que tem uma orientação horizontal.

A forma quadrada da planta é uma variação básica sobre o tema do espaço centralizado. Há um equilíbrio entre ênfase periférica e a tendência centralizante do edifício. Esse tipo representa um ato concreto de representação de uma qualidade de imagem, que tem relação com as estruturas básicas do espaço existencial, que no transcorrer da história é utilizado para as ênfases necessárias (NORBERG-SCHULZ, 2008, p. 131). 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. Há confiança na "delicadeza rústica" dos elementos de concreto aparente. 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 fazem 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.

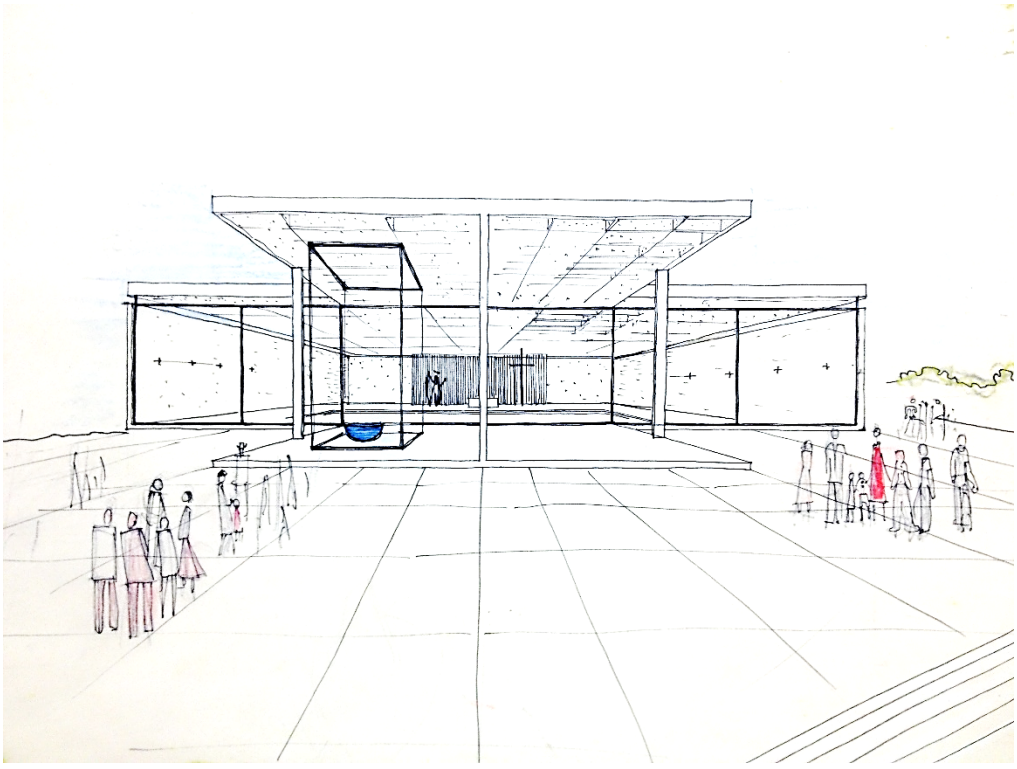


Figura 2. Perspectiva da igreja do Convento Dominicano, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Liliana Guedes. Não construído. Fonte: Acervo de Projetos da FAUUSP

Retórica emocional e lirismo arquitetônico

A segundo perspectiva de propagação e transformação da arquitetura moderna paulista está na via da retórica emocional e do lirismo arquitetônico. Ao abordar a produção arquitetônica paulista, é imperativo tocar no assunto das reinvenções e novas interpretações surgidas da revisão dos paradigmas do Movimento Moderno nos anos 1960, quando visualizamos as potencialidades do uso do concreto na arquitetura e as possibilidades poéticas apresentadas.

Seguimos analisando outro projeto do arquiteto Joaquim Guedes, dessa vez um projeto que ele desenvolveu para a Igreja Matriz de Osasco em 1961 (Figura 3). O projeto é um volume cilíndrico no alto de um platô, que é praça aberta formando um adro frontal. A forma pura e elementar é trabalhada através de uma sucessão de aberturas que configuram as entradas e saídas, e constituem os vãos que trazem iluminação para o interior do edifício. A iluminação é marcada pela variação entre claro e escuro, sombra e luz proporcionadas pelo movimento solar, as aberturas criam uma outra dinâmica espacial nas várias horas do dia, levando o indivíduo a

percepções diferentes do espaço à medida que o tempo passa. Existe também uma iluminação zenital, um tronco de cone na cobertura direcionado para o interior da forma, é cobertura transparente que inunda o espaço com uma luz desde cima. A planta é circular, o altar está posicionado numa das extremidades, elevado em poucos degraus, amplo para o mobiliário necessário, conta com uma cobertura elíptica posta sobre ele. A forma do templo sugere a técnica construtiva que seria empregada na construção, por ser volume rígido, o concreto armado seria material e técnica mais comum para tal empreendimento. O sentido de elevação é perceptível neste projeto. É a escala monumental, que propicia tanto o sentido de elevação, quanto um sentimento de pequenez diante de tão grande obra, a escala é fator preponderante neste projeto, e aqui Joaquim Guedes dá importância a retórica emocional na constituição do projeto, ele traz uma herança dos espaços religiosos, onde a dimensão de terra e céu, são evocadas, criando forma significativa que contribui para o próprio entendimento existencial. Aqui se materializa um entendimento temporal desse mundo completo, onde terra e céu, homem e divindade, significados na arquitetura, chegam a ser um verdadeiro *imago mundi* (NORBERG-SCHULZ, 2008, p. 217)

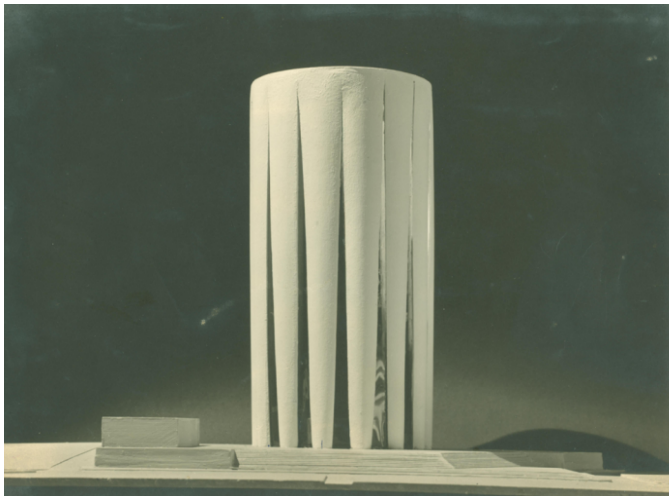


Figura 3. Foto da Maquete da Igreja Matriz de Osasco,detalhe luz e sombra. Osasco- SP, 1961, Joaquim Guedes. Não construida. Fonte: Acervo de Projetos da FAUUSP

O segundo projeto na chave da retórica emocional que queremos tratar aqui é o da Igreja Nossa Senhora Aparecida, para São Caetano do Sul, projetado em 1962 por Carlos Millan (Figura 4). O arquiteto desenvolveu duas propostas de projeto para essa igreja, vamos tratar da segunda proposta onde ele trabalha com uma concepção onde a retórica emocional se acentua pela escala e jogos de luz e sombra.

A planta tem organização longitudinal, acentuando o percurso rumo ao altar, a regularidade da planta é quebrada unicamente pela localização das capelas laterais, que formam prismas irregulares projetados para o exterior. Confessionários e pia batismal estão localizados no pavimento inferior, que pode ser acessado através de uma escada, dispostas externamente. 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. Logo acima da entrada principal está o coro, que tem no plano da cobertura uma estreita abertura em fita, que traz iluminação e ruptura para a continuidade do plano inclinado. A solução volumétrica é complexa, sendo formada por planos de concreto armado inclinados de forma que estabeleçam pelo desenho e escala uma ambiência de elevação. A considerável espessura das empenas laterais, demonstram a materialidade do volume, elas diminuem ao se aproximarem da entrada principal da igreja. O corpo do templo é em concreto aparente, o corte longitudinal revela a forma triangular do espaço onde as duas superfícies inclinadas que formam a cobertura não chegam a se encontrar, nesse intervalo que existe entre as duas, uma abertura zenital vem desde o alto iluminar o altar. O projeto proporciona significações poéticas e metafóricas através da depuração de simbolismos religiosos convencionais, a menção ao transcendente se dá pelo próprio arranjo arquitetônico evocando áreas de luz e sombra. No batistério, o ambiente é orquestrado pela iluminação zenital indireta que incide sobre o espelho d'água, este refletindo, contribui para a difusão da luz para o ambiente. O percurso é elemento de significado aqui, o indivíduo tem que descer por uma escada para acessar o batistério, lembramos que batismo é vocábulo de origem grega, *baptizo*, que significa imergir ou submergir, nesse sentido, o próprio percurso arquitetônico relembra a ideia de imersão. Da mesma forma, para acessar a nave a partir do batistério é necessário ascender, ressurgir do espaço confinado do batistério para o amplo espaço da nave onde está a *ecclesia* reunida.

Na estratégia projetual apresentada fica claro a intenção de promover o sentido de elevação para o espaço, as empenas ascendentes promovem essa experiência espacial, típico das igrejas góticas. Entretanto, diferentemente das paredes desmaterializadas do gótico, aqui o espaço é duro, pesado, com poucas aberturas, aliás, uma nesga no alto formada pelo desencontro das empenas da cobertura traz luz zenital que acentua a presença do altar. 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, e a singeleza e a materialidade do concreto aparente.

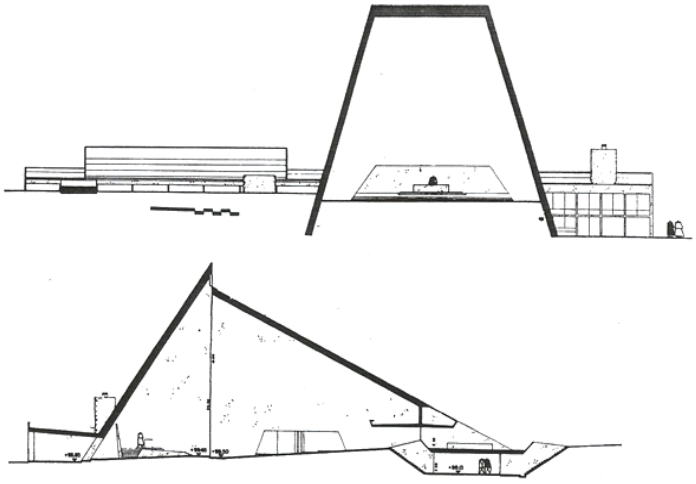


Figura 4. Corte transversal e longitudinal da Igreja, proposta 2, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. Fonte: Revista Acrópole n. 317, maio de 1965.

Conclusão

O caráter expressivo da arquitetura carrega ressonâncias interiores de uma ideia, de uma percepção e de um modo de viver. A arquitetura em sua materialização seria a concretização do espaço existencial do ser humano, de suas propriedades básicas, sua cultura. Entendemos que é próprio da arquitetura refletir a condição humana e procuramos nessa comunicação reconhecer essas propriedades através de duas vias de projeto moderno, uma baseada na tecnologia e purismo formal e a outra pela via da retórica emocional e o lirismo arquitetônico. Trabalhamos aqui com quatro projetos que são unidos pelo programa, que infelizmente não foram construídos, mas mesmo assim constituem-se em patrimônio de uma cultura moderna que compartilhava de uma estética de origem internacional, que foi enriquecida pelas transformações e propagações locais.

Verificamos nas diferentes estratégias projetuais, que alguns projetos privilegiaram o entendimento do espaço sacro não em seu caráter monumental, mas buscaram na horizontalidade, a proximidade com a escala humana e suas relações coletivas. Tanto o projeto da Igreja da Escola de Especialistas da Aeronáutica desenvolvido por Rino Levi como o projeto para a Igreja do Convento dos Padres Dominicanos em Belo Horizonte, projetado por Carlos Millan e Joaquim Guedes demonstram como o tema do sacro utilizou das novas formas e novos materiais, desprendendo-se dos signos condicionados pelos estilos e se preocupou com a proposta de

universalismo pretendido pelo Movimento Moderno. Esses projetos estão marcados pelos processos de estandardização industrial, a consideração de uma escala mais próxima a desenvolvida no contexto urbano em que estaria implantada, e são próprias das primeiras caracterizações do funcionalismo. A capela como instituição pública também seria considerada uma "extensão da casa", dando a intenção de que "habitar", entendido na acepção heideggeriana, não é apenas uma função privada mas também pública. O homem habita quando participa em comunidade, dessa forma, o edifício público expressaria as crenças comuns e não as individuais.

De outro modo, verificamos tanto no projeto da Igreja Matriz de Osasco, de Joaquim Guedes, como no projeto da Igreja Nossa Senhora Aparecida de Carlos Millan a busca de uma retórica emocional. Esses projetos assinalam uma transformação no exercício projetual desses dois arquitetos, onde a arquitetura quer provocar reações no ser humano, que vão além dos estímulos físicos, sugerindo que a imaginação arquitetônica seria uma faculdade que procura mediar a experiência sensível e a compreensão intelectual, sendo um modo de conhecimento mais amplo sobre a própria existência.

É no interior do próprio Movimento Moderno que se manifestaram objeções a um modelo de pensamento excessivamente funcionalista da arquitetura, questionando a "ideia de que a máquina, a fábrica e a cidade racionalizada oferecem uma concepção rica o bastante para definir as qualidades eternas da vida do homem." (HARVEY, 2014, p.39)

A possibilidade de exploração plástica proporcionada pelo concreto armado é tecnologia importante para as opções formais escolhidas nesses projetos e demonstram uma via de projeto através da retórica emocional que quer demonstrar o que está além das coisas utilitárias, buscando por um conteúdo poético e significante da realidade.

Referências

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LIMA JUNIOR, Marcio A. **O traço moderno na arquitetura religiosa paulista**. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Los princípios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX**. Barcelona: Reverté, D.L, 2008.

O Art Déco na “Obra Getuliana” através da Revista do Serviço Público

Art Deco in “Obra Getuliana” through the Journal of Public Service

Art Déco en la “Obra Getuliana” a través de la Revista do Serviço Público

REIS, Márcio Vinicius. Doutor. Universidade Anhembi Morumbi. Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo. contato: marciovreis@gmail.com

Resumo

A *Revista do Serviço Público* (RSP) foi o veículo oficial de comunicação impressa entre o governo estadonovista (1937-1945) e o funcionalismo público, constituindo importante registro e propaganda da “Obra Getuliana”, traduzida aqui pelos edifícios públicos federais. A análise desse periódico entre 1937 e 1945 permitiu-nos recompor o mosaico da produção arquitetônica oficial no período, bem como o “sistema” criado para coordená-la, imbuído dos princípios científicos de racionalização do trabalho aplicados à administração pública. Pelo material levantado, especialmente a documentação sobre as obras e os certames expositivos foi possível recuperar o pensamento, discurso e as preocupações arquitetônicas oficiais relativos à concreção de edifícios públicos modernos para os diferentes órgãos e serviços federais.

Palavras-chave: Art Déco. Obra Getuliana. Revista do Serviço Público.

Abstract

The Journal of Public Service (JSP) was the vehicle journal of printed communication between the government *estadonovista* (1937-1945) and the civil service, constituting an important record and propaganda of the "Obra Getuliana", translated here by public buildings federal. The analysis of this journal between 1937 and 1945 allowed us to reconstitute the mosaic of architectural production officials in the period, as well as the "system" designed to coordinate it, imbued with the scientific principles of rationalization of work applied to public administration. The material raised, especially the documentation on the works and exhibitions exhibition was unable to retrieve the thought, speech and architectural concerns official concerning the concretion of public buildings modern for the different components and federal services.

Keywords: Art Déco. Obra Getuliana. Journal of Public Service.

Resumen

La *Revista do Serviço Público* (RSP) fue el vehículo oficial de comunicación impresa entre el gobierno del Estado Novo (1937-1945) y el funcionalismo público, constituyendo un importante registro y propaganda de la “Obra Getuliana”, traducida aquí por los edificios públicos federales. El

análisis de ese periódico entre 1937 y 1945 nos permite recomponer el mosaico de la producción arquitectónica oficial en el período, así como el "sistema" creado para coordinarla, incluyendo los principales científicos de racionalización del trabajo aplicados a la administración pública. De las informaciones levantadas, especialmente la documentación sobre las obras y los certámenes expositivos, fue posible recuperar el pensamiento, discurso y las preocupaciones arquitectónicas oficiales relativas a la concreción de edificios públicos modernos para los diferentes órganos y servicios federales.

Palabras clave: Art Déco. Obra Getuliana. Revista do Serviço Público.

Art Déco na "Obra Getuliana" através da Revista do Serviço Público

Introdução

A análise da *Revista do Serviço Público* (RSP) entre 1937 e 1945, no registro da "Obra Getuliana", pareceu-nos oportuno através, tendo-se em vista o esforço representado pelos trabalhos enfocando arquitetura e política no primeiro governo Vargas (1930/45). Tal análise permitiu-nos recompor parcialmente o mosaico da produção arquitetônica oficial e o "sistema de obras" criado durante o regime estadonovista para coordená-la, imbuído dos princípios científicos de racionalização do trabalho aplicados à administração pública. Pelo material levantado, especialmente a documentação sobre os edifícios públicos federais, foi possível recuperar também o pensamento, discurso e as preocupações arquitetônicas oficiais, sobretudo aquelas relacionadas ao "moderno" na "arquitetura estatal".

O termo "Obra Getuliana" [55] refere-se aqui ao conjunto formado por tais edifícios projetados para abrigarem as sedes dos ministérios e demais órgãos e serviços a eles subordinados. Portanto, trataremos aqui da arquitetura produzida pelo Estado, cujos projetos em sua maioria competiam aos escritórios técnicos das Divisões de Engenharia e Obras dos ministérios civis e militares,[56] ou resultaram dos concursos e contratações externas aos quadros.

Através das matérias da RSP enfocando os edifícios públicos federais erigidos no antigo Distrito Federal, a partir de meados de 1930, buscamos trazer à baila alguns deles de linguagem Art Déco, como a Estação D. Pedro II (1936/40), o Ministério da Guerra (1938/41), o Entreposto da Pesca (1936/41), a Imprensa Nacional (1937/40) e a Alfândega do Rio de Janeiro (1939/41). Diferentemente dos pioneiros edifícios públicos da arquitetura brasileira do Movimento Moderno,

[55] É por certo também uma alusão ao título provisório do "livro documentário" inacabado do ministro Gustavo Capanema da Educação e Saúde (1934/45), organizado em comemoração ao primeiro decênio da administração Vargas, em 1940, já no regime estadonovista (1937/45). Nas palavras do ministro, a publicação seria de "elucidação e propaganda" por meio de amplo registro fotográfico e textos (nada eruditos) encomendados a intelectuais e figuras destacadas na administração pública. Inacabado a tempo de ser lançado naquela ocasião do primeiro decênio e dos festejos dos quinze anos, o esboço de livro com centenas de fotografias (muitas dos edifícios e obras públicas federais) assim se encontra até os dias de hoje (LACERDA, 1994, p. 241-248).

[56] Os ministérios civis, num total de sete, compreendiam o do Trabalho, Educação e Viação e Obras Públicas, Saúde, Fazenda, Agricultura, Justiça e Negócios Interiores, e Relações Exteriores. Já os dois ministérios militares eram o da Guerra e o da Marinha.

acabaram sendo preteridos pela historiografia arquitetônica por serem representativos de outros padrões de moderno, mas que na "Obra Getuliana" foram preponderantes, sobretudo, em relação àqueles de matriz corbusiana.

A *Revista do Serviço Público* (1937-)

Inicialmente editada pelo Conselho Federal do Serviço Público Civil (CFSPC), órgão coordenador da administração pública, a RSP passou a ser de responsabilidade do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), criado em julho de 1938 para substituí-lo. Enquanto periódico de instrução do funcionalismo acerca da nova ordem do regime estadonovista, a RSP se notabilizou pela linha editorial abrangendo temas ligados à estruturação do Estado, com enfoque político, administrativo, econômico e jurídico (REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO, 1937, p. 3-5). Ainda no rol de assuntos encontrava-se a arquitetura oficial, tornada peça importante do projeto nacional-desenvolvimentista do governo Vargas para um "Brasil Novo", ao expressar de forma concreta e simbólica os avanços sociais e econômicos.

De tom jornalístico, as matérias da RSP sobre os edifícios da "Obra Getuliana" buscavam propalar o lado exemplar da arquitetura oficial para as iniciativas particulares e futuras, e de quebra, louvar o mecenato estatal centrado na figura de Getúlio. Também expuseram as preocupações arquitetônicas oficiais por detrás da concreção desses edifícios, sobretudo aquelas relacionadas ao moderno, evidenciando assim os discursos acerca do caráter da arquitetura oficial. A exaltação à figura do estadista mecenas constava até do perspicaz discurso de agradecimento de Capanema à Vargas, por ocasião da inauguração da sede do MES, em 3 de outubro de 1945. O ministro dizia ser "raríssimo [...] que o chefe de Estado, além de protetor das artes [...], se transforme em **animador da renovação e da rebeldia**, num terreno em que o espírito acadêmico, em toda parte e em todos os tempos, possui o mais forte poder." [57]

Já o discurso embasado outros padrões de moderno, como o "estilo moderno norte-americano", suplantava as veleidades estilísticas para designar modernas as obras que prontamente solucionavam a problemática edilícia relacionada à "utilidade", "comodidade", "conforto" e "finalidade". Os edifícios de destaque, como as sedes dos ministérios e órgãos a eles subordinados, foram reportados individualmente em matérias que primavam pela boa qualidade

[57] Cf. RIBEIRO, Adalberto Mário. O Palácio do Ministério da Educação e Saúde. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 8, v.4, n. 2, p. 75-98, nov. 1945, p. 75-76.

textual, contendo informações dignas de um bom memorial descritivo e ficha técnica de projeto. A outra parcela foi relacionada coletivamente nas matérias sobre os programas governamentais de saúde e ensino, e nas reportagens sobre as quatro exposições oficiais realizadas entre 1938 e 1944, celebrando as atividades governamentais. A saber: Exposição do 30º aniversário do Ministério da Viação e Obras Públicas (1938), Exposição do Estado Novo (1938), Exposição do Ministério da Guerra (1941) e Exposição de Edifícios Públicos (1944).

Um primeiro balanço da "Obra Getuliana", tendo como referências ainda o artigo da revista *Chão* (1978) e os trabalhos de Lauro Cavalcanti (1995; 2006) e Hugo Segawa (2006), revela a coexistência no seu interior de "arquiteturas antagônicas".[58] Certamente subsistiram, valendo-nos do exposto por Carlos Martins (1987), devido à posição do Estado pós-1930, tornado "espaço privilegiado de luta entre diferentes projetos culturais", já que era o "elemento ativo na geração do campo cultural" e "árbitro decisivo" (MARTINS, 1987, p. 25).

Pelo averiguado nas matérias da RSP relativas à normativa da produção arquitetônica oficial, em certa medida, a diversidade estilística era estimulada pelas diretrizes arquitetônicas ensejando edifícios em conformidade com os recursos materiais e saberes técnicos disponíveis localmente, e linguagem condizente com sua finalidade. Além do mais, a aprovação final dos projetos dos principais edifícios públicos era prerrogativa, desde 1939, do presidente da República e do DASP.

O Art Déco e outros padrões do "moderno" na "Obra Getuliana"

Entre os edifícios Art Déco reportados individualmente na RSP encontravam-se as sedes ministeriais do Trabalho (1936/38), Educação e Saúde (1936/44), Fazenda (1938/43) e Guerra (1938/41). Já a sede da Justiça (não construída) foi sucintamente descrita na matéria do jornalista Adalberto Mário Ribeiro sobre a Exposição de Edifícios Públicos. Dos edifícios dos órgãos subordinados aos ministérios (construídos no antigo Distrito Federal) estavam o Entreposto de Pesca (1936/41), a Alfândega (1939/41), a Imprensa Nacional (1937/40), e o Instituto Nacional de

[58] Os antagonismos arquitetônicos vistos nos episódios de construção das três primeiras sedes ministeriais (Educação e Saúde – Trabalho – Fazenda), e retratados por Cavalcanti, denotaram um Estado sem tanto poder de censura estética assim. Nessa ótica, ao focalizar a Exposição de Edifícios Públicos – em outras palavras descrita pelo governo como a resposta ao problema edilício das suas repartições -, Hugo Segawa trouxe à baila o evento que mais claramente expôs a diversidade estilística caracterizadora da arquitetura oficial do período varguista.

Tecnologia (criado em 1933). Da alçada do Ministério da Viação e Obras Públicas (MVOP), a Estação D. Pedro II (1936/40) e a Fábrica Nacional de Motores (1940/42-) e sua cidade industrial.

Já nas reportagens sobre os programas governamentais de combate à lepra e tuberculose pelos distintos Serviço Nacional de Lepra (SNL) e Serviço Nacional de Tuberculose (SNT), do Ministério da Educação e Saúde (MES), eram relacionados alguns leprosários, preventórios, educandários, dispensários e sanatórios para tuberculosos. Em geral, as edificações desses programas encontravam-se situadas nas áreas rurais ou nos arrabaldes das cidades, e foram concebidas na linguagem neocolonial ou Art Déco, ou por outras nem tão claras assim, gozando todas elas de liberdades estilísticas. De qualquer forma, buscavam ser condizentes com a ideia de "construções regionais" prevista nas diretrizes arquitetônicas.

Também da alçada do MES, o ensino técnico e profissionalizante no país foi tema da matéria que relacionava os liceus (na linguagem Art Déco) e as novas escolas técnicas construídas nos estados pelo governo federal, em linguagem racionalista. Em relação ao ensino universitário, a Cidade Universitária do Brasil (CUB) foi reportada em várias matérias, que trataram da evolução dos trabalhos do seu projeto e construção.

Sob os auspícios do Centro Nacional de Ensino e Pesquisas Agronômicas (CNEPA) do Ministério da Agricultura, foi tema de extensa matéria a Escola Nacional de Agronomia. A despeito da arquitetura desse ministério, a linguagem do neocolonial era tida como propícia ao caráter "rural" das suas construções, e moldou entre outras a referida escola, o aeroporto e o hotel do Parque Nacional do Iguaçu, e a sede do Parque Nacional do Itatiaia.[59]

Um pouco mais da produção arquitetônica dos distintos ministérios civis, lendo-se as matérias do jornalista Adalberto Mário Ribeiro sobre a Exposição de Edifícios Públicos. Dentre as obras (construídas ou não, e de traços Art Déco), algumas empreendidas pelo Ministério da Justiça, como a própria sede do órgão (escolhida em concurso vencido pelo arquiteto Antônio Dias Carneiro) e a do Arquivo Nacional. Outras foram as do sistema prisional e de assistência social, como o antigo presídio agrícola de Ilha Grande e o Instituto Profissional 15 de Novembro.

[59] Projetista dessas duas últimas obras e figura respeitada naquele ministério, o arquiteto Ângelo Murgel enobrecia na matéria intitulada *Arquitetura Rural*, publicada na revista *Arquitetura e Urbanismo* (edição de setembro-outubro de 1939), o papel do governo no estabelecimento, "pelos seus órgãos técnicos, [...] livres das preferências estilísticas pessoais dos detentores transitórios do poder," e "à luz dos modernos princípios," do "padrão arquitetônico rural brasileiro, em função do nosso homem, das suas necessidades e [...] possibilidades" (MURGEL, 1939, p. 68).

Se já era clara a influência da administração pública norte-americana sobre a do regime estadonovista (REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO, 1939, p. 101-103), o mesmo ocorria no plano arquitetônico através do edifício em altura. A reboque dessa tipologia, achava-se a o pretenso "estilo moderno norte-americano", como era inicialmente designado nos EUA a variante do "estilo" aflorado na Exposição de 1925 em Paris - mais tarde rebatizado Art Déco e que de lá se alastrou para o continente sulamericano. Em "terras cariocas" foi taxado de "pseudo-modernismo", encontrando aí seus verdadeiros patronos, como nos informava Lúcio Costa discorrendo sobre o arquiteto Alessandro Baldassini (COSTA, 1995, p. 167). A esse profissional se juntava o arquiteto Mário Santos Maia, funcionário do Ministério do Trabalho e projetista da sua sede e de inúmeros edifícios de escritórios no Rio de Janeiro.

A arquitetura dos edifícios da "Obra Getuliana" não esteve imune à influência norte-americana também, e nem argentina, conforme revelado na matéria da RSP sobre o projeto secundário elaborado para a sede do Ministério da Fazenda (Figura 1), em substituição ao de Wladmir Alves de Souza e Enéas Silva (vencedores do concurso de 1936). Certamente o moderno de base norte-americana, sobretudo expressado pela linguagem do Art Déco, se fez mais sentido na concepção de boa parte dos edifícios públicos federais. Podem ser tomados como exemplos, as sedes do Ministério do Trabalho (Figura 2), Ministério da Guerra (Figura 3), da Estação D. Pedro II, Alfândega do Rio de Janeiro (Figura 4) e Imprensa Nacional (Figura 5).

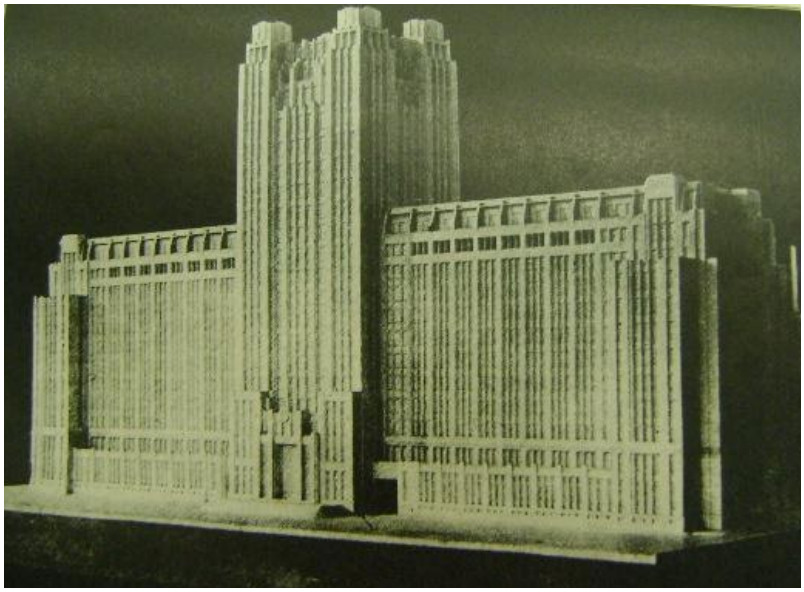


Figura 1: Maquete do projeto secundário (não construído) da sede do Ministério da Fazenda, de Aristides Figueiredo em parceria com os arquitetos Rafael Galvão e Stélio de Morais.



Figura 2: à esquerda, sede do Ministério do Trabalho (1936/38) – projetada por Mário Santos Maia – e à direita, ainda em construção, a sede definitiva do Ministério da Fazenda (1938/43), do arquiteto Luís Eduardo Frias de Moura.

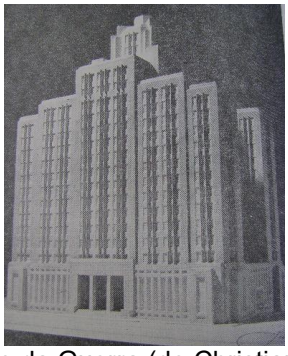


Figura 3: maquete da sede do Ministério da Guerra (de Christiano Stockler das Neves), vendo-se a ala frontal. Fonte: Revista do Serviço Público, nov. 1938, p.109.

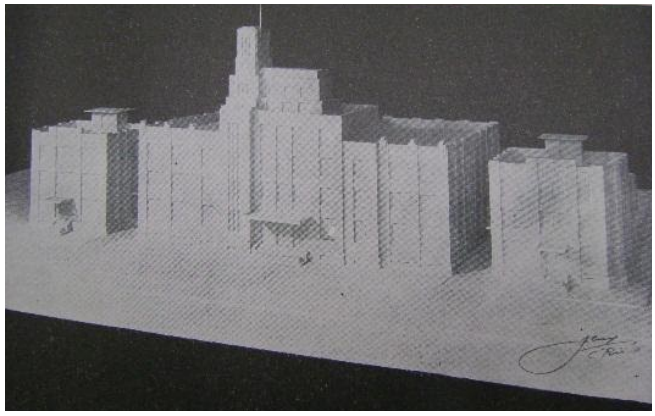


Figura 4: maquete do conjunto dos três edifícios que integravam a Alfândega do Rio de Janeiro (ao centro), vendo-se à esquerda o Laboratório de Análises e à direita a Guardamoria. Fonte: Revista do Serviço Público, abr.-mai. 1939, p. 109.

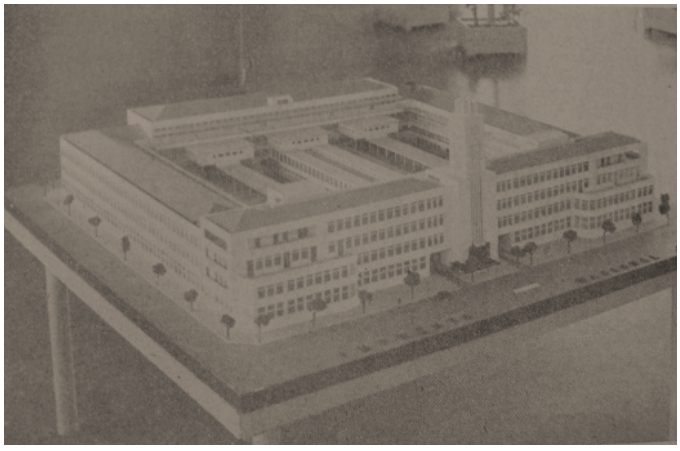


Figura 5: Maquete do edifício da Imprensa Nacional (atual sede da Superintendência da Polícia Federal do Rio de Janeiro). Fonte: Revista do Serviço Público, nov. 1944, p. 111.

Na RSP eram descritos como modernos os edifícios cujos projetos atendiam plenamente os requisitos de “utilidade”, “comodidade”, “conforto” e “finalidade”. Por outro lado, os novos usos e programas definidores dos projetos edilícios elaborados para as diferentes naturezas de serviços públicos, obrigaram a uma revisão da prática projetual e cultura arquitetônica dos seus autores, fossem eles arquitetos ou engenheiros. Como informava a matéria da RSP sobre a nova sede do Ministério do Trabalho, nas modernas edificações da Esplanada do Castelo, tais requisitos estavam se tornando preponderantes “sobre quaisquer outras cogitações que pudessem influir na composição dos projetos, inclusive mesmo as preocupações do belo e do senso estético” (REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO, 1939, p. 72).

Ainda que os esquemas compositivos de matriz clássica tivessem sobrevida nesses projetos, soluções construtivas até então inovadoras eram adotadas, como a estrutura livre de concreto armado e vãos maiores, prevendo-se os novos arranjos espaciais internos. Outras inovações, como as lajes planas impermeabilizadas da cobertura, quase não vingavam, prevalecendo o velho e tradicional telhado cerâmico encerrado por platibanda de alvenaria. Resquícios de elementos passadistas ou "vanguardistas" eram comumente fundidos às linguagens modernizadas adotadas nos projetos dessas edificações.

No caso da sede do Ministério da Guerra, o "moderno" em questão adviria tanto da "técnica da construção, orientada no sentido de aliar às preocupações de ordem estética as do interesse administrativo", como da "influência do chamado **estilo moderno norte-americano**". Já a "composição" do edifício seria "**monumental** sem repudiar o senso artístico – como acontece com o **utilitário** estilo chamado 'soviético', que alguns pretenderam firmar a título de concepção revolucionária da arte" (REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO, 1938, p. 105).

Considerações Finais

Enquanto "agente estrutural" da modernização do país, o Estado no período varguista (1930/45) se caracterizou pelos crescentes intervencionismo e centralidade administrativa, sobretudo ao longo do regime estadonovista (pós-1937). Também foi o grande impulsionador das arquiteturas renovadoras com propósitos mais racionalistas, tendo-se em vista o vasto programa construtivo de edifícios públicos "modernos" para abrigar, no território nacional, os diferentes órgãos, serviços e programas federais.

Mediante a problemática edilícia daí originada e relacionada à "utilidade", "comodidade", "conforto", "finalidade", padronização de tipos arquitetônicos e "regionais", o Estado chancelou quais arquiteturas emergiriam como modernas e aptas também a simbolizar o "imaginário estatal-nacional" (GORELIK, 2005, p. 27 *et seq.*) forjador da cultura e identidade brasileiras. Se moderna e exemplar deveria ser a arquitetura estatal varguista, ainda que na sua quase totalidade sob o manto de modernidades conservadoras (neocolonial, Art Déco e variantes), certo era a existência de coerência e afinidade discursiva entre seus agentes (autoridades e projetistas) e meios divulgadores.

Pelo visto, o MES assumiu a missão que lhe confiada, de norte da nossa arquitetura moderna, fosse através da sua sede ministerial, bem como das maquetes vistas na Exposição de Edifícios

Públicos (1944), a do Liceu Industrial de Belo Horizonte, de Niemeyer e a do Hospital de Clínicas de Porto Alegre, de Jorge Moreira.

Referências

Revista do Serviço Público

A VIAGEM do Sr. Luiz Simões Lopes aos Estados Unidos. Algumas impressões do Presidente do DASP sobre os serviços públicos norte-americanos. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 101-103, abr.-mai. 1939.

EDITORIAL. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 1, v.1, n.1, nov. 1937, p. 3-5.

O ENTREPOSTO da Pesca do Rio de Janeiro. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 2, v.1, n.1, jan. 1939, p. 56-61.

O NOVO edifício da Alfândega do Rio de Janeiro. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 2, v.2, n.1-2, abr.-mai. 1939, p. 108-111.

O NOVO edifício do Ministério da Educação e Saúde. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 2, v.2, n.1-2, abr.-mai.1939, p. 105-107.

O NOVO edifício do Ministério da Fazenda. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 1, v.3, n.1, p. 122-132, jul. 1938, p. 125, grifo nosso.

O NOVO edifício do Quartel General do Exército. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 1, v. 4, n.2, nov. 1938, p. 105-115.

O PALÁCIO da Imprensa. Casa do Jornalista. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 1, v.4, n.2, p. 121-135, nov. 1938.

O PALÁCIO do Trabalho. O majestoso edifício onde se acha instalado o Ministério do Trabalho. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 2, v.1, n.2-3, fev.-mar. 1939, p. 69-76.

O SEXTO aniversário do Departamento Administrativo do Serviço Público. A Exposição de Edifícios Públicos. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 7, v.3, n.3, set. 1944, p.175-179.

RIBEIRO, Adalberto Mário. A Exposição de Edifícios Públicos. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 7, v.3, n.3, set. 1944, p. 90-113.

_____. A nova Estação D. Pedro II. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 2, v.3, n.1-2, jul. -ago. 1939, p. 69-72.

_____. A remodelação da Imprensa Nacional. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 4, v.1, n.2, fev. 1941, p. 67-100.

_____. Edifícios Públicos. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 7, v. 2, n.3, jun. 1944, p. 53-78.

_____. O Palácio do Ministério da Educação e Saúde. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 8, v.4, n. 2, nov. 1945, p. 75-98.

Livros**, revistas, dissertações, textos e fichas de inventário**

CAVALCANTI, Lauro Pereira. **As preocupações do belo**. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

_____. **Moderno e brasileiro***:* a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CONAB – Companhia Nacional de Abastecimento – antigo Entreposto Federal de Pesca. Inventário de Bens Imóveis – Ficha Sumária. Secretaria de Estado de Cultura e Esportes. **Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC)**. Departamento de Pesquisa e Documentação. Departamento de Patrimônio Cultural e Natural, Rio de Janeiro, p. 1-23, set. 2003.

COSTA, Lúcio. Muita conversa, alguma arquitetura e um milagre. In: _____. **Lúcio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

GORELIK, Adrían. Nostalgia e Plano. O Estado como vanguarda. In: **Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 15-56, 2005, p. 27 *et seq*.

LACERDA, Aline Lopes de. A "Obra Getuliana" ou como as imagens comemoram o regime. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 14, p. 241-263, 1994. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1982112>. Acesso em: 22 jan. 2012.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil***:* elementos para a investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa – 1924/52. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História. Universidade de São Paulo, 1987.

MURGEL, Ângelo A. Arquitetura Rural. **Arquitetura e Urbanismo**, Rio de Janeiro, p. 607-611, set.-out. 1939.

PALÁCIO Duque de Caxias. Inventário de Bens Imóveis – Ficha Sumária. Secretaria de Estado de Cultura e Esportes. **Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC)**. Departamento de Pesquisa e Documentação. Departamento de Patrimônio Cultural e Natural, Rio de Janeiro, p. 9-12, 1998.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO / SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO. **Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

SEGAWA, Hugo. Arquitetura na Era Vargas: O avesso da unidade pretendida. In: Pessoa, José; Vasconcellos, Eduardo; Reis, Elisabete; Lobo; Maria (Orgs.). **Moderno e Nacional**. Niterói, EdUFF, 2006.

Arquitetura Moderna de Hospitais em São Paulo: análise comparativa de projetos, do Hospital Albert Einstein ao Hospital São Camilo Pompeia

Modern Architecture from São Paulo: a comparative analysis of projects, from Hospital Albert Einstein to Hospital São Camilo Pompeia

Arquitectura moderna de hospitalares em São Paulo: análisis comparativo de proyectos, del Hospital Albert Einstein al Hospital São Camilo Pompeia

MARVULLE, Ana Lídia Galhardi. Arquiteta e Mestranda. Universidade de São Paulo - Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: ana.lidia.gm@usp.br

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. Arquiteto e Professor Doutor. Universidade de São Paulo - Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: pfujioka@sc.usp.br

Resumo

Embora o conceito atual de hospital tenha surgido no Iluminismo (século XVIII), centros de tratamentos dos doentes e ensino das práticas médicas já existiram na Antiguidade Romana e na Idade Média. A ideia de hospital, bem como o de arquitetura hospitalar, evoluíram conjuntamente com a medicina, especialmente a partir do século XIX, com as descobertas e inovações científicas e tecnológicas e, principalmente, através da especialização. Tais avanços repercutiram na construção dos primeiros hospitais de grande porte, resposta às demandas criadas pela expansão populacional nas cidades, resultado da Revolução Industrial, e da evolução no transporte dos doentes e feridos, tornando-se um equipamento essencialmente urbano. A partir da segunda metade do século XX, a ideia de hospital puramente como centro científico passam a ser contestadas por defensores de uma visão mais humanizada da medicina, com a incorporação de novas questões, dentre elas o conceito de sustentabilidade, desenvolvido e aplicado a partir dos anos 80. Arquitetos se destacam durante esse período, entre eles Rino Levi e Siegbert Zanettini. Este artigo apresenta, portanto, uma análise comparativa de casos entre os projetos do Hospital Albert Einstein, de Rino Levi e o Hospital São Camilo Pompeia, de Zanettini.

Palavras-chave: Hospitais. Rino Levi. Siegbert Zanettini.

Abstract

Although the current concept of hospital appeared in the Enlightenment (18th century), centers for treating patients and teaching medical practices already existed in Roman Antiquity and the Middle Ages. The concept of hospital, as well as that of hospital architecture, evolved together with Medicine, particularly from the 19th century onwards, with scientific and technological discoveries and innovations and, mainly, through specialization. Such advances had repercussions on the construction of the first large hospitals, in response to the demands created by the population expansion in the cities, the result of the Industrial Revolution, and the evolution in the transportation of the sick and wounded, becoming an essentially urban equipment. From the second half of the Twentieth Century, the widespread concept of a hospital purely as a scientific center is challenged by advocates of a more humanized view of medicine, with the incorporation of new issues, including the concept of sustainability, developed and applied from the 1980s. Architects stood out during this period, among them Rino Levi and Siegbert Zanettini. This article therefore presents a comparative analysis between the projects of Hospital Albert Einstein, designed by Rino Levi and the Hospital São Camilo Pompeia, designed by Zanettini.

Keywords: Hospitals. Rino Levi. Siegbert Zanettini.

Resumen

Aunque el concepto actual de hospital apareció en la Ilustración (siglo XVIII), en la Antigüedad romana y la Edad Media ya existían centros de tratamiento de pacientes y enseñanza de prácticas médicas. El concepto de hospital, así como el de arquitectura hospitalaria, evolucionó junto con la medicina, especialmente a partir del siglo XIX, con descubrimientos e innovaciones científicas y tecnológicas y, principalmente, a través de la especialización. Tales avances repercutieron en la construcción de los primeros grandes hospitales, en respuesta a las demandas creadas por la expansión poblacional de las ciudades, fruto de la Revolución Industrial, y de la evolución en el transporte de enfermos y heridos, convirtiéndose, los hospitales, en un equipamiento esencialmente urbano. Desde la segunda mitad del siglo XX, el movimiento moderno marca la arquitectura brasileña y la idea de un hospital meramente como centro científico es cuestionada por los defensores de una visión más humanizada de la medicina, con la incorporación de nuevos temas, incluido el concepto de sostenibilidad, desarrollado y aplicado desde la década de 1980. En este período destacan arquitectos como Rino Levi y Siegbert Zanettini. Por tanto, este artículo presenta un análisis comparativo entre los proyectos del Hospital São Camilo Pompeia, de Zanettini, y el Hospital Albert Einstein, de Rino Levi.

Palabras clave: Hospitales. Rino Levi. Siegbert Zanettini.

Arquitetura Moderna de Hospitais em São Paulo: análise comparativa de projetos, do Hospital Albert Einstein ao Hospital São Camilo Pompeia

Introdução:

Apesar de não ser possível determinar uma única origem ao hospital, já que são encontrados registros de hospedarias, hospitais e hospícios – locais onde os atos de cura eram realizados – em civilizações antigas como China, Ceilão, Egito, Grécia e Roma, essas construções adquirem novos contornos e missões a partir da Idade Média (RIBEIRO, 1993). Medeiros (2005) afirma que, neste momento da história humana, os pacientes permaneciam em isolamento dentro dos monastérios e leprosários, localizados fora dos muros das cidades, até sua cura divina ou morte.

Com a Idade Moderna, o hospital ganha novas organizações sociais ao se tornar uma entidade civil, passando a ter implantações mais urbanas. Isso acontece devido ao avanço da medicina e de suas áreas correlatas (MEDEIROS, 2005), particularmente com a Revolução Industrial. Alguns exemplos marcantes: a utilização de éter por Morton, em 1846, como anestésico durante as cirurgias, até então traumáticas para os pacientes; e a realização da assepsia com ácido carbólico, por Lister, no ano de 1867, como medida profilática de higienização contra a infeção hospitalar (RIBEIRO, 1993).

Além dessas contribuições, e muitas outras aqui não citadas, é possível também destacar os estudos de Florence Nightingale (1830-1910), pioneira da ciência médica, da arquitetura hospitalar e da humanização hospitalar que, desde antes da experiência como enfermeira durante a Guerra da Criméia (1853-56), assentou bases para a construção de enfermarias em hospitais pavilionares, com a aplicação dos conceitos de ventilação e iluminação natural, higiene e distribuição dos pacientes. As enfermarias “Nightingale” serviram de modelo para a implantação de hospitais durante muitos anos, sendo uma referência até as primeiras décadas do século XX, e permanecem sendo usadas, até os dias de hoje, para algumas concepções e desenhos de estruturas com implantação térrea (COSTEIRA, 2014), incluindo hospitais de campanha.

Na II Guerra Mundial (1939-45) iniciou-se o desenvolvimento de novas técnicas e equipamentos hospitalares, começando com a utilização da penicilina industrializada, marco da terapêutica; e da sulfa, considerada como o princípio da era dos quimioterápicos; até a consolidação das mudanças e dos instrumentos de intervenção mais aperfeiçoados, em conjunto com os produtos tecnológicos – equipamentos de diagnóstico e suporte terapêutico das funções orgânicas lesadas, como respiradouros, desfibriladores, aparelhos de circulação extracorpórea e os processadores de diagnóstico por imagem – que permitiram profundas modificações no setor da saúde (RIBEIRO, 1993).

A partir daí, até o século XXI, as instituições hospitalares se beneficiaram progressivamente da incorporação de tecnologia em seus espaços, exigindo no seu planejamento uma perspicácia cada vez maior com as instalações, infraestrutura predial sofisticada, setorização espacial e controle rigoroso de fluxos e circulações para o desenvolvimento das atividades médicas (COSTEIRA, 2014). Além disso, Machry (2010) afirma também que além das exigências citadas acima, os prédios hospitalares começaram a exigir novas regras quanto à forma correta de manejo de seus ambientes.

Melendres (2011) caracteriza a arquitetura moderna como um nome dado a um conjunto de escolas arquitetônicas inseridas no contexto artístico e cultural do modernismo, que chegaram a caracterizar grande parte da arquitetura produzida durante o século XX. Como sintetizou Argan (1992) a arquitetura do Movimento Moderno pode ser definida como tendo prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico, a economia extrema na utilização do solo e na construção; a aplicação intensa da racionalidade das formas arquitetônicas; a industrialização progressiva dos objetos de uso da vida cotidiana do homem; e a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade. Naturalmente o programa tipológico do hospital, pela característica tecnológica e científica, seria abraçado pelo Movimento Moderno.

Com a publicação do livro *Brazil Builds* de Goodwin, em 1943, a arquitetura moderna brasileira ganhou reconhecimento internacional (MINDLIN, 1999). Costeira (2014) afirma que foi a partir de 1945 que o período de construções de grandes edifícios públicos se iniciou no Brasil, cada um apresentando uma complexidade cada vez maior em seus programas. Isso se deu principalmente ao desenvolvimento de uma industrialização de substituição, devido às restrições quanto a importação de material, ocasionado principalmente pela guerra (MELENDRES, 2011).

Os principais arquitetos no campo dos projetos hospitalares foram: Rino Levi, Jorge Machado Moreira, Roberto Cerqueira César, Oscar Valdataro, Paulo Antunes Ribeiro, Aldary Toledo, Armando Mesquita, Jarbas Karman, João Carlos Bross / Bross & Leitner, Hans Broos, Nelson Dahruj e João Filgueiras Lima (Lelé), entre outros.

Entre os arquitetos citados acima, Rino Levi (1901-1965) atuou destacadamente na consolidação da arquitetura moderna brasileira, adequada a realidade nacional. Apesar da inspiração racionalista, Levi produziu arquitetura adaptada às condições climáticas do Brasil e respeitando / adaptando os elementos da tradição construtiva regional (como o muxarabi). Trabalhando frequentemente com paisagista Roberto Burle-Marx, buscava integrar seus projetos à paisagem, trazendo conforto, tanto na esfera higrotérmica como na referente a psicologia ambiental, para seus usuários, além de aplicar programas de necessidades precisos (MELENDRES, 2011).Da obra de Levi, quatro projetos de hospitais se destacam: a Maternidade Universitária de São Paulo (não executado, de 1945), o Hospital Central do Câncer (1948), a Cruzada Pró-Infância (1950) e o Hospital Israelita Albert Einstein (1958).

O projeto do Hospital Albert Einstein foi fruto de um concurso fechado organizado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil e promovido pela Sociedade Beneficente Israelita Brasileira Albert Einstein (SBIBAE) em 1958. Foram elaborados dois estudos bem distintos, e a obra só foi concluída em 1971. Tanto no acervo da Biblioteca da FAU-USP quanto em livros, há diversos desenhos e imagens referentes às duas versões do anteprojeto, sendo que o segundo foi executado (ALMEIDA, 2016). Segundo a autora, pranchas datadas de abril de 1958 referem-se ao 1º estudo, enquanto que pranchas assinadas em 1959 e 1960 referem-se ao 2º estudo.

Localizado na zona oeste da cidade de São Paulo, no bairro Morumbi, está implantado em um terreno com 9.127,00 m², onde Levi agrupa todos os usos em um grande volume vertical (Figura 1) de 15 pavimentos, totalizando 20,666,50 m². Os ambientes de apoio aos apartamentos – plantão, estar público, elevadores, dutos e escadas – estão localizados em um volume saliente na fachada posterior, enquanto que os serviços auxiliares – ambulatório, administração, auditório, etc. – são localizados no volume inferior e separados dos apartamentos, que abrigam 360 leitos, por um solário marcado por pilotis. Essa solução espacial adotada por Rino Levi permitiu alcançar uma maior compactação, onde a circulação vertical é centralizada e não aparente, e a circulação horizontal dos pavimentos destinados aos apartamentos está voltada para o volume saliente, marcando assim a aplicação de uma das diretrizes que o arquiteto utiliza para nortear seus projetos hospitalar: o fluxograma de circulação (ALMEIDA, 2016).



Figura 1. Vista geral do Hospital Israelita Albert Einstein, de Cristiano Alckmin Mascaro. Fonte: Arquigrafia (CC-BY-NC 3.0).

Além da diretriz citada acima, Rino Levi também trabalha com outras duas, que são: o agrupamento de usos afins e a flexibilidade das plantas (MELENDRES, 2011). Segundo Almeida (2016), ambas as diretrizes são aplicadas no projeto em conjunto, oferecendo diversos layouts marcados por uma modulação formada pelos elementos estruturais do edifício. Por exemplo, os pilares do terraço estão dispostos de tal maneira que permitem uma circulação central no volume inferior e outra lateral no volume superior, onde sua continuidade é determinada pela delimitação dos setores internos do hospital. Outra característica que potencializa a flexibilidade em planta, permitindo futuras modificações, é a aplicação das paredes divisórias em todos os montantes e shafts, tanto horizontais como verticais, por onde passam todas as tubulações e infraestrutura predial.

Rino Levi tira partido da topografia e explora a declividade do terreno, onde o arquiteto prevê uma projeção de 2.122,00 m² e 7.005,00 m² de área livre para jardins e expansão do hospital. Nota-se, também, a presença de um terraço com floreiras no 6º pavimento e outro junto ao restaurante, proporcionando espaços livres diferenciados. Esse sexto pavimento é considerado elemento de transição entre o volume inferior (serviços), e o volume dos apartamentos, seguindo a legislação de uso do solo de São Paulo, como altura máxima do gabarito, estabelecendo, assim, uma relação mais harmoniosa com o tecido urbano (ALMEIDA, 2016).

Rino Levi apresenta uma preocupação com o conforto e bem-estar de todos os usuários do hospital, principalmente os pacientes internados (MELENDRES, 2011). Essa preocupação aparece em vários elementos do projeto, tendo como exemplo a utilização de quebra sol feitos de placas de concreto pré-moldados dispostos a cada 60 centímetros, principalmente na fachada Nordeste onde se localiza os apartamentos, trazendo um conforto térmico para o interior do edifício. Além desses elementos arquitetônicos em concreto, somados com as estruturas em pré-moldados, elementos de vedação e placas cimentícias, marcam o uso da industrialização na construção civil, muito utilizada durante o período da arquitetura moderna brasileira (ALMEIDA, 2016).

Siegbert Zanettini (n. 1934) é arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), fazendo parte da geração de arquitetos paulistanos inseridos no movimento modernista da arquitetura (FUJIOKA; SEVERINO, 2018). O arquiteto iniciou sua produção arquitetônica envolvendo hospitais em 1961 com o projeto do hospital da CESP-Companhia Energética de São Paulo. Em 1968 projetou o Hospital Maternidade Vila Nova Cachoeirinha, onde já se evidencia sua preocupação pioneira com a humanização hospitalar. Porém foi a partir da década de 1970 que Zanettini passa a questionar a arquitetura produzida por sua geração, particularmente a arquitetura brutalista paulista, e desenvolve uma linguagem mais tecnológica, tendo como matéria-prima o aço e imbuída de preocupação com a ecoeficiência e à bioclimática da obra, evitando o uso desnecessário de ar-condicionado em seus projetos (PIZZOLATO, 2014).

Os hospitais projetados por Rino Levi tornaram-se referência nacional e internacional da Arquitetura Moderna Brasileira, pelo partido arquitetônico inovador, pioneiro, original – bem como pela precisão e funcionalidade do detalhe construtivo e funcional, também sempre originais. Como muitos de seus colegas de profissão, Zanettini olha para a arquitetura hospitalar de Levi no sentido de aprender as boas soluções de projeto, principalmente quanto ao Hospital Albert Einstein.

Isto pode ser observado no projeto de ampliação do Hospital São Camilo Pompeia, que foi escolhido como caso de estudo de Mestrado da pesquisadora. Projeto realizado devido à necessidade de transformar um edifício deteriorado em um grande complexo atualizado, onde sua construção teve uma duração de 20 anos, em sua totalidade (ZANETTINI [a], 2019).

Em 1999, Zanettini foi encarregado de reformar o bloco original voltado para a Avenida Pompeia, e que passou a ser utilizado como hospital desde 1964. Tal bloco era resultado da junção de três edificações antigas geminadas, construídas há mais de 70 anos. As fachadas apresentavam um desalinhamento notável, esquadrias diferentes e materiais e revestimentos bastante danificados. O projeto começou com uma reforma a partir dos pavimentos inferiores, onde retirou as coberturas dos prontos socorros infantil e adulto; realinhou os vãos das fachadas padronizando os fechamentos com

esquadrias de vidro duplo e persianas móveis; trocou o revestimento do edifício, aplicando placas cimentícias com acabamento melamínico nas colunas e placas de granito apicoados nos pisos de entrada e na calçada; fez um tratamento paisagístico; e, por fim, fixou uma cobertura de aço e vidro. O edifício passou a ser nomeado como Bloco I (Figura 2). A nova linguagem deste retrofit passou a ser incorporada nos outros edifícios (ZANETTINI, s. d.).



Figura 2. Vista do Bloco I. Fonte: Google Street View, 2017.

Em seguida iniciou-se a criação do Plano Diretor do Complexo Pompeia (Figura 3). A primeira etapa do Plano Diretor consistiu na construção do Bloco II, que servia de elemento de interligação entre o Bloco I e o edifício destinado à administração do hospital e atendimento ambulatório. Em seguida, foram construídos os Blocos III – que apresenta atividades compatíveis com os outros dois blocos além de unidade de internação acrescida de um novo centro de materiais, além de um local de eventos e dois auditórios no pavimento térreo – e o Bloco IV, que consiste na ampliação perpendicular ao Bloco 2. Por fim, foi construído o Bloco V, entregue no começo do ano de 2020. Por ser localizado do outro lado da via Barão do Bananal, foi necessária a realização de passarela aérea para o público e em um túnel subterrâneo que conecta as garagens projetadas permitindo passagem de veículos, serviços e instalações (ZANETTINI, s. d.). Este bloco consiste em um edifício com 16 pavimentos, sendo: 5 subsolos para estacionamento; 1 pavimento térreo; 9 com consultórios, salas de exames e apartamentos contendo 92 leitos em sua totalidade; e a cobertura (ZANETTINI [b], 2019).

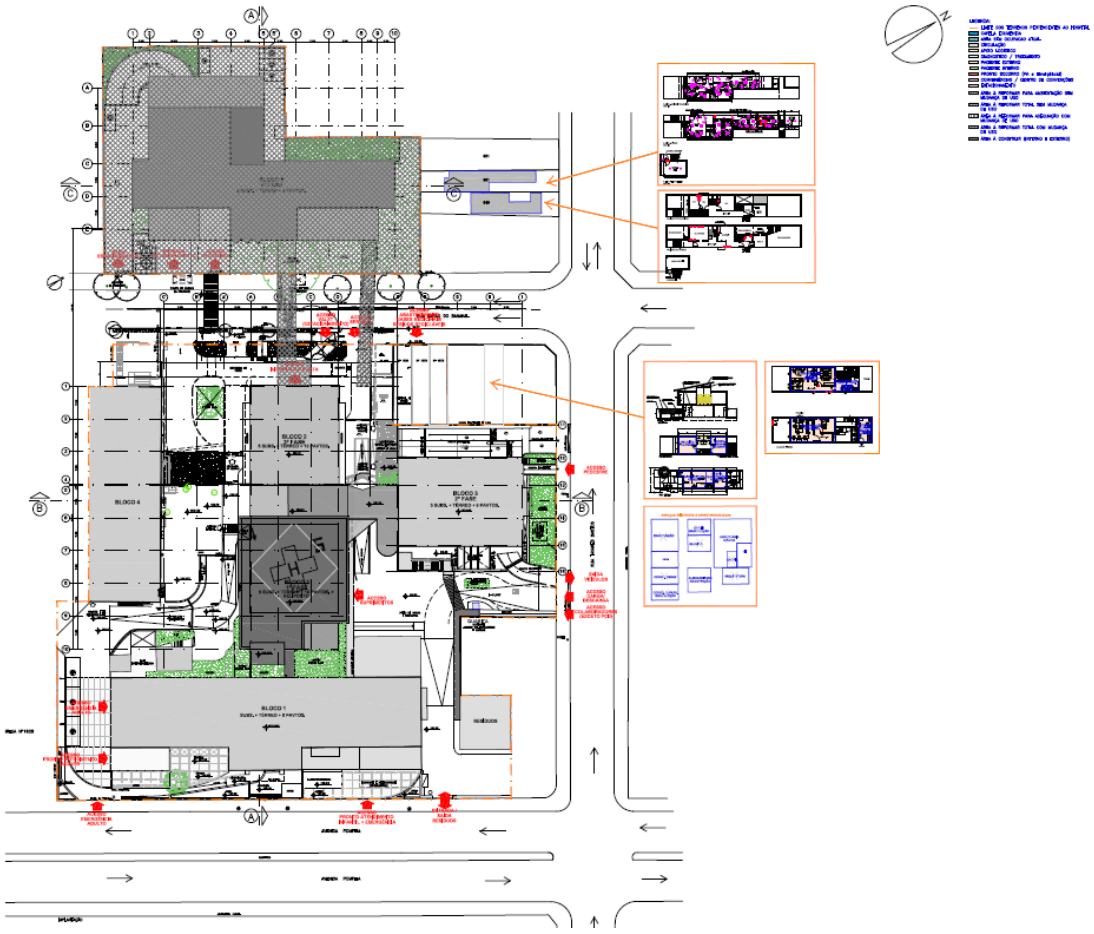


Figura 3. Plano Diretor do Complexo São Camilo Pompeia. Fonte: acervo do escritório Zanettini Arquitetura

Diferente do Hospital Albert Einstein, onde Rino Levi constrói um único volume, o projeto do Zanettini é formado por um conjunto de blocos ligados entre si por acessos, principalmente horizontais, como pode ser observado pela presença de passarelas de conexão no Bloco V. Essa conformidade se deu devido à necessidade da aquisição sucessiva e programada de quase todos os imóveis vizinhos da quadra, sendo, em sua totalidade, sobrados, como exigiu a modificação do terreno com a construção de subsolos para garagens e espaços de circulação de pedestres e veículos (ZANETTINI [a], 2019).

Em semelhança ao projeto do arquiteto Rino Levi, Siegbert Zanettini também setoriza as alas do hospital pelos seus diversos pavimentos, otimizando os espaços e os fluxos de circulação. Além disso, trabalha com a flexibilidade em suas plantas, ao utilizar divisórias internas removíveis,

que facilita modificações futuras, além de vedações flexíveis com grandes dimensões, que permitem um maior aproveitamento da luz natural nos ambientes internos (ZANETTINI [b], 2019).

Zanettini trabalha também com uma arquitetura totalmente industrializada (Figura 4), marcando sua relação com o movimento modernista da arquitetura brasileira. Entre os elementos utilizados, podem ser citados: a utilização de estruturas metálicas ou pré-moldadas; divisórias com painéis montados e removíveis; banheiros pré-fabricados montados e acabados em indústria; revestimentos de placas industrializadas de diversos tipos para paramentos internos; pisos em manta, placas de porcelanato industrializados, argamassas de pedras industriais; pisos externos pré-fabricados e absorventes de água, entre outros (ZANETTINI [b], 2019). O uso desses elementos industrializados na arquitetura marca também a preocupação que a sustentabilidade nas construções hospitalares, principalmente por diminuir o número se resíduos no canteiro de obras (ZANETTINI [a], 2019).

Por fim, Zanettini trabalha com o paisagismo em todo o Plano Diretor do Complexo Pompeia. Por se encontrar com o problema referente ao terreno urbano sem a possibilidade de grande área ajardinada com vegetação arbórea, o arquiteto opta por transferir a vegetação para os terraços jardins, localizados no Bloco III e Bloco V, além de coberturas verdes e jardins verticais, que não apenas servem como auxílio para o conforto ambiental, como também para o conforto psicológico dos pacientes (Figura 4). Isso se dá principalmente pela sua preocupação com a humanização espacial dos ambientes hospitalares (ZANETTINI [b], 2019). Preocupação essa também presente nos projetos de Rino Levi.



Figura 4. Maquete eletrônica do Bloco V. Fonte: acervo do escritório Zanettini Arquitetura. Devido às limitações do formato da publicação permitirem colocar um número reduzido de imagens, outras fotos do projeto podem ser encontradas no site: https://www.zanettini.com.br/atuacao.php#projetoS

Conclui-se assim que, nos projetos hospitalares de Zanettini, percebe-se a presença histórica das inovações propostas por Rino Levi e das melhores características dos projetos de hospitais da Arquitetura Moderna Brasileira.

Referências

ALMEIDA, Franciely Daiane Massarenti de. **Arquitetura e procedimentos de projeto nos prédios hospitalares do escritório Rino Levi Arquitetos Associados 1944-1965.** Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de maringá, Maringá, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTEIRA, Elza Maria Alves. **Arquitetura hospitalar:** história, evolução e novas visões. Revista Sustinere, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 57-64, dez. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/sustinere/article/view/14127>. Acesso em: 30 maio 2020.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide; SEVERINO, Vinicius Galbieri. **Siegbert Zanettini.** In: 6º SEMINÁRIO DOCOMONO SÃO PAULO, São Carlos: IAU/USP, 2018. Disponível no site: <https://1456d5c4-2f46-4ea6-810f-9baa06ae7551.filesusr.com/ugd/e5628e_8140bf5dd134496fb261f7133bb15e22.pdf>. Acesso em: 15 set 2020

MACHRY, Hermínia Silva. **O impacto dos avanços da tecnologia nas transformações arquitetônicas dos edifícios hospitalares.** Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MEDEIROS, Maria Amélia Lopes. **Da Colônia ao Shopping: um estudo da evolução tipológica da arquitetura hospitalar em Natal.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

MELENDRES, Carolina Nunes. **O homem e o espaço hospitalar:** o Edifício Manoel Tabacow Hidal Hospital Albert Einstein (1958). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.**Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

PIZZOLATO, Pier Paulo Bertuzzi. **O espaço arquitetônico como elemento terapêutico:** a função da ambiência na recuperação e na qualidade de vida do paciente internado.Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Departamento de Habitat da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2014.

RIBEIRO, Herval Pina. **O Hospital:** história e crise. São Paulo: Cortez, 1993.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana.** São Paulo: PINI, 1983.

ZANETTINI, S. **Hospital São Camilo.** Revista AU. Sem ano de publicação. Arquivo digital de acervo do próprio escritório. Acesso em: junho/2019

ZANETTINI, S. [a]. **Hospital São Camilo Pompeia.** Revista HealthARQ. v. 29. 28/01/2019. Arquivo digital de acervo do próprio escritório.

_____ [b]. **Hospital São Camilo Pompeia – Bloco V:** visão do escritório de arquitetura. In: 5º Fórum INFRA – Hospitais e Clínicas, 23/04/2019. Arquivo digital de acervo do próprio escritório.

Arquitetura Moderna Paulista: Um estudo sobre o Fórum de Itapira (1959)

Paulista Modern Architecture: A study on the Itapira Forum (1959)

Arquitectura Moderna Paulista: un estudio sobre el Foro de Itapira (1959)

QUEIROZ, Evilane Renise Almeida de. Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário Adventista de São Paulo, campus Engenheiro Coelho - UNASP. Engenheiro Coelho - SP. evilanerenise@gmail.com

OLIVEIRA, Raissa Pereira Cintra de. Professora orientadora e Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Universitário Adventista de São Paulo, campus Engenheiro Coelho - UNASP. Engenheiro Coelho - SP. raissapereiracintra@gmail.com

Resumo

O presente estudo procura descrever o Fórum projetado no fim da década de 1950 pelo arquiteto Joaquim Manoel Guedes Sobrinho na cidade de Itapira, no interior de São Paulo. Serão investigadas as características do projeto à fim de entender como ele é inserido dentro do grupo denominado “escola paulista”. O trabalho buscará entender as relações dentro das chaves de leitura recorrentes na historiografia após a década de 1960 na sua relação com o que se reconhece no grupo que detinha a figura de Vilanova Artigas no centro do cenário da arquitetura moderna em suas características formais, tipológicas, materiais, econômicas, sociais e políticas.

Palavras-chave: Escola Paulista. Joaquim Guedes. Historiografia Brasileira

Abstract

This study seeks to describe the Forum designed in the late 1950s by the architect Joaquim Manoel Guedes Sobrinho in the city of Itapira, in the interior of São Paulo. The characteristics of the project will be investigated in order to understand how it is inserted within the group called “paulista school”. The work will seek to understand the relationships within the keys of recurrent reading in historiography after the 1960s in its relationship with what is recognized in the group that held the figure of Vilanova Artigas at the center of the scenario of modern architecture in its characteristics formal, typological, material, economic, social and political.

Keywords: Paulista School. Joaquim Guedes. Brazilian Historiography.

Resumen

El presente estudio busca describir el Foro diseñado a finales de la década de 1950 por el arquitecto Joaquim Manoel Guedes Sobrinho en la ciudad de Itapira, en el interior de São Paulo. Se investigarán las características del proyecto para entender cómo se inserta dentro del grupo denominado “escuela paulista”. El trabajo buscará comprender las relaciones dentro de las claves de la lectura recurrente en la historiografía posterior a la década de 1960 en su relación con lo reconocido en el grupo que mantuvo la figura de Vilanova Artigas en el centro del escenario de la arquitectura moderna en sus características. formales, tipológicos, materiales, económicos, sociales y políticos.

Palabras clave: Escola Paulista. Joaquim Guedes. Historiografía brasileña.

Arquitetura Moderna Paulista: Um estudo sobre o Fórum de Itapira (1959)

Introdução

O Fórum projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes (1932-2008) em 1959 está localizado na cidade de Itapira, no interior de São Paulo, e foi projetado num período conhecidamente pela revisão da historiografia brasileira como momento em que os seus principais porta-vozes se deslocavam do Rio de Janeiro para um grupo paulistano liderado por Vilanova Artigas. Esta obra merece atenção especial uma vez que esta mudança de foco na historiografia inicia-se sobretudo após a construção de Brasília, em 1961, o que nos faz considerá-la um dos primeiros edifícios dessa produção da escola paulista que chamaria a atenção mais adiante. (FILHO, 2000, p.96)

Além de aprofundar o estudo verificando as aproximações com a chamada "identidade paulista" pretende-se entender as especificidades da obra do Fórum de Itapira. No percurso coube discutir sobre o primeiro grupo de arquitetos formados na capital paulista através de várias abordagens e frentes de análise, do fazer o projeto à realização da obra, das características estéticas e arquitetônicas, dos discursos, dos meios políticos e econômicos do período, dos agentes principais na sua implantação de fato, das próprias redes de sociabilidade na qual o autor Joaquim Guedes estava envolvido.

Um breve contexto do pós-guerra

O momento da elaboração do projeto do Fórum de Itapira se deu num período de grandes transformações disciplinares marcadas internacionalmente pelo contexto do pós-guerra na Europa e pela revisão da arquitetura moderna. Com as mudanças sociais do século XX e o fim da Segunda Guerra Mundial as cidades europeias passaram pela reconstrução das suas cidades e pelo enfrentamento das grandes reconstruções, no dever de solucionar problemas práticos e quantitativos de cunho urbano, principalmente, da moradia. Também passa pelo crivo das análises das heranças culturais e as tradições arquitetônicas do passado de forma que se pôde observar uma revisão dos anos de vanguarda da arquitetura moderna, no seu caráter "otimista frente à máquina". Portanto, percebe-se, um movimento europeu de exame da arquitetura moderna - que

de maneira nenhuma conforma uma vertente homogênea - mas que, porém, busca solucionar essa dicotomia a partir de um novo pensar e viver da sociedade. (FILHO, 2000, p. 88)

Era patente, portanto, um posicionamento frente às mudanças da sociedade, o que passava necessariamente por modificações tecnológica e econômicas. E essa mudança está diretamente visível na produção da arquitetura desse período, principalmente no investimento em novas alternativas sejam elas formais, programáticas, nos partidos e vocabulários encontrados para lidar com uma nova escala de intervenção, seja no emprego de novos materiais e tecnologia ou mesmo na preocupação com uma produção racionalizada e econômica.

Cabe destacar esta mudança, por exemplo, no próprio uso do concreto armado das construções da arquitetura moderna, o que acaba sendo a matéria prima para novas investigações das suas potencialidades e da sua plasticidade em contraponto com a maneira de se apresentar o material no período do entre guerras. Isso fica evidente, por exemplo, nas obras italianas, inglesas e francesas do período onde o concreto não é escondido atrás das brancas superfícies da arquitetura moderna do período anterior. (FRAMPTON, 1997)

O exemplo mais evidente que pode ilustrar esta modificação é a mudança da forma de utilização do material na obra do arquiteto Le Corbusier, principalmente suas obras mais reconhecidas como a Villa Savoye (1928) e o Convento de La Tourette (1957). E merece destaque a trajetória de Le Corbusier uma vez que é esse o arquiteto, o principal personagem que influenciaria a arquitetura moderna brasileira quando esta merece destaque com o grupo de arquitetos cariocas. E pode-se destacar que Le Corbusier em suas visitas ao Brasil, participaria de rodas de conversas em que Joaquim Guedes também estava inserido, com o tempo o arquiteto Le Corbusier se tornou uma das suas grandes inspirações. E essa aproximação é uma das chaves de leitura possível para a análise da obra do Fórum de Itapira, principalmente, a aproximação do processo de trabalho no projeto do Convento de La Tourette, na França, cujas características formais e estéticas adotadas parecem similares, como, tipos de acabamento, soluções de aberturas pontuais para criar focos de iluminação diversos, gárgulas que direcionariam a água pluvial, a grande cobertura inclinada e bastante plástica e em especial, a forma de empregar o concreto puro como principal material. (FERRO; KEBBAL; POTIÉ; SIMONNET, 1987, p.10)

Apesar das condições diversas, no Brasil também se percebe uma modificação da produção da arquitetura, principalmente depois da década de 1950 após um grande fluxo migratório de pessoas do campo para as cidades, num contexto de industrialização, ao mesmo

tempo, de problemas urbanos e de déficit de moradia. E esse enfrentamento da cidade, dos problemas urbanos na configuração da metrópole paulista tem consequências e ressonâncias nos trabalhos dos primeiros arquitetos formados na capital desse período, acarretando numa mudança de olhar da historiografia na década de 1960 para este grupo de arquitetos formados nas escolas do Mackenzie e da Universidade de São Paulo.

No cenário interno do país desse período, o quadro institucional da arquitetura também começa a galgar certo pronunciamento nas aberturas das escolas, na constituição de revistas especializadas, nas criações de instituições de representação ou locais de sociabilidade. Neste momento o Brasil já detinha problemas iguais aos das grandes cidades mundiais, na sua grande escala e, portanto, havia a necessidade de uma nova arquitetura disposta a encarar estes problemas. Neste cenário de discussões e posicionamentos no contexto paulista, e evidentemente sob eco nacional da produção da arquitetura, estaria presente a participação do arquiteto Joaquim Manuel Guedes Sobrinho, discípulo do arquiteto e professor da FAU-USP João Vilanova Artigas. Guedes e os outros das turmas que se formaram a partir de 1950, contribuíram fortemente para estabelecer no estado de São Paulo uma arquitetura racional e com uma linguagem própria. (DEDECCA, 2012, p.90-101)

De qualquer maneira há que se destacar também que o período de formação do arquiteto Joaquim Guedes é um período de alguma abertura democrática, onde haverá possibilidades de discussão sobre a implantação da arquitetura no sentido de atender as demandas urbanas existentes numa outra escala de intervenção, o que certamente acabará refletindo no próprio trabalho do arquiteto no momento do projeto. A colaboração dos arquitetos neste momento com o Estado será de grande relevância, e isso incluirá as construções dos edifícios destinados aos fóruns.

As intervenções do Estado na implantação dos edifícios forenses

No final da década de 1950, o Presidente da República Juscelino Kubistchek, propôs o Plano de Metas para que fossem aplicadas durante o período do mandato e que estabelecia a construção de instituições e, portanto, celebrava a aceleração das obras, o que possibilitava a experimentação de uma nova arquitetura (PAGNUSSAT, 2006). Com a construção de uma cidade capital que viria a ser um símbolo arquitetônico, Brasília. Porém, este plano teve participação

também dos estados como financiadores e para a implementação dessas metas modernizadoras. (BASTOS, 2004, p. 74)

Dessa maneira as cidades sem infraestrutura para suportar um crescimento tão rápido da maneira como foi, acabaram sofrendo e São Paulo seria o exemplo mais significativo, onde ao mesmo tempo, virava o epicentro de debates culturais e científicos. É neste período entre 1950 e 1960 que as empresas construtoras de Brasília buscaram investir na construção de infraestrutura por todo estado de São Paulo. Com o apoio político os arquitetos se direcionaram nos projetos de maneira que viabilizasse a modernização dos equipamentos públicos e de habitação, de forma racional e industrializada. (KOURY, 2007, p.196)

Desde a virada do séc. XIX, com o estabelecimento da Primeira República, o Departamento de Obras Pública (DOP) já se fazia presente em todo o estado de São Paulo a fim de construir equipamentos públicos. As obras empreendidas nesse departamento eram “projetos tipos”, modulares e compostos geralmente por monoblocos fechado, com pé direito duplo, simétrico, com elementos neoclássicos que promovessem simbolicamente uma certa austeridade no edifício. (CORDIDO, 2012, p. 39 e 40)

Em Itapira, cidade foco do presente estudo, no período da Primeira República, o departamento patrocinou a construção da Escola Estadual Doutor Júlio Mesquita. Há ainda o Edifício da Antiga Câmara e Cadeia, hoje Casa da Cultura e Biblioteca Municipal, projetado pelo então arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo.

Sabe-se que um dos principais nomes de arquiteto e engenheiro do período produtor dessa tipologia eclética e também funcionário do DOP foi Ramos de Azevedo, que trazia essas características já supracitadas no seu modo de projetar, procurando sempre conciliar as técnicas aos materiais disponibilizados pela indústria naquela época. Esses edifícios forenses tinham limitações impostas sobre o ponto de vista das suas ampliações futuras. Também a execução dessas construções era feita pelos trabalhadores locais da região de implantação do projeto. Então, por mais que houvesse uma padronização do projeto sua execução detinha certas especificidades, pelas capacidades e conhecimentos adquiridos no saber fazer local. (CORDIDO, 2012, p.40)

Com as argumentações que estavam sendo defendidas para a modernização do Estado, o DOP permaneceu produzindo edifícios ecléticos até a década de 1970. Os modelos mais difundidos foram os produzidos até 1960 (tipologias das classes A, B, C e D), as quais mantinham

as características principais desde a Primeira República. Alguns exemplares dessas tipologias foram implantados no estado. (CORDIDO, 2012, p.138)

Essas tipologias empregadas vieram como uma releitura e aplicação dos preceitos academistas, como se percebe na padronização das janelas, pilares altos, simetria e correlação do uso com as escolhas formais. A disposição interior dessas edificações era determinada de acordo com a densidade populacional da cidade: quanto maior a cidade, mais cartórios e varas e maior as edificações. Porém, cada edifício tinha suas especificidades próprias advindas das multiplicidades de agentes e técnicas específicas de cada localidade não deixando que essas construções sejam totalmente padronizadas. (CORDIDO, 2012, p.139)

Com a entrada dos arquitetos formados na década de 1950 pelas escolas de arquitetura na capital a partir de todos os questionamentos e problemas já expostos acima, essas características tipológicas das edificações forenses passaram a ser questionadas. A gestão de Carvalho Pinto produzia certa reverberação do governo federal no sentido de empreender uma renovação das construções e para isso foi implantado o Plano de Ação (PAGE) que, com base no plano de metas, visionava equipar as cidades interioranas paulistas, difundindo assim uma nova visão de interação social dentro destes equipamentos propostos. (CORDIDO, 2012, p.41)

Para coordenar o PAGE, Carvalho Pinto convida o Plínio Arruda Sampaio para que fosse orientador do plano. Plinio, advogado e presidente da Juventude Universitária Católica (JUC), nutre os primeiros contatos com o Padre francês Louis Joseph Lebret quem também frequentava o JUC. Lebret era o presidente da Sociedade para Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicada aos Complexos Sociais (SAGMACS). É neste momento que podemos apontar a presença do arquiteto foco desta pesquisa, Joaquim Guedes, que através da aproximação com alguns professores da FAU-USP teve contato com Lebret e participaria da fundação da SAGMACS[60].

[60] A partir da SAGMACS várias oportunidades apareceram para Joaquim Guedes inclusive a de conhecer Carlos Millan e estabelecer posteriormente uma associação com ele. Com os aprendizados com Lebret, facilitou-lhe o entendimento das necessidades dos indivíduos que fundia com o meio de implantação do edifício em relação ao terreno e a cidade como um todo, defendendo o uso de materiais disponíveis no local de forma a diminuir o custo da obra e com a associação de empreiteiros que já tinham domínio da técnica sobre o material. Usando sempre uma representação racional e extraindo o máximo dos materiais e da topografia. Foi estabelecendo suas concepções projetuais, amadurecendo seu olha sem jamais deixar o abismo entre teoria e prática, pois para ele essas duas práxis estão sempre interligadas. Em 1955, Guedes já formado pela FAU-USP aceita se associar a Millan e vai trabalhar em seu escritório. CAMARGO, Mônica Junqueira de. Joaquim Guedes: A excelência do espaço. Cosac & Naify Edições. São Paulo, 2000, p.122.

Com a introdução do PAGE, o Estado abre a possibilidade desses novos arquitetos formados pela FAU-USP, como Joaquim Guedes, colocarem em prática aquilo que a escola estava proposta a modificar na prática profissional. Neste intuito, o PAGE visou à renovação dos equipamentos públicos pelas cidades do interior, modernizando-as e proporcionando uma nova perspectiva da produção nacional. Nessa empreitada vários escritórios privados foram contratados, como, os de: Ícaro de Castro Mello, Ruy Gama, Jean Maitrejean, Joaquim Guedes, Jorge Wilheim, Fábio Penteado, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, dentre outros. (CORDIDO, 2012, p. 71)

O PAGE fez com que a produção dos equipamentos públicos causasse uma ruptura na história, dirigindo o olhar do cidadão para uma nova fase que a sociedade estava vivendo. Os arquitetos Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi, Jorge Wilheim, Oswaldo Bratke, Alberto Botti, Marc Rubim, David Libeskind, Affonso Eduardo Reidy, Fábio Moura Penteado, Paulo Mendes da Rocha e Joaquim Guedes, que foram os produtores da arquitetura moderna forense, tiveram a intenção de seguir uma direção oposta aos projetos recorrentes que vinha sendo construído pelo DOP. Para romper com o tradicionalismo foi proposto novos conceitos a serem explorados, como uma arquitetura mais aberta, onde haveria acesso para todos. De acordo com Ana Tereza (2012) o entendimento dos arquitetos modernos sobre os edifícios anteriores é que o poder judiciário detinha um modo arcaico de entender o serviço prestado à população de uma forma fechada e deliberada. Portanto propunha-se principalmente que o edifício não fizesse distinção dos ofícios.

O Fórum de Itapira

É possível descrever a inserção do Fórum a partir da implantação que é estabelecida em um aclive considerável, no qual Joaquim Guedes extrai todas as possibilidades para a inserir a edificação sem muitas interferências. O edifício é alocado de maneira que a face frontal esteja obliquamente ao nordeste, a lateral direita para o noroeste no qual ele prolonga o telhado para que a insolação não incida diretamente no Salão do Júri e nem nas salas dos cartórios. Na face sudeste é disposto janelas em fita para absorver a luz visível sem muita radiação.

Na face nordeste, observa-se a fachada principal que caracteriza este projeto como sendo aquele em que as soluções adotadas são um marco para o crescimento profissional do arquiteto. Nota-se (Figura 1) que o arquiteto proporciona um dinamismo das formas, e essa ação gera uma beleza única e funcional para as necessidades imposta. A plasticidade do concreto é exaltada

pela dimensão da cobertura e por seu formato. E o jardim como complemento importante de composição traz plantas e árvores nativas de forma que exaltam as características locais.



Figura 1: Fórum de Itapira – (Face Nordeste). Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/767737/classicos-da-arquitetura-forum-de-itapira-joaquim-guedes. Acesso em: 23 out. 2020.

O partido arquitetônico do edifício seguido pelo arquiteto é a composição de dois blocos retangulares, utilizando-se da inclinação do terreno, abrindo sua entrada para a onde há uma vista do topo do terreno para o centro da cidade e a Igreja Matriz. Os blocos conformam uma implantação em “U” (Figura 2) onde o jardim interno se abre como um acesso mais democrático e fácil da população, portanto houve a distribuição dos serviços de atendimento ao cidadão em locais mais acessíveis.

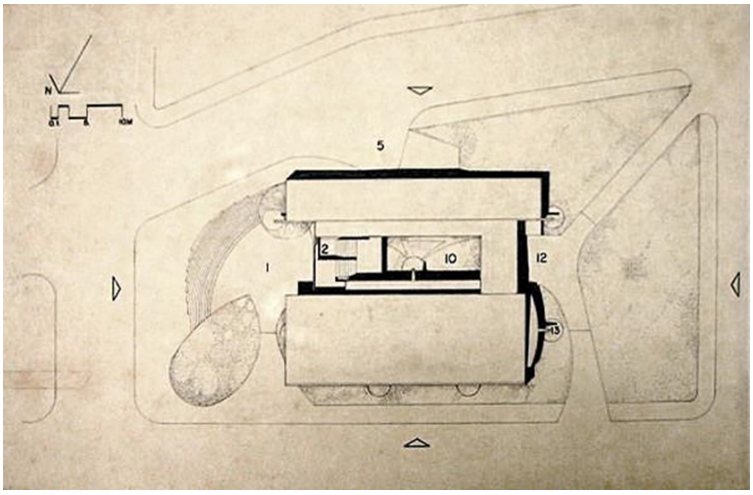


Figura 2: Implantação do Fórum de Itapira. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/767737 /classicos-da-arquitetura-forum-de-itapira-joaquim-guedes. Acesso em: 23 out. 2020.

Na planta baixa, no pavimento térreo (Figura 3) a inserção do projeto parte de um espaço central com jardim interno, onde há as ligações com as salas de atendimento à população, área de maior fluxo interno, como, cartórios, lanchonete, banheiros, depósitos e celas, e que, portanto, ocupam o primeiro pavimento. No segundo pavimento superior (Figura 4) o de menor fluxo, há o terraço, salão do júri e a sala secreta. No bloco sul há ainda as salas do promotor, advogados, testemunhas, oficial de justiça, sala de audiência, banheiros e sala do juiz.

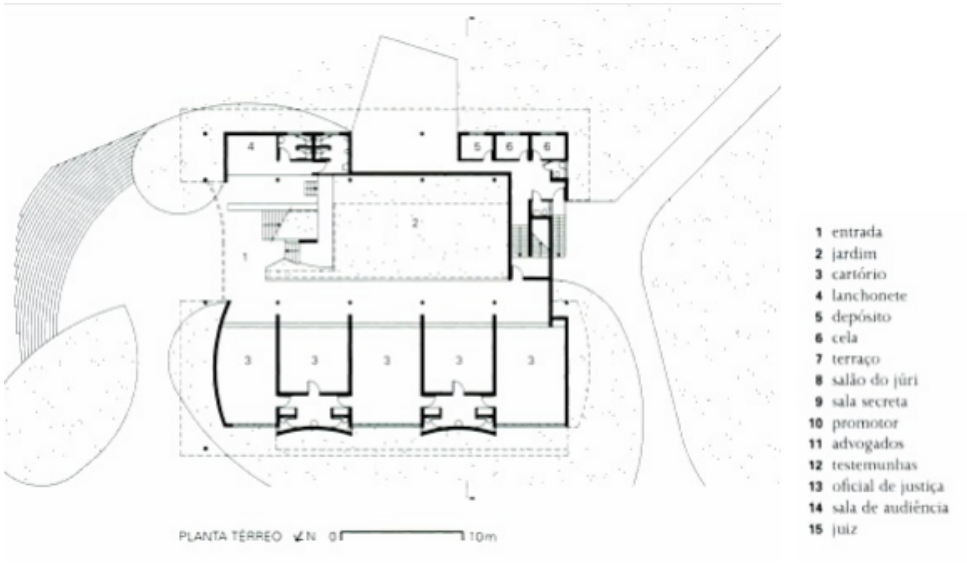


Figura 3: Planta baixa- Pavimento térreo. Fonte: GHIRARDELLO, Giovanna. 2013.

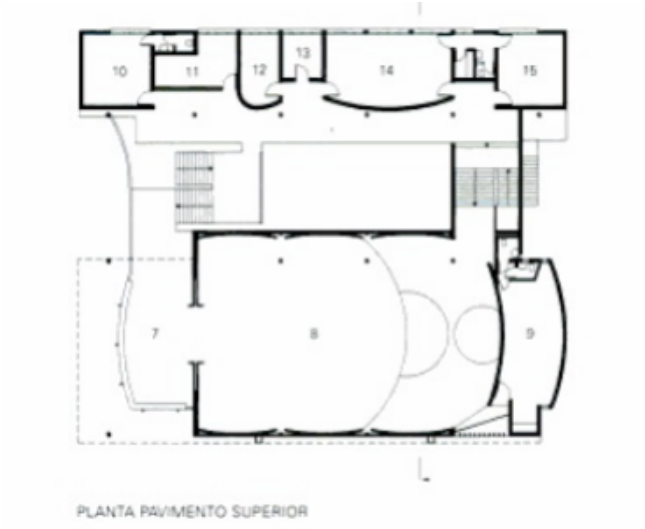


Figura 4: Planta baixa – Pavimento Superior. Fonte: GHIRARDELLO, Giovanna. 2013.

Guedes teve um cuidado especial com a definição das formas das aberturas, conformando-as de acordo com a orientação solar e o uso. Há inúmeras soluções (Figura 4), dentre elas, o avanço da laje de cobertura do bloco norte do segundo pavimento para que não haja incidência solar direta nas salas dos cartórios. É definida também uma variedade de tamanhos para as esquadrias, direcionando a luz para os fins específico que ele próprio estabelece mostrando seu domínio sobre a carta solar, produzindo espaços complexos e com excelência.

O sistema estrutural utilizado na edificação é definido pelo uso do concreto aparente e tijolos de vedação aparentes com pintura branca (Figura 5). Há ainda, uma série de detalhes que deverão ser pesquisados, dentre eles o uso do material local, como: o uso da madeira no revestimento, luminárias direcionáveis, gárgulas para captação das águas pluviais direcionando-as para os jardins, uso de pedras mineiras pelas rotas de acesso e piso cerâmico no terraço.

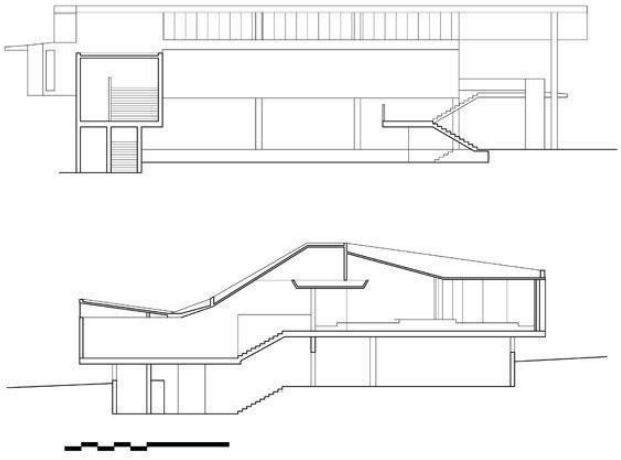


Figura 5: Corte longitudinal e transversal. Disponível em: http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201960-44/1960-44-fichatecnica.htm. Acesso em 23 Out. 2020.

Em resumo, no período da construção do fórum, Itapira era uma cidade onde predominava as construções coloniais na paisagem, o que evidencia obra implantada numa cidade de pequena densidade e com ruas pavimentadas ainda com pedras. A edificação foi inserida sob uma nova perspectiva que estava regendo o país, à de tornar a industrialização e racionalização o ponto forte e marcando ainda uma nova ocupação do território, para além da linha do trem, portanto, se coloca como uma nova centralidade na cidade.

Conclusão

Conclui-se que a tipologia forense utilizada para além de simbolizar o poder judiciário, tinha como proposta servir a população e, portanto, criar condições de maior interação da sociedade com os interesses públicos. Esses desejos se notam expressados nos Fóruns produzidos pelos primeiros arquitetos formados na Capital Paulista, também na escolha da forma de seleção das volumetrias, da implantação, do partido adotado e do uso dos materiais vernaculares. Percebe-se uma nova forma de pensar e fazer arquitetura, principalmente ao uso forense descrito no decorrer deste estudo, evidenciando que a opinião do indivíduo é indispensável para determinar quais são as necessidades e deficiências da sociedade. Apesar da importância do edifício como um dos primeiros exemplares, que introduz novas técnicas (pilares delgados, paredes curvas, etc) desta implantação de uma arquitetura pública de forma mais democrática, aberta, simples e racional, ainda está por se evidenciar este valor na cidade implantada.

Referências

ALVES, A.A. Implicações historiográficas da consulta às fontes primárias no estudo da arquitetura escolar públicas paulista (1959-1962). Vol. 4, n° 2, 2011. In**: Fórum patrimônio**. Disponível em: http://www.forumpatrimonio.com.br/view_full. php?articleID=210&modo=1 Acesso em: 02 Setembro 2018.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Dos anos 50 aos anos 70: Como se completou o projeto moderno na arquitetura Brasileira.** Tese de Doutorado, 2004, São Paulo, FAU-USP.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Joaquim Guedes: A excelência do espaço.** Cosac & Naify Edições. São Paulo, 2000.

CORDIDO, Maria Tereza Regina Leme de Barros. **Arquitetura Moderna: A Rede de Fóruns Modulares do Estado de São Paulo (1969-1975).** Tese de Doutorado, 2012. São Paulo, FAU-USP.

CORDIDO, Maria Tereza Regina Leme de Barros. Edifícios públicos. Arquitetura forense: arquitetura moderna questionando a simbologia e mitos do Poder Judiciário no Estado de São Paulo. Artigos e ensaios, **Risco**, vol 7, n°1. EESC-USP, São Paulo.

DEDECCA, Paula Gorenstein. A Ideia de uma Identidade Paulista na Historiografia de Arquitetura Brasileira. Artigo. **Revista Pós** v.19 n°32. São Paulo. Dezembro de 2012.

FERRO, Sergio; KEBBAL, Chérif; POTIÉ, Philippe; SIMONNET, Cyrille. **Le Couvent de La Tourette**. Marseille, Parentheses, 1987.

FILHO, N.G.R. **Quadro da Arquitetura no Brasil.** 9.ed.São Paulo: Perspectiva S.A.,2000.

FORTY, Adrian Forty; ANDREOLI, Elisabetta. **Arquitetura Moderna Brasileira.** São Paulo: Phaidon, 2000.

FRAMPTON K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KOURY, Ana Paula. Arquitetura Construtiva: Proposições para a produção da arquitetura no Brasil (1960-1970). **Revista Projeto História**, n° 34, São Paulo, 2007.

PAGNUSSAT, José Luiz, **in Jornal Ecos da Literatura Lusófona**, edição n° 33. São Paulo, 2006.

Arquitetura moderna na cidade de Ibitinga-SP.

Modern architecture in the city of Ibitinga-SP.

Arquitectura moderna en la ciudad de Ibitinga-SP.

SEVERINO, Vinicius Galbieri. Aluno de graduação. Universidade de São Paulo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Contato: viniciusgseve@gmail.com

SUZUKI, Marcelo. Arquiteto e Professor Doutor. Universidade de São Paulo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Contato: mszkau@gmail.com

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. Arquiteto e Professor Doutor. Universidade de São Paulo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Contato: pfujioka@sc.usp.br

Resumo

Este artigo aborda a produção da arquitetura moderna, junto à popularização de seus elementos, na cidade de Ibitinga, distante 360 km da capital paulista. Inserindo-se no conjunto de estudos que tratam de determinadas arquiteturas em outros centros interioranos, o artigo documenta diferentes edificações implantadas na cidade no distinto período caracterizado desde fins da década de 1930 e que se manifesta, de certo modo, até meados da década de 1980. Assimilando o contexto histórico, social e político da cidade de Ibitinga, localizando seu contexto regional e abordando, desse modo, a condição e as circunstâncias de implantação das edificações ao longo do período estudado. Considerando os profissionais envolvidos, desde nomes locais e regionais, como Edward Guidi, Ivanil Francischini, Paulo Barbieri e Pedro Morábito, a nomes de maior popularidade, como Siegbert Zanettini, Décio Tozzi, José F. Calazans e Vera Pallamin. O levantamento difunde o patrimônio histórico formado pela arquitetura moderna em Ibitinga, compreendendo-o dentro de suas particularidades e seu contexto.

Palavras chave: Modernismo. Interior paulista. Inventário de arquitetura.

Abstract

This article discusses the production of modern architecture, along with the popularization of its elements, in the city of Ibitinga, 360 km from the capital of São Paulo. Inserting itself in the set of studies that deal with certain architectures in other interior centers, the article documents different buildings implanted in the city in the distinct period characterized since the end of the 1930s and which, in a certain way, manifests itself until the mid-1980s Assimilating the historical, social and political context of the city of Ibitinga, locating its regional context and addressing, in this way, the condition and circumstances of the implantation of buildings throughout the studied period. Considering the professionals involved, from local and regional names, such as Edward Guidi,

Ivanil Francischini, Paulo Barbieri and Pedro Morábito, to more popular names, such as Siegbert Zanettini, Décio Tozzi, José F. Calazans and Vera Pallamin. The survey disseminates the historical heritage formed by modern architecture in Ibitinga, understanding it within its particularities and context.

Keywords: Modernism. Interior of São Paulo. Architectural survey.

Resumen

Este artículo analiza la producción de la arquitectura moderna, junto con la popularización de sus elementos, en la ciudad de Ibitinga, a 360 km de la capital paulista. Insertándose en el conjunto de estudios que abordan determinadas arquitecturas en otros centros interiores, el artículo documenta diferentes edificaciones implantadas en la ciudad en el distinto período caracterizado desde finales de los años treinta y que, en cierto modo, se manifiesta hasta mediados de los ochenta. Asimilar el contexto histórico, social y político de la ciudad de Ibitinga, ubicar su contexto regional y abordar, de esta manera, la condición y circunstancias de la implantación de edificios a lo largo del período estudiado. Considerando los profesionales involucrados, desde nombres locales y regionales, como Edward Guidi, Ivanil Francischini, Paulo Barbieri y Pedro Morábito, hasta nombres más populares, como Siegbert Zanettini, Décio Tozzi, José F. Calazans y Vera Pallamin. La encuesta difunde el patrimonio histórico que forma la arquitectura moderna en Ibitinga, entendiéndolo dentro de sus particularidades y contexto.

Palabras clave: Modernismo. Campo de São Paulo. Inventario de arquitectura.

Arquitetura moderna na cidade de Ibitinga-SP.

Introdução

Este texto contribui para a constituição de um conjunto de levantamentos que envolvem as iniciativas de profissionais que, em determinado período, procuraram se esforçar para a constituição de uma nova linguagem, de novas técnicas, e até de um novo discurso. Somando informações e ampliando o conjunto de estudos que tratam de determinadas arquiteturas desse distinto período, que abrange as décadas de 1930, 1940, 1950, avançando no período pós Brasília e reverberando até meados da década de 1980.

A arquitetura moderna, em processo de consolidação nos grandes centros urbanos do país, também aparece nos centros regionais interioranos, como Araraquara e São Carlos, alcançando cidades de pequeno e médio porte estabelecidas nessas regiões, como Ibitinga. Até fins da década de 1950, através de iniciativas que representavam, sobretudo, a intenção de uma aparência modernizadora, em um processo introdutório que deixa vestígios e, posteriormente, com a implantação de novos edifícios públicos e com a atuação de novos profissionais, a produção da arquitetura moderna na cidade se diversifica e se consolida.

Ibitinga

Ibitinga é uma cidade localizada na região central do estado de São Paulo, distante cerca de 360 quilômetros da capital paulista, com uma população estimada de 60 mil habitantes (IBGE, 2019). A história da ocupação da região de Ibitinga está associada à migração de famílias vindas de Minas Gerais para o interior do estado paulista. Após passarem pela região da Zona Araraquarense, na metade do século XIX, Os “Landim” rumaram para sul atrás de terras virgens até se estabelecerem, formando o povoado de Senhor Bom Jesus de Ibitinga:

> Poucos anos depois de fixarem-se por aqui, não muito distante do Largo Municipal já construído, Miguel Landim auxiliado por um companheiro de ofício nas construções, de nome José Custódio, ergueu uma Capela para seu santo de devoção, o Senhor Bom Jesus.
>
> A colocação de uma imagem, em tamanho natural, no altar da Capela, aconteceu em meio a um grande festejo, em 6 de agosto de 1866. Para os habitantes da

> pequena comunidade esse festejo teve o significado de fundação da Vila de Ibitinga. (Elza Gonçalves Racy, apud VILLELA, 2017, p. 16)

Em 1885, Ibitinga é elevada à categoria de Distrito de Paz e tem a sua emancipação política-administrativa, por força de lei, em 4 de julho de 1890. Em 1910, é inaugurada a Estação de Ibitinga, servida pela CEFD (Companhia Estrada de Ferro do Dourado), a ferrovia douradense (ZÓLIO, 2011, p. 28), que garantia o escoamento das produções agrícolas da cidade e região, assim como a acessibilidade ao restante do estado. Apesar de se constituir como um modesto centro urbano no estado, Ibitinga se apresenta como um importante pólo dentro da chamada "Zona Douradense".

A cidade de Ibitinga compartilha características em comum com outros centros urbanos surgidos de povoamentos na região Douradense, como o caso de seu traçado urbano e de suas condições de implantação e urbanização. O arruamento da cidade possui traçado ortogonal. O córrego São Joaquim acaba por delimitar a malha urbana que se desenvolve sobre a vertente leste da colina onde a cidade é fundada. Cruzando o córrego, têm-se os trilhos da ferrovia douradense, que passam pela estação e avançam, seguindo paralelos à direção do curso d'água.

A cidade cresce e se desenvolve ao longo da primeira metade do século XX. O arruamento cruza o córrego e avança na encosta onde está instalada a ferrovia. Na trama urbana em consolidação (na direção Leste-Oeste), uma nova igreja matriz e um novo jardim são construídos. Novas melhorias urbanas, instituições e infraestruturas vão sendo implantadas, representando o desenvolvimento econômico e social, conduzido pela capital paulista, alcançando, nas devidas proporções, o interior.

> O progresso chegava a olhos vistos. Ibitinga estava vivendo um período de desenvolvimento acelerado. Em menos de dois anos, a cidade expandiu bem além do pequeno quadrilátero em torno da igrejinha fundada pelos Landim. Se antes as moradias, o comércio e o movimento local eram restritos e meia dúzia de ruas, com a chegada da estrada de ferro o perímetro urbano cresceu para o leste.
>
> O viajante, então, começaria a subir a longa ladeira da Rua Prudente de Moraes e andaria mais umas quatro quadras até o Largo da nova Matriz. Na virada do século XX, com a construção da nova igreja do Bom Jesus, a cidade começou a expandir também para o lado oeste, surgindo a nova praça e o comércio mudando-se do Largo do Jardim para circundar a nova área. As ruas eram movimentadas de gente, carroças e ponto de trolys, mesmo que a nova igreja estivesse com as obras paralisadas. (VILLELA, 2017, p. 19)

Junto ao desenvolvimento econômico da atividade agropecuária, em um período de implantação de instituições, obras públicas e novas infraestruturas, a partir das décadas de 1940 e 1950, surge na cidade a atividade comercial do bordado. Inicialmente, de maneira bastante

artesanal, a partir da iniciativa pioneira de bordadeiras portuguesas, e, posteriormente, com o aparecimento dos primeiros salões de confecção do bordado, a pequena indústria do produto se expande, se especializando e produzindo um processo local de divisão de trabalho, ampliando a produção e a oferta de emprego. Passando por outras transformações em sua estrutura e perfil econômico, a atividade comercial do bordado continua sendo bastante relevante na cidade e caracterizando-a, sendo conhecida hoje como a "Capital Nacional do Bordado".

Arquitetura moderna na cidade

Em 1936, é inaugurado o edifício do antigo Fórum de Ibitinga. Construído em terreno contíguo ao Paço Municipal e à antiga Cadeia Pública, em frente à Praça Jorge Tibiriçá. Projetado pelo DOP, o prédio traz uma arquitetura caracterizada pela simetria e por certa monumentalidade, embora não possua ornamentação, nem traços característicos do Art Déco. Similar a outros fóruns implantados nas décadas de 1930 e 1940, o projeto é padronizado, contendo princípios funcionalistas e racionalistas, se aproximando, desse modo, de um gênero moderno "classicizante" (SEGAWA, 2014, p. 88).

Nas décadas de 1940 e 1950, são implantadas edificações (em sua maioria, residências) que carregam elementos que se popularizavam pela produção ascendente da arquitetura moderna, como brise-soleils, cobogós, janelas de canto, pestanas, entre outros. Reproduzidos de diferentes formas, sob certas variações e invencionismos, sobretudo, através de uma intenção modernizadora manifestada meramente de maneira formal, esses elementos estão presentes em residências e outras tipologias projetadas e construídas por profissionais locais, como Rosalbino Tucci e Perseu Tucci.

Rosalbino Tucci (1874-1958), profissional de formação beauxartiana,[61] precursor do teatro e da fotografia na cidade, em sua atuação como arquiteto, é autor de dezenas de projetos em Ibitinga e região - incluindo edificações de valor patrimonial, como o conjunto arquitetônico da Praça Rui Barbosa e a Paróquia Matriz do Senhor Bom Jesus, o antigo Cine Rio Branco (1914) e a sede do Banco Melhoramentos (1924). Rosalbino, atuando junto com o seu filho, Perseu Tucci (1918-1994),[62] projeta residências pioneiras na presença de componentes modernos, como as

[61] Apesar de não se conhecer exatamente a instituição onde Rosalbino teve a sua formação, sabe-se que ele estudou em São Paulo e foi aluno de Ramos de Azevedo.
[62] Perseu Tucci não possuía formação em arquitetura ou em engenharia, mas tirou licença e pôde registrar plantas. Assinando projetos a partir de 1946.

residências Gino Novelli (1940), Manoel Fonseca (1946), Antonio G. Santos (1948), Elias Kalil (1952) e Pedro Dameto (1955). Na Fábrica de Laticínios Dalva (1944) e no Consultório do Dr. Flávio Pinheiro (1946), projetados por Rosalbino, há simplificações decorativas, embora predominando traços do Art-Déco, que indicam modernizações compositivas, como linhas curvas nos cantos, na platibanda e no balcão.

Até a década de 1950, um número reduzido de profissionais atua na construção civil de Ibitinga. Baseando-se nos dados do Livro de Registros de Plantas da Prefeitura Municipal de Ibitinga (cujos primeiros registros datam de 1936), até o ano de 1950, apenas quatro nomes aparecem na coluna intitulada "Autor do Projeto", sendo, na maioria das vezes, o nome de Rosalbino Tucci. Aparecem também os nomes de José Adolpho Musa (que fora engenheiro chefe da CEFD), de Perseu Tucci e do engenheiro Octaviano Raymundo Silva.[63] Na coluna "Constructor", há os nomes de Rosalbino Tucci, Francisco Delicato, Felipe Guidi Cavallari, Estevo Povinelli, José Adolpho Musa e de Antonio G. B. de Paula.

Nos anos seguintes, aparecem novos profissionais, como práticos licenciados, construtores, engenheiros e arquitetos, atuando na construção civil de Ibitinga. Desse modo, junto à implantação de novos edifícios, diversifica-se as autorias das plantas dos edifícios. O engenheiro itapolitano[64] Lavoisier Vessoni Tarallo (1928-2000), egresso da UFPR (1955), realiza dezenas de projetos entre 1956 e 1957. Desde reformas que procuram modernizar a antiga edificação, como nas residências Mario Pavan (1956) e Durvalino Francischini (1957), a residências caracterizadas pelo uso (por vezes, de maneira arbitrária) de elementos típicos de construções modernas, como as residências David M. Oliveira (1956), Mario Bocafoli (1957) e Neusa Novelli (1957).

Na década de 1950, a cidade possuía dois representantes na ALESP, os deputados Juvenal Sayon e Victor Maida. Sob a circunstância dos dois parlamentares ibitinguenses na Alesp, além das próprias transformações político-econômicas que o país e o estado passavam naquele momento (tinha-se o início do processo do nacional-desenvolvimentismo, associado à ação populista regional, sob o governo de Adhemar de Barros em São Paulo),[65] são implantados novos edifícios em Ibitinga, junto a instituições, melhorias urbanas e obras de infraestrutura.

[63] Aparecendo seu nome uma única vez, o eng. Octaviano R. Silva assina a reforma para a instalação do Banespa, em 1943, em um edifício com traços Art-Déco, na Rua Domingos Robert.
[64] Natural de Itápolis, cidade vizinha à Ibitinga.
[65] Victor Maida era do mesmo partido que o governador Adhemar de Barros (Partido Social Progressista), com quem mantinha boa relação.

Entre 1947 e 1953, são construídas três escolas, projetadas pelo DOP: a Escola Rural de Cambaratiba[66] (1948), o 2° Grupo Escolar de Ibitinga (1947) e o Colégio Estadual e Escola Normal (1947). Os edifícios apresentam traços racionalistas e funcionalistas, em diferentes medidas, destacando-se, pelo seu maior porte e suntuosidade, o edifício do CEEN. O DOP também desenvolve os projetos do Clube Recreativo Ibitinguense (1953-1956) e do Centro de Saúde (1953-1957).

Compartilhando bastante semelhanças entre si, os edifícios do CRI e do Centro de Saúde se caracterizam pela grande volumetria cúbica coberta por um amplo telhado que se encerra em largos beirais. A sobriedade dos edifícios, no entanto, parece ser moderada pela existência, em todo o volume, de elementos, como pestanas, que contornam as aberturas. Entre 1953 e 1955, é desenvolvido o projeto da nova ala da Santa Casa e Maternidade de Ibitinga. Projetado pelo Departamento Técnico do Serviço Hospitalar do Estado (à época), o edifício, onde se destacam os cobogós e aberturas enquadrados pela estrutura, e os pilares inclinados que apoiam a laje de acesso, só seria inaugurado em 1965.

O pesquisado patrimônio arquitetônico moderno constituído a partir das obras do Plano de Ação (PAGE) do Governo Carvalho Pinto (1959-1963), ao contrário do que ocorre em outras cidades do estado, é representado, em Ibitinga, de maneira menos virtuosa. São exemplos de obras implantadas a partir do PAGE, o edifício do Curso Primário Anexo (anexo ao edifício do CEEN), o prédio da Cadeia e Delegacia e a Casa da Lavoura (esses dois últimos sendo projetos padronizados).

Entre as décadas de 1950 e 1960, há exemplos de projetos realizados por profissionais de outras cidades, principalmente de centros regionais próximos: a reforma do antigo Cine Rio Branco (1957), de autoria do arquiteto Percy Gandini, egresso da FAU-USP (1952), cuja fachada é qualificada pelo uso de cobogós e pilares de seção variável que se unem, à altura da platibanda, por uma grelha, onde recortes circulares dão um aspecto distinto ao conjunto; a residência Henriqueta Maida (1959), de desenho singular, projetada pelo engenheiro, oriundo de Jaboticabal, Jair Bernardes da Silva; a residência Roque Raineri (1960), projetada por Miguel de Souza e Silva, egresso da ENBA (1932), arquiteto pioneiro em Marília e região; e o projeto da residência Primitivo Russi (1961), assinado por “Nappi & Filho”.[67]

[66] Cambaratiba é distrito de Ibitinga.
[67] Assinatura única nos registros, a hipótese é de que os autores do projeto são Angelo Nappi e José Nappi, profissionais da construção civil atuantes em São Paulo em meados do século XX.

O ibitinguense Edward Guidi (1928-2012), egresso da FAU-Universidade Mackenzie (1955), realiza seu primeiro projeto na cidade em 1958. Desde então, até meados da década de 1960 (quando se estabelece definitivamente em Piracicaba), o arquiteto projeta dezenas de edifícios em Ibitinga, como a agência do Banco Comind (1958), que traz traços modernos pioneiros, cujo projeto inclui uma residência assobradada anexa (destinada ao gerente) e a sede da Concessionária e Importadora CIDACAR (1962), que traz certa semelhança à agência do Banco Comind, sobretudo em sua fachada oeste, onde brises protegem as aberturas dispostas sobre o alinhamento. Guidi também projeta várias residências, como a para sua tia, Aparecida Borsetto, na década de 1960, uma reforma brusca que traz elementos tipicamente modernos, com certa dose de invencionismos, além de outras, como as residências Ariovaldo Souza (1960), Carlos Russi (1963) e Antonio Olenski (1964).

Os dois arquitetos araraquarenses Paulo Barbieri e Pedro Reinaldo Morábito realizam projetos sob a linguagem da arquitetura moderna na cidade a partir da década de 1960. O arquiteto Pedro Morábito (1930-2018) projeta três residências para seus familiares de Ibitinga, uma para Vanildo Giansante (1962) e outras duas para as filhas de Vicente Giansante (1963 e 1964). O primeiro projeto de Paulo Barbieri, arquiteto egresso da FNA (1957), em Ibitinga, é a sede da Associação Rural (1960). Paulo Barbieri realiza outros três projetos na cidade ao longo da década de 1960, a residência Ruy Barbosa (1961), residência José A. Pinto da Costa (1962), caracterizada por uma composição entre quadriláteros que marca a volumetria (Figura 1), e a residência Vasco F. Amaral (1966).



Figura 1. Paulo Barbieri, Residência José A. Pinto da Costa, 1962. Fonte: foto do autor.

O engenheiro ibitinguense Ivanil Francischini (1935-1981), egresso da Escola Politécnica da USP (1958), tem uma ascendente carreira profissional e política (sendo eleito vice-prefeito por duas vezes). Desde o seu primeiro projeto, a residência Antonio Olenski (1961), Ivanil realiza diversos projetos em Ibitinga entre as décadas de 1960 e 1970. Em muitos casos, edifícios onde aparecem elementos e técnicas disseminados pela arquitetura moderna.

Por alguns períodos, inclusive em seu primeiro mandato como vice-prefeito (1964-1969), Ivanil estaria à frente da Diretoria de Obras da Prefeitura Municipal de Ibitinga. Algumas das obras realizadas pela prefeitura nesse período apresentam técnicas construtivas arrojadas para a época. São exemplos o Abrigo de Táxis, o Colégio Comercial Municipal, o Edifício de Entrada do Cemitério, e o conjunto que, a partir daquele momento, seria construído formando o Centro Municipal de Esportes (onde se distingue o desenho dos trampolins, junto às piscinas, e o arrojado sistema estrutural adotado, com o uso de vigas invertidas nas arquibancadas (Figura 2) e no prédio do Parque Infantil).



Figura 2. Construção das arquibancadas do Centro Municipal de Esportes. Fonte: Museu Virtual de Ibitinga, gentilmente cedida por “Zekinha”.

O engenheiro Carmelo Carradore, nascido na Itália, em 1906, e formado na Universidade de Pavia, se estabelece em Ibitinga em fins da década de 1920. Carradore possuía considerável experiência no cálculo e execução de estruturas metálicas e de concreto armado,[68] tendo atuado nas obras de construção da moderna Igreja Matriz de Matão. Com o seu genro, Antonio Carlos S. Caldas (1940-2020), engenheiro egresso da UFPR (1964), forma uma parceria profissional nomeada Caldas & Carradore. Sendo exemplo da atuação de Caldas & Carradore as residências Luis Zanetti (1964), Biazi (1965), Collaneri (1965), Paulo Ghiraldelli (1969) e Nelson Prevato (1975).

Implantado às margens do Rio Tietê, ao lado da UHE de Ibitinga, o núcleo residencial da CESP (1964-1969) é projetado pelos arquitetos Décio Tozzi e Luiz Carlos Ramos. Projeto premiado no 13° Salão de Arte Moderna de São Paulo, as edificações do conjunto apresentam a combinação de materiais *in natura*, disponíveis na região, com componentes industrializados.

O novo Fórum de Ibitinga (1968-1973) se situa entre os virtuosos fóruns desenvolvidos pelo PAGE e o início das experiências de padronização dos projetos. O projeto é autoral e realizado pelo Serviço de Arquitetura do DOP. A volumetria é reconhecida pelo desenho característico da sala do júri e pela malha de cobogós presente nas faces do edifício que consiste em três blocos onde o programa se desenvolve de maneira contínua, constituindo uma planta em forma de “U” (Figura 3).

[68] Carmelo Carradore fez o cálculo estrutural das arquibancadas do Centro Municipal de Esportes.



Figura 3. DOP, Fórum de Ibitinga, 1968. Fonte: foto do autor.

A implantação das agências bancárias em Ibitinga representa - principalmente a partir da expansão econômica e geográfica da rede bancária, processo intensificado na segunda metade da década de 1970 - o alcance da representação da arquitetura moderna através das técnicas construtivas, preceitos e formas modernas, mesmo em modestas cidades interioranas. Exemplos são: a agência do Banco do Brasil (1968), brusca reforma assinada pelo engenheiro bauruense José da Silva Martha Filho; a agência do Banespa (1968-1970), projetada pelo engenheiro Jorge de Andrada Carvalho; a nova agência do Banco do Brasil (1975-1977), projeto de autoria indefinida;[69] e a agência da CEESP (1976-1978), projeto do arquiteto Siegbert Zanettini, exemplar da arquitetura brutalista paulista da década de 1970, edifício caracterizado pelo seu desenho singular e pela materialidade do concreto armado aparente (Figura 4).

[69] Apesar da obra ter sido registrada sob o nome do engenheiro Ivanil Francischini, não é possível afirmar se Ivanil foi o autor da planta ou se a sua atuação se restringiu à execução do projeto.

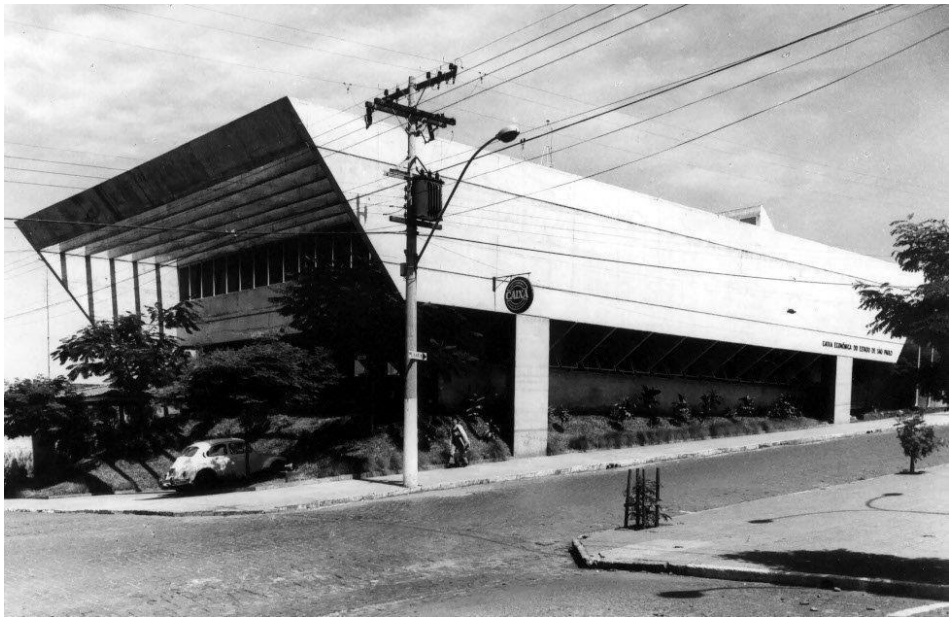


Figura 4. Siegbert Zanettini, Agência CEESP, 1976. Fonte: acervo Zanettini Arquitetura, gentilmente cedida por Adriana Zanettini.

Novas sedes institucionais também são implantadas nesse período, como a sede da CPFL (1968-1969), projeto do engenheiro Paulo Klinger Costa, e da Telesp (1970-1973), projetada pelo arqto. araraquarense Nelson Barbieri. Há também os projetos de novos edifícios escolares, como a EEPG Jardim Paulista (1971-1976), projeto padronizado do FECE, de autoria do Arqto. Milton Ikeuchi, e a EEPG Vila Izolina, inaugurada em 1987.

O Terminal Rodoviário (Figura 5) (1982-1988) é projetado pelos arquitetos José Fábio Calazans, Pablo Slemenson e Paulo Lisboa, que foram contratados pelo engenheiro ibitinguense Gabriel Haddad Neto, responsável técnico pela execução das obras do terminal, cuja licitação para o projeto e construção, havia ganho. O projeto, que previa inicialmente a implantação de uma grande praça-bosque no terreno (sendo executado somente o edifício da rodoviária), recebeu menção honrosa na premiação anual IAB-SP de 1983.



Figura 5. José Fábio Calazans, Pablo Slemenson e Paulo Lisboa, Terminal Rodoviário de Ibitinga, 1982.
Fonte: foto do autor.

Na década de 1980, continuam a aparecer projetos que representam, de algum modo, os atributos da arquitetura moderna, como a Capela e Praça de São José (1982-1985), com uma volumetria *sui generis*, de autoria da arquiteta Vera Pallamin, e o hotel Victória Park (1986-1993), com a estrutura aparente, projetado pelo arquiteto Carlos Sérgio Bopp. Na mesma década, reaparece o nome de Paulo Barbieri, em projetos como a residência Aparecido Ferrari (1984), e novos profissionais atuam na cidade, como o engenheiro rio-pretano José Gonçalves Toscano, residência Naim Simão (1980), e o arquiteto ibitinguense Perseu Tucci Filho.

Considerações finais

O conjunto de edificações apresentado não constitui paradigma da produção de arquitetura moderna no Brasil. Porém, destaca-se na paisagem das cidades do Centro-Oeste Paulista sob as circunstâncias, contexto, e porte dessa região, constituindo parte integrante do patrimônio arquitetônico moderno do interior paulista.

Este artigo se baseou em pesquisa ainda em andamento, que incluiu a consulta de fontes primárias, entrevistas, levantamentos de campo e buscas em diferentes acervos, e cujo objetivo é revelar, documentar e divulgar o patrimônio histórico da arquitetura moderna em Ibitinga. O texto é

representativo das atividades do Grupo de Trabalho DOCOMOMO-SP Interior, fundado em 2018. Os resultados das atividades do GT serão disponibilizados nos próximos anos na forma de artigos acadêmicos, exposições e levantamentos a serem divulgados em mídias sociais e plataformas virtuais.

Referências

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CALAZANS, José Fábio Z. **Zé Calazans croquis de uma vida**: a habitação e a cidade a cidade e a habitação/ Curadoria de André Takiya e Antonio Carlos Barossi. São Paulo: FAUUSP, 2010.

CORDIDO, Maria Tereza**. Arquitetura moderna: a rede de fóruns modulares do estado de São Paulo (1969-1975)**. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012.

_____. CHERP: núcleo residencial de Ibitinga. **Habitat**, São Paulo, n. 78, p.25-30, 1964.

REIS, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas do Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2014, pp. 77-102.

SEVERINO, Vinicius Galbieri; FUJIOKA, Paulo Yassuhide. Caixa Econômica Estadual de São Paulo em Ibitinga: 40 anos do exemplar de arquitetura bancária na cidade. In: Anais do VI SEMINÁRIO DOCOMOMO SÃO PAULO: a arquitetura moderna paulista e a questão social, 2018, São Carlos. Disponível em: <https://www.nucleodocomomosp.com.br/6-seminario>. Acesso em 20 set. 2020.

TOZZI, Decio. **Arquiteto Decio Tozzi**. São Paulo: D'Auria, 2005.

VILLELA, Marisa. **Annibal: uma biografia**. Londrina: Kan, 2017, pp. 13-35.

ZÓLIO, Julciléa Cristina. **Lugares esquecidos. A preservação do patrimônio no interior paulista**: investigações sobre as cidades de Dourado e Nova Europa. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 25-33.

Arquitetura em São Paulo: reconhecimento, divulgação e descentralização em dois mapeamentos da Revista *Projeto*

Architecture in São Paulo: recognition, dissemination and decentralization in two mappings of Projeto Magazine

Arquitectura en São Paulo: reconocimiento, difusión y descentralización en dos mapeos de la Revista Projeto

BEZERRA, Taciana Souza. Mestranda. Universidade Federal da Paraíba. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: tacianasbz@gmail.com.

Resumo

Este trabalho reúne informações de obras e projetos situados no Estado de São Paulo que constam em dois mapeamentos realizados pela Revista *Projeto* na década de 1980: o Catálogo "Arquitetura Brasileira Atual" (1983) e o Livro "Arquiteturas no Brasil/Anos 80" (1988). Ambas publicações refletem dois processos em desenvolvimento nesse período e em boa medida liderados por uma nova fase de revistas especializadas: o reconhecimento das arquiteturas elaboradas após Brasília e a divulgação nacional e internacional desse repertório de obras e arquitetos. Logo, esses mapeamentos representam importantes retratos das arquiteturas produzidas no Brasil entre os anos de 1960 e 1980, sobretudo no Estado de São Paulo, tratado com maior recorrência. Assim, por meio da listagem desses edifícios e de suas respectivas autorias, datas de projeto ou construção e localizações, pretende-se não só compilar e, portanto, facilitar o acesso a esse rico acervo, como também contribuir com a discussão de um terceiro processo identificado nesses anos: a descentralização geográfica dos projetos apresentados na historiografia, desta vez numa perspectiva capital-interior.

Palavras-chave: Arquitetura Paulista. Arquitetura Contemporânea no Brasil. Historiografia da Arquitetura no Brasil.

Abstract

This work gathers information from buildings and projects located in the State of São Paulo that are included in two mappings carried out by *Projeto* Magazine in the 1980s: the Catalog "Arquitetura Brasileira Atual" (1983) and the Book "Arquiteturas no Brasil/Anos 80" (1988). Both publications reflect two processes under development in that period and, mainly, led by a new phase of specialized magazines: the recognition of architectures developed after Brasília and the national and international dissemination of this repertoire of works and architects. Therefore, these mappings represent important portraits of the architectures produced in Brazil between the 1960s and 1980s, especially in the State of São Paulo, which is treated with greater recurrence. Thus, by listing these buildings and their respective authorship, project or construction dates and locations, it

is intended not only to compile and, therefore, facilitate access to this rich collection, but also to contribute to the discussion of a third process identified in those years: the geographical decentralization of the projects presented in historiography, this time from a capital-interior perspective.

Keywords: São Paulo's Architecture. Contemporary Architecture in Brazil. Historiography of Architecture in Brazil.

Resumen

Este trabajo recoge información de obras y proyectos ubicados en el Estado de São Paulo que se incluyen en dos mapeos realizados por la Revista *Projeto* en la década de 1980: el Catálogo "Arquitetura Brasileira Atual" (1983) y el libro "Arquiteturas no Brasil/Anos 80" (1988). Ambas publicaciones reflejan dos procesos en desarrollo en este período y en gran medida liderados por una nueva etapa de revistas especializadas: el reconocimiento de las arquitecturas desarrolladas después de Brasilia y la difusión nacional e internacional de este repertorio de obras y arquitectos. Entonces, estos mapas representan retratos importantes de las arquitecturas producidas en Brasil entre los años sesenta y ochenta, especialmente en el estado de São Paulo, tratado con mayor recurrencia. Así, al enumerar estos edificios y sus respectivas autorías, fechas de proyecto o construcción y ubicaciones, se pretende no solo recopilar y, por lo tanto, facilitar el acceso a esta rica colección, sino también contribuir a la discusión de un tercer proceso identificado en esos años: la descentralización geográfica de los proyectos presentados en la historiografía, esta vez desde una perspectiva capital-interior.

Palavras-chave: Arquitectura Paulista. Arquitectura Contemporánea en Brasil. Historiografía de la Arquitectura en Brasil.

Arquitetura em São Paulo: reconhecimento, divulgação e descentralização em dois mapeamentos da Revista *Projeto*

Introdução

Para Guerra (2010), dois eventos caracterizaram a década de 1980 como um ambiente intelectual favorável à produção de textos "que dão a base inicial para a formação do espaço de pesquisa sobre arquitetura moderna no país" (GUERRA, 2010, p. 15): a multiplicação e consolidação das pesquisas de pós-graduação e uma nova fase de periódicos especializados. Desde então, inúmeros pesquisadores, críticos e historiadores dedicaram-se a ampliar os debates de arquitetura e a incluir novos temas, arquitetos e obras ao repertório até então reconhecido e discutido nas publicações e eventos. O volume de material produzido, por sua vez, permitiu que uma nova tendência de estudos ganhasse força já nos anos 2000: a revisita às fontes (matérias, artigos, livros, mapeamentos, etc.) produzidas ou discutidas no período anterior a fim de abordá-las segundo novos métodos e/ou teorias de análise, sobretudo do ponto de vista historiográfico[70].

Nesta linha, a dissertação "Crítica e Projetos em Revistas Especializadas: Arquitetura no Nordeste em Pauta (1985-1992)"[71] buscou, por meio dos artigos e projetos publicados nas revistas *Projeto* e *AU*, discutir o lugar da arquitetura produzida no Nordeste nesses dois periódicos sem, contudo, perder de vista o cenário nacional. E justamente pensar as pautas de discussão dessas revistas nas esferas regional e nacional de modo relacionado, como de fato é, levou a uma questão de pesquisa que não cabe a essa monografia, mas contribui com significativos debates, a exemplo dos propostos neste 7º Seminário Docomomo São Paulo: como o processo de descentralização geográfica dos projetos e obras tratados na historiografia e observado no âmbito nacional ocorre dentro do Estado de São Paulo, sede de muitas das produções sobre arquitetura, inclusive das revistas citadas? Assim, foram selecionados para análise dois importantes

[70] Tinem, Cotrim e Vidal (2018) destacam esse processo relacionando-o à pesquisa em revistas.

[71] Esta dissertação, ainda em andamento, é desenvolvida pela autora, sob orientação do Prof. Dr. Marcio Cotrim e da Profª. Drª Wylnna Vidal, junto ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba, na Linha de Pesquisa Projeto do Edifício e da Cidade.

levantamentos realizados pela revista *Projeto* e que permitem avaliar essa condição: o Catálogo "Arquitetura Brasileira Atual" (1983) e o Livro "Arquiteturas no Brasil/Anos 80" (1988)[72].

Arquitetura Brasileira Atual (1983)

Segundo Segawa (2014 [1998], p. 194, grifo do autor), "o ponto de partida para uma rearticulação do debate amplo teve seu primeiro momento com uma grande exposição organizada em 1983 pela revista *Projeto*, associada com o Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires". Planejada pelo crítico argentino Jorge Glusberg em parceria com o editor da revista *Projeto*, Vicente Wissenbach, a Semana de Arquitetura de Buenos Aires inaugurou a Mostra "Arquitetura Brasileira Atual". A partir das respostas dos arquitetos brasileiros à convocatória da revista, portanto sem curadoria, montou-se "um excelente mapeamento arquitetônico para a revista, que passou sistematicamente a publicar essa enorme diversidade de manifestações sem outro critério se não o de dar publicidade a toda arquitetura que se produziu e produzia no país" (SEGAWA, 2014 [1998], p. 194). O catálogo "Arquitetura Brasileira Atual" (1983) foi um produto dessa mostra.

A publicação foi organizada segundo o nome dos profissionais (arquiteto ou grupo) em ordem alfabética e cada página incluiu uma breve descrição sobre suas formação e atuação, além de imagens de um a quatro projetos de sua produção. Em escala de cinzas, foram publicados 193 projetos com 121 diferentes autorias e 203 profissionais. Dois artigos, de Hugo Segawa e Ruth Zein, respectivamente, introduziram o mapeamento: "Brazilian architecture school e outras medidas" e "As tendências e as discussões do pós-Brasília". O primeiro voltado à produção dos anos 30 a Brasília e sua repercussão internacional; o segundo apresentando temas de interesse para as décadas de 60 e 70: Brasília, reforma urbana e uso do solo, questão habitacional, estéticas, tecnologia e materiais, concursos e questão profissional, ensino e pesquisa.

[72] Vale mencionar que a editora *Pini*, responsável pela edição da revista *AU*, publicou o Livro "Arquitetura Moderna Paulistana" em 1983. Essa obra catalográfica organizada por Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona refere-se somente à cidade de São Paulo e, por essa razão, não foi incluída neste trabalho.

São Paulo

Dos 193 projetos do catálogo, noventa situam-se no estado de São Paulo (46,6% desse total) (Ver Tabela 01). A capital concentra cinquenta obras (55,6% dos edifícios paulistas), seguida pela cidade de São Carlos, com apenas quatro (8,9%). Sete cidades (Batatais, Sorocaba, São Bernardo do Campo, Campinas, São José do Rio Preto, Jundiaí e Guarulhos) apresentam dois projetos cada, enquanto outras 22 possuem somente um exemplar no levantamento. Dessas 31 cidades, sete compõem a Região Metropolitana de São Paulo, incluindo a capital.

Tabela 01: Projetos de “Arquitetura Brasileira Atual” (autoria; obra; ano de projeto; cidade).

- Abrahão Sanovicz; Parque Habitacional CECAP; 1975; Serra Negra
- Affonso Risi Jr., José Mário Nogueira de Carvalho Jr.; Residência dos Padres Claretianos; 1982; Batatais
- Arthur Navarrete; Paço Municipal; 1977; Sorocaba
- Arthur Navarrete; Palácio dos Tropeiros e Teatro Municipal; 1978; Sorocaba
- Benno Perelmutter, Marciel Peinado; Terminal Rodoviário; 1982; Batatais
- Benno Perelmutter, Marciel Peinado; Terminal Rodoviário; s.d.; São Carlos
- Benno Perelmutter, Marciel Peinado; Parque Lagoa do Medeiros; 1980; São Carlos
- Benno Perelmutter, Marciel Peinado; Casa da Cultura; 1979; São Carlos
- Bernardo Klopfer, Luiz Bloch, Jurandir Garçoni; Instituto Municipal de Ensino Superior/IMES; 1982; São Caetano do Sul
- Bernardo Klopfer, Luiz Bloch, Jurandir Garçoni; EEPG Jardim Brasil; 1980; São Paulo
- Bernardo Klopfer, Luiz Bloch, Jurandir Garçoni; EEPG Maria Auxiliadora; 1981; São Paulo
- Carlos Kherlakian, Celso Pazzanese, Fábio Fonseca, Michael Drannof, José Oswaldo Vilela; Edifício Ararat; 1981; São Paulo
- Carlos Bratke; Indústrias Tecnorevest; 1979; São Bernardo do Campo
- Carlos Bratke, Renato Lenci; Edifício de Escritórios; 1977; São Paulo
- Carlos Bratke, Renato Lenci, Lauresto Esher; Igreja de São Pedro e São Paulo; 1970; São Paulo
- Carlos Bratke; Casa de Praia; 1980; Guarujá
- Décio Tozzi, Hidely Codignoli, Anna Regina di Perna; Conjunto Habitacional; 1981; Nova Odessa
- Fábio Penteado, Teru Tamaki, Alfredo Paesani; Centro de Convivência Cultural; 1967; Campinas
- Fábio Penteado, Teru Tamaki, Tito Lívio, Eduardo de Almeida, Giselda Visconti; Hospital-Escola Santa Casa de Misericórdia; 1967; São Paulo
- Hans Broos; Abadia de Santa Maria; 1974; São Paulo
- H.O. Matthias; Indústria Degussa do Brasil; s.d.; Americana
- Israel Sancovski, Jerônimo Esteves; Residência Veronezzi; 1975; São Paulo
- Israel Sancovski, Jerônimo Esteves; Edifício de Escritórios no Morumbi; 1973; São Paulo

- Israel Sancovski, Jerônimo Esteves; Conjunto Habitacional Parque CECAP; 1973; Taubaté
- João Walter Toscano, Odiléa Setti Toscano, Massayoshi Kamimura; Campus Universitário Júlio de Mesquita Filho; 1969; Araraquara
- João Walter Toscano, Odiléa Setti Toscano, Massayoshi Kamimura; Balneário; 1971; Águas de Prata
- Jorge Caron; Residência de Férias; 1981; Campos do Jordão
- José Antonio Reinés, Sarkis Kaloustian; Casa de Campo; 1983; Nazaré Paulista
- José Magalhães Júnior; Habitação Coletiva; 1981; São Paulo
- José Magalhães Júnior; Itamac S.A.; 1982; Itapetininga
- José Maria Orsi Cruz; Sede de Cia. Construtora; s.d.; São José do Rio Preto
- Júlio Katinsky, Hélio Pasta, Hélio Penteado, Ruy Ohtake; Subestação Centro I; 1973; São Paulo
- Júlio Katinsky; Residência L. Z. K.; 1968; São Paulo
- Lélio Machado, Juan Camps Andreu; Centro Administrativo do BCN; s.d.; Barueri
- Lélio Machado; Agência Belém; s.d.; São Paulo
- Lélio Machado; Agência Brooklin; s.d.; São Paulo
- Marcello Fragelli; Estação Ponte Pequena/Linha Norte-Sul/Metrô de São Paulo; s.d.; São Paulo
- Marcos Acayaba; Galeria São Paulo; 1980; São Paulo
- Marcos Acayaba; Residência Marcos Acayaba; 1972; São Paulo
- Marcos Acayaba, Augusto Lívio Malzoni; Sede da Fazenda Pindorama; 1974; Jundiaí
- Marcos Acayaba; Residência Jander Kou; 1981; São Paulo
- Marília Sant'Anna; Estúdio de Som; 1977; São Paulo
- Marlene Yurgel, Lúcio Gomes Machado, Eduardo de Jesus Rodrigues, Nestor Goulart Reis Filho; Agência Banespa Perdizes; 1980; São Paulo
- Marlene Yurgel, Lúcio Gomes Machado, Eduardo de Jesus Rodrigues; Unidade de Recepção da FEBEM; 1980; São Paulo
- Mauricio Spino; Agência Imobiliária; s.d.; São Paulo
- Miguel Juliano; Edifício Ana Augusta; s.d.; São José do Rio Preto
- Miguel Juliano; Centro Técnico Nacional e Sede da Fundacentro; s.d.
- Miguel Juliano; Residência do Arquiteto; s.d.; São Paulo
- Murilo Viana Domingues; Agência Franca; s.d.; Franca
- Murilo Viana Domingues, Marcelo Dias Menezes, Francisco Javier Judas y Manubens; Agência Panamericana; s.d.; São Paulo
- Paulo Bastos; Clube Paineiras do Morumby - Sede Social; 1970; São Paulo
- Paulo Bastos; Clube Paineiras do Morumby - Plataforma Infantil; 1978; São Paulo
- Paulo Sérgio Souza e Silva; Acesso Ladeira da Memória - Estação Anhangabaú do Metrô; 1977; São Paulo
- Pedro Cury, Angela Maria Cury; Escola SENAI; 1974; Santo André
- Pedro Cury, Angela Maria Cury; Residência; 1975; São Carlos
- Pedro Cury, Angela Maria Cury; Conjunto Habitacional São Judas Tadeu; s.d.; Salto
- Pitanga do Amparo; Residência Célio Vieira; 1977; São Paulo

- Pitanga do Amparo; Residência Takao Mimura; 1980; São Paulo
- Pitanga do Amparo; Depósito de Cereais; 1980; São Paulo
- Roberto Cerqueira César, Luiz Roberto Carvalho Franco, Paulo Bruna; Indústrias Gessylever/Divisão Elida Gibbs; s.d.; Vinhedo
- Roberto Cerqueira César, Luiz Roberto Carvalho Franco, Paulo Bruna, Edifício-sede da FIESP/CIESP/SESI; s.d.; São Paulo
- Roberto Cerqueira César, Luiz Roberto Carvalho Franco, Paulo Bruna; Colégio Miguel de Cervantes; s.d.; São Paulo
- Roberto Loeb; Centro de Informática da Cetesb; 1978; São Paulo
- Roberto Loeb, Flávio Mindlin, Marklen Siag Landa, Gabriel Sister; Centro Administrativo e Depósito Central da Rohr S.A.; 1975; São Paulo
- Roberto Loeb, Flávio Mindlin; Marklen Siag Landa; Centro Administrativo Unibanco; 1971; São Paulo
- Rubens Gil de Camillo; Edifício Residencial - 11º andar; s.d.; São Paulo
- Ruy Ohtake; Parque Ecológico do Tietê; 1976; São Paulo
- Ruy Ohtake; Residência Fábio Yassuda; s.d.; São Paulo
- Ruy Ohtake; Central Telefônica; s.d.; Ibiúna
- Sérgio Pileggi, Euclides de Oliveira; Empresa de Correios e Telégrafos - Sede Regional e Centro de Triagem; 1976; São Paulo
- Sérgio Pileggi, Euclides de Oliveira; Posto de Bombeiros; 1977; São Paulo
- Sérgio Pileggi, Euclides de Oliveira; Conjunto Assistencial e Esportivo SESI; 1973; Ribeirão Preto
- Sérgio Pileggi, Euclides de Oliveira; Centro de Desenvolvimento Profissional SENAC; 1972; São Paulo
- Sergio Teperman, Paulo Lepage; Estação Telefônica Perdizes; s.d.; São Paulo
- Sergio Teperman, Paulo Lepage; Estação Telefônica Castelo; s.d.; Campinas
- Sidney Meleiros, João Valente Filho; Hipermercado Disco/Reciclagem; 1980; Jundiaí
- Sidney Rodrigues, João Valente Filho; Mercado Municipal; 1979; Bebedouro
- Sidônio Porto, R. N. Rocha Diniz; Agência Panamericana; 1976; São Paulo
- Sidônio Porto; Residência do Arquiteto; 1979; São Paulo
- Sidônio Porto; Parque Rodoviário Itapemirim; 1979; Guarulhos
- Siegbert Zanettini; Agência Banespa Alto da Boa Vista; 1977; São Paulo
- Siegbert Zanettini; Escola Estadual de 1º Grau; 1976; Dracena
- Tito Lívio, Vasco de Mello; Residência Carlos Franco Júnior; 1983; São Paulo
- Tito Lívio, Vasco de Mello, Teru Tamaki, Ariel Rubinstein; Centro Empresarial do Grupo Fenicia; 1981; São Paulo
- Tito Lívio, Vasco de Mello; Terminal Rodoviário; 1978; Rio Claro
- Ubyrajara Gilioli; Escola Fausto Cardoso de Mello; 1968; São Bernardo do Campo
- Ubyrajara Gilioli; Casa Cavalcanti; 1972; Cotia
- Vasco de Mello, Tito Lívio; Restaurante Central da Vasp/Terminal de Aeronaves Executivas; 1981; São Paulo
- Vasco de Mello, Tito Lívio; Ferrostaal do Brasil S/A; 1980; São Paulo

– Wolfgang Schoedon, Gregório Zolko; Fábrica de Ferramentas Beizer; s.d.; Guarulhos
–

Arquiteturas no Brasil/Anos 80 (1988)

Após a exposição e catálogo "Arquitetura Brasileira Atual" (1983), a organização de matérias panorâmicas sobre as arquiteturas de determinado período ou programa ganharam mais espaço e frequência na revista *Projeto*. Em 1988, outro levantamento destacou-se. A revista produziu quatro cadernos regionais e os publicou em quatro de suas edições (números 114 a 117). Esses cadernos, então, foram somados a um conjunto de sete artigos[73] e originaram o livro "Arquiteturas no Brasil/Anos 80" (1988).

Os artigos introdutórios novamente sintetizaram temas de interesse no período: o início da produção moderna, todavia com enfoque fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro; o processo de difusão dessa arquitetura no território; e, especialmente, a diversidade de tendências – de aspectos simbólicos, como a linguagem, a físicos, como os materiais e técnicas construtivas – em desenvolvimento no país. Já na capa, duas imagens sintetizaram a coexistência de posturas arquitetônicas diversas. Os detalhes das obras do Parque Anauá (RR/1980) e do Edifício Tancredo Neves (PR/1982) ilustram extremos: o tradicional e o novo (do ponto de vista dos materiais e técnicas construtivas), o Norte e o Sul (extremos de características físicas a socioculturais), o quente e o frio (dos climas predominantes nessas regiões à paleta de cores utilizada).

A obra construída é a protagonista desse segundo mapeamento. A ordenação por autoria deu lugar a uma lista de obras acompanhadas de informações e fotografias coloridas de variados ângulos, por vezes ocupando mais de uma página. Ao todo, 182 projetos, distribuídos entre 161 diferentes autorias e 291 profissionais[74] foram publicados nesses cadernos. O primeiro abordou as

[73] "Para conhecer e integrar as arquiteturas regionais", por Jacques Rangé; "Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes", por Hugo Segawa; "Crise e modernização, a arquitetura dos anos 30 em Salvador", por Paulo Ormindo; "Marcos da Arquitetura Moderna em Pernambuco", por Geraldo Gomes; "Peregrinação de um arquiteto pelas capitais dos Estados de Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul", por Cecília Rodrigues dos Santos; "Os materiais da natureza e a natureza dos materiais", por Hugo Segawa; e "De Brasília a Itá", por Hugo Segawa.

[74] Além desses profissionais, contabilizados individualmente, são citados três escritórios – Bross, dos Santos & Leitner; Rino Levi Arquitetos Associados; Croce, Aflalo & Gasperini Arquitetos – e cinco instituições – Companhia de Desenvolvimento Habitacional do Estado de São Paulo; Companhia do Metropolitano de São Paulo; Eletrosul de Florianópolis; Secretaria de Desenvolvimento Urbano do Município do Rio de Janeiro; SPHAN/Pró-Memória.

regiões Nordeste e Norte, especificamente os estados de Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí e Roraima; o segundo a região Sul; o terceiro a região Centro-Oeste junto aos estados de Minas Gerais e Espírito Santo; e o quarto restringiu-se aos estados de Rio de Janeiro e São Paulo. Enquanto os três primeiros tiveram 31 páginas cada, o quarto totalizou 46, reforçando o destaque do Rio de Janeiro e São Paulo nos levantamentos.

São Paulo

Embora com número de projetos semelhantes, a parcela correspondente ao estado de São Paulo foi reduzida no levantamento do livro e passou a contar com 37 edifícios (20,3% do total) (Ver Tabela 02). A cidade de São Paulo, no entanto, cresceu em representação com 29 obras (78,4% dos edifícios paulistas). Outros oito municípios, distribuídos entre a Região Metropolitana de São Paulo (Barueri, Cotia, e Santana de Parnaíba) e demais cidades (Batatais, Bebedouro, Santos, Araras e Avaré) foram apresentados com um projeto cada.

Tabela 02: Projetos de “Arquiteturas no Brasil/Anos 80” (autoria; obra; ano de construção; cidade).

- Lina Bo Bardi, André Vainer, Marcelo Ferraz; Centro de Lazer Fábrica da Pompéia; 1977; São Paulo
- Eurico Prado Lopes, Luiz Benedicto de Castro Telles; Centro Cultural São Paulo; 1975; São Paulo
- Maria Alzira Marzagão Monfré, Companhia de Desenvolvimento Habitacional Do Estado De São Paulo; Oficinas Culturais Três Rios; 1984; São Paulo
- Alberto Botti, Marc Rubin; Centro Cultural e Desportivo da Ponta da Praia/Sesc; 1979; Santos
- Siegbert Zanettini; Hospital de Vila Nova Cachoeirinha; 1986; São Paulo
- João Walter Toscano, Odiléa Setti Toscano; Estação do Largo 13/Fepasa; 1985; São Paulo
- Orpheu Zamboni, Marcus Lima; Terminal Rodoviário; 1985; Araras
- Roberto Paternostro; Terminal Rodoviário; 1984; Avaré
- Sidney Meleiros, João Valente Filho; Terminal Rodoviário; 1983; Bebedouro
- Renato Viegas, Meire Selli, Companhia do Metropolitano de São Paulo; Estação Corinthians-Itaquera; 1978; São Paulo
- Jorge Königsberger, Gianfranco Vannucchi; Edifício BCN Higienópolis; 1983; São Paulo
- Paulo Mendes da Rocha; Edifício Bauhaus; 1984; São Paulo
- Lélio Machado, Juan Camps Andreu; Centro Administrativo do BCN; 1976; Barueri
- João Eduardo de Gennaro, Francisco Javier Judas y Manubens, Jaime Marcondes Cupertino; Centro Empresarial Itaú Conceição; 1980; São Paulo
- Gian Carlo Gasperini, Croce, Aflalo & Gasperini Arquitetos; Citicorp Center; 1983; São Paulo

- Carlos Bratke; Edifícios de Escritórios na Avenida Berrini; 1975; São Paulo
- Carlos Bratke; Edifício de Escritórios da Carlos Bratke e Bratke & Collet; 1982; São Paulo
- Miguel Juliano; Centro Técnico Nacional e Sede da Fundacentro; 1978; São Paulo
- Tito Lívio, Vasco de Mello; Ferrostaal do Brasil S/A; 1980; São Paulo
- Sidônio Porto; Banco Safra Agência Paulista; 1984; São Paulo
- Sérgio Pileggi, Euclides de Oliveira; Sede da MacCann-Erickson; 1983; São Paulo
- David Ottoni, Dácio Ottoni, Ubaldo Carpigiani; Edifício Gessy Lever; 1981; São Paulo
- Roberto Cerqueira César, Luiz Roberto Carvalho Franco, Paulo Bruna, Antônio Carlos Sant'Anna, Rino Levi Arquitetos Associados; Edifício Paramount-Lansul; 1987; São Paulo
- Miriam Escobar; MCR Produções e Propaganda; 1984; São Paulo
- Jaime Marcondes Cupertino; Teatro Mars; 1980; São Paulo
- Marília Sant'Anna; Estúdio de Som Cardan; 1984; São Paulo
- André Vainer, Guilherme Paoliello; Estúdio de Pintora; 1987; São Paulo
- Hélio Mariz de Carvalho, Michel Gorski, Rogério Batagliesi; Nazaré Confecções; 1985; São Paulo
- Luiz Fernando Rocco; Kuxixo Confecções; 1985; São Paulo
- Ucho Carvalho, Ricardo Van Steen, Paulo Carvalho, Marcelo Aflalo; Loja Pandemonium; 1986; São Paulo
- Carlos Ziccardi, Felippe José Crescenti Filho; Subdistrito Comercial de Arte; 1984; São Paulo
- Pepe Asbum; Residência do Pacaembu; 1986; São Paulo
- Paulo Faccio Filho; Residência; 1985; São Paulo
- Affonso Risi Jr., José Mário Nogueira de Carvalho Jr.; Residência dos Padres Claretianos; 1982; Batatais
- Marcos Acayaba; Residência no Morumbi; 1986; São Paulo
- Hector Viglieca; Residência em Granja Vianna; 1982; Cotia
- Bruno Padovano; Residência em Alphaville IV; 1980; Santana de Parnaíba

Considerações Finais

A inclusão de cidades de fora da Região Metropolitana de São Paulo nos mapeamentos amplia o escopo de obras no interior do estado reconhecidas e divulgadas no campo da arquitetura. O primeiro levantamento é mais representativo nesse sentido. Ele não só abrange 31 municípios, 22 a mais que o segundo, como também é parte de um evento internacional de grande visibilidade. O segundo levantamento, é necessário destacar, tem uma função complementar tanto para o Brasil quanto para o Estado de São Paulo. Além de equilibrar a distribuição geográfica da amostragem no país, por meio de uma organização regional dos edifícios, ele acrescenta quatro diferentes cidades (Araras, Avaré, Santana de Parnaíba e Santos)

ao repertório paulista e incorpora ao intervalo de 1967 a 1983, do catálogo, obras erigidas até a publicação do livro (1988).

Essa combinação de recortes geográficos e temporais, por sua vez, permite pensar o movimento de descentralização, no sentido de reconhecimento e divulgação de arquitetura, junto à expansão dos cursos de arquitetura e urbanismo. Se observadas as cidades tratadas nos dois levantamentos (Ver Figuras 01 e 02), percebe-se que elas estão concentradas em uma porção mais ao norte e nordeste do estado, semelhante à área que indica cidades onde surgiram novos cursos no mesmo período abarcado pelos mapeamentos, de 1967 a 1988 (Ver Figura 03).

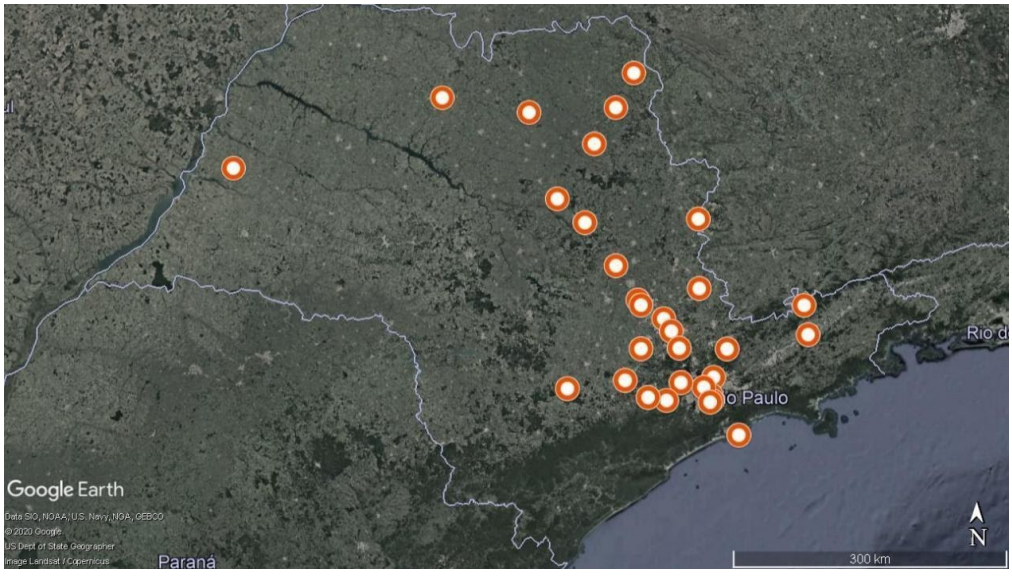


Figura 1: Cidades paulistas mapeadas em “Arquitetura Brasileira Atual”. Fonte: Google Earth, 2020. Editado pela autora.

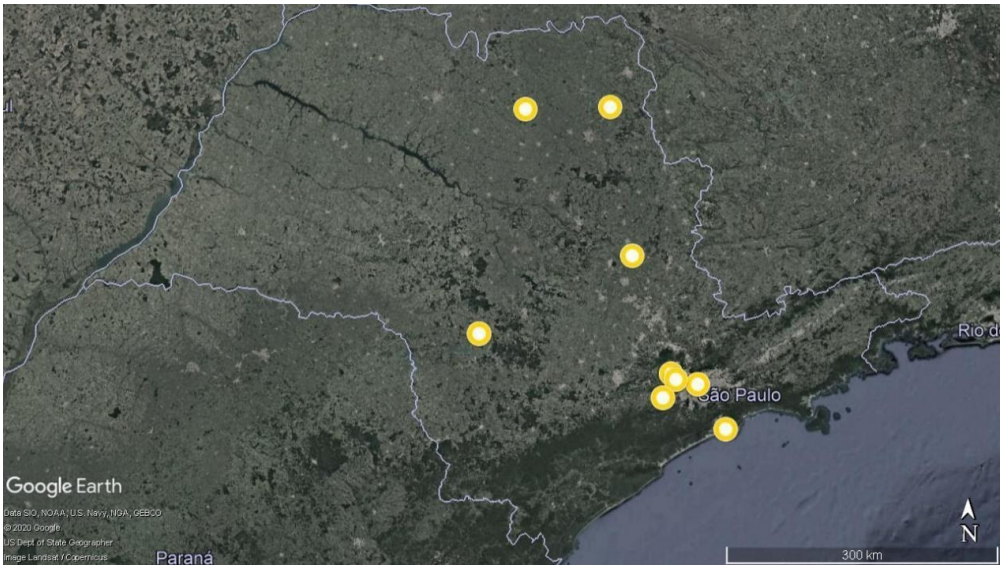


Figura 2: Cidades paulistas mapeadas em “Arquiteturas no Brasil/Anos 80”. Fonte: Google Earth, 2020. Editado pela autora.



Figura 3: Cidades paulistas onde cursos de arquitetura entraram em funcionamento entre 1967 e 988[75]. Fonte: Google Earth, 2020. Editado pela autora.

[75] Araraquara, Campinas, Franca, Guarulhos, Marília, Mogi das Cruzes, Ribeirão Preto, Santos, São Carlos, São José dos Campos, São Paulo e Taubaté. Consulta no Sistema e-MEC do Ministério da Educação.

O objetivo, neste caso, não é apontar para uma relação de causalidade, mas perceber o processo de mapeamento e, por conseguinte, de seleção e construção historiográfica, vinculado aos centros de ensino e pesquisa também numa perspectiva de proximidade geográfica, visto que esses centros facilitam o acesso e reconhecimento das várias produções arquitetônicas. Desta forma, o processo de descentralização geográfica na historiografia reproduz, também na escala capital-interior, uma tendência verificada desde o cenário nacional. Resta confrontá-lo com mais variáveis que venham a enriquecer a discussão, a exemplo dos arquitetos publicados e suas respectivas cidades de formação e atuação.

Referências

GUERRA, Abílio (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira** – parte I. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

PROJETO (org.). **Arquiteturas no Brasil/Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.

_____. **Catálogo Mostra da Arquitetura Brasileira Atual**, 1983. São Paulo: Projeto, 1983. 127 p.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2014 [1ª Edição: 1998].

TINEM, Nelci; COTRIM, Márcio; VIDAL, Wylnna. Perspectivas contemporâneas dos periódicos de arquitetura como fonte e método: historiografia, projeto e teoria. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (ENANPARQ), 5., 2018, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ADUFBA, 2018.

eixo

02

Restauração Casa da Criança

Children's House restoration
Restauración del Hogar del Niño

CAIRES GREVE 1, Carla de Barros 1. Mestra pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora do Centro Universitário Filadélfia. Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: carla.caires@unifil.br

Resumo

O edifício da Casa da Criança foi projetado no período de 1950 a 1955 na cidade de Londrina no Paraná. Obra do renomado arquiteto João Batista Vilanova Artigas com Carlos Cascaldi apresenta no seu programa e em suas características arquitetônicas os preceitos da arquitetura moderna. Como primeira casa de assistência infantil, cumpriu o seu papel até o final da década de 1960, posteriormente passou por uma série de alterações com adições que descaracterizaram a obra inicial. Em 2011 deu-se início as obras de restauro que se estenderam até 2016. O restauro optou por restituir a unidade da sua imagem anterior com algumas mudanças para o uso de Secretaria de Cultura e Biblioteca Infantil. As decisões tomadas no projeto e execução evidenciam o debate do restauro em edifícios modernos, que desenvolva a compreensão de suas instâncias estéticas e históricas.

Palavras-chave: Reintegração. Arquitetura Moderna. Artigas.

Abstract

The Children's House building was designed from 1950 to 1955 in the city of Londrina, Paraná. Work by renowned architect João Batista Vilanova Artigas with Carlos Cascaldi presents in its program and its architectural characteristics the precepts of modern architecture. As the first childcare center, it fulfilled its role until the end of the 1960s, subsequently undergoing a series of changes with additions that made the initial work uncharacteristic. In 2011, the restoration works began, which lasted until 2016. The restoration chose to restore the unit to its previous image with some changes for the use of the Department of Culture and Children's Library. The decisions made in the design and execution process show the debate on restoration in modern buildings, which seek to understand their aesthetic and historical instances.

Keywords: Reintegration. Modern Architecture. Artigas.

Resumen

El edificio Casa da Criança fue construido entre 1950 y 1955 en la ciudad de Londrina, Paraná. El trabajo del reconocido arquitecto João Batista Vilanova Artigas, junto a Carlos Cascaldi, presenta en su programa y sus características arquitectónicas los preceptos de la arquitectura moderna. Como primer centro de cuidado infantil, cumplió su función hasta el final de la década de 1960,

sufriendo posteriormente una serie de cambios con añadidos que hicieron poco característico el trabajo inicial. En 2011 se iniciaron las obras de restauración, que se prolongaron hasta 2016. La restauración optó por devolver la unidad a su imagen anterior con algunos cambios para el uso de la Concejalía de Cultura y Biblioteca Infantil. Las decisiones tomadas en el diseño y ejecución muestran el debate sobre la restauración en los edificios modernos, que buscan comprender sus instancias estéticas e históricas.

Palabras clave: Reintegración. Arquitectura Moderna. Artigas.

Restauração Casa da Criança

Casa da Criança da descaracterização à reintegração

Londrina em 1948, após apenas 14 anos de existência, passou a ser palco da construção de uma série de edifícios modernos projetados pelos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi: Rodoviária (1948-1952), Edifício Autolon (1948-1951), Cine Ouro Verde (1948-1952). No mesmo período, deu-se início a construção da Casa da Criança (1950-1955).

As obras londrinenses marcam uma segunda fase do arquiteto Artigas, em que se evidenciam os aspectos da arquitetura racional de Le Corbusier e dos cariocas modernos, mas ainda com escala residencial da primeira fase. Ademais, os edifícios londrinenses apresentam temas aprofundados em obras posteriores, principalmente em São Paulo, como criação de áreas semi-públicas, uso de formas horizontais, utilização de elementos de circulação em destaque, uso de rampas e uso de empenas cegas.

A Casa da Criança foi um dos primeiros edifícios públicos voltados ao atendimento infantil e ao amparo da mulher gestante, que trazia o debate da importância da assistência social. (SUZUKI, 2003) Assim como na Obra de Berço do Rio de Janeiro projetado em 1935/36 por Oscar Niemeyer, envolvia um programa com atividades ambulatoriais de atendimento infantil e características arquitetônicas similares no formato em “L”, jogo volumétrico com quatro e dois níveis, fachada cega nos lados menores, pilotis, terraço jardim e brise-soleil vertical.

As características principais da Casa da Criança se evidenciavam no jogo volumétrico de dois blocos com alturas diferentes (4 e 2 níveis) que formavam um “L” e um terceiro bloco de rampas que modificava a forma para um “T”. As faces menores são marcadas por fachadas cegas e a proposta apresenta a predominância horizontal. Ademais, o edifício apresenta a setorização de áreas de serviço e circulação, com tratamento diferenciado nas fachadas e setorização dos usos por pavimentos: administrativo, setores de atendimento voltado à saúde, berçário e estar. Os cinco pontos da arquitetura moderna de base racionalista corbusiana se fazem presentes: pilotis, planta-livre, fachada-livre, panos envidraçados horizontais e terraço jardim.

O primeiro uso foi encerrado e o edifício foi utilizado como Biblioteca desde 1970 à 1984. Posteriormente, teve o uso de Departamento de Cultura e Secretaria de Educação e a partir de 1992 apenas o uso de Secretaria de Cultura permaneceu no edifício até o restauro de 2011-2016,

quando o edifício passou a abrigar também a Biblioteca Infantil, resgatando a memória do uso infantil e de biblioteca. Com as mudanças de uso, o edifício passou por uma série de transformações que modificaram consideravelmente a estrutura original do edifício. Anexos foram acrescentados nos recuos laterais do lote e sobre o primeiro pavimento do bloco menor, o terraço foi coberto por calhetões, uma série de paredes foram demolidas e construídas internamente e um painel com pintura da cidade nas décadas de 1930 e 1960 que ficava na fachada do prédio da Prefeitura municipal, recém demolido, foi inserido na fachada frontal. Estas transformações, mudaram a percepção do jogo volumétrico, o tratamento das colunas colossais na fachada sul, o coroamento do edifício, as praças internas, o tratamento diferente das áreas sociais e de serviço e as áreas fluídas com plantas e fachadas livres.

O projeto de restauro foi elaborado pelos arquitetos Jussara Valentini e Roberto Martins da empresa Arqui Brasil Arquitetura e restauração LTDA, ganhadora de licitação no ano de 2009, as obras iniciaram em 2010 e pararam no mesmo ano, retomando de vez apenas no ano de 2013 até seu término em 2016. O motivo se deu devido a mudança da empresa contratada para construção e reajustes orçamentários. O restauro buscou reintegrar a imagem do edifício, retirando os anexos que foram inseridos no decorrer do tempo. A postura de retirada dos anexos, principalmente o do terceiro nível levou a questionamentos em relação aos valores históricos do edifício. De Paula (2011), afirmou que o terceiro pavimento já se encontrava incorporado à imagem construída e declarou a ação como de repristinação.

Salvo e Kuhl (2008) abordam que as ações de repristinação estão ligadas a intenção de voltar a recuperar a imagem primeira, anulando muitas vezes a autenticidade da obra e sua história, acontecendo frequentemente em obras modernas. Corroborando para esse debate, Kuhl (2010) aborda três posturas italianas na contemporaneidade: restauro crítico-conservativo (que defende juízo crítico nos aspectos estéticos e históricos), conservação integral (que privilegia a instância histórica) e hipermanutenção-repristinação (privilegia a instância estética). Além disso, evidencia-se a possibilidade de reintegrações de imagens fora de uma postura repristinatória, que pode ser feita através de julgamento crítico no restauro crítico conservativo, podendo gerar ações de remoção de adições e tratamento de lacunas.

Nahas (2015) atualiza a questão da reconstituição de uma imagem anterior, com base no restauro crítico-conservativo e na Carta de Veneza. Entre as oito tendências estabelecidas no cenário brasileiro: autonomia, diferenciação, reintegração, repristino, apropriação, completamento, conservação e reintegração, apenas as duas últimas ações citadas estariam dentro do campo do

restauro. A ação de repristino é elucidada como uma ação que se distancia do campo do restauro, criando falsos históricos e artísticos, na qual busca recuperar um estilo que a obra não possui mais, reconstruindo uma parte da construção, reproduzindo o estilo, recriando algo que não existe.

Das ações bem vistas em relação ao restauro, a Conservação busca com ajustes e adequações funcionais conservar o bem, através de juízos estéticos- históricos, possibilitando que " o que não tem valor, ou prejudica a leitura da preexistência" seja "retirado" (NAHAS, 2015, p.105) e a tendência de reintegração seria direcionada principalmente a edifícios em ruínas, semiruínas ou que passaram por uma grande descaracterização. Esta ação remove acréscimos que descaracterizam o conjunto e recupera elementos indispensáveis a imagem da composição do monumento, preservando o material autêntico. Logo, a conservação e reintegração se diferem do repristino na ação de reconstituição de uma imagem anterior, uma vez que respeitam o bem em suas instâncias históricas e estéticas, conservam sua materialidade original e trabalham com os preceitos da distinguibilidade e mínima intervenção. A ação de retirada de anexos que revela traços do monumento que estava escondido é assim diversa da busca de recuperar um estilo que a obra não possui.

Nesse sentido, a ação da remoção dos acréscimos na obra da Casa da Criança se assemelha a ação de reintegração, na qual o edifício passou por uma série de adições, que atrapalhavam a leitura das características daquele monumento modernista, principalmente nos jogos volumétricos propostos. Ademais, o terceiro pavimento apresentava problemas estruturais e se encontrava sem uso.

O restauro

O terreno apresenta formato triangular, com um dos lados arredondado, acompanhando a curvatura da rua Maestro Egídio do Amaral, em frente ao lote, há uma praça. O edifício está inserido paralelo a linha lateral do lote no eixo leste-oeste, se distanciando do alinhamento predial frontal e conectando o edifício aos pontos cardeais. Nesta inserção, o edifício quebra o padrão da quadra, tal como o edifício do Ministério de Educação e Saúde (MES), na qual o edifício cria espaços abertos e coletivos. Uma mureta baixa permite a continuidade visual do jardim frontal com à praça externa. Posteriormente, um guarda-corpo metálico vazado foi acrescentado sobre o muro, este foi mantido na ação de restauro, passando apenas por manutenção pontual e pintura nova.

Um dos blocos tem na proposta projetual sua implantação expandida para além do lote, projetando os pavimentos superiores, sutilmente sobre o passeio da rua, na extremidade sul do lote. Característica empregada em outros edifícios em Londrina como o Cine Teatro Ouro Verde e o Ed. Autolon, permite a criação de áreas semi-públicas e traz releitura do uso de marquises e balcões sobre o passeio. No entanto, no edifício físico esta característica não acontece.

O edifício implantado em cota elevada, tem seu acesso principal realizado através de escada. No restauro, foi acrescentado uma rampa acessível com corrimão paralela a escada. Na extremidade oposta (norte do terreno), uma pequena escada e abertura no muro, permite um acesso de serviço independente. Após ficar sem uso, a mesma foi resgatada no restauro junto com o depósito ao lado.

O edifício se dividia em três blocos principais: bloco norte-sul com quatro níveis, bloco leste-oeste com dois níveis, conformando um “L” e jogo volumétrico harmônico nas alturas proporcionais e último bloco também no eixo leste-oeste, une-se aos anteriores criando a forma de um “T”, servindo exclusivamente como circulação vertical do edifício. Os blocos são predominantemente retangulares e horizontais, com pequena alteração no bloco norte-sul na extremidade sul, a qual cria-se uma diagonal, mostrando intenção original de se projetar sobre o passeio. Na década de 1970, foi acrescentado sobre o bloco leste-oeste um terceiro pavimento, que posteriormente ficou sem uso devido a fragilidade estrutural, modificando o jogo volumétrico dos blocos da fachada e fechando o terraço que existia na face norte do primeiro pavimento, no restauro o anexo foi retirado.

Passando pela área de pilotis na extremidade sul, um segundo acesso dá para uma ‘praça interna”. No térreo, a leste da entrada principal se encontrava a área de refeitório das crianças, juntamente com as áreas de serviço da cozinha, engarrafamento e lavagem, que apresentava acesso separado ao norte ao lado do hall de acesso aos sanitários e da porta que dava acesso ao recuo lateral norte do bloco leste-oeste, diferenciando claramente o acesso e área de serviço do edifício. A oeste do hall de entrada, encontrava-se a sala da telefonia e a rampa que dá acesso aos pavimentos superiores e ao sul uma área livre que se conectava diretamente com a praça interna e as salas da secretaria e diretoria. Uma pequena escada conectava diretamente a cozinha do térreo com uma área do subsolo e dois fossos colocados paralelos ao bloco leste-oeste, levavam iluminação e ventilação aos ambientes subterrâneos.

Nas transformações que o térreo sofreu, construiu um anexo na praça interna e mudou o alinhamento e tratamento do fechamento, uma parede foi construída fechando o amplo espaço de

entrada e foi acrescentado outro anexo ao norte do bloco das rampas, acessado pelo patamar da rampa. Ademais, as paredes das áreas de serviço foram demolidas, foi fechado o acesso para escada do subsolo e criado uma porta externa no recuo lateral norte, e foi acrescentado uma escada nos fundos do edifício e área de serviço.

No restauro do térreo (Figura 1), a esquadria que foi retirada ao lado da praça interna foi recolocada, acompanhando a diferença de piso que marcava sua posição original, a parede construída ao lado da praça interna foi demolida junto com os anexos para retomar a transparência no térreo e soltura dos blocos. A parede construída na entrada, foi demolida. As alterações nas paredes feitas na área de serviço foram mantidas, devido a necessidade de um espaço amplo para o uso da biblioteca, mantendo o acesso ao subsolo apenas pelo corredor externo. O piso de madeira que estava sobre o piso original foi retirado, e demarcações foram feitas no piso para marcar o local das antigas paredes, mantendo essa história sutilmente visível. A escada e anexo de serviço, construídos posteriormente foram demolidos. As paredes externas e colunas que tiveram o revestimento de pastilha pintado e os pisos externos e internos que apresentavam remendos foram restaurados. Os banheiros que já tinham passado por alterações, foram repropostos com novo layout acessível. O subsolo passou por mudanças pontuais nas aberturas, permitindo a locação dos usos de serviço.

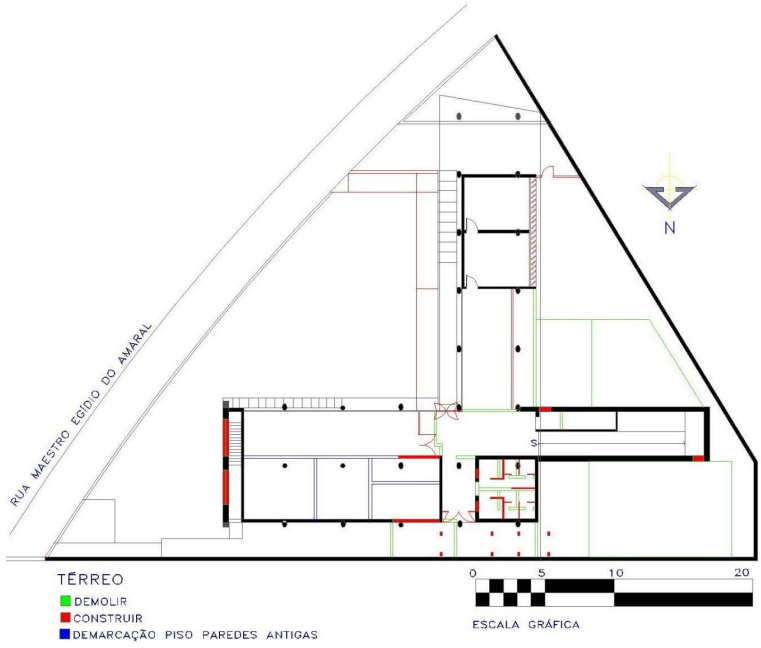


Figura 1. Planta do térreo com ações realizadas no restauro. Fonte: Da autora

O primeiro pavimento apresentava uma série de usos voltados ao atendimento infantil. No eixo norte- sul, um longo corredor se situava à leste e distribuía a circulação para cinco salas de atendimento: sala de enfermaria, otorrino, consultório, odontologia e sala de raio x. Já no eixo leste-oeste, encontrava-se um pequeno auditório e terraço. Os sanitários continuavam na mesma posição ao norte. O corredor tem janela contínua horizontal alta, que não permitia a visibilidade da Rua Maestro Egídio do Amaral, enquanto as salas apresentavam grandes janelas contínuas que davam para a praça interna do lote. O auditório se fecha para norte e se abre para o sul com pano envidraçado, onde se descortina a rua frontal, o terraço permite visibilidade ao norte e as rampas são marcadas pelo mesmo tratamento de janelas alta em fita.

O primeiro pavimento passou por uma série de transformações, as paredes do teatro foram demolidas, o terraço foi fechado e teve sua parede demolida lateralmente, se unindo ao espaço do antigo teatro. Além disso, este espaço foi ampliado com o anexo aos fundos do lote e se conectava com o piso inferior pela escada anexa. As paredes que delimitavam o corredor e as salas de atendimento foram demolidas, mantendo apenas a última parede do raio x. Os brise-soleils que ficavam nas janelas que davam para a praça interna foram retirados. Uma parede foi construída no hall de espera. Em um dos banheiros abriu uma porta lateral que dava acesso direto ao hall das rampas, o outro banheiro foi transformado em cozinha e o hall em frente aos banheiros foi fechado e virou uma copa.

No restauro do primeiro pavimento (Figura 2), o auditório e o terraço foram resgatados, para delimitar a localização exata dos ambientes, foram observadas as placas que foram acrescentadas no forro. No entanto, no local do shed foram inseridos o ar condicionado. Nas prospecções do forro também foi descoberto o posicionamento original do teatro com paredes inclinadas, que se diferenciavam do desenho original do projeto. Dessa forma, o auditório foi reconstituído conforme os vestígios encontrados in loco, evidenciando o cuidado do restauro embasado na obra. O corredor também foi refeito, resgatando o tratamento diferenciado da área de circulação do edifício. No entanto, optou-se por manter as alterações feitas nas salas de atendimento, sem reconstruir as paredes que foram demolidas, mantendo apenas a demarcação no desenho do piso de seus locais antigos. Durante o restauro foi descoberto pelo funcionário da Secretaria de Cultura uma pintura de um bebê no canto da parede interna ao lado do auditório, que foi mantido devido ao seu valor histórico. O hall na frente dos banheiros foi desobstruído e abriu uma pequena abertura na face norte para o acesso a um futuro elevador, no corredor dos fundos foi criada uma cobertura com telha translúcida. Um dos banheiros que estava funcionando

como cozinha, voltou a ter o uso de banheiro, os banheiros foram repropostos com layout acessível para PNE e a porta que foi construída para o hall, foi fechada.

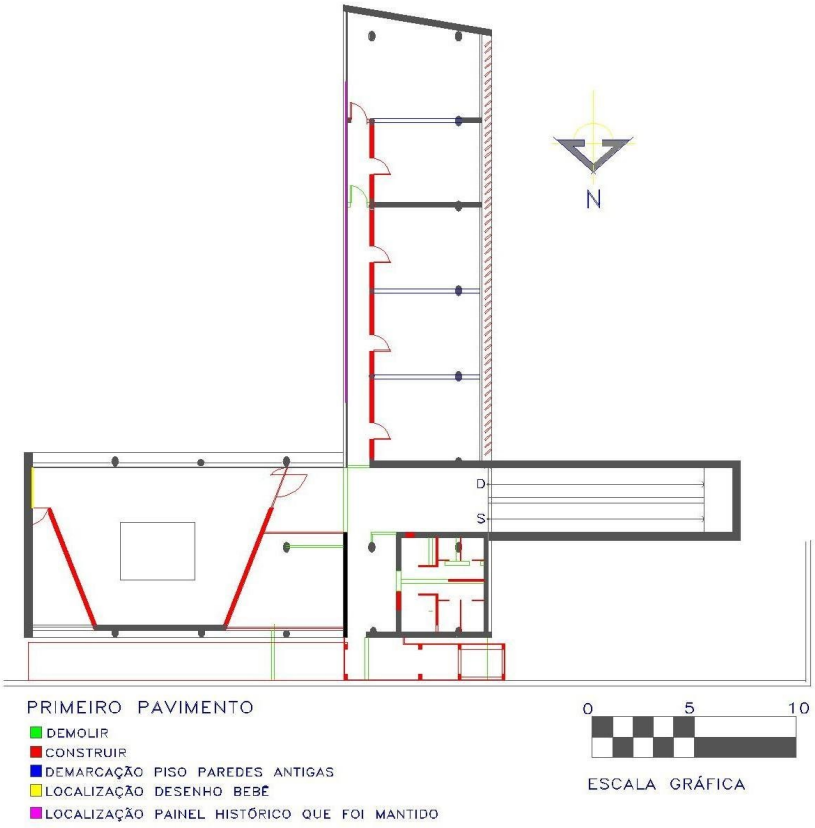


Figura 2. Planta do primeiro pavimento com ações realizadas no restauro. Fonte: Da autora

O segundo pavimento é voltado para usos relacionados a maternidade, nele as salas são trabalhadas de formas espelhada, com corredor na face oeste do bloco norte-sul com janelas altas, e as salas com grandes aberturas voltadas para leste, para rua frontal. Cinco salas novamente se apresentavam, a primeira e maior com uso de berçário, seguida por sala de trabalho, controle de tratamento, banho e isolamento. Já na extremidade sul, uma grande sala marcava o consultório pré-natal.

Posteriormente foi adicionado um pavimento sobre o bloco existente leste-oeste. A estrutura nova escondeu o antigo shed do auditório e construiu em madeira o piso do ambiente, sobre a antiga platibanda. Parte das janelas em fita horizontais altas que marcavam o segundo pavimento do bloco norte-sul foram retiradas para a construção do anexo. As paredes que delimitavam o corredor e as salas foram demolidas, o fechamento envidraçado que permitia a

visibilidade da sala de espera do berçário foi fechada e colocado uma janela alta, que posteriormente descobriu ser a janela alta retirada da fachada. Uma janela foi aberta em cada uma das empenas cegas na extremidade norte e sul do bloco. Uma parede em diagonal foi construída entre os espaços das últimas salas.

O restauro do segundo pavimento (Figura 3) demoliu os anexos, restaurou as empenas cegas , deixando apenas uma pequena abertura para um futuro elevador externo, a esquadria horizontal alta da fachada frontal leste foi restaurada e recolocada no seu local de origem, reconstruiu o fechamento similar metálico que existia no berçário, mas com material diferente do original, podendo ser distinguível ao observar perto, e recuperou o corredor lateral com parede baixa e algumas paredes internas, conforme vestígios encontrados no teto. A sala do pré-natal foi subdividida, criando um hall de circulação para acessar um futuro elevador que foi projetado no corredor dos fundos ao norte e um espaço de apoio fechado. No banheiro da parte intima que se encontrava com características originais de revestimentos e pia, foi realizada manutenção.

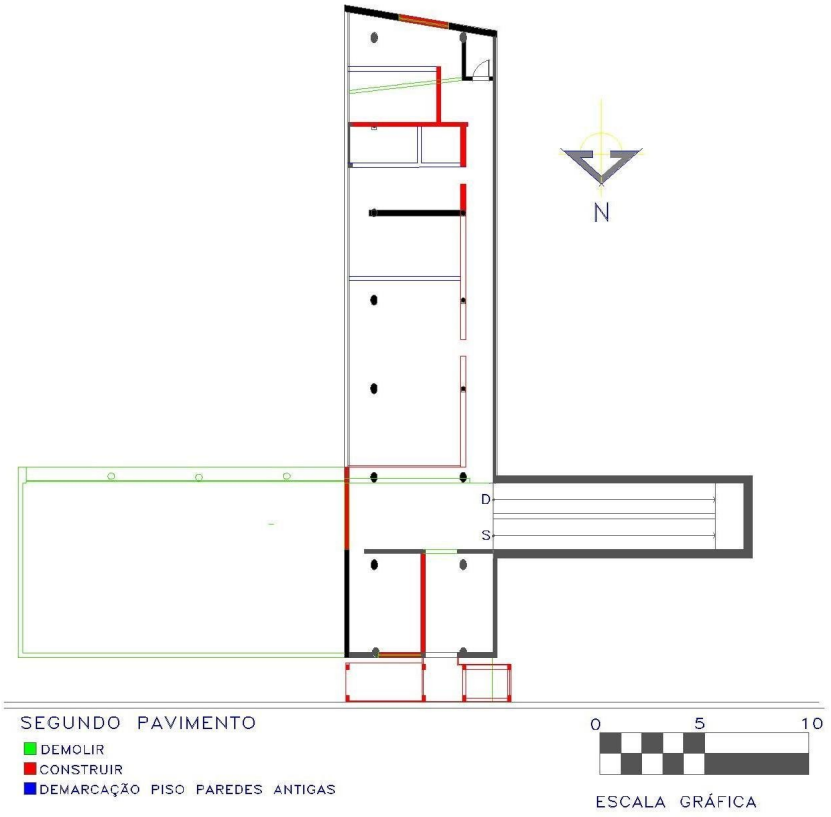


Figura 3. Planta do segundo pavimento com ações realizadas no restauro. Fonte: Da autora

O terceiro e último pavimento apresenta uma sala coberta e um solário para a atividade de lazer das crianças, com sanitários na extremidade norte. A delimitação do ambiente coberto e descoberto se deslocam do alinhamento do bloco norte-sul, criando um pequeno corredor externo, com apenas o fechamento baixo da platibanda. O solário, além dos recuos laterais, criava uma série de paredes curvilíneas, marcando o coroamento como o edifício do MES. Os panos envidraçados emolduravam os faces leste e oeste da sala coberta enquanto o solário apresentava abertura com gradil apenas na face leste,

O último pavimento teve suas paredes no lado oeste demolidas, inclusive parte das paredes curvilíneas do solário e reconstruídas em cima da platibanda do pavimento inferior, com a retirada das esquadrias. Além disso, o solário foi coberto por calhetão. A área de circulação foi fechada com uma divisória de madeira. Os banheiros foram demolidos e alguns pilares revestidos com pastilha foram pintados com tinta. No restauro do terceiro pavimento (Figura 4), as paredes construídas sobre a platibanda e cobertura externa foram demolidas, as paredes curvilíneas do solário foram reconstruídas, as janelas foram refeitas nas paredes recuadas. No local dos antigos sanitários que já tinham sido alterados, foi reproposto sanitários menores e um hall de circulação para acesso do elevador.

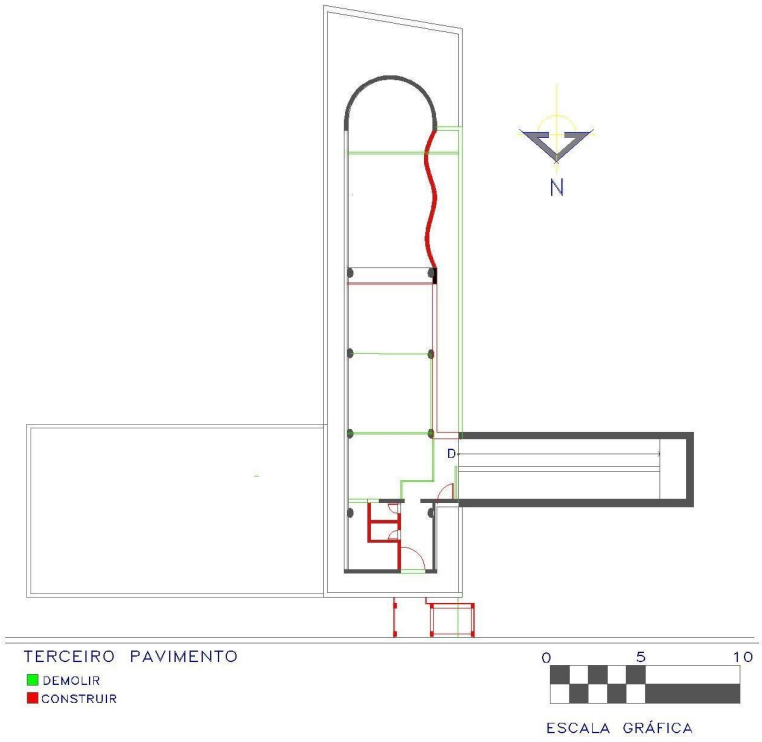


Figura 4. Planta do segundo pavimento com ações realizadas no restauro. Fonte: Da autora

As fachadas tiveram suas pastilhas cuidadosamente restauradas, foi comprado um lote de pastilhas similares da mesma empresa do material original, estas pastilhas quando recolocadas nas partes faltantes, conseguiam ser distinguíveis devido a diferença da cor das pastilhas novas e das antigas. Os problemas de infiltrações e trincas foram resolvidos. Foi escolhida a cor azul para repintar as esquadrias com base em cores anteriores. Os tacos dos pisos dos pavimentos superiores foram refeitos. Nas áreas externas dos recuos laterais, foi reproposto duas praças internas com luminárias e bancos. Os brises verticais do térreo e primeiro pavimento da face oeste foram refeitos. O painel inserido em 1984 na fachada frontal do prédio foi mantido, devido ao seu valor histórico já incorporado ao bem (Figura 5).



Figura 5. Edifício original, com anexos e após o restauro. Fonte: Da autora

Dessa forma, o restauro da Casa da Criança foi cuidadosamente analisado conforme suas características históricas e estéticas e através de juízos críticos, algumas partes foram mantidas, outras retiradas, outras resgatadas e outras repropostas. O prédio se encontrava com uma série de adições realizadas de forma aleatória que além de descaracterizar o edifício moderno do Artigas e Cascaldi, criavam espaços insalubres, com pouca iluminação, pé-direito baixo e uma série de infiltrações, estes foram retirados, evidenciando a possibilidade de reintegração da imagem do monumento, respeitando os valores do bem. A ação de restauro procurou preservar cuidadosamente os vestígios materiais encontrados e restaurá-los para a melhor fruição da obra pelos usuários e a passagem da memória desta obra em seus aspectos artísticos, históricos, simbólicos para as gerações futuras.

No ano de 2018 o projeto de restauro da antiga Casa da Criança ficou entre os finalistas do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, organizado pelo IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Na sua 31 edição, o prêmio valoriza e busca dar visibilidade a ações realizadas em prol da preservação do patrimônio cultural brasileiro, embora não tenha ganhado o prêmio, a escolha deste restauro entre os finalistas evidencia a importância da ação em prol da preservação e memória do patrimônio moderno.

Referências

DE PAULA, Zueleide Casagrande. A patrimonialização nas cidades novas: o caso da arquitetura modernista em Londrina (PR). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA-ANPUH, 26., jul. 2011, São Paulo. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308185926_ARQUIVO_zueleide.ANPUHDOC2011.pdf >.Acesso em: 20 set 2020.

KUHL, Beatriz Mugayar, VIVIO, Beatrice. CAMPANELLI, Alessandro Pergoli , CERROTI, Alessandra. Seminário de estudos sobre restauração arquitetônica: temas recentes no restauro na Itália, FAU, Maranhão. **Revista Do Programa De Pós Graduação Em Arquitetura Urbanismo da FAUUSP**. São Paulo, v. 17 n. 27, p.208-268, jun.2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43689. Acesso em: 27 set. 2020

NAHAS, Patricia Viceconti. Antigo e novo nas intervenções de caráter monumental. **Revista CPC.** São Paulo, n. 20, p.78-111, dez.2015. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/103280. Acesso em: 27 set. 2020

SALVO, Simona & KUHL, Beatriz. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro. **Revista Do Programa De Pós Graduação Em Arquitetura Urbanismo da FAUUSP**. São Paulo, n. 23, p.199-211, jun.2008. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43564. Acesso em: 27 set. 2020

SUZUKI, Juliana Harumi. **Artigas e Cascaldi:** arquitetura em Londrina. São Paulo: Ateliê Editorial,2003.

Conjunto de 4 casas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso: resgate documental de uma obra de João Batista Vilanova Artigas

Housing complex of 4 houses for Eusébio and Jaime Porchat de Queiroz Mattoso: documental recovery of a João Batista Vilanova Artigas project

Conjunto de 4 casas para Eusébio y Jaime Porchat de Queiroz Mattoso: rescate documental de uma obra de João Batista Vilanova Artigas

DUTRA, Maria Luiza. Arquiteta. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). marialuizadutra@mld.arq.br.

CARCAVALLI, Daniel Luiz Vieira. Mestrando. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (PGAUR/USJT). daniel@mld.arq.br.

PINHEIRO, Diego Petrini. Mestrando. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (PGAUR/USJT). diego@mld.arq.br.

Resumo

A presente comunicação refere-se ao conjunto de 4 casas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso, projeto de 1944 do arquiteto João Batista Vilanova Artigas (1915–1985), localizado no bairro Jardim Paulistano, na cidade de São Paulo – SP. Tal conjunto encontra-se vinculado à produção rentista da habitação – fenômeno imobiliário que teve seu ápice na cidade entre as décadas de 1920 e 1930 –, caracterizado pela produção de uma série de conjuntos residenciais pela iniciativa privada com a finalidade de, através do instrumento de locação, diversificar sua fonte de renda. Ao discorrer brevemente sobre o trabalho desenvolvido pela equipe do escritório MLD Restauração Arquitetônica Integrada (MLD RAI) acerca da residência "número 1" do conjunto, pretende-se apresentar os resultados obtidos e destacar a importância das etapas de pesquisa histórica, resgate documental, redesenho e da cronologia arquitetônica dentro do campo da preservação contemporânea do patrimônio cultural edificado contribuindo, também, para um debate a respeito da relevância da preservação do patrimônio moderno e de seu legado.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira. Patrimônio cultural edificado. Conservação arquitetônica.

Abstract

The following communication refers to the housing complex of 4 houses for Eusébio and Jaime Porchat de Queiroz Mattoso, a 1944 project by architect João Batista Vilanova Artigas (1915–1985), located at the Jardim Paulistano neighborhood, at the city of São Paulo – SP. This housing complex finds itself tangled to the rentier housing production – a real estate phenomenon that had its peaking point in the city between the 1920's and 1930's – characterized by the production of a series of housing complexes by the private initiative with the purpose of, through location, diversify its source of income. When briefly explaining the work developed by the team of architectural office MLD Restauração Arquitetônica Integrada (MLD RAI) about the residence

"number 1" of the complex, it is intended to present the results obtained and to highlight the importance of historical research, documental recovery, redrawing and the development of architectonic chronology in the research field of contemporary preservation of the edified cultural heritage, also contributing to a debate about the relevance of the preservation of the modern movement heritage and its legacy.

Keywords: Brazilian modern architecture. Edified cultural heritage. Architectonic conservation.

Resumen

Esta comunicación se refiere al conjunto de 4 casas para Eusébio y Jaime Porchat de Queiroz Mattoso, proyecto de 1944 del arquitecto João Batista Vilanova Artigas (1915–1985), ubicado en el barrio Jardim Paulistano, en la ciudad de São Paulo – SP. Dicho conjunto está vinculado a la producción rentista de vivienda – fenómeno inmobiliario que tuvo su auge en la ciudad entre las décadas de 1920 y 1930 –, caracterizado por la producción de una serie de conjuntos residenciales por parte de la iniciativa privada con el fin de, a través del instrumento de arrendar, diversificar su fuente de ingresos. Al comentar brevemente el trabajo desarrollado por el equipo de la oficina MLD Restauração Arquitetônica Integrada (MLD RAI) sobre la residencia "número 1" del conjunto, pretendemos presentar los resultados obtenidos y resaltar la importancia de las etapas de investigación histórica, rescate documental, rediseño y cronología arquitectónica dentro del campo de la preservación contemporánea del patrimonio cultural construido, contribuyendo también a un debate sobre la relevancia de preservar el patrimonio del movimiento moderno y su legado.

Palavras-chave: Arquitectura brasileña moderna. Patrimonio cultural construido. Conservación arquitectónica.

Conjunto de 4 casas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso: resgate documental de uma obra de João Batista Vilanova Artigas

São Paulo até a década de 1940 e a produção rentista da habitação

A produção de residências unifamiliares projetadas por João Batista Vilanova Artigas (1915–1985) situa-se, a mais das vezes, na região sudoeste da cidade de São Paulo, em bairros a exemplo do Jardim Europa, Pacaembu, Pinheiros e Sumaré.

As edificações produzidas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso não são exceção, pois tanto o conjunto de casas para renda da Rua Sampaio Vidal (antiga Rua Doutor Rosa) quanto as residências de cada um dos irmãos (já demolidas), à Avenida Brigadeiro Faria Lima (antiga Rua Iguatemi), se localizam nesse recorte espacial.

O conjunto da Sampaio Vidal (Figura 1) é tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), através da Resolução nº 45 de 19 de março de 2018 , como parte de um conjunto expressivo de bens representativos da arquitetura moderna paulistana do período entre as décadas de 1920 e 1970.



Figura 1. Conjunto das 4 casas, 2019. Fonte: Acervo dos autores.

O objeto desta análise é, especificamente, a residência de “número 1” (Figura 2), localizada na extremidade direita do conjunto, na Rua Sampaio Vidal, 558.



Figura 2: Casa “número 1” vista a partir da rua, 2019. Fonte: Acervo dos autores.

Segundo as especificações contidas no memorial descritivo e nas pranchas do projeto, trata-se de um “bloco de renda constituído de 4 casas (...)” (Artigas, 1944) que, em uma primeira versão, provavelmente a pedido dos clientes, deveria se repetir em outros dois lotes da mesma rua, de forma a configurar um grande conjunto com o mesmo padrão estético, formal e espacial. Assim pode-se dizer que este projeto se insere clara e precisamente no contexto habitacional da cidade de São Paulo dos anos 1940, vinculado, em grande parte, à chamada produção rentista da habitação .

Tendo surgido em São Paulo no último quartel dos novecentos, tal produção imobiliária foi encabeçada pela iniciativa privada e atingiu seu auge nas décadas de 1920 e 1930 – em razão do crescimento econômico, populacional e produtivo vertiginosos da cidade, decorrente da cultura

cafeeira, da imigração e do início do processo de industrialização – e perdurou, mas já em menor escala, nas décadas subsequentes.

> As características da economia de base agrário-exportadora, com predomínio do capital comercial, favoreciam esses investimentos [imobiliários], que ocorreram – em maior ou menor grau – em todas as cidades brasileiras nesse período. No caso de São Paulo, a economia cafeeira gerou um excedente econômico que podia ser aplicado no ramo imobiliário. A cidade se expandia com rapidez e era enorme a procura por moradias, estimulando a construção de novas unidades (...). (BONDUKI, 1998, p. 52)

E esse crescimento deu-se de tal forma que, entre os anos de 1872 e 1900, segundo dados apresentados por Bonduki (1998, p. 26), a população passou de 23.243 para 239.820 habitantes; um aumento, portanto, de mais de 1000% em apenas 28 anos. O excedente populacional, por sua vez, gerou uma carência habitacional nunca antes vista na cidade e o mercado, buscando responder a esta demanda, produziu as mais diversas tipologias residenciais.

> Desde o surgimento do problema habitacional em São Paulo no final do século XIX até a década de 1930, surgiram várias modalidades de moradia para alojar os setores sociais de baixa e média renda, todas construídas pela iniciativa privada. Entre elas, as mais difundidas foram o cortiço-corredor, o cortiço-casa de cômodos, os vários tipos de vilas e o correr de casas geminadas. (BONDUKI, 1998, p. 51, grifo nosso)

Com isso, o território foi sendo expandido, adensando os bairros já existentes e ocupando as áreas periféricas, de várzea e os fundos de vales. Acerca das transformações pelas quais o território passou, pode-se destacar que a classe média:

> (...) até o fim da Primeira Grande Guerra adensou os bairros situados ao longo das linhas de bonde, sempre aos flancos dos bairros onde morava a elite, como Campos Elíseos, Higienópolis, Avenida Paulista, etc. E até à Guerra seguinte passaram já a surgir também bairros projetados (...), quase fora da cidade, como Vila Mariana, Aclimação, as proximidades do monumento do Ipiranga, Cerqueira César, Vila Romana, Pompéia, Sumaré, etc. Bairros onde a arquitetura erudita, digerida ou ruminada silenciosamente pela classe média, vai assumindo, nas interpretações e reinterpretações, variantes formais expressivas (...). (LEMOS, 1989, p.13, grifo nosso)

Nessas variantes pode-se mesmo incluir o processo de assimilação da arquitetura moderna, sua progressiva presença na paisagem urbana e a produção de arquitetos como Vilanova Artigas, cujo conjunto projetado para os irmãos Porchat de Queiroz Mattoso, com aspectos formais específicos, bem ilustra.

O projeto do conjunto e sua inserção na obra de Vilanova Artigas

Segundo Pereira e Fujioka (2016, p. 39), o conjunto da Sampaio Vidal, de 1944, não só coincide com o início da "segunda fase" da obra de Artigas – quando se dá "um redirecionamento em favor do racionalismo corbusiano" –, mas também é um "exemplo desta experimentação" que inclui, igualmente, "a Casa Benedito Levi (São Paulo, 1944), o Hospital São Lucas (Curitiba, 1945), o Edifício Louveira (São Paulo, 1946), a Casa Elphy Rosenthal (São Paulo, 1946), as casas Tacques Bittencourt I e Czapski (São Paulo, 1949), a Casa Heitor de Almeida (Santos, 1949), a Casa da Criança da Prefeitura e a Rodoviária de Londrina (1950)", e a "ampliação da "Casinha" original (1949)" do arquiteto, no bairro do Campo Belo, em São Paulo:

> Tanto a "Casinha" quanto a "Casa do Arquiteto II" demonstraram-se bastante fecundos no estudo de composição de projeto uma vez que demonstram os anseios de um jovem arquiteto, refletindo as transformações radicais no campo da arquitetura, da arte, do pensamento, no turbilhão das revoluções e guerras da primeira metade do século XX. Nestas singelas casas podemos observar a travessia de Artigas da primeira para a segunda fase, já presentes várias das características de partido e expressão construtiva que podem ser vistas, consolidadas, na maturidade da terceira fase de sua obra. (PEREIRA; FUJIOKA, 2016, p. 58)

A produção de Artigas na década de 1940, no que diz respeito a casas para aluguel, não é propriamente significativa em quantidade. Além do conjunto no Jardim Paulistano, segundo Petrosino (2009), têm-se conhecimento de outros três:

O primeiro constitui um conjunto de doze casas construído em 1942 na Barra Funda para José Coelho Pamplona, ainda existente, formado por casas modestas assobradadas e geminadas, com fachada frontal no alinhamento do lote. Como programa, o térreo com um pequeno terraço coberto de acesso, sala de estar, copa, cozinha e área de serviço no lado externo; no pavimento superior, três dormitórios e um sanitário. Não há edícula, abrigo para automóveis ou passagens laterais e as fachadas são simples.

Já o segundo é composto por duas unidades de casas construídas em 1942 no Ibirapuera para Luiz Antônio Leite Ribeiro, ainda existentes, assobradadas, geminadas e afastadas das divisas. Como programa, o térreo com acesso coberto, sala de estar, de jantar, cozinha e sanitário; no pavimento superior, três dormitórios, um sanitário e um terraço coberto. A cobertura é de telhas francesas, em duas águas.

O terceiro, já demolido, era formado por um bloco de quatro unidades construído também em 1942 na Barra Funda para Maria Risoleta Bueno Pamplona, organizadas em pares e sobrepostas umas às outras.

Já o conjunto da Sampaio Vidal, objeto desta comunicação, difere dos anteriores, a princípio – não só quanto ao programa, mas também quanto ao partido e aos aspectos formais.

A relação entre Artigas e os Porchat de Queiroz Mattoso é anterior ao projeto desse conjunto, datado de 1944. Em 1943, como já citado, o arquiteto havia sido contratado para a construção das residências dos irmãos, ambas localizadas no atual cruzamento da Avenida Brigadeiro Faria Lima (antiga Rua Iguatemi) com a Rua Tavares Cabral, em Pinheiros. Não se pode afirmar se estas residências foram construídas para moradia dos irmãos ou para venda ou locação, como as da Sampaio Vidal. Sabe-se, entretanto, que as construções não se assemelhavam a esse conjunto, possuindo ainda aspectos formais ecléticos, fachadas em tijolos de barro maciços e aparentes e cobertura em quatro águas com telhas de barro.

O conjunto do Jardim Paulistano, no entanto, pertence à categoria de construções encomendadas pelos clientes para posterior venda ou locação e cujo foco era um público de classe média, a exemplo dos outros três conjuntos mencionados com tal característica, projetados em 1942.

De acordo com Zein (1984), “qualquer periodização corre o risco da simplificação, sendo aceitável apenas como recurso didático”, mas, segundo a historiografia referente à obra de Vilanova Artigas, este conjunto, diferentemente dos outros três, já apresenta características da fase corbusiana do arquiteto, por seguir alguns dos pressupostos da obra de Le Corbusier (1887–1965), como fachada livre e pilotis recuados da fachada frontal, simplicidade formal refletida em planta e elevações e maior riqueza de relações espaciais nos ambientes internos.

O conjunto é conformado por um volume com quatro unidades geminadas, sendo que apenas as duas das extremidades possuem corredor lateral de acesso aos fundos do lote – correspondente ao recuo obrigatório e com empenas cegas. Configura-se, assim, como uma lâmina única isolada dos lotes vizinhos, cujas plantas são iguais e espelhadas duas a duas (Figura 3).

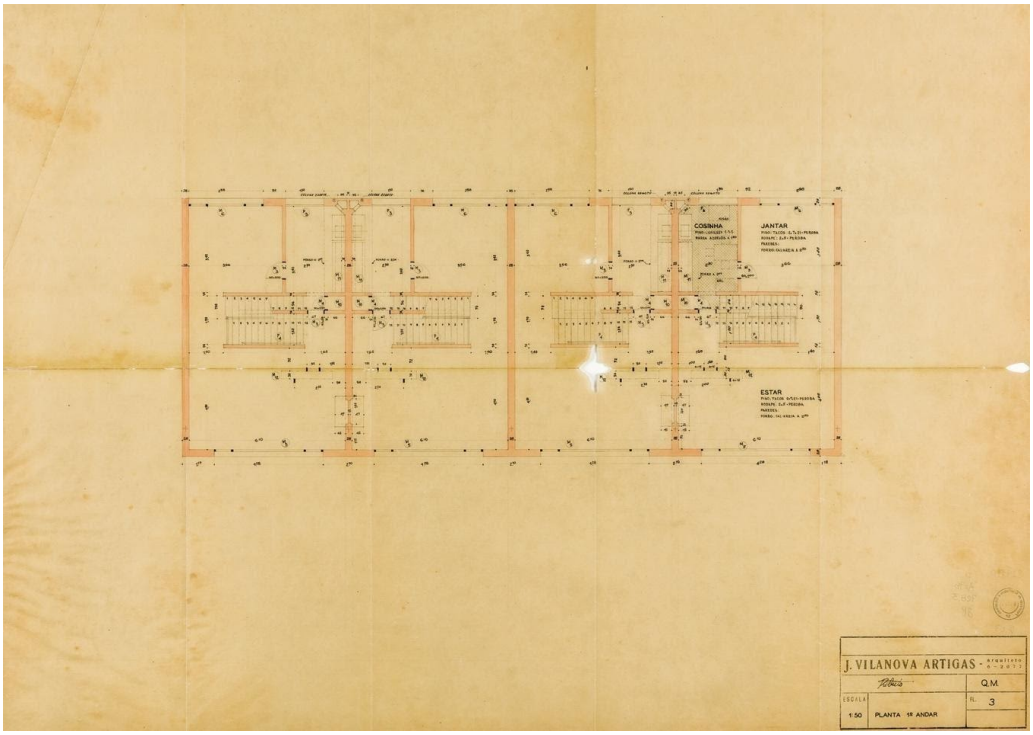


Figura 3: Planta 1º andar, Folha 3. Acervo FAUUSP. Fonte: Imagem gentilmente cedida pelo proprietário da casa "número 1".

A leveza do conjunto é reforçada por sua composição que, adotando a justaposição das quatro residências em um só pano de fachada, forma um longo pavilhão elevado do solo, percebido da rua devido às baixas muretas frontais e entre as residências. Atualmente, uma das unidades – a de "número 3" – possui um alto muro frontal sem quaisquer aberturas, o que acaba por perturbar a percepção integral do conjunto. No projeto original, Artigas propunha muros frontais mais elaborados, espelhados dois a dois, com abrigo coberto para os que acessavam as unidades e com entrada independente da de veículos. Não se pode precisar se esta solução foi alterada durante a obra ou *a posteriori*, mas consta da versão final do projeto.

Cabe ainda dizer que, nos primeiros esboços do arquiteto, a unidade volumétrica do conjunto era ainda mais expressiva, pois a proposição era a de um bloco edificado praticamente indivisível, com janela em fita no 1º pavimento percorrendo continuamente as quatro casas. Essa solução, no entanto, foi modificada ainda na fase de projeto.

Para a cobertura, Artigas opta pelo uso do telhado "asa de borboleta", solução que emprega em seus projetos até o início da década de 1950. No caso deste conjunto, especificamente, as telhas são de fibrocimento, o que se deve em muito ao início da produção

deste material no país na década de 1940. O fibrocimento foi utilizado, também, como divisor entre as casas, em forma de painéis justapostos.

A estrutura do conjunto é em concreto armado e os fechamentos em alvenaria de tijolos de barro maciços, refletindo a técnica construtiva convencional à época. As paredes divisórias entre as unidades geminadas são mais espessas para, além de servirem como recurso estrutural da construção, conferirem melhor isolamento acústico entre as residências.

Os terrenos das extremidades possuem 320m² (8x40m) e os centrais, 280m² (7x40m). Já as unidades possuem 192m² distribuídos em três pavimentos com 64m² cada um.

O programa, por sua vez, é organizado, assim como em outros projetos do arquiteto, “a partir de um elemento articulador, que proporcione continuidade ao espaço, e caracterize de maneira clara, e ao mesmo tempo diluída no espaço, a circulação” (Tagliari; Perrone; Florio, 2014, p. 100). Esta, notadamente definida, confere fluidez visual desde os vãos da escada até seus patamares, estes articulados aos ambientes adjacentes em uma sutil continuidade espacial; e elimina, em certa medida, corredores, portas e divisórias. Ao se adentrar a casa é possível apreendê-la quase que num só olhar, o que reflete a qualidade espacial sempre presente nos projetos de Vilanova Artigas, reflexo da influência wrightiana da primeira fase de sua obra.

No térreo, o espaço era originalmente dividido em garagem seguida de lavanderia, dormitório e sanitário de funcionários; além do jardim frontal e do quintal ocupando todo o fundo do lote. Havia uma clara distinção entre o acesso de serviço, ao qual se ascendia através de uma rampa, e o social, acessível por meio de pequena escada. Já no interior, essa separação se repete na circulação vertical entre térreo e 1º pavimento: a escada é dividida em duas – social e de serviço – por uma parede, sendo esta última extremamente desconfortável, com apenas 60cm de largura. A escada entre 1º e 2º pavimentos, por outro lado, não faz esta distinção.

O primeiro pavimento abriga a área social, com sala de estar e ampla janela voltada para a rua, e sala de jantar/copa e cozinha voltadas para o fundo do lote. O pavimento superior, íntimo, conta com três dormitórios – dois voltados para a rua e um para os fundos do lote –, sanitário comum e rouparia.

Conforme corroborado pelo resgate documental do projeto original , havia elementos compositivos integrados, como lareira e mobiliário, pensados da mesma forma para as quatro unidades.

Levantamento documental, redesenho das peças gráficas e cronologia arquitetônica

Os resultados obtidos durante o trabalho de pesquisa documental foram fundamentais para o estudo realizado e devidos às peças gráficas e memoriais do projeto –pertencentes ao acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) – disponibilizados para consulta e digitalização em sua totalidade pela instituição.

De croquis a nanquim sobre papel vegetal, projetos básico e executivo, a versões do memorial descritivo, esse material foi determinante para permitir uma análise rigorosa das alterações pelas quais têm passado o conjunto ao longo de mais de sete décadas desde sua construção.

Mesmo para a casa "número 1", objeto do trabalho realizado, a existência e disponibilização dessa documentação permitiu o resgate fidedigno de dados essenciais do projeto que, por sua vez, viabilizaram a análise de suas autenticidades e sua inserção nas discussões contemporâneas podendo, assim, viabilizar igualmente um estudo aprofundado e inédito do conjunto.

A partir dos documentos digitalizados, da pesquisa histórica a respeito da inserção do projeto na obra do arquiteto e da análise da São Paulo no contexto da década de 1940, bem como dos materiais fornecidos pelo atual proprietário da casa "número 1" – como registros de como se encontrava a unidade quando esta foi adquirida, no ano de 2009 – foi possível elaborar-se a cronologia arquitetônica da casa (Figura 4), tendo sido o redesenho peça fundamental para o entendimento e a análise crítica das soluções adotadas no projeto original e nas reformas que se deram posteriormente:

> (...) para que o redesenho tenha sentido como prática de pesquisa histórica, é preciso que, além de nossos conhecimentos da prática arquitetônica (como se projeta), sejamos capazes de perceber as particularidades do momento histórico e cultural em que viveu o projetista estudado: suas intenções e convicções, suas limitações e desejos, sua formação profissional e geral, suas opiniões sobre arquitetura, sua história pessoal. Assim, redesenhar requer o apoio do estudo histórico do personagem, além do estudo da obra redesenhada e do espaço histórico em que se movem artista e obra (o que se projeta) (...). (RAMOS, 2016)

Com isso, ampliou-se o campo de desenho dos originais a lápis para os meios de representação digital em 2D e 3D possibilitando, mais do que a documentação do projeto em si, a análise, de forma mais concreta, dos eventuais processos de desenvolvimento do projeto e "enfrentar as questões que (talvez) o projetista original tenha enfrentado" (Ramos, 2016), abrindo

horizontes de análise e compreensão sobre o projeto que, no momento em que foi concebido, não existiam, a exemplo das ferramentas digitais que amparam sua existência *a posteriori*.



Figura 4: Cronologia arquitetônica: 1943, 2009 e 2019. Fonte: Acervo dos autores.

Alguns elementos que se perderam fisicamente ao longo do tempo, como a estante de madeira e a lareira da sala de estar, entre outros detalhes construtivos que só foram confirmados através da leitura do projeto original, puderam ser resgatados com precisão e servirão, a pedido do atual proprietário, para recompor os ambientes tais como haviam sido planejados (Figura 5).

Observou-se nos croquis que fazem parte do acervo da Biblioteca da FAUUSP que tais elementos se faziam presentes já nas primeiras versões do projeto.

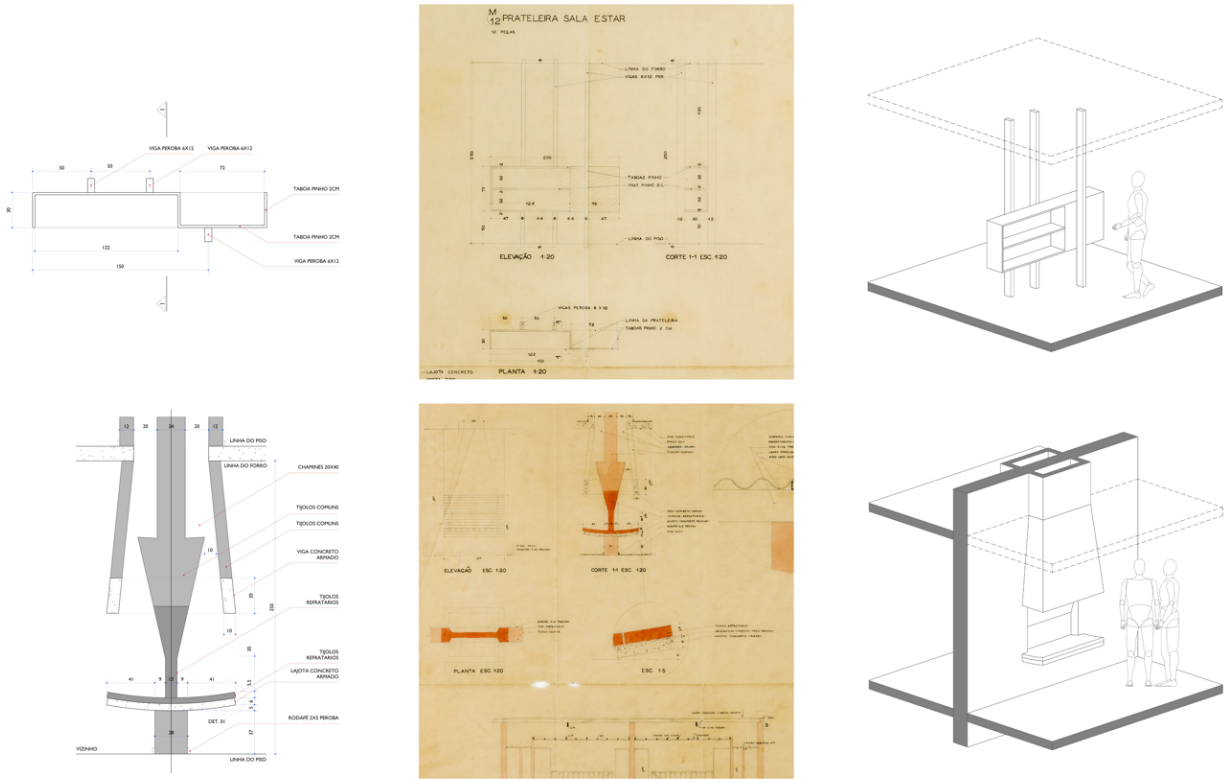


Figura 5: Redesenho dos elementos a serem recompostos: estante e lareira. Ao centro, recortes dos respectivos projetos originais. Acervo FAUUSP. Fonte: Acervo dos autores.

A estante, no projeto original, auxiliava na conformação de um “hall” ao final da escada social de acesso ao primeiro pavimento, ao criar um anteparo à sala de estar. Era composta por três “pilares” em peroba (6x12cm), vencendo o pé-direito de 2.5m do ambiente; e possuía prateleiras e fechamentos em pinho, com uma porção aberta para a sala de estar e a outra para o “hall” da circulação.

A lareira, por outro lado, se localizava na parede divisória entre as casas “número 1” e “número 2”, o que se repetia nas unidades 3 e 4, de forma que compartilhavam, duas a duas, a saída de exaustão na cobertura . Era revestida de tijolos refratários aparentes e projetava-se cerca de 40cm para dentro da sala de estar.

Finalmente, o estudo realizado acerca do conjunto de 4 casas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso demonstrou que são diversas as soluções arquitetônicas neste presentes, que igualmente comparecem em outras obras de João Batista Vilanova Artigas, situando o projeto em um momento ímpar de transição formal e estética da produção do arquiteto. Além disso, o resgate documental e redesenho do projeto original possibilitaram corroborar as transformações sofridas pela casa "número 1" através dos anos, de forma a dar luz aos elementos necessários para sua contemporânea conservação.

Referências

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**: Arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

FAGGIN, Caio Luís M. **Vilanova Artigas, a casa, modelo de urbanidade**. Dissertação (Mestrado em Projeto de Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FUJIOKA, Paulo Y. Retomando questões da presença dos princípios arquitetônicos de Frank Lloyd Wright na obra de Vilanova Artigas. **ARQ.URB – Revista Eletrônica de Arquitetura e Urbanismo**, n. 14. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu, 2015.

LEMOS, Carlos. **Alvenaria Burguesa**: Breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo: Nobel, 1989.

PEREIRA, Kamita A.; FUJIOKA, Paulo. A residência do arquiteto: uma análise gráfica das casas de Vilanova Artigas. *Risco* – **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), n. 21, p. 36-59, 2016.

PERPÉTUO, Daniela. **A morada paulista moderna**: espaços interiores nas residências de João Batista Vilanova Artigas. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

PETROSINO, Mauricio Miguel. **João Batista Vilanova Artigas – residências unifamiliares**: a produção arquitetônica de 1937 a 1981. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RAMOS, Fernando Guillermo V. Glosando a bibliografia sobre Vilanova Artigas. **Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 23, n. 40, p. 142-167, 2016.

_____. Redesenho. Conceitos gerais para compreender uma prática de pesquisa histórica em arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 195.09, Vitruvius, ago. 2016. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6181>.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. Departamento do Patrimônio Histórico. **Resolução nº 45/CONPRESP/2018**. São Paulo, 2018.

SILVA, Samantha P. da; BEDOLINI, Alessandra B. As três fases de João Batista Vilanova Artigas. **InSitu – Revista Científica do Programa de Mestrado Profissional em Projeto, Produção e Gestão do Espaço Urbano**, v. 3, p. 35-56, 2017.

TAGLIARI, Ana; PERRONE, Rafael Antônio C.; FLORIO, Wilson. Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo. **Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 21, n. 35, p. 98-117, 2014.

ZEIN, Ruth V. A obra do arquiteto. **Revista Projeto**. São Paulo, n 66, ago. 1984. Disponível em: https://revistaprojeto.com.br/acervo/vilanova-artigas-a-obra-do-arquiteto/. Acesso em: 17 set. 2020.

Acervo Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Acervo MLD Restauração Arquitetônica Integrada (MLD RAI).

eixo

03

Participação do Brasil na Exposição Internacional de 1937- Paris

Brazil participation on the International Exhibition of Paris, 1937

Participación de Brasil en la Exposición Internacional de París de 1937

ZAKIA, Silvia Amaral Palazzi. Pós-Doutorado, em 2018. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Contato: zakia@uol.com.br

Resumo

O artigo aborda a participação brasileira na Exposição internacional de 1937, realizada em Paris. O país marcou presença com duas locações específicas: O Pavilhão do Brasil e o estande Cafés du Brésil. A Exposição intitulada *Exposição internacional de artes e técnicas na vida moderna,* aconteceu no período turbulento que antecedeu à segunda grande guerra. Neste evento de expressão mundial, as nações dos regimes totalitários da época, utilizaram-se da arquitetura para ostentar seu poder. Os pavilhões nacionais serviram de prenúncio do conflito que se avizinhava. O Brasil precedente ao regime de exceção, Estado Novo, já apresentando o caráter autoritário e centralizador de Vargas, de inspiração nos modelos de Mussolini e Hitler, não investe no potencial expressivo que a arquitetura oferece para demarcar sua presença. Ao contrário, o governo brasileiro pouco se empenhou na consecução de seu pavilhão. Já para o estande Cafés du Brésil, da Companhia franco-brasileira homônima, patrocinado pelo Departamento Nacional do Café e pelos produtores de São Paulo, o tratamento arquitetônico foi primoroso, contando com a contratação de um dos mais prestigiados arquitetos modernos da época, Robert Mallet-Stevens. Para promover o mais importante produto comercial de exportação exigia-se uma arquitetura de qualidade singular.

Palavras-chave: Pavilhão Brasil. Estande Cafés du Brésil. Mallet-Stevens.

Abstract

This article addresses Brazil's participation in the Exposition of 1937, held in Paris. Brazil stood out with two locations: "Pavilhão do Brasil" and the stands "Cafés du Brésil". The International Exposition of Art and Technology in Modern Life took place during the turbulent period that preceded the Second World War. In this internationally relevant event, nations that were under totalitarian regimes used architecture to display their power. The national pavilions served as a prelude of the conflict that was to come. At that point, preceding the dictatorial regime, "Estado Novo", Brazil was already showing the authoritarian and centralized character of Vargas, inspired by Mussolini and Hitler's models, and did not invest in the architecture's expressive potential for standing out. Contrariwise, the Brazilian government poorly engaged in developing its pavilion. Concerning the stands Cafés du Brésil, pertaining to the homonymous French-Brazilian company and sponsored by the National Department of Coffee and the producers of São Paulo, the architectonic handling was exquisite and it counted with of one of the most prestigious modern

architects of that time, Robert Mallet-Stevens. To promote the most important product for commercial exportation, it was required to have an architectural project of unique quality.

Keywords: Pavilion Brazil. Stands Cafés du Brésil. Mallet-Stevens.

Resumen

El artículo aborda la participación brasileña en la Exposición Internacional de 1937, en París. El país estuvo presente con dos ubicaciones específicas: el Pabellón de Brasil y el stand de Cafés du Brésil. La Exposición internacional de artes y técnicas en la vida moderna tuvo lugar en el período que precedió a la Segunda Guerra Mundial. En este evento de expresión global, las naciones de los regímenes totalitarios de la época utilizaron la arquitectura para mostrar poder. Los pabellones nacionales sirvieron como presagio del conflicto que se avecinaba. El Brasil precedente al régimen de excepción, Estado Novo, que muestra el carácter autoritario y centralizador de Vargas, inspirado en modelos de Mussolini y Hitler, no invierte en el potencial expresivo que ofrece la arquitectura para demarcar su presencia. El gobierno brasileño ha hecho pocos esfuerzos para lograr su pabellón. Para el stand de Cafés du Brésil, de la empresa franco-brasileña del mismo nombre, auspiciado por el Departamento Nacional del Café y por los productores de São Paulo, el tratamiento arquitectónico fue exquisito, con la contratación de uno de los arquitectos modernos más prestigiosos, Robert Mallet-Stevens. Para promover el producto de exportación comercial más importante, se requería una arquitectura de calidad única.

Palabras clave: Pabellón de Brasil. Stand Cafés du Brésil. Mallet-Stevens.

Participação do Brasil na Exposição Internacional de 1937- Paris

Introdução

A Exposição de 1937, sétima grande manifestação deste tipo em Paris, aconteceu entre 25 de maio e 25 de novembro. Ocupou uma superfície de 105 hectares, com 300 pavilhões, dentre os quais, quarenta e quatro de nações estrangeiras. Apesar de ter sido um grande sucesso de público, sendo visitada por trinta e um milhões de pessoas, no campo financeiro, ocasionou um grande déficit.

Intitulada *Exposição Internacional* de *Artes e Técnicas na vida moderna*, o evento objetivava, sobretudo, estimular a economia do país. No âmbito político, a Frente Popular que governava o país, pretendia acentuar o caráter social e pacifista do evento. Dessa forma, a exposição atendia a diferentes propósitos: promover inovações; enfatizar a importância da ligação arte e técnica; enaltecer regionalismos; reforçar um lugar de destaque para a juventude; fomentar conquistas sociais nas áreas de trabalho, de lazer, de educação física e de preocupações higienistas consideradas essenciais para o desenvolvimento da sociedade.

Esses quesitos foram contemplados com pavilhões específicos: da Paz, da Eletricidade e Iluminação, da Publicidade, do Rádio, do Turismo, da Higiene, do Trabalho, da Foto-Cine-Som, da Imprensa, da Moda, dos Artistas Decoradores, da União dos Artistas Modernos, dos Tempos Novos, das diversas regiões francesas etc.

A par do caráter pacifista ensejado pelo governo francês e pelas Associações Pacifistas Francesas em sintonia com a União Universal pela Paz, a Exposição foi, no entanto, o palco de representação das nações beligerantes num prenúncio da guerra que se avizinhava. Os pavilhões da Alemanha e da União Soviética, com suas escalas monumentais confrontavam-se às margens do eixo principal da exposição. O gigantismo arquitetônico simbolizando o poderio dos Estados totalitários marcava a paisagem.

A entrada principal da exposição delimitada pelo Pavilhão da Paz expressava um desejo que se mostrou inalcançável para àquele contexto, mundialmente, turbulento.

O pavilhão da Espanha escancarava ao público os horrores da guerra civil por intermédio da arte de Picasso com Guernica; de Calder e a Fonte de Mercúrio; de Miró e o afresco Pastor catalão em revolta; de Gonzalez e A. Montserrat; de Solana e tantos outros.

As impressões sobre a Exposição são exemplificadas nas palavras do recém-chegado Cícero Dias:

> Uma outra vida ia começar. E começou. Em Paris, meu guia seria o Di. Meu desejo era visitar, de imediato, a Exposição Internacional, onde havia uma mostra de arte moderna. Ir e voltar várias vezes à Exposição Internacional. Encontrar-me *de visu* com obras de Calder, Dufy, Picasso e tantos outros que eu tinha curiosidade de conhecer e, no Brasil, não havia possibilidade. Um *vis-à-vis* ao outro altamente curioso, o pavilhão nazista e o pavilhão soviético, ostentando suas bandeiras. Cada um deles distribuindo toneladas de prospectos, caixas e mais caixas contendo emblemas de seus movimentos políticos, uma propaganda intensa ao som da "Internacional" e de hinos nazistas. Através de letreiros enormes um atacava frontalmente o outro. Um dos únicos pavilhões guardados pelos policiais. A Espanha convulsionada, em plena guerra civil, apresentou-se em um pequeno espaço: O Pavilhão da Espanha Republicana. Exibia uma expressão plástica de política como nenhum outro país poderia mostrar: Guernica, de Picasso, e a maravilhosa Fonte de Mercúrio de Calder. Verdadeiros monumentos da cultura moderna. Seus artistas eram solicitados constantemente. Do ponto de vista plástico, suas ideias modernas se chocavam com espírito retrógrado dos enormes pavilhões soviéticos e alemães. (DIAS, 2011, p.107-108)

Brasil na Exposição

As relações brasileiras com a França sempre foram das mais estreitas. Economicamente, o país representava nosso maior importador de café na Europa, portanto, era imperioso que participássemos da exposição.

Entre o interesse de ambas partes e percalços burocráticos, finalmente, o Brasil decide oficialmente participar da exposição com duas representações: O Pavilhão nacional e um estande das lojas Cafés du Brésil patrocinado pelo Departamento Nacional de Café (DNC) e pelos cafeicultores paulistas. Em suma, a participação brasileira ocupou dois espaços distintos dentro da exposição. É relevante observar a diferença com a preocupação arquitetônica entre os dois projetos. O cuidado arquitetônico mais primoroso foi empregado no estande Cafés de Brésil, situado na Praça de Alimentação do evento.

Os trâmites do processo, entre convite e aceite oficiais, duraram cerca de três anos, de 1934 a 1937.

A participação do governo brasileiro na Exposição de 1937 não foi decidida de imediato. Em 10 de julho de 1934, o adido comercial em Paris dava notícias sobre o início das tratativas francesas para a realização de uma exposição em 1937. Em 16 de janeiro de 1935, o embaixador Souza Dantas envia carta ao Ministro das Relações Exteriores (José Carlos de Macedo Soares)

informando que o governo francês havia registrado o evento no Bureau Internacional de Exposições (BIE):

> tenho a honra de levar ao conhecimento de Vossa excelência que o governo francês resolveu organizar uma exposição internacional, em Paris, no ano de 1937. Esse certame foi registrado no Bureau Internacional das Exposições sob o título de "Exposição Internacional de Paris 1937 – Arte e Técnica na vida moderna". (...) O Ministro dos Negócios Estrangeiros, ao transmitir-me as bases dessa exposição internacional, manifesta o desejo que tem o Governo francês de ver o Brasil tomar oficialmente a mais larga parte possível no certamem.

Em março de 1935, o governo dá parecer favorável à participação na exposição. Em julho, recebe, por meio da embaixada brasileira, o Plano Diretor da Exposição e os respectivos, Programa e Plano Geral.

Em dezembro de 1935, o governo francês solicita a nomeação de um comissário brasileiro junto à organização da exposição, mas como ainda não havia projeto para o pavilhão ninguém foi indicado. Em junho de 1936, o Comissário Geral da Exposição, Labbé solicita, com urgência, que o governo brasileiro nomeie um comissário e, também, que defina o arquiteto responsável pelo projeto. Em final de dezembro de 1936, o governo define o comissário, João Pinto da Silva, e declara aceitar o terreno escolhido para a execução do pavilhão.

É interessante remarcar que, coincidentemente à consecução dos trabalhos burocráticos que envolviam a participação brasileira na exposição, no âmbito político, o Brasil vivia, sob a presidência de Vargas, um período conturbado. Em novembro de 1937 é decretado o Estado Novo. Vargas instaura um regime centralizador e autoritário de inspiração fascista aos moldes do que ocorria em parte da Europa. De forma diversa, a França, era governada pela Frente Popular.

Uma das principais razões do evento era estimular a economia do país sede, todavia, era imperativo que a exposição também expressasse as tendências sociais que governavam a França num momento de beligerâncias internacionais explícitas. A exposição enfatizava o futuro e a juventude, mas, sobretudo, apresentava um caráter pacifista.

O interesse econômico do Brasil em participar da exposição é evidente. Se fazer presente numa mostra universal desse porte era fundamental para promover os produtos brasileiros. Todavia, a preocupação com o projeto arquitetônico do pavilhão foi relegada a um segundo plano. Diferentemente, do que aconteceria na Feira de 1939, em Nova York, quando Costa e Niemeyer realizam o projeto.

É notório que a arquitetura dos pavilhões tem um caráter simbólico que transcende aos interesses econômicos. Portanto, o projeto de um pavilhão é, no geral, cuidadosamente selecionado, posto ser, a expressão da nação. No entanto, nenhum arquiteto brasileiro foi convidado para desenvolvimento desse projeto. Não houve sequer promoção de concurso para o evento. Faltou, parece ser, interesse por parte do governo.

Os trâmites de participação na exposição ocorriam em paralelo a uma série de obras governamentais de grande porte, na capital, resultante da realização de diversos concursos públicos de projetos. Os projetos, de matizes variados, eram representações da arquitetura acadêmica, do neocolonial e do moderno. Como relatou Cavalcanti:

> Foram construídos à época, as sedes dos Ministérios do Trabalho (1936/38), Educação e Saúde (1936/43), o da Marinha (1934/38) e o da Guerra (1938/42), além dos novos prédio da Central do Brasil (1936/40), da Alfândega (1939/41), do Entreposto de Pesca (1936/39) e o Palácio do Jornalista, sede da ABI (1936/38) - edifício que, embora, pertencente à associação de classe, foi todo realizado com crédito especial do Governo.(CAVALCANTI, 1995, p.35)

Mas, em meio a essa grande promoção de concursos públicos para desenvolvimento de importantes projetos arquitetônicos, o Pavilhão do Brasil para a exposição de Paris é menosprezado.

Como relatam os documentos diplomáticos resgatados no arquivo do Itamaraty, o governo tardou em confirmar sua participação oficial, ocorrida a poucos meses da inauguração.

Pavilhão Oficial

Um terreno de 400m² originalmente concedido ao Brasil foi, nesse ínterim, destinado ao Pavilhão do Ensino. Ainda assim, a organização ofereceu nova localização. Em detrimento da desistência do Equador, o sítio foi, então, ofertado ao Brasil. A nova área possuía 750m² de superfície plana com pequenas árvores plantadas. A localização era privilegiada, no eixo principal da exposição Torre Eiffel-Escola Militar, nas proximidades de um dos portões de entrada. Situado ao lado do Pavilhão do Iraque e à frente do da Venezuela.

Para o projeto, o governo contratou o arquiteto francês Jacques Guilbert que trabalhava com o pai, também arquiteto, Albert Guilbert. Foram seus colaboradores: Olivier Rabaud, Marcel Guillain e Guillaume Gillet. As obras foram iniciadas em vinte e oito de março. A edificação ficou

ligeiramente rebaixada em relação ao nível do solo, para evitar a poda das árvores, uma das restrições regulamentares.

O pavilhão era constituído de um corpo retangular, de composição simétrica formado por dois blocos. (Figura 1 e 2)

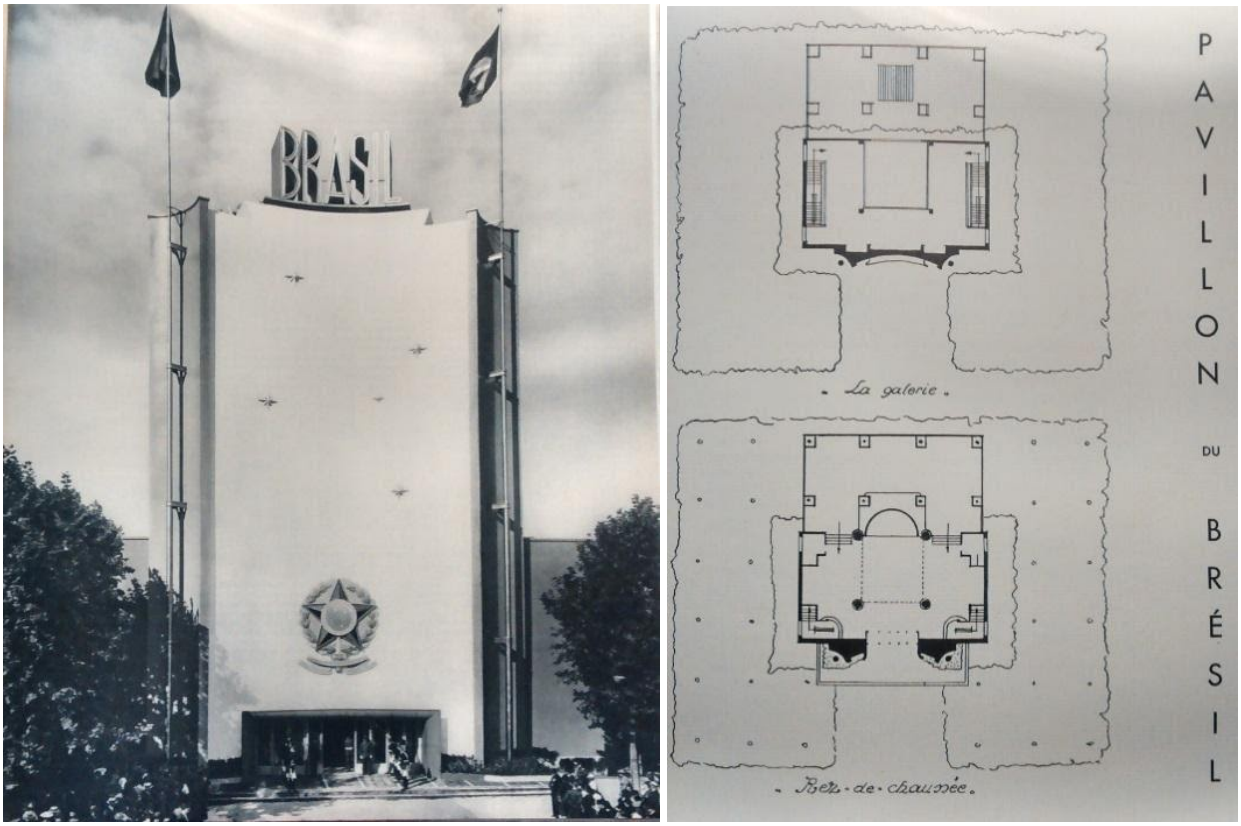


Figura 1 e 2. Fonte: Catalogue Exposition, 1938, p.110,113.

A fachada principal tinha cerca de 30 metros de altura, era composta por uma parede côncava encimada pelo letreiro e ornada com as estrelas do Cruzeiro do Sul e com o Brasão Nacional.

A entrada estava alocada no centro da fachada frontal, portas duplas davam acesso ao hall do pavilhão. Ladeando a entrada principal, duas escadas posicionadas junto às paredes laterais da edificação conduziam o público ao primeiro pavimento. Em paralelo à entrada estavam alocados quatro pilares que definiam o vazio do andar superior. O espaço do térreo correspondente ao vazio era mobiliado com um piano de cauda, sofás, poltronas e vitrines compondo o ambiente da recepção. Na parede de fundo desse primeiro bloco do pavilhão um

painel da baía de Guanabara decorava o ambiente. Duas pequenas escadas ladeavam os pilares centrais e permitiam o acesso ao segundo bloco. Este bloco, em ligeiro desnível, era ocupado pelo bar de degustação de cafés administrado pelo Instituto de Cafés de São Paulo. Um balcão semi-circular revestido de madeira ocupava a parte central desse bloco.

O pavimento superior servido pelas duas escadas laterais estava organizado no entorno do vazio central, iluminado por um grande vitral. A estrutura da edificação era composta por pilares e vigas de concreto, piso intermediário de madeira, paredes externas de alvenaria de tijolos. Os revestimentos do piso, das escadas e o mobiliário eram provenientes do Brasil.

O projeto de pouca expressão arquitetônica, não apresentava proposta inovadora. Foi uma obra de fácil e rápida execução, objetivo principal em face ao atraso na formalização da participação.

Pode-se dizer que não houve, para o Pavilhão, uma atenção especial em relação ao projeto arquitetônico, destoante do cuidado dedicado ao estande Cafés du Brésil.

A inauguração, em 23 de julho, foi concorrida, nela compareceram autoridades francesas e brasileiras, além de comissários estrangeiros e grande parte da colônia brasileira. A cerimônia foi precedida pelos discursos do Ministro de Comércio da França, Chapsal, do Comissário Geral, Labbé, do embaixador brasileiro, Souza Dantas e, por fim do Comissário Silva. Os diários L'Echo de Paris, Le Temps, La République, Paris-Soir, Le Figaro e L'Officiel de l'Exposition publicaram matéria acerca da inauguração.

Estande Cafés du Brésil

Retomando uma parceria há muito bem-sucedida, entre a Companhia Franco-Brasileira e o arquiteto Mallet-Stevens, um último projeto de bar-degustação foi realizado, em Paris, para a Exposição: o estande Cafés du Brésil.

Mallet-Stevens já havia desenvolvido dois projetos de lojas de degustação, em Paris, para a Companhia Cafés du Brésil e, cujas obras foram inauguradas respectivamente, em 1928, no Carrefour Richelieu-Drouot e, em 1929, na Avenida Wagram. Ambas ocupavam sítios de destaque em Paris. Nas duas lojas, Mallet-Stevens soube inovar utilizando, inclusive, as mais novas tecnologias de iluminação disponíveis à época.

Cabe também mencionar, que a participação de Mallet-Stevens na Exposição foi singular. Como um dos mais conceituados arquitetos modernos, à época, coube a ele, nada mais nada menos que a elaboração de sete projetos, a maioria deles de capital significância. Realizou o projeto do Pavilhão da Eletricidade, Pavilhão da Higiene Pavilhão da Solidariedade Nacional, estande Cafés du Brésil, Pavilhão Régie des Tabacs e Totem da Société des Ciments français, os três últimos de caráter comercial.

Le Corbusier realizou um único projeto, o Pavilhão Temps Nouveaux, após uma série de desavenças com a organização do evento.

O estande Cafés du Brésil fazia parte do Palácio da Alimentação, cuja localização era estratégica, no eixo monumental. Era composto de dois edifícios semicirculares, que abrigavam catorze estandes apresentando uma gama de produtos alimentícios do cotidiano de fabricação nacional, exceção feita ao estande brasileiro.

No centro, estavam localizados dois estandes maiores seguidos, em cada segmento de curva, de seis estandes menores e de igual dimensão, dispostos simetricamente. As dimensões dos letreiros eram também uniformizadas, mas cada qual dispunha de total liberdade em suas composições individualizadas. O todo, no entanto, era sublinhado pela uniformidade. (Figura 3)

A fachada total do Palácio de Alimentação, abundantemente iluminada, era uma verdadeira atração noturna.

O estande seguia o mesmo padrão adotado nas duas lojas da sociedade: utilização dos mesmos materiais - vidro e metal polido; emprego das cores verde e amarelo; ampla aplicação de recursos de luminotécnica e presença marcante das máquinas metálicas de café expresso.

O espaço do estande se apresentava na forma de uma grande sala semicircular de dezesseis metros de diâmetro inteiramente aberta para a galeria central do Palácio de Alimentação. (Figura 4)



Figura 3. Palácio da Alimentação. Fonte: Catalogue Exposition, 1938, p.219.



Figura 4. Estande, vista interna. Fonte: Revista DNC, nº51, set 1937, p.872

No centro, uma grossa coluna revestida de peroba suportava um trilho circular sobre o qual deslizava uma luminária formada pelo globo da bandeira brasileira com o lema ordem e progresso.

Ao redor da coluna, quatro vitrines apresentando as fases de preparo do café.

Ao fundo do estande, um balcão-bar, de onde se podia degustar a bebida. Na parede de fundo, um grande painel de Cavalcanti, representando a baía de Guanabara, fazendas de café, um panorama de São Paulo e outro de Santos. As paredes eram pintadas num tom de branco amarelado. Ao redor do balcão central estavam dispersos conjuntos de mesas e cadeiras de aço cromado com assentos de couro verde e amarelo e poltronas Club também de couro.

Uma sanca semicircular acompanhando a curvatura do pilar central distribuía a iluminação indireta pelo ambiente. No lado oposto ao painel de Di Cavalcanti, estava disposto sobre a coluna central, o letreiro Cafés du Brésil iluminado por tubos de gás néon.

A face circular externa era envidraçada e, internamente acompanhada por um extenso balcão. As máquinas de café expresso sobre o balcão combinavam dupla função, ornamental e utilitária.

Mallet-Stevens trabalhava sempre com um time de profissionais especializados, assegurando a qualidade da obra.

Para compor a decoração interna, o nome do artista brasileiro Emiliano Di Cavalcanti, foi provavelmente sugerido pelo cliente. Como o pintor era desconhecido para Mallet-Stevens, ele recorreu a Le Corbusier para obter referências de seu trabalho. Uma carta de Le Corbusier, datada de 16 de janeiro de 1937, em resposta a Mallet-Stevens ilustra o caso. O fato em questão é oportuno na medida que evidencia o zelo do arquiteto em relação aos trabalhos dos profissionais e artistas que formavam sua equipe.

Se para a decoração interna do estande, Mallet-Stevens quis se assegurar da competência do artista brasileiro, no caso do letreiro externo à rotunda, o arquiteto contou, com a colaboração já experimentada dos irmãos escultores Jan e Joël Martel e do artista gráfico Jean Carlu. Os Martel eram colaboradores frequentes nas obras do arquiteto, e também já haviam participado do projeto da primeira loja Cafés du Brésil, com dois baixos-relevos. E, Carlu também já havia desenvolvido cartazes para a FB, em 1932.

Para o estande, Carlu criou um letreiro tridimensional com a participação dos escultores Martel: uma xícara de café tridimensional, disposta entre as letras F e B, (Franco-Brésilienne), acima do próprio letreiro.

As letras, também tridimensionais, eram contornadas por tubos de gás néon. O conjunto escultural e os letreiros formavam uma composição publicitária impactante no período diurno e, especialmente, à noite, quando iluminado. (Figura 5)



TOUR DES «CAFES DU BRESIL» - DECORATION DE JEAN CARLU ET J. J. MARTEL.

Figura 5. Vista externa. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui, nº9, 1937.

Enfim, pode-se afirmar que Mallet-Stevens trabalhava com o melhor time de profissionais e artistas modernos da França. E, que o cliente, Cafés du Brésil, para atingir suas expectativas comerciais, soube reconhecer, no arquiteto, as qualidades necessárias ao trabalho.

O estande foi inaugurado, em 15 de junho, em cerimônia na qual compareceram personalidades relevantes do contexto político e empresarial. Cerca de 2.432.520 pessoas, equivalente a 7,6% dos ingressos da Exposição, visitaram o Pavilhão e o estande durante a exposição:

> La foule que envahissait ce hall des cafés du Brésil était si considérable qu'il fallut en barrer les accès par des cordes afin de canaliser les visiteurs. L'impression de l'ensemble rappelait harmonieusement, et de la façon la plus heureuse, les couleurs du drapeau brésilien: vert et jaune. (CATALOGUE- Tome 9, 1938, p.126)

Em síntese, podemos dizer que a participação brasileira na Exposição foi praticamente voltada à apresentação do maior produto de exportação nacional, café. A arquitetura como representação simbólica do país ficou relegada ao segundo plano. O Pavilhão do Brasil era de pouca expressão arquitetônica, realizado por profissionais franceses, sem grande notoriedade. Fato bastante diverso do que ocorreria na Feira Mundial de Nova York -1939, quando o projeto de arquitetura, cuja repercussão artística logrou grande êxito, foi entregue à dupla Costa/Niemeyer.

No entanto, para o estande Cafés du Brésil o cuidado arquitetônico foi meticuloso. Reeditou-se uma parceria de grande sucesso com Mallet-Stevens para valorizar o produto comercial de interesse. Foi, o café, o grande protagonista brasileiro na Exposição de 1937.

Referências:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Boulogne: ano 7, n. 9, set.1937.

Le Corbusier**. [Correspondência].** Destinatário: Mallet-Stevens, Robert. Paris, 16 jan. 1937. Carta. Autografada**.** Fondation Le Corbusier. Archives: Correpondance: E2 14 96.

CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do belo.** Rio de Janeiro: Editora Taurus, 1995.

Catalogue Exposition Internationale des Arts et des Techniques Paris-1937. Paris: Ministère du Commerce et de l'Industrie, Rapport Général Tome 1, 7 e 9, 1938.

DESMOLINS, Christine. En revenant de L'expo. In: LYONNET, Jean-Pierre (dir). **Robert Mallet-Stevens architecte**. Paris: Éditions 15, Square de Vergennes, 2005, p.154-173.

DIAS, Cícero. **Eu vi o mundo.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEMOINE, Bertrand. RIVOIRARD, Philippe**. Catalogue L'Exposition Paris-1937, Cinquantenaire.** Paris: Institut Français d'Architecture/Paris–Musées, 1987.

KLEIN, Richard. **Robert Mallet-Stevens.** Paris: Édition du Patrimoine, 2014.

_____. **Robert Mallet-Stevens et ses photographes**. Paris: Éditions du Patrimoine, 2018.

MONNIER, Gérard. **L'architecture moderne en France.** Paris: Picard, 1997.

REVISTA DO DEPARTAMENTO NACIONAL DO CAFÉ (DNC). Rio de Janeiro: Editora DNC, n.51, p 872, set.1937.

ZAKIA, Silvia Palazzi. Mallet-Stevens e as lojas Cafés du Brésil. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 194.00, jul. 2016.
Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/12.132/6909. Acesso em: 05 set. 2020.

Ressignificação da ruína e da arquitetura moderna: A capela de Santana do Pé do Morro

Resignification of the ruin and modern architecture: The chapel of Santana do Pé do Morro

Resignificación de la ruina y la arquitectura moderna: La capilla de Santana do Pé do Morro

OLIVEIRA, Ronaldo Amaro. Arquiteto e urbanista**,** Especialista em projetos de arquitetura e urbanismo em áreas de interesse cultural pela Faculdade Unyleya, Mestrando em habitação no Instituto de Pesquisas Tecnológicas. Contato: ro.amaro86@gmail.com

Resumo

O presente trabalho busca analisar a abordagem da arquitetura moderna perante à problematização das ruínas e monumentos e a possibilidade de ressignificação e consequente reutilização destes, a fim de reinseri-los na sociedade com a intenção de proteção. Para cumprir esse objetivo, relacionamos duas obras consagradas, o pavilhão da Alemanha na Feira Mundial de Barcelona de 1929 de autoria do mestre Mies Van der Rohe e a Capela de Nossa Senhora do Pé do Morro em Ouro Branco, Minas Gerais, do arquiteto Éolo Maia de 1980, que em alguma instância de partido arquitetônico decidiram intervir e “abduzir” o existente. No Estudo da obra mineira, destacamos as nuances de um projeto que utiliza de diversos recursos intelectuais e estilísticos que dão mesmo a uma ruína sem importância histórica um novo significado, apresentando uma forma de intervenção em consonância com o Moderno e seus cânones, mas também com os avanços nas teorias de restauro de fins dos anos 70 do século passado, que para alguns pode ser entendido como o começo de uma inflexão no movimento arquitetônico ou a cisão com seus ideais.

Palavras-chave: Éolo Maia. Modernismo. Pós-moderno.

Abstract

The present work seeks to analyze the approach of modern architecture to the problem of ruins and monuments and the possibility of resignification and consequent reuse of these, in order to reintegrate them into society with the intention of protection. To accomplish this objective, we relate two consecrated works, the German pavilion in the World Fair of Barcelona of 1929 of authorship of the master Mies Van der Rohe and the Chapel of Our Lady of the Foot of the Hill in Ouro Branco, Minas Gerais, of the architect Éolo Maia of 1980, that in some instance of architectural party decided to intervene and "abduct" the existing one. In the study of the work of Minas Gerais, we highlight the nuances of a project that uses various intellectual and stylistic resources that give even a ruin without historical importance a new meaning, presenting a form of intervention in line with the Modern and its canons, but also with the advances in the restoration theories of the late 70's of the last century, which for some can be understood as the beginning of an inflection in the architectural movement or the split with its ideals.

Palavras-chave: Éolo Maia. Modernism. Postmodern.

Resumen

El presente trabajo busca analizar el acercamiento de la arquitectura moderna a la problematización de ruinas y monumentos y la posibilidad de resignificación y consecuente reutilización de los mismos, con el fin de reinsertarlos en la sociedad con intención de protección. Para lograr este objetivo, hemos enumerado dos obras consagradas, el pabellón alemán en la Exposición Universal de Barcelona de 1929 del maestro Mies Van der Rohe y la Capilla de Nossa Senhora do Pé do Morro en Ouro Branco, Minas Gerais, del arquitecto Éolo Maia. de 1980, quien en alguna instancia de partido arquitectónico decidió intervenir y "secuestrar" al existente. En el Estudio de la obra minera, destacamos los matices de un proyecto que utiliza diversos recursos intelectuales y estilísticos que incluso dan un nuevo significado a una ruina sin trascendencia histórica, presentando una forma de intervención acorde con lo Moderno y sus cánones, pero también con los avances en las teorías de la restauración de finales de los 70 del siglo pasado, que para algunos pueden entenderse como el inicio de una inflexión en el movimiento arquitectónico o la escisión con sus ideales.

Palabras clave: Éolo Maia. Modernismo. Posmoderno.

Ressignificação da ruína e da arquitetura moderna: A capela de Santana do Pé do Morro

A ruína

Da mesma maneira que a vida orgânica, e até mesmo por ser criada por essa, a arquitetura e suas manifestações também possuem um fim, um ponto final. Esse término pode se manifestar de duas formas: na demolição e supressão da construção, que acaba com qualquer vestígio de que alguma história e ocupação humana já ocorreram ali, ou no abandono eminente e gradual arruinamento.

Na ruína, inúmeras camadas sobrepostas de uso e de atividades, encerram seu fluxo constante pelo tempo e estagnam-se, são esquecidas, repousam diante de uma inércia total. Até o derradeiro e completo desaparecimento de qualquer traço de sua existência, a ruína é tomada por uma nova forma de vida orgânica, sem dúvida mais veloz, dinâmica e brutal, a natureza.

No entanto "a ruína não é o triunfo da natureza, mas um momento intermediário, um frágil equilíbrio entre persistência e decadência" (DILLON, 2005, p.8), ou seja existe nessa situação uma linha tênue que pende tanto para o que já foi, quanto para o fim possivelmente inevitável desta, ou ainda uma circunstância de ser e não ser, uma fase que "revelaria uma absoluta consonância entre monumento (e seu ocaso) e a natureza que, inevitavelmente, o consumiria até a morte; até seu nobre desaparecimento" (BAETA; NERY, 2015, p.2).

Até meados do século XVIII as ruínas eram valorizadas por tratar-se de ser a documentação e representação idealizada de poder e esplendor de uma sociedade que encontrou o seu fim no curso da história, e não somente por causa do "belo" intrínseco a ela, ou seja, o fascínio dos indivíduos tinha como origem não somente no caráter estético daquele monumento arruinado, mas também havia o deslumbramento de estarem diante do testemunho do fim de uma ordem ou civilização (SANTOS; ZEIN, 2011).

Desde o Culto da Ruína de Ruskins, postulado em meados do século XIX, (OLIVEIRA, 2008) ou mesmo antes nas descrições do Conde de Volney no século XVIII a sociedade percorre múltiplos caminhos de abordagem sobre as ruínas com objetivos de preservação, restauração ou reocupação, e em alguns casos ressignificação.

Algumas figuras e suas teorias e abordagem surgiram e influenciaram fortemente as interpretações sobre o patrimônio construído ao longo do tempo. O mestre inglês John Ruskins defendia o seguinte posicionamento:

> Nem o público, nem aqueles a quem é confiada a tutela dos monumentos públicos compreendem o verdadeiro significado da palavra restauro. Essa significa a mais total destruição a que um edifício possa submeter-se: uma destruição que ao final não permanece nem mesmo um resto autêntico a ser recolhido, uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa que destruímos (falso entendido aqui como paródia). Não enganemos a nós mesmos em uma questão tão importante; é impossível em arquitetura restaurar, como é impossível ressuscitar os mortos, por mais grandes e belos que tenham sido. (RUSKIN, 1997, p. 226)

Diametralmente oposto a ele, Viollet-le-Duc defende a busca por uma obra com unidade de estilo, ou seja, uma forma completa idealizada, que pode ser constituída de supressões de fases anteriores e de criações ou substituições adequadas ao referente estilo (KUHL, 2006). Dessa forma o historiador francês preconiza a criação de algum nível de pastiche incorporado a obra, desde que justificável ao fim proposto.

Dando continuidade aos princípios dos dois grandes mestres anteriores, Camillo Boito estabelece a ideia da distinguibilidade de acréscimo, que em última instancia evita a criação de um passado inexistente, e defende “a restauração como fato histórico indissociável do presente histórico que o produziu” (CUNHA, 2004, p.32), sendo essa ação um marco de importância documental da história da edificação.

Um pouco mais à frente no século XX Cesare Brandi organiza toda uma gama de contribuições posteriores, acrescidas de novas postulações que são hoje o paramento para qualquer intervenção séria no campo. Na escola do Restauro-crítico de Brandi a ruína ou monumento são analisados de forma sistemática, com objetivo de reconhecimento da passagem do tempo sobre o objeto, inserindo-o no momento presente sem imitações, o objeto deve ser a reinterpretação verdadeira do passado no presente (KUHL, 2006).

O pavilhão

Apesar da maioria das representações gráficas do projeto, como fotos e plantas colocarem a construção como um objeto isolado de um contexto, Mies não projetou o Pavilhão de Barcelona inserido em um vácuo, mas sim considerou quatro elementos de pré-existências: A declividade do terreno, que colocava a obra em posição relativa de destaque junto à praça, um caminho que cortava o terreno em dois, um muro de pedras que criava uma forte delimitação, e por fim uma

linha de colunas antigas e arruinadas de estilo jônico, com origem indeterminada, posicionadas perpendicularmente ao terreno, e que hoje estão desaparecidas (URWIN, 2013). Esses elementos funcionavam como cortina compositiva da obra e como camada de delimitação entre dentro e fora, em um exemplo de autêntica ressignificação e readaptação da importância estética e de uso, para os quais as referidas colunas não foram originalmente pensadas (URWIN, 2013).

Como de conhecimento geral o Pavilhão tinha caráter temporário e foi demolido alguns meses após o fim da Feira Mundial 1929. Nos anos 80 com base em pesquisas dirigidas por grandes nomes da arquitetura do momento, a obra foi reconstruída, mas, no entanto, no período de 50 anos em que não havia mais o pavilhão, as colunas jônicas foram removidas do local e desapareceram. Quanto ao caso de readaptação e desaparecimento de elementos arruinados:

> A readaptação, na maioria dos casos, porém, é a condição para sobrevivência do edifício quando sua função original desaparece ou quando as características de sua arquitetura já não mais satisfazem às necessidades e exigências da sociedade. A história da arquitetura é uma história de substituições e a maioria dos edifícios que sobreviveram às mudanças sociais corresponde àqueles que passaram por adaptações. (LYRA, 2006, p. 56).

O Pavilhão de Barcelona é um típico exemplo de como a arquitetura moderna, em alguns casos, soube reutilizar elementos arquitetônicos do passado, que já não possuíam sua função ou composição original, e atribuir-lhes uma espécie de sobrevida. Tomando somente como exercício mental, podemos imaginar que talvez as colunas estariam até hoje em seu local de “origem”, se demolição do Pavilhão original dos anos 30 nunca tivesse ocorrido e a correlação e ressignificação daquela ruína tivesse tido continuidade.

A capela

A Capela de Nossa Senhora do Pé do Morro, projetada por Éolo Maia aborda a reutilização de uma pré-existência arquitetônica, com foco na ruína e na ressignificação deste elemento dentro de uma nova arquitetura.

Devemos levar em consideração para entendimento da referida obra três fatos: Primeiro a área em que foi construída tal edificação, na cidade de Ouro Branco, que se localiza sob influência da cidade histórica de Ouro Preto, sede da capitania de Minas Gerais e primeira ocupação do país a receber o título de Patrimônio Histórico da Humanidade. O segundo fato diz respeito ao autor da obra, o arquiteto Éolo Maia, figura de destaque na arquitetura moderna brasileira e suas variantes nas últimas décadas do século XX:

> [...] o arquiteto mineiro deixou inúmeras obras que afirmam sua incessante busca por uma arquitetura regionalista, brasileira (ou mesmo mineira) onde o lugar foi permanentemente tratado como peça fundamental na conceituação projetual, seja na busca por elementos físicos, morfológicos, sistemas construtivos, ou mesmo o sítio como ordenador espacial. (ARAÚJO, 2008, p.86)

O projeto da capela inaugura a atitude corajosa de lidar com o preexistente, busca encontrar o equilíbrio de duas verdades arquitetônicas, a da construção antiga e a da nova, valorizando a intervenção sensível de um conjunto que integra tudo em um momento presente, ou seja propõe por meio desta a ressignificação de um dado arquitetônico inserido em uma nova linguagem (DANGELO; BRASILEIRO, 2008).



Figura 1. Fachada sul da Capela. Fonte: foto do autor.

O terceiro ponto de interesse é o fato da estrutura preexistente, no caso a de uma ruína, não possuir qualquer importância. Na realidade não passa de um pedaço de uma velha construção sem valor individual, transmutado por meio de um novo trabalho em um objeto erudito e cheio de referências. Assim a nova arquitetura incorpora um pedaço de elemento que não era valioso mesmo em seu tempo de integridade, uma construção banal, e transforma essa em arte de grande valor. Abriga e envolve a ruína como se essa fosse o cerne daquela arquitetura "a inexpressiva ruína se torna o elemento mais significativo e o ponto de partida da intervenção contemporânea" (BAETA, NERY, 2015, P.9).

Ouro Branco, assim como tantos outros arraiais das Gerais, tem sua origem e denominação como resultados do achamento de uma mina, de ouro amarelo também chamado de ouro branco. Juntos às margens da Estrada Real era caminho de fluxo para escoamento das riquezas da capitania e palco para a construção de alguns edifícios de destaque, dentre eles o complexo da

Fazenda do Pé do Morro do século XVIII, uma grande propriedade agrícola, destinada a produção de milho mandioca uvas e batatas e a criação de gado, além de hospedaria. que em meados do século XIX é vendida e passa a ser uma vinícola, uma atividade tradicional da região (GUIA DOS BENS TOMBADOS, 2014).

A partir de inícios do século XX a fazenda passa por um período de relativo abandono sendo comprada na década de 70 pela empresa siderúrgica Açominas (GUIA DOS BENS TOMBADOS, 2014). É a partir desse período por meio de um Plano de Desenvolvimento Urbano que a empresa contrata o arquiteto Éolo Maia como responsável pelo projeto de intervenção da área.

Dentre as premissas de intervenção havia a necessidade de restauro do edifício sede da fazenda, para fins de hospedaria dos funcionários da empresa e o represamento de um curso d'água. Existia ainda no terreno uma pequena ruína, de desconhecida função original que devido a posse pela Açominas de seis imagens sacras, opta-se pelo erguimento de uma capela para abriga-las, utilizando os elementos da construção em arruinamento (CECILIA, 2004). Dessa forma Éolo Maia, junto a sua sócia Jô Vasconcellos e coautora da obra, toma a decisão de construir uma nova edificação, "a intervenção deveria não apenas assegurar a integridade das ruínas, mas também não se sobrepor a elas, hierarquicamente" (CECILIA, 2004, p.136). Ou seja, havia no gesto de criar algo novo o propósito de ressignificar o antigo, dando lhe nova função, nova importância.



Figura 2. Fachada oeste da Capela com ruína interna. Fonte: foto do autor.

Vale salientar que atitude de não suprimir uma ruína que não possuí valor intrínseco, dignifica o projeto, pois incorpora um objeto dado que deve ser encarado como um fragmento de

um amplo entrelaçamento de necessidade e desejos que foram satisfeitos em determinada época, e portanto a demolição ou a criação de um pastiche iria, condená-la ao apagamento ou a criação de um passado não existente (LEMOS, 1988).

Éolo Maia para isso decide lançar mão de uma releitura de duas tipologias caras a arquitetura moderna, a do pavilhão e a do templo, e a fusão dessas para abrigar um programa litúrgico simplificado favorece “a liberdade de criação na direção de soluções que enfatizaram a fluidez do espaço interno” (CECILIA 2004, p.146) O arquiteto concebe uma obra que podemos tomar sendo também a reinterpretação de duas emblemáticas obras do século XX, o Pavilhão de Barcelona, já citado e a Casa Farnsworth ambos Mies van der Rohe:

> Tipologicamente, é inevitável a associação com o modelo do pavilhão de vidro e aço consagrado por Mies van der Rohe nos projetos da Casa Farnsworth (1946-50) e do Pavilhão Alemão da Exposição Mundial de Barcelona (1929). As semelhanças residem não apenas na escolha dos materiais e no apuro técnico e construtivo do edifício, mas principalmente, na manipulação dos aspectos tectônicos da estrutura industrializada metálica. (CECILIA, 2004, p.138)

Essa canibalização de elementos arquitetônicos consagrados de escolas anteriores é umas das principais características do Pós-moderno (FRAMPTON, 1997). Como Éolo Maia já vinha flertando com o estilo e abordagem da escola, podemos afirmar que a capela é sobretudo para o arquiteto uma marca de passagem, talvez o “canto do cisne” da abordagem diretamente relacionada com o Modernismo Ortodoxo de outrora. Vale de nota que no mesmo ano de construção da obra 1980, a Bienal de Veneza tumultuaria a arquitetura com o tema La Presenza del Passato e sua Strada Novissima.

Voltando para Ouro Branco e sua reinterpretação dos clássicos arquitetônicos, Éolo Maia adota no projeto da capela uma ossatura de aço independente da ruína, que pousa e a guarda sem, no entanto, tocá-la:

> [...]a matriz conceitual que orientou os trabalhos provinha das recentes experiências internacionais em restauro e intervenções em edificações históricas, que preconizam a manutenção da integridade do objeto histórico. (CECILIA, 2004, p. 135)

Assim a estrutura metálica protege a pré-existência respeitando a sua materialidade e apesar de abraçar e incorporá-la totalmente em seu volume, esse partido garante o cumprimento de um dos preceitos da Carta de Veneza o da não falsificação do documento de arte e história e distinção das partes originais (CARTA DE VENEZA, 1964 p.3).



Figura 3. Fachada sul da Capela e linha duplicada de estrutura. Fonte: foto do autor.

A estrutura metálica adotada em aço tipo corten oxidado, remete ao minério de ferro encontrado em abundância na região, e faz referência estética direta ao material que serve de insumo básico para a siderurgia e claro uma alusão a empresa contratante (GUIA DOS BENS TOMBADOS, 2014). Ao adotar essa estrutura independente de aço, Éolo Maia explora o partido da planta livre, novamente um dos preceitos principais no trabalho de Mies Van der Hohe e proporciona à capela fluidez espacial, sendo que as limitações de funções especializadas dentro do espaço são percebidas somente por meio de pequenas variações de altura no piso da capela, ou por algumas variações na aplicação dos ornamentos (CECILIA, 2004).

Essa aplicação da planta livre e da fluidez espacial não é gratuita, ela diz respeito a garantir um espaço simples de leitura espacial da edificação, e trata-se também da afirmação de auto-homenagem pós-moderna a si mesmo e a outras correntes anteriores como o Moderno.

Robert Venturi um dos personagens principais da Bienal de Veneza, diz que “Talvez a mais audaciosa contribuição da arquitetura moderna ortodoxa seja seu chamado espaço fluente, usado para realizar a continuidade de interior e exterior [...] e sua culminação em De Stijl e no Pavilhão de Barcelona" (VENTURI, 2004 p.90)

Ou seja, a fluidez espacial na capela, funciona como um componente que permite função e ocupação prática, mas também comporta uma camada de simbolismo, o chamado Código Duplo, uma característica comum entre as inúmeras abordagens do pós-moderno, que indica a conceitualização de uma camada de leitura, endereçada ao iniciados na arte da arquitetura, e portanto leitores claros da influência de outros autores sobre aquela obra e suas referências e

outra camada destinada aos leigos que se preocupam somente no atendimento das questões práticas da construção (RAJA, 1986).

Sobre a fluidez espacial é correto a afirmação de que em conjunto com a planta livre, existe claramente uma tripartição do espaço ao longo do eixo longitudinal, que divide a capela entre átrio, nave e altar mor, dando a esse último, destaque compositivo, pois trata-se de onde localiza-se a ruína ressignificada com uma nova função, agora religiosa, o receptáculo das seis imagens sacras e do culto eucarístico (CECILIA, 2004).

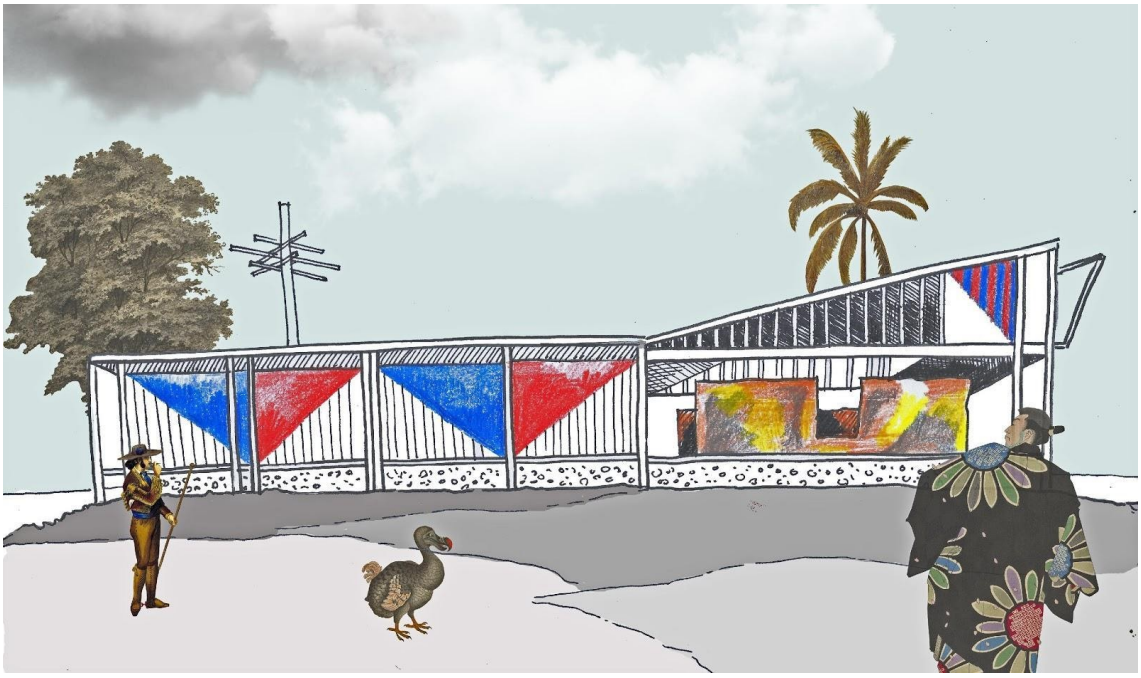


Figura 4. Croqui produzido sobre foto do local. Fonte: elaboração do autor.

Quanto ao modo de construção da capela, os perfis metálicos da estrutura foram conformados em perfis Tipo “U” solidarizados a frio, soldados de costas um para o outro, formando um conjunto de vigas “I”, que por sua vez são soldados a outros elementos desses, formando a ossatura total (CECILIA, 2004). As barras de contraventamento em “X” e a duplicação longitudinal da estrutura não possuem nenhum tipo de função estrutural devido ao tipo de ligação, ou seja tratam-se de ornamento de caráter compositivo (MORAES, 2009). A duplicação da estrutura, no entanto, proporciona o prolongamento da cobertura que permite o sombreamento dos panos de vidro que envolvem toda a edificação e auxiliam no efeito de dissolução da ruína no interior da edificação, pois cria-se um anteparo que limita a vista, sem perder a transparência, em um intervalo de luz e sombra. (BAETA e NERY, 2005). A duplicação da estrutura é uma zona

amortecedora que é capaz de deixar menos preciso os limites entre o começo e o fim da edificação (CECILIA, 2004). Uma ferramenta bastante utilizada nas obras de Mies Van der Hohe, que lançava mão do aço e do vidro para criar uma ideia de construção mutável suspensa num espaço diáfano, ou seja dissolvida.

Conclusão

Assim expomos que existe a possibilidade de reincorporação de uma ruína, edificação convalescida ou patrimônio material degradado, por meio da ressignificação de símbolos e usos junto a sociedade, e que esses por fim podem ser elementos de geratriz criativa e compositiva. A obra da Capela de Nossa Senhora do Pé do Morro, e a obra de Éolo Maia são um exemplar inicial e único no país, em fins do século XX, desse tipo de abordagem em consonância com a significação e releitura da arquitetura moderna que a partir dos anos 1980, sofrerá profundas mudanças que podem ser interpretadas em contexto a depender de pontos de vista teóricos como o fim de um movimento, um breve ruído ou o reinício.

Referências

ARAÚJO, Mário Eduardo Pereira de. **A arquitetura do lugar na segunda metade do século xx:** Os Casos da Europa Latina e do Brasil. 2008. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de BrasÍlia, Brasília, 2008. Disponível em:<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18550/1/2008_MarioEduardoPereiraAraujo.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2019.

BAETA, Rodrigo Espinha; NERY, Juliana Cardoso. ESCAVAÇÕES ARQUEOLÓGICAS, RUÍNAS E ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 4., 2015, Belo Horizonte. **Escavações arqueológicas, ruínas e arquitetura contemporânea.** Belo Horizonte: Ufmg, 2015. p. 1 - 20.

CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho Santa. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira:** A obra de Éolo Maia. 2004. 300 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

CUNHA, Claudia dos Reis e. **A atualidade do pensamento de Cesare Brandi.** 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>. Acesso em: 13 maio 2019.

DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges. REFLEXÕES SOBRE INTERVENÇÕES ARQUITETÔNICAS EM AMBIENTES SOB PROTEÇÃO CULTURAL EM MINAS GERAIS (1937-2007). **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 15, n. 17, p.9-27, jun. 2008.

DILLON, Brian. **Fragments from a history of ruin.** 2006. Disponível em: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>. Acesso em: 1 mar. 2019.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da arquitetura moderna.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 530 p. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla.

GUIA DOS BENS TOMBADOS. Belo Horizonte: Iepha, v. 2, 2014. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/guia-dos-bens-tombados/Publication/7-Guia-dos-Bens-Tombados-Volume-2>. Acesso em: 13 maio 2019.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL. Constituição (1). Carta nº 1, de 1 de maio de 1964. **Carta de Veneza**. 1. ed. Veneza, v. 1, n. 1, Seção 1. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. **R. Cpc**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.16-40, maio 2006.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **O que é patrimônio histórico.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 119 p. (Coleção Primeiros Passos).

LYRA, Cyro Corrêa. A importância do uso na preservação da obra de arquitetura. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 4, p.53-58, fev. 2006.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. **O pensamento de John Ruskin.** 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087>. Acesso em: 21 abr. 2019.

MORAES, Carolina Albuquerque de. **Intervenções metálicas em construções preexistentes: estudos de caso de interfaces.** 2009. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Engenharia Civil, Departamento de Engenharia Civil, Universidade Federal de Ouro Preto Escola de Minas, Ouro Preto, 2009.

RAJA, Raffaele. **Arquitetura Pós-Industrial.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. 242 p. (Coleção Estudos).

Ruskin, John; **As sete lâmpadas de Arquitetura.** São Paulo: Paperback. Dover Publications, p. 264, 1997

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde. **Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade.** 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997>. Acesso em: 2 fev. 2019.

UNWIN, Simon. **Vinte edifícios que todo arquiteto deve compreender.** São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2013. 229 p. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 231 p. Tradução de Álvaro Cabral.

Reiterações e proposições da arquitetura paulista: a loja de Móveis Todesco

Reiterations and propositions of the paulista architecture: the Todesco furniture store

Reiteraciones y proposiciones de arquitectura paulista: la tienda de muebles Todesco

STINCO, Claudia Virginia. Doutora, Arquiteta. Universidade Presbiteriana Mackenzie. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo [professora de graduação]. Contato: claudiavirginia.stinco@mackenzie.br

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. Livre Docente, Arquiteto. Universidade Presbiteriana Mackenzie. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo [professor de graduação e pós-graduação]. Contato: racperrone@gmail.com

Resumo

O artigo registra um edifício comercial concebido, em meados dos anos 1970, por uma equipe de jovens arquitetos selecionada por uma empresa do setor moveleiro de São Bernardo do Campo, no ABC paulista. Desenvolve referências sobre características de edifícios destinados à comercialização de móveis e registra a intenção inovadora dos irmãos Todesco ao encomendar o projeto de uma loja de grandes dimensões, exclusiva para tal finalidade. Discute como, na obra produzida, atributos da chamada arquitetura paulista foram utilizados de modo propositivo dentro de um repertório formal, técnico e compositivo estabelecido: o edifício como estrutura, os espaços fluídos, os ambientes interligados por *promenade,* vistos não apenas como ecos de um repositório, mas como entendimento de uma espacialidade e de uma linguagem que tiveram serventia para outros propósitos.

Palavras-chave: Brutalismo paulista. Edifícios comerciais. Estabelecimentos comerciais de mobiliário.

Abstract

This article analyses a commercial building which was built in the 1970s by a team of young architects selected by a company in the furniture sector in São Bernardo do Campo. The innovative request from the brothers Todesco of ordering the project of an entire furniture store generated a set of special characteristics in the project which are explored in-depth in this piece. By discussing how the store contained attributes of the so-called "paulista architecture", the article considers the edifice in its formal, technical and compositional aspects. Furthermore, the existence of fluid spaces which are interlinked by *promenades* is presented as being not only the repository of an architectonic tradition but having its own understanding of spatiality and artistic language, among serving other purposes.

Keywords: Paulista brutalism. Commercial buildings. Furniture stores.

Resumen

El artículo registra un edificio comercial concebido, en los años 1970, por un equipo de jóvenes arquitectos seleccionado por una empresa del sector mueblero de São Bernardo do Campo, actual región metropolitana de São Paulo. Desarrolla referencias sobre características de edificios destinados a la comercialización de muebles y registra la intención innovadora de los hermanos Todesco al encargar el proyecto de una tienda de grandes dimensiones, exclusiva para tal finalidad. Discute como, en la obra producida, atributos de la llamada arquitectura paulista fueron utilizados de modo propositivo dentro de un repertorio formal, técnico y compositivo establecido: el edificio como estructura, los espacios fluidos, los ambientes interconectados por *promenade,* vistos no apenas como ecos de un repositorio, sí como entendimiento de espacialidad y lenguaje que tuvieron serventía para otros propósitos.

Palabras clave: Brutalismo paulista. Edificio comercial. Establecimientos comerciales de mobiliário.

Reiterações e proposições da arquitetura paulista: a loja de Móveis Todesco

Introdução

O projeto da loja Móveis Todesco resultou de um concurso interno realizado pela empresa para construir, no ano de 1976, uma loja de móveis em São Bernardo do Campo. Naquele momento, desejou-se uma concepção bastante inovadora, para se edificar um recinto de grandes dimensões (área construída: 8590 m2), destinado à exposição e venda de mobiliário residencial. (Figura 1)



Figura 1: Loja de Móveis Todesco. Perrone, Popoutchi e Rosa, 1976-79. Fotografia em que se aprecia a fachada principal da loja à época da inauguração, de frente à Rodovia Anchieta. Fonte: Acervo dos autores.

O projeto vencedor do concurso foi realizado por jovens arquitetos paulistanos – recém formados pela FAUUSP – Rafael Perrone (1973), Isaac Popoutchi (1973) e Wilhelm Rosa (1975), os quais se municiaram do convívio com as proposições da hoje nomeada arquitetura paulista, da vivência no próprio edifício em que estudaram e das suas reverberações à época, para realizar a proposta para a nova loja.

Até a década de 1970, na cidade de São Paulo, poucas eram as experiências de edifícios comerciais contendo ampla área expositiva para venda de mobiliário destinado a diferentes usos. Uma boa parte destes produtos era disposta e comercializada em andares de grandes magazines, como sucedeu no segundo endereço do Mappin (Praça do Patriarca, 1939), de cujo sucesso resultou a abertura de novos endereços e a consolidação de uma rede própria de lojas. A mesma

lógica foi adotada por novas empresas como a Sears Roebuck, Mesbla, Ultralar, diferenciando-se de outras mais tradicionais como a Casa Alemã e o Liceu de Artes e Ofícios que, conforme Santos (1995), comercializavam móveis mais sofisticados à mesma época.

Por outro lado, desde a passagem do século XIX para XX, boa parte da produção de mobiliário comercializada em São Paulo advinha de fábricas do sul do país e da vizinha São Bernardo do Campo. A maioria desta produção era realizada por marceneiros locais – quase exclusivamente composta por imigrantes italianos e seus descendentes – que fabricavam desde móveis populares a produtos de "estilo clássico" (eclético), mais adequado ao consumo das classes médias em pleno crescimento populacional na região, hoje metropolitana.

Do ponto de vista do móvel moderno, a participação brasileira iniciou nos anos 1940, destacando-se a fábrica de Móveis Artísticos Z (São José dos Campos, de Pontes & Zanine, 1948). Na década seguinte, surgiram lojas de móveis modernos com *design* autoral como a Estúdio Branco & Preto (São Paulo, de Forte, Ruchti, Croce, Aflalo, Millan, Hwa, 1952) e, nos anos 1960, foram abertas a Hobjeto e a Mobília Contemporânea, entre outras (SANTOS, 1995).

Para reconhecer um pouco este movimento, deve ser notado que a primeira loja Tok&Stock – que se tornou ao longo do tempo uma referência para este segmento – foi inaugurada numa pequena loja de esquina da Av. São Gabriel (São Paulo, 1978).

Acerca da espacialidade arquitetônica requerida, o exemplar mais aproximado foi o da loja Eletro Radiobraz na Av. Rangel Pestana, projetada por Majer Botkowisk em 1957 (Acrópole nº 221, 1957). Propunha, além de ser uma grande vitrine, espaços articulados por rampas, em meio pisos, logrando assim uma exposição mais livre dos produtos à venda (eletrodomésticos e equipamentos para residências). Vale lembrar, também, do projeto de Henrique Mindlin para a Loja 3 Leões (Ed. Leon Kasinsky, 1947), com sua grande vitrine na Avenida São João (Acrópole nº 170, 1952).

Lojas específicas de mobiliário passaram a coexistir com as de departamentos. O leiaute destas últimas, com suas vitrines voltadas para as calçadas e variados espaços expositivos, contribuiu para renovar a vocação comercial: *"a ampla exposição de mercadorias também eliminava a necessidade de vendedores se colocarem atrás do balcão onde elas eram guardadas, permitindo aos clientes tocá-las"* (VARGAS, 2019, s/p).

Os Irmãos Todesco como agentes propositores

O caso da moveleira dos Irmãos Todesco pode ser observado como exemplo inserto no panorama traçado. Trata-se de uma família de imigrantes italianos que chegou ao país entre 1953 e 1955. Inicialmente encaminhada ao trabalho agrícola – como determinavam acordos internacionais vigentes ainda em meados do século XX – conseguiram rapidamente abandonar a fazenda para onde haviam sido enviados e, com a ajuda de conterrâneos, lograram se estabelecer em São Bernardo do Campo, já conhecida pela fabricação de mobiliário.

Cabe lembrar que a emancipação político-administrativa da cidade (1945) havia se dado escassos 10 anos antes da chegada dos Todesco. A antiga Vila de São Bernardo era um dos destinos de trabalhadores imigrantes, cujas funções estavam atreladas, desde o final do século XIX, à extração de madeira e fabricação de carvão. Foi a partir de 1905 que começaram a surgir as primeiras fábricas de móveis em São Bernardo, ampliando o leque de atividades econômicas e se destacando das demais nas décadas seguintes. (RUSSO, 2001)

Até meados de 1950, praticamente toda a produção moveleira era comercializada em outros centros urbanos do Estado e do país. Com a inauguração da Rodovia Anchieta (1947-1953) e o início de implantação das montadoras de automóveis, o desenvolvimento da cidade ganhou impulso. Nessa época, a Rua Jurubatuba (surgida em 1877 como linha de demarcação de lotes do Núcleo Colonial São Bernardo) foi lentamente se estendendo em direção ao atual Paço Municipal (1969). Novos loteamentos atraíram o estabelecimento de mais fábricas, especialmente de móveis. (MÉDICI, 2012).

Foi justamente nessa fase de desenvolvimento de São Bernardo do Campo que a família Todesco chegou à cidade, iniciando suas atividades em 1953 como empregados na fábrica dos Irmãos Corazza (fundada em 1919) e, posteriormente, na de Paulo Rizardi. Segundo Daniela Tedesco – filha de um dos irmãos fundadores –, com as economias adquiriram, em 1955, um terreno na Rua Coimbra (paralela à Jurubatuba), onde construíram um sobrado para toda a família e deram início à produção e venda de cadeiras.

Com o tempo, ergueram um galpão de fábrica e incrementaram o maquinário. Buscando se destacar da concorrência, os irmãos Eugênio, Alfredo, Rino e Bortolo experimentaram o fabrico de mobiliário de cozinha em pinus e, também, mesas giratórias para aparelhos de televisão (tratava-se ainda de uma novidade, considerando que data de 1951 a montagem do primeiro

aparelho no país, pela Sociedade Eletro Mercantil Paulista – SEMP). Os novos produtos tiveram maior aceitação, promovendo a ampliação dos negócios e as vendas na capital.

Ainda sobre dados fornecidos por Daniela, a Indústria de Móveis Irmãos Todesco Ltda. foi fundada em 1958. No ano seguinte, abriram uma loja à Rua Padre Lustosa, mudando-se para um local maior e mais bem localizado em 1960 – na que era a rua principal da cidade, a Marechal Deodoro (antigo Caminho do Mar). Em 1964, inauguraram a primeira de suas lojas na Rua Jurubatuba, época em que fabricavam também estofados, comercializados no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Os negócios continuaram prosperando: abriram estabelecimentos em Santo André (1965), em SBC (1968), inauguraram a loja – objeto deste estudo – à margem da via Anchieta (1979) para, nos anos 1980, configurar uma rede, somando às anteriores duas novas lojas em São Paulo (1982 e 1989, no Shopping Casa & Móvel, à rua Teodoro Sampaio) e outra em Campinas (1986, no Shopping Iguatemi).

Os jovens arquitetos e as lições da escola paulista

A passagem da década de 1960 à de 1970 marcou os anos de formação dos jovens arquitetos na FAUUSP e sua vivência com a arquitetura paulista. Vale recordar que, naqueles anos, boa parte das obras públicas mais significativas já havia se manifestado na região sul da área metropolitana de São Paulo. Em seu "Inventário de arquitetura moderna no ABC [...]", Leite (2008) baseou-se em projetos publicados em revistas, registrando ao menos 30 edifícios públicos considerados de alta qualidade arquitetônica, concebidos por arquitetos paulistas entre 1960 e 1973.

Graças à expansão tanto industrial econômica e populacional, as cidades do ABC paulista dotaram seus edifícios públicos de maneira a atender as novas demandas, tanto sociais quanto do aparato administrativo. Citando apenas algumas obras que se tornaram emblemáticas, encontram-se os edifícios sedes de administração pública e respectivos centros cívicos em São Caetano (1961, Zenon Lotufo), em Santo André (1964, escritório de Rino Levi) e São Bernardo do Campo (1964, Jorge Bonfim, Mauro Zuccon, Roberto Tross Monteiro e Toru Kanazawa).

Além desses conjuntos destacam-se, na mesma época, edifícios destinados à educação, como o Ginásio de Utinga em Santo André (1962, Vilanova Artigas e Cascaldi) e, em São Bernardo do Campo, o Ginásio Ferrazópolis (1966, Ubirajara Giglioli), o Grupo Escolar do Taboão

e o Ginásio Baeta Neves II (1967, ambos de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro), a Escola Jardim Ypê (1966, Decio Tozzi) e a Escola de Vila Brasília (1966, Paulo Bastos).

Ou seja, não só as lições da arquitetura paulista estavam presentes nas cidades, como também seus autores possuíam fortes vínculos com as escolas de arquitetura, tanto da FAUUSP quanto da Mackenzie. Todo um repertório encontrava-se disponível para que jovens arquitetos propusessem um edifício cujo destino comercial era conformar um conjunto de ambientes expositivos abertos à visitação, que permitissem uma continuidade, sem portas nem divisões internas, com grande permeabilidade entre interior e exterior, com clara interação visual e física entre os pavimentos.

O terreno

O terreno, de formato longitudinal retangular e de grande declividade, situado entre a Via Anchieta e a Rua Domingos Bertaglia, confrontava seu menor lado com a Rua Cecília, possibilitando um acesso mais seguro para quem chegasse pela via expressa.

A localização do terreno era muito conveniente, pela vantagem do futuro ponto de vendas se situar um pouco antes do trevo do quilômetro 20, que dá acesso ao centro comercial de São Bernardo do Campo e à Rua Jurubatuba – que concentra, desde os anos 1970, a maioria das lojas de móveis. Seguramente os clientes vindos, principalmente de São Paulo, teriam contato visual com a nova grande loja, antecipando suas compras (antes mesmo de ingressar na cidade).

A legislação permitia o uso comercial naquela altura da Anchieta, exigindo um recuo de 15 metros da faixa marginal direita da rodovia. Tal linha de afastamento possibilitou a destinação para o uso de estacionamento. A maior dimensão do terreno se voltava justamente para a rodovia, tornando-se um ponto de referência para o projeto. Partiu-se do princípio de imaginá-la como uma grande vitrine expositiva do repositório e conteúdo da loja.

A concepção da loja: uma loja-vitrine

Uma grande vitrine (como a das lojas de departamentos) conduziu a definição da loja como um volume paralelepipedal transparente, com painéis de vidro nas fachadas longitudinais. Através dela seria possível vislumbrar o mobiliário e movimentos internos que aconteceriam nos distintos setores da futura loja. (Figura 2)



Figura 2. Página de propaganda das Lojas de Móveis Tedesco. Fonte: Família Tedesco

Promenade como interlocução e circulação vertical

Ainda não se manifestavam, na São Paulo daquela época, grandes estabelecimentos comerciais com percursos internos por meio de rampas e, muito menos, com meios níveis – exceto a Eletro Radiobraz (1957). A circulação vertical se fazia, mormente, por meio de escadas (fixas e/ou rolantes) e elevadores, identificando os distintos setores por andares.

O uso de rampas, muito utilizadas pelos modernos (a exemplo de Niemeyer, no Ibirapuera), veio a assumir certa proeminência quando da construção das galerias comerciais no centro da cidade (Aleixo, 2005) (Costa, 2010) e com a inauguração do Shopping Iguatemi, em 1966. A utilização de escadas rolantes em São Paulo teve seu primeiro exemplar em 1947, na Galeria Prestes Maia.

O projeto para a Móveis Todesco foi interpretado como um passeio – um *promenade* – entre setores organizados em distintos níveis, pelos quais se disporiam os ambientes mobiliados, possibilitando aos clientes um percurso contínuo de reconhecimento dos produtos.

A distribuição de uma sucessão de planos retangulares, articulados em meio-pisos, compôs a espacialidade, revelando a principal intenção do projeto conquanto as rampas – ao contrário de escadas (principalmente as mais enclausuradas) – não impedem a observação dos ambientes ao caminhar, ao mesmo tempo que brindam visuais entre elas. Os meio-pisos – convertidos assim em áreas de exposição – geram mais conforto, transformando cada setor em ambientes de estar, ao mesmo tempo de descanso e passagem.

Para além das rampas, dois elevadores integram o projeto de circulação vertical: um exclusivo para cargas (dos níveis inferiores/depósitos até as lajes superiores/expositoras) e outro para atender apenas aos clientes e visitantes.

Aberturas nas lajes e visuais

Referenciados na distribuição e articulação dos espaços do edifício da FAUUSP, os arquitetos Perrone, Popoutchi e Rosa projetaram sete lajes de diferentes formatos, interconectadas por meio de vazios e recortes, promovendo novos percursos visuais e espaciais. (Figura 3)

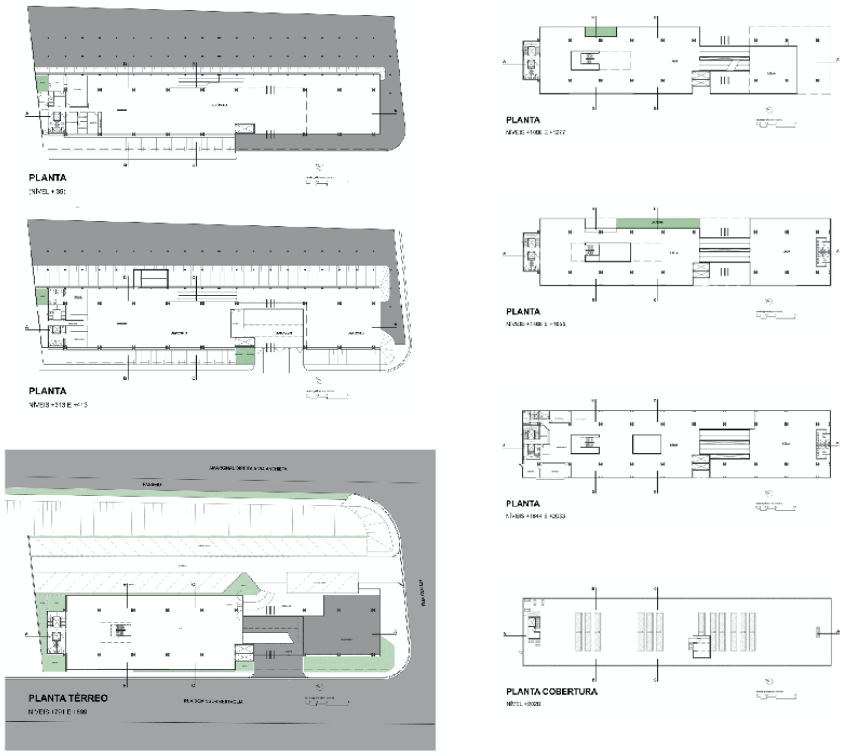


Figura 3. Loja de Móveis Todesco, SBC. Perrone, Popoutchi e Rosa, 1976. Redesenho das sete lajes do projeto. Fonte: acervo dos autores.

As lajes superiores do setor de exposição/vendas foram divididas em sete áreas articuladas por rampas e, como se previam depósitos para um grande número de peças para despacho e retirada, foram projetados dois pavimentos inferiores com o acesso de carga e descarga, armazenagem, áreas de montagem, vestiários e áreas de apoio para funcionários.

Uma oitava área de exposição foi projetada no térreo, para exibição de móveis de jardim e exteriores, próxima ao estacionamento e à entrada principal de clientes.

A declividade do terreno – aproximadamente nove metros, desde a Anchieta até a paralela Rua Domingos Bertaglia – foi aproveitada para situar os pavimentos inferiores da loja (permitindo assim, o acesso de carga e descarga pela via menos movimentada).

Ademais, foi projetado um desnível intermediário entre a altura da pista da rodovia e a área de estacionamento (aproximadamente dois metros), situando o principal acesso pela Rua Cecília. Tal artifício possibilitava, assim, a visualização da loja e sua grande vitrine, sem ser obstaculizada pelos veículos parqueados em frente ao edifício.

Na laje de cobertura *sheds* de concreto armado voltados para sul-sudeste foram projetados para garantir a iluminação indireta do pavimento superior, reduzindo a entrada de calor e permitindo a ventilação natural por efeito chaminé.

Estrutura

Como se sabe, a arquitetura paulista dos anos 1960-1970 se notabilizou por ser constituída quase que tão somente por sua solução estrutural. Muitas vezes entendida como a "caixa paulista", uma frase da época – que marcou os arquitetos recém-formados – ficou conhecida por um mote: "arquitetura como estrutura" (SEGAWA, 1999, 148).

No caso do projeto para a loja de Móveis Todesco, a estrutura é desenvolvida por um conjunto de pilares em formato "H" de 40cm X 40cm (com vazios internos para passagem de instalações), distribuídos por meio de seis eixos na laje de maior extensão e três na laje menor, com espaçamento entre eixos de 8,10m.

Entre as duas áreas das lajes, situam-se as rampas com inclinação de 13%, interligando-as meio-níveis de dois metros. Neste setor, para se evitar flambagem, foram projetados pilares com três placas que, além de evitar as deformações dos esforços, geram o entendimento de toda a área na qual se revela a circulação, incluindo a dos elevadores. (Figura 4)

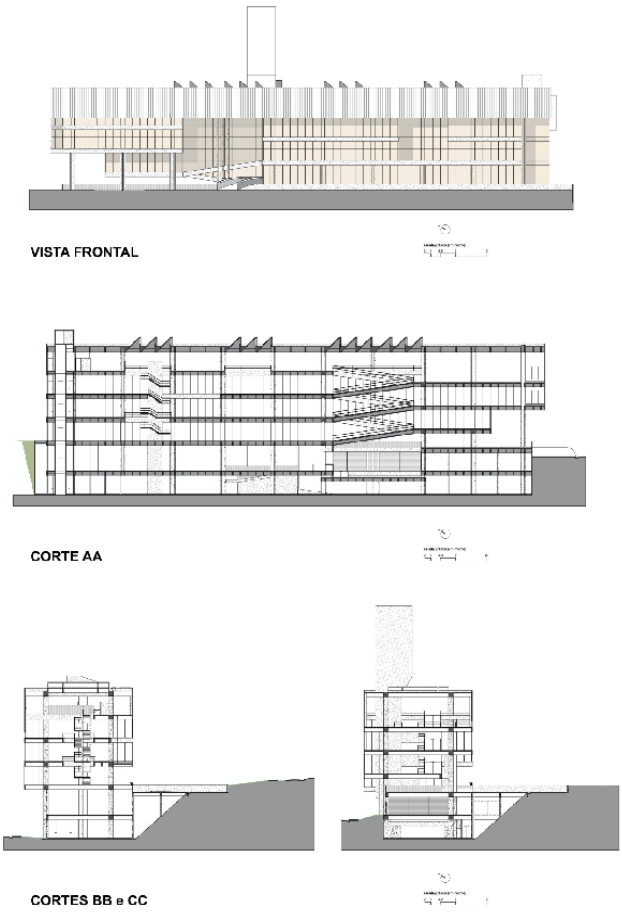


Figura 4. Lojas de Móveis Todesco, SBC. Perrone, Popoutchi e Rosa, 1976. Prancha de projeto contendo a elevação principal e cortes. Fonte: acervo dos autores.

Cada painel de laje, nos entre eixos, é modulado para conter lajes nervuradas com vigas de 15cm X 70cm, que apoiam lajes de 110cm (dimensão das chapas de compensado que podiam ser reutilizadas na construção).

O vão dos pilares no eixo transversal é de 10,50m, com balanços de 3,60 em toda extensão em todas as áreas de contorno e de 3,50, junto à Rua Cecília, sobre os quais foram distribuídas áreas para sanitários. No lado oposto, estruturado em pilares locados nas alvenarias, situam-se as escadas de emergência e demais sanitários.

As lajes do subsolo seguiram as mesmas modulações e vãos das demais.

O último pavimento é fechado com uma cortina de concreto que possibilitou a divisão de ambientes com paredes piso teto. Esta cortina tem continuidade em toda a fachada no meio piso subsequente dando origem a um caixilho baixo e um pé-direito mais alto. (Figura 5)

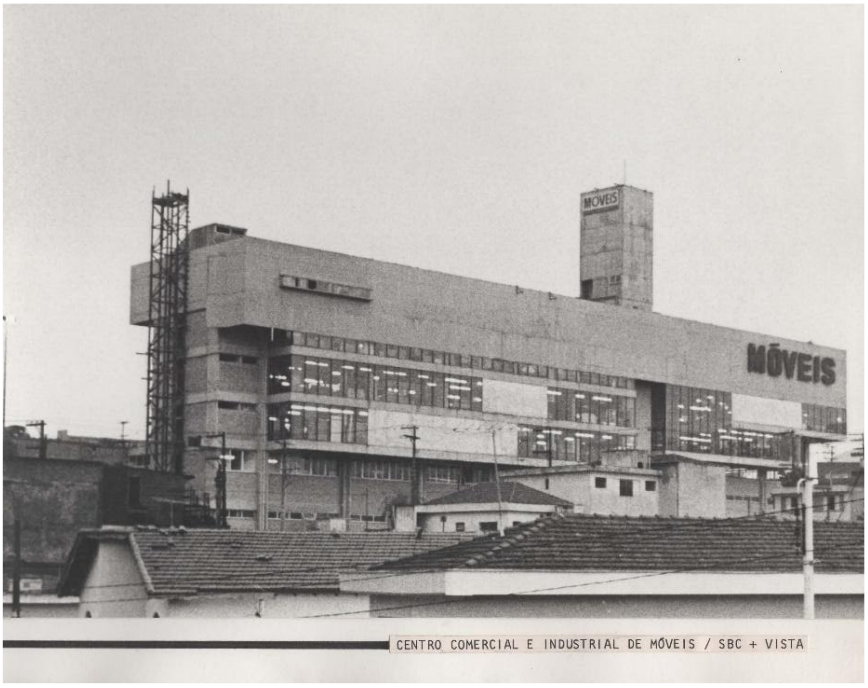


Figura 5. Lojas de Móveis Todesco, SBC. Perrone, Popoutchi e Rosa, 1976. Fotografia da fachada posterior. Fonte: acervo dos autores.

Considerações finais

A loja Todesco, projeto de 1976, manifesta ecos da arquitetura paulista a qual na época já revelava, segundo Zein (2006), momentos de reiteração, ortodoxia, ginástica estrutural, passando a um período no qual a experimentação deu lugar a certa repetição acrítica da concepção paulista de viés brutalista.

O projeto foi realizado por arquitetos que frequentaram o novo edifício da FAUUSP e se formaram nas primeiras turmas que conviveram com a sua arquitetura. Embora Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Maitrejean tivessem sido retirados de suas funções de ensino, perduraram as lições do edifício e dos muitos professores que lá continuaram, com desejo de dar continuidade aos conceitos em consolidação, revisão e, por vezes, abordados como “regras” ou soluções estandardizadas.

Em 2006, passados 45 anos do projeto de Artigas e Cascaldi para a FAU e 30 anos do projeto da loja Todesco, a reflexão de Zein sobre o período traz também um alerta: *"O edifício da FAU-USP é uma lição de arquitetura a ser aproveitada com muito mais frequência, intensidade e profundidade do que tem sido. E para isso talvez seja tomá-lo em si mesmo, compreendê-lo primeiramente como arquitetura".* (ZEIN, 2006, 139)

No caso da Todesco, características da arquitetura paulista dos anos 1953-1973 como a expressão estrutural, a utilização do concreto armado, a volumetria em monobloco, o "uso da caixa paulista", a iluminação zenital, a circulação fluída, adquiriram sentido em um edifício de uso comercial, em que os usuários se surpreendem e se encontram entre si e com os produtos.

Ali, os ecos não se configuravam como reiterações, mas como entendimento de uma espacialidade e de uma linguagem que poderia ter serventia para outros propósitos de utilização com espaços visuais e circulação sem barreiras.

Uma proposição que reúne a inserção de um edifício numa cidade em pleno crescimento industrial e populacional, uma vitrine na sua principal via de acesso, um grupo de irmãos empreendedores e arquitetos paulistas revelando as lições de sua escola e reverberações de vários mestres.

Referências

ALEIXO, Cynthia Augusta Poleto. **Edifícios e galerias comerciais:** arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60. Dissertação (Mestrado; área: Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos / USP, 2005.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. **Relações entre o traçado urbano e os edifícios modernos no centro de São Paulo**. Tese (Doutorado; área: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). FAUUSP, São Paulo, 2010.

MÉDICI, Ademir Roberto. **São Bernardo do Campo 200 anos depois.** A história da cidade contada pelos seus protagonistas. São Bernardo do Campo: PMSBC, 2012. Disponível em: https://issuu.com/arcotango/docs/livro_resgate_da_memoria_-_sbc_200_

LEITE, Denivaldo Pereira. **Inventário de arquitetura moderna no ABC:** edifícios públicos em São Bernardo do Campo, Santo André e São Caetano do Sul, 1960-1973. Dissertação (Mestrado; área: Arquitetura moderna e contemporânea: representação e intervenção). PPG FAU Mackenzie, São Paulo, 2008.

Prefeitura de São Bernardo do Campo. Notícias do Município. Publicação especial de aniversário, agosto/20015. Disponível em:

https://www.saobernardo.sp.gov.br/documents/10181/419220/NM+Bairros_06_462anos.pdf/c579b329-4266-4339-ae1e-9f53f8a68a50

Revista Acrópole. Exemplares: ano 15 n. 170 (junho/1952); ano 19 n. 221 (março/1957). Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/

RUSSO, Alexandre Toler. **Política e economia do ABC no fim da década de 20 e início dos anos 30**. (artigo) *In*: Revista Raízes, ano XII, n. 23, julho 2001. Disponível em: http://www.fpm.org.br/Publicacoes/PDF/40

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel / FAPESP / EDUSP, 1995.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1980**. São Paulo, EDUSP.

TODESCO, Daniela. Depoimento aos autores, em agosto de 2020.

VARGAS, Heliana Comin. **Espaços de consumo e a arquitetura de Morris Lapidus**. Arquitextos Vitruvius, ano 19, jan/2019. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.224/7274

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Porto Alegre e São Paulo. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – PROPAR, 2006.

Máquina de habitar: máquina de viver

Machine of living

Máquina de residir: máquina de vivir

LINO, Sulamita Fonseca. Doutora. Universidade Federal de Ouro Preto. Contato: sulamitalino@ufop.edu.br

Resumo

Em 1959, foi inaugurado em Paris o edifício da *Maison du Brèsil*, cujo projeto foi elaborado em duas etapas: o esboço inicial realizado por Lucio Costa, em 1952, e o desenvolvimento e execução da obra coordenado pelo escritório de Le Corbusier. Em um primeiro momento essa obra pode ser lida como um exemplo da arquitetura moderna, com características brutalistas, em cuja organização espacial estão evidentes as premissas da *machine à habiter*. Contudo, a análise da elaboração do seu projeto, a partir da teoria, da história da arquitetura e da observação do seu uso, nos possibilitou confrontar a definição original da máquina de morar com as vicissitudes do modernismo e a prática cotidiana do habitar.

Palavras-chave: modos de morar, habitação, Movimento Moderno.

Abstract

In 1959, was inaugurated in Paris at the building of *Maison du Brèsil*, the project was made in two stages: the initial sketch by Lucio Costa, in 1952; the development and construction coordinated by Le Corbusier's office. On one hand, this build can be read as an example of architecture with brutalist characteristics and spatial organization such as a living *machine*. In the other, the analysis of the design process in the perspective of architecture theory and everyday life, enabled us to question the modern definition of the *living machine*.

Keywords: Ways of living, Housing, Modern Movement.

Resumen

En 1959, fue inaugurado en París en el edificio de la *Maison du Brèsil*, el proyecto ha sido hecho en dos etapas: el dibujo inicial de Lucio Costa, en 1952; el desarrollo y la construcción coordinada por la oficina de Le Corbusier. Por un lado, esta construcción puede ser investigada como un ejemplo de arquitectura con características brutalistas y organización espacial como máquina de residir. En el otro, el análisis del proceso proyecto en la perspectiva de la teoría de la arquitectura y de las cuestiones de la vida cotidiana, nos permitió cuestionar la definición moderna de *machine à habiter*.

Palabras clave: Modos de vivir. Vivienda. Modernismo.

Máquina de habitar: máquina de viver

O lugar

O terreno reservado para o edifício brasileiro na *Cité Universitaire de Paris* (CIUP), nos anos 1950, era periférico em vários sentidos. Considerando como referência o lugar da fundação da cidade de Paris, a *Île de la Cité*, onde está localizada a Catedral de Notre Dame, a CIUP está situada na direção sul, depois do Parque de Montsouris, entre os *Boulevards Jourdan* e *Périphérique*. Esse lugar era muito distante, como foi descrito, nos anos 1960, por Cortázar (2019, p.16):

> Mas outras vezes íamos em frente até a Porte d'Orléans, conhecíamos cada vez melhor a zona de terrenos baldios que fica para lá do Boulevard Jourdan onde às vezes à meia-noite o pessoal do Clube da Serpente se reunia para falar com um vidente cego, paradoxo estimulante. Deixávamos as bicicletas na rua e entrávamos pouco a pouco, parando para olhar o céu, porque essa é uma das zonas de Paris onde o céu vale mais que a terra.

Essa região da cidade tem como contraponto Montmartre, localizado no extremo norte. Ambas não fazem parte dos bulevares haussmanianos, e se destacaram como dois importantes núcleos artístico, no final do século XIX e início do século XX. Não por acaso, nas imediações do Parque de Montsourris ocorreram as primeiras experiências da arquitetura moderna vinculadas às práticas artísticas, como a casa ateliê de George Braque (1927) e o ateliê de Chana Orloff (1923), projetados por Auguste Perret; e o ateliê do pintor Ozenfant (1923), obra de Le Corbusier. Assim, se o parque, naquele momento, era o limite do extremo sul da cidade, o terreno reservado à CIUP e, consequentemente, à *Maison du Brèsil*, era literalmente, nas bordas, no final de Paris. Nesse sentido, quando analisamos o partido arquitetônico do edifício, temos que considerar os condicionantes encontrados pelos arquitetos na década de 1950.

Máquina(s) de habitar

A expressão *machine à habiter*, traduzida para o português como *máquina de morar*, está presente nos textos de Le Corbusier e Lucio Costa, sendo apresentada pelo primeiro no texto (manifesto) *Vers une architecture*, em 1924. Esse termo sintetiza a defesa da redução e eficiência funcional dos espaços e foi elaborado a partir de duas questões distintas - a negação dos excessos presentes nas moradias das elites e a afirmação da eficiência das máquinas:

> (...) Por que essas enormes casas com cômodos fechados à chave? Então por que esse armário com espelho, essa pia, essa cômoda? Alhures, por que essas bibliotecas ornamentadas de encantos, esses consoles, essas vitrinas, esses móveis para louças, esses móveis para pratarias, esses buffets de serviço? Por que esses imensos lustres? Por que essas lareiras? Por que esses leitos com cortinas de tapeçaria? Por que esses papéis de parede, cheios de cores, de desenhos, de miniaturas desenhadas e multicoloridas? (LE CORBUSIER,1994, p.77).
>
> Em todo homem moderno, há uma mecânica. O sentimento da mecânica existe motivado pela atividade cotidiana. Esse sentimento é, em relação à mecânica, de respeito, gratidão e estima. (...) é preciso então transformar totalmente os hábitos respeitados pelos senhores arquitetos, peneirar o passado e todas as lembranças através das malhas da razão, pôr o problema como o fizeram os engenheiros de aviação e construir uma série de *máquinas de morar* (grifo nosso) (LE CORBUSIER,1994, p.85-86).

Já Lucio Costa reconhece a *máquina de morar* em duas situações, anacronicamente, na habitação colonial brasileira; e como contradição, quando opta por manter a estrutura da casa tradicional da elite brasileira no projeto das moradias do Parque Guinle:

> A *máquina* brasileira *de morar*, ao tempo da Colônia e do Império, dependia (...) [do] escravo. Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto é porque o negro está ausente (COSTA, 2019, p.160).
>
> Mesmo depois de abolida a escravidão, os vínculos de dependência e os hábitos cômodos da vida patriarcal de tão vil fundamento perduraram, e, durante a primeira fase republicana, o custo baixo da mão de obra doméstica ainda permitiu manter, mesmo sem escravos oficiais, o trem fácil de vida do período anterior (...) (COSTA, 2019, p.160).
>
> [No projeto do Parque Guinle] (...) houve ali outra particularidade que passou despercebida aos próprios usuários, ou seja, o propósito de fazer reviver, nas plantas de apartamento, uma característica da casa brasileira tradicional: duas varandas, a social e a caseira – dois espaços, um à frente, para receber, outro aos fundos, ligado à sala de jantar, aos quartos e ao serviço (COSTA, 2019, p. 212).

O anacronismo encontrado no texto do arquiteto brasileiro, revela também, uma maneira de olhar para o passado como se estivesse fazendo uso de um filtro da modernidade, onde qualquer obra passa a ser analisada por esses paradigmas. Em consonância com essa perspectiva, Le Corbusier reconhece elementos da vida moderna em um monastério do século XV:

> Eu vi na paisagem musical da Toscana, uma *vila moderna*, coroando a colina. A mais notável silhueta da paisagem, a coroa ininterrupta das células dos monges; cada célula tinha vista para a planície e dava para um jardinzinho em nível inferior e totalmente fechado. (...) A parte de trás de cada célula abre-se por uma porta e um postigo para uma rua circular. (...) Por ali ocorrem os serviços comuns – as preces, as visitas, as refeições, os enterros. Essa “vila moderna” é do século XV.

> Sua visão radiosa ficou-me para sempre (LE CORBUSIER apud KOPP, 1991, p.128).

Em contrapartida, a definição de *machine à habiter* está vinculada à eficiência das máquina, no caso, dos transatlânticos, aviões e automóveis. Cada um deles oferecem aos seus usuários tempos e espaços distintos: o primeiro para uso intercontinental; o segundo para transporte de cargas e grupos com poucas pessoas; e o último foi definido como aquele que tem uma "função simples (rodar)" (LE CORBUSIER,1994, p.93). A partir da redução necessária ao funcionamento dessas máquinas, Le Corbusier (1994) sintetizou os axiomas do habitar:

> (...) as cadeiras são feitas para sentar; a eletricidade dá claridade; as janelas servem para iluminar um pouco, muito, nada e para olhar para fora; os quadros são feitos para ser meditados (LE CORBUSIER,1994, p.76-77).

O quarto foi definido como:

> (...)uma superfície para circular livremente, um leito de repouso para se estender, uma cadeira para estar à vontade e trabalhar, uma mesa para trabalhar, estantes para arrumar rápido qualquer coisa em seu "right place" (LE CORBUSIER,1994, p.76-77).

Considerando que o projeto da *Maison du Brèsil* é da década de 1950, cabe perguntar de que maneira o conceito de *máquina de morar* foi trabalhado pelos dois arquitetos. Reconstituir essa estratégia não é uma tarefa fácil, pois estamos diante de maneiras de abordar o modernismo que, em determinados momentos, estão próximas e, em outros, muito distantes. Nesse sentido, Kopp (1991) apresenta as referências que constituíram o pensamento de Le Corbusier sobre habitação. Em sua análise, o autor rompe com a ideia da arquitetura moderna atrelada ao paradigma da máquina e demonstra como existiram outras influências fundantes nesse processo, assim, a questão da habitação tem como referência as experiências do monastério, da *Dom-Komunna* e dos transatlânticos. Em 1907, Le Corbusier descreveu o projeto e o uso dos espaços no Monastério de Cartuxa de Ema, destacando a independência entre a vida individual e a coletiva: no âmbito do privado está o quarto, integrado ao jardim; no coletivo estão as funções da alimentação, limpeza, lavanderia etc. Em 1928, ele viajou para a União Soviética, onde conheceu o projeto da *Dom-Kommuna*, que é constituído através de um conjunto de células individuais (espaço do núcleo familiar) ligadas aos equipamentos coletivos (cozinha, sala de jantar, lavanderia). Por fim, a vivência nos transatlânticos fez com que ele reconhecesse no conjunto da cabine (mobiliário, banheiro) de 15,75 m2, um "tamanho adequado" para as funções dormir, escrever, ler e receber amigos (LE CORBUSIER apud KOPP, 1991, p.125). Embora esses três espaços tenham projetos que, a princípio, pareçam incompatíveis, o arquiteto viu neles um

aspecto em comum: a separação radical entre o individual e o coletivo, revelada a partir da gestão do espaço. No primeiro caso ela é atribuição dos moradores; no segundo, tarefa do Estado; e no último, um serviço pago pelos viajantes.

Os projetos da *Maison du Brèsil*

Do ponto de vista arquitetônico existem dois projetos da *Maison du Brèsil*, a concepção original de Lucio Costa e o desenvolvimento realizado pelo escritório de Le Corbusier. Nessas etapas não reconhecemos apenas modificações de desenho, mas também maneiras distintas de abarcar as questões do modernismo.

O Partido geral do projeto de Lucio Costa é constituído por cinco pavimentos tipo compostos por: dezessete quartos, duas quitinetes, sala de estudos e cabine para passar roupas. Tendo em vista que os quartos seriam os lugares de maior permanência dos moradores, ele justificou a implantação e o partido geral do prédio a partir deles:

> [...] Só adotei a orientação do prédio depois de consultar vários estudantes moradores de outras casas e que foram unânimes: norte, nem se fala; sul é bom no inverno, mas muito quente no verão; oeste venta com chuva; sudeste ou leste-sul ideal. Orientei então os quartos assim. Eles dispõe de uma entrada com lavatório e armário amplo, separada da parte de estar por uma placa de madeira encerada, alta de cerca de 1,8 m, e contra a qual será encostada a cama-divã, porque essa posição contrária ao sentido da profundidade contribui para o desafogo do quarto (COSTA, 2018, p.234).

Nesse momento, também foi analisada e proposta a localização do chuveiro, sanitário e lavatório:

> [...] (no que) diz respeito à instalação dos chuveiros nos quartos, o que não me parece aconselhável não só porque, tratando-se de quartos individuais pequenos, tais chuveiros, necessariamente acanhados e incômodos, atravancam o armário e o lavatório, como porque são úmidos e desagradáveis. Já me foi difícil conseguir que os técnicos da reitoria aceitassem lavatórios nos quartos, pois preferem o sistema de lavatórios comuns, imagine-se um chuveiro para cada estudante. A solução dos chuveiros independentes dispondo de espaço individual necessário além da ducha propriamente dita, em número suficiente juntamente com os WC, é muito mais razoável e resulta, na prática, mais confortável (COSTA, 2018, p.232-233).

No pavimento térreo estariam localizadas a sala de estar, a administração, o apartamento do diretor e a cafeteria. A questão específica da alimentação, ela foi pensada por Lucio Costa da seguinte maneira: no espaço da cafeteria seria oferecido “um serviço” de café da manhã e as demais refeições realizadas “no restaurante triste e sombrio do edifício internacional” (COSTA,

2018, p.332). Quanto ao uso geral do edifício, os pavimentos foram separados em espaços para moças, rapazes e casais.

O escritório francês manteve a estrutura geral proposta pelo arquiteto brasileiro, acrescentando o teatro, espaço fundamental para difusão da cultura brasileira na CIUP. As principais mudanças estão associadas à alimentação e ao uso do quarto. No primeiro caso, foram propostos dois espaços: a cafeteria, imaginada por Lucio Costa no térreo, foi deslocada para o subsolo, com acesso ao pátio. A maior modificação foi a incorporação de uma cozinha por andar, atendendo ao sistema de uso coletivo. Todavia, foram mantidos o desenho do bloco principal, a localização dos quartos, da casa do diretor e da administração.

Nesse sentido, é através da análise do projeto da cozinha e dos quartos que temos revelada concepção do modo de morar proposto para os estudantes brasileiros. Kopp (1991) destaca que mesmo conhecendo os exemplos da cozinha coletiva da *Dom-Komunna* e do monastério, ao projetar suas unidades habitacionais, Le Corbusier sempre manteve esse espaço como uma área privada, como lugar restrito ao núcleo familiar. A modernização desse cômodo nos seus projetos ocorreram através do mobiliário desenhado por Charlotte Perriand, que possibilita a máxima eficiência do seu uso. No caso da *Maison du Brèsil*, a manutenção da cozinha em sua forma coletiva pode ser analisada como uma sobreposição de referências. Se por um lado ela é um equipamento comunitário, como no caso soviético, por outro, sua presença possibilita aos moradores o cozinhar, que no caso de uma estadia internacional se torna um momento de memória, hábitos, um componente familiar no sentido amplo.

Nos depoimentos dos moradores, os dois espaços que originalmente foram dedicados à alimentação, a cafeteria e a cozinha, são identificados de forma distinta. A primeira, tem seu acesso controlado pela administração, necessitando de reserva. O fato de existirem portas e janelas para o pátio, que no passado visavam uma integração com o exterior, hoje são um problema de segurança do prédio, o que fez com esse espaço passasse a ser vigiado por câmeras. Seu uso contemporâneo é principalmente para festas organizadas pelos moradores. Já a cozinha é o local do encontro cotidiano, é onde ocorre a experiência coletiva, uma vez que sua gestão fica a cargo dos residentes de cada andar e se configura nas seguintes regras: cozinhou, limpou, lavou, enxugou e guardou. O espaço é relativamente pequeno para o número de moradores, isso faz com que em determinados horários seja necessário esperar o momento para uso do fogão. Contudo, a dimensão e as normas de uso não impedem que o lugar seja o centro

da vida coletiva da casa, onde ocorre a partilha, de sabores, gostos, experiências, onde se constituem os laços afetivos.

No seu projeto, Le Corbusier enfatizou a oposição entre a vida coletiva da cozinha e a privacidade do quarto, lugar da manutenção da individualidade. Seu desenho elaborado juntamente com o mobiliário de Charlotte Perriand revela complexidade para a configuração de um espaço mínimo. Diferente da concepção de Lucio Costa, neles foram incorporados banheiros, que são cápsulas pré-moldadas em concreto, com as diferenciações de piso necessárias para sua eficiência. Existem dois tipos, modelados na mesma forma e área: o composto com ducha e vaso sanitário, e outro somente com o chuveiro. Todas as medidas correspondem ao tamanho do *Modulor*. O lavatório, de Jean Prouvé, é externo. O quarto é dividido em cinco espaços: um pequeno hall, que se configura a partir da forma da cápsula; um lugar de uso privado, entre o armário e o banheiro, onde está o lavatório; o espaço maior, onde estão a cama e a mesa de estudos; e por último, a varanda. Todos eles são identificados através da pintura das paredes e do teto. Outro elemento que contribui para a diferenciação dos ambientes é a iluminação, que foi projetada em diferentes escalas, lâmpadas individuais no banheiro e lavatório, uma lâmpada grande sobre o armário, luminárias junto à cama e à mesa de estudos.

Máquina de viver

Em francês, assim como no português, o verbo *habiter* (habitar) tem o sentido de "viver em", morar, residir. Quando Le Corbusier define *"machine à habiter"*, em 1924, ele estava associando a ideia do edifício com a eficiência de uma máquina. Esse conceito buscava constituir o espaço através da definição das funções: repouso, higiene, alimentação, encontro, uma síntese do condicionamento do corpo no espaço.

A metáfora do edifício como máquina se contrapõe ao sentido imponderável do viver. A maioria dos moradores da *Maison du Brèsil*, são indiferentes ao fato de habitarem um patrimônio da arquitetura moderna, suas observações não estão vinculadas aos modos de morar propostos pelos arquitetos. Seus corpos não tem as medidas do *Modulor*, eles questionam o tamanho dos corredores e os espaços vazios do hall, o vento que entra pelas esquadrias, as poucas aberturas para o verão, a humidade produzida pelo chuveiro em um ambiente fechado, o barulho do trânsito, a organização e manutenção da cozinha. O habitar/morar não é um eficiente condicionamento do corpo. As demandas dos anos 1950 não são as mesmas do século XXI e sempre se transformarão. Os quartos que foram posicionados para o *boulevard*, que era

periférico, hoje estão submetidos ao barulho, ao movimento da metrópole. Em contraposição, as cozinhas estão voltadas para o silencioso interior da CIUP. Mas, à noite, ao caminhar em direção à *Maison du Brèsil* temos o silêncio rompido pelos ruídos das animadas conversas dos brasileiros.

A contraposição do projeto arquitetônico moderno com os modos de vida e as demandas dos moradores nos fazem pensar sobre até que ponto o prédio define nossa maneira de ocupá-lo: somos nós que o ocupamos rigidamente? Podemos pensar de maneira diferente nossa vida nos espaços? Às vezes pequenas ações espontâneas podem demonstrar um pensamento menos rígido, como na noite do réveillon, quando os corredores viraram uma sala de jantar. Todavia, existe uma *tensão* entre a ideia de uma forma de morar moderna e a prática cotidiana, uma vez que ocorre uma tentativa de preservar esse modo de vida de maneira ampla, não só pelo fato do tombamento patrimonial do edifício, mas também pela difusão dos seus espaços em importantes equipamentos culturais de alcance global. No mesmo período que vivíamos no edifício brasileiro na CIUP, dois espaços projetadas pelo escritório de Le Corbusier foram montados dentro de instituições museológicas: o apartamento tipo da Unidade de Habitação de Marselha, que faz parte da mostra permanente da *Cité de Architecture*, em Paris; e o quarto da *Maison du Brèsil* apresentado na sua versão original em uma exposição do MoMA, em Nova York, cujo título foi: *How should we live? propositions for the modern interior.* Esse nome é bastante sugestivo, quando pensamos que os projetos modernos, de certa medida, sempre tentaram criar formas com as quais supostamente deveríamos viver. Contudo, quando contrapomos os espaços mostrados nos museus com a maneira como eles são vivenciados sempre ocorrerá um choque? Na vida, os armários estão cheios de roupas, a cama pode estar desarrumada, os livros nas estantes e na mesa, a cozinha repleta de cheiros e utensílios de formas e cores variadas. Nos museus não existem registros de como esses espaços modernos são ocupados pelas pessoas, portanto, qual forma de vida está realmente sendo difundida?

Por outro lado, a análise dos textos, de Lucio Costa e Le Corbusier, também demonstram que os arquitetos tinham uma vontade de ver o mundo como moderno, mesmo onde isso não existia, como no relato da casa brasileira e do monastério. O que nos leva a questionar até que ponto o edifício moderno realmente incorporou uma *nova* forma de vida? O que ocorre na *Maison du Brèsil* no que tange ao desejo pelo condicionamento do corpo, não é muito diferente do que acontece nos milhares de apartamentos construídos pelo mundo. Nesse sentido, uma breve observação presente no *Vers une architecture*, revela a incompletude do projeto moderno para a vida: ao comparar o avião com a habitação, Le Corbusier afirma que seria necessário criar uma

"invenção sem lembranças"(LE CORBUSIER, 1994, p.86). Nessa *máquina de habitar* projetada por dois arquitetos de renome internacional, o que mais temos são referências/lembranças? Ela é uma edificação moderna brutalista organizada como um transatlântico com quarto de monastério e cozinha coletiva soviética? Uma *máquina de viver*, ocupada majoritariamente por brasileiros e brasileiras, que tentam praticar seus hábitos de vida tão diversos nos poucos espaços que eles mesmos escolhem como coletivos? A *Maison du Brèsil* é uma invenção com muitas lembranças, de vários âmbitos, literalmente.

Referências

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da amarelinha.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Edições Sesc, Editora 34, 2018.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.** São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

As escolas de Abelardo Gomes de Abreu para o Plano de Ação (1959-1963)

Abelardo Gomes de Abreu' schools for Plano de Ação (1959-1963)

Las escuelas del Abelardo Gomes de Abreu para el Plano de Ação (1959-1963)

LIMA, Caroline Niitsu de. Mestranda. Universidade de São Paulo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: caroline.niitsu.lima@usp.br.

BUZZAR, Miguel Antonio. Professor Livre Docente/Associado. Universidade de São Paulo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contato: mbuzzar@sc.usp.br.

Resumo

Novas propostas para o edifício escolar foram sugeridas pela arquitetura moderna no Brasil a partir dos anos 1930. No âmbito do governo estadual de São Paulo, essas proposições ganharam forma com o Plano de Ação do Governo do Estado – PAGE da gestão de Carvalho Pinto (1959-1963), que produziu um enorme volume de obras em todo o território paulista e envolveu uma centena de arquitetos. Estes arquitetos criaram soluções inovadoras para a forma e a espacialidade das escolas, experimentando arranjos modernos para o programa escolar. este artigo propõe-se a analisar as escolas produzidas por Abelardo Gomes de Abreu para o Plano: EMEF Ermínio Firmino Pollon, Lucélia, 1959; EE Prof. Nestor Martins Lino, Limeira, 1960; EE Monsenhor Jeronymo Gallo, Piracicaba, 1961; e EE Francisco Graziano, em parceria com Lucjan Korngold, Araras, 1962.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Edifício escolar. PAGE.

Abstract

New proposals for school buildings were suggested by modern architecture in Brazil since the 1930s. In the State of São Paulo context, these proposals were possible due to Plano de Ação (Action Plan) – PAGE during Carvalho Pinto's management (1959-1953), which produced a large amount of works in all the extension of the paulista territory and involved a hundred of architects. These architects created innovative solutions for school shape and space, trying modern arrangements for school typology. This article aims to analyze the schools produced by Abelardo Gomes de Abreu for the Plan: EMEF Ermínio Firmino Pollon, Lucélia, 1959; EE Prof. Nestor Martins Lino, Limeira, 1960; EE Monsenhor Jeronymo Gallo, Piracicaba, 1961; and EE Francisco Graziano, in collaboration with Lucjan Korngold, Araras, 1962.

Keywords: Modern architecture. School building. PAGE.

Resumen

Nuevas propuestas para el edificio de la escuela fueron sugeridas por la arquitectura moderna en Brasil a partir de la década de 1930. En el ámbito del gobierno del estado de São Paulo, estas propuestas tomaron forma con el Plano de Ação (Plan de Acción) – PAGE bajo la dirección de Carvalho Pinto (1959-1963), que produjo un gran volumen de obras en todo el estado de São Paulo e de que lo participaron cerca de cien arquitectos. Estos arquitectos crearon soluciones innovadoras para la forma y espacialidad de las escuelas, experimentando arreglos modernos para el programa escolar. Este artículo tiene como objetivo analizar las escuelas producidas por Abelardo Gomes de Abreu para el Plan: EMEF Ermínio Firmino Pollon, Lucélia, 1959; EE Prof. Nestor Martins Lino, Limeira, 1960; EE Monsenhor Jeronymo Gallo, Piracicaba, 1961; y EE Francisco Graziano, en sociedad con Lucjan Korngold, Araras, 1962

Palabras clave: Arquitectura moderna. Edificio escolar. PAGE.

As escolas de Abelardo Gomes de Abreu para o Plano de Ação (1959-1963)

Introdução

Em seu livro "Arquiteturas no Brasil 1900-1990", Hugo Segawa afirma que o programa escolar esteve em evidência nas discussões da arquitetura brasileira durante todo o século XX (SEGAWA, 1997). Novas proposições estéticas e funcionais foram incorporadas às escolas primárias e de segundo grau, a partir da atuação da esfera governamental, que implementou programas de obras públicas – que incluíam a construção de edifícios escolares – em todo o país a partir dos anos 1930.

No Estado de São Paulo, observa-se três momentos de relevância da produção de escolas pela ação oficial. O primeiro momento apontado por Segawa foi o trabalho em conjunto da Secretaria de Educação com a Diretoria de Obras Públicas do Estado que produziu edifícios com linguagens modernizantes de autoria do engenheiro José Maria da Silva Neves (SEGAWA, 1997). Artigas contabiliza um total de 15 edifícios produzidos na capital no período, porém, "sem refletir a arquitetura do Ministério de Educação e Saúde" (ARTIGAS, 1970, p.12).

A linguagem moderna do Ministério referida por Artigas apareceu, de fato, na produção do Convênio Escolar (1949-1954), estabelecido entre município e estado de São Paulo na destinação de recursos para a construção de escolas e equipamentos como bibliotecas, parques infantis, teatros e ginásios esportivos (BUFFA; PINTO, 2002). A equipe de arquitetos, comandada por Hélio Duarte e da qual fizeram parte Eduardo Corona, Roberto Tibau, Oswaldo Corrêa Gonçalves e Ernesto Mange, projetou edifícios modernos segundo a corrente carioca cuja solução recorrente era a setorização funcional do edifício. A escola era acomodada em blocos distintos de acordo com a função – ensino, administração ou lazer –, conectados por passarelas cobertas circundadas por jardins, tendo como elemento de destaque o galpão de recreio infantil, com palco para apresentações infantis (BUFFA; PINTO, 2002).

Finalmente, o Plano de Ação de Carvalho Pinto (1959-1963) produziu, dentre uma série de tipos de equipamentos públicos sociais, um volumoso conjunto de escolas em todo o território paulista que, segundo Segawa, reproduziam "a vanguarda da linha paulista" (SEGAWA, 2002, p.174), conforme veremos adiante.

As escolas do Plano de Ação: novas possibilidades para o edifício escolar a partir da arquitetura moderna

Em linhas gerais, o Plano de Ação do Governo do Estado – PAGE foi um programa de obras públicas e de incentivo à economia criado durante a gestão do governador Carvalho Pinto em São Paulo (1959-1963). Tendo como objetivo principal trazer desenvolvimento econômico e social ao Estado, o PAGE realizou investimentos em infraestrutura diversa – água, energia, saneamento, estradas, ferrovias etc. – e construiu equipamentos públicos sociais na capital e no interior paulistas, como fóruns de justiça, casas de agricultura, hospitais, postos de saúde, edifícios e campi universitários e escolas de ensino primário e secundário, além de fundos setoriais para ramos da produção (PINTO, 1959).

Compreendendo parte do conjunto de obras voltado à "Melhoria das condições do Homem" (PINTO, 1959, p.45), os edifícios do PAGE incorporaram a linguagem moderna praticada anteriormente no Convênio Escolar, agregando novas propostas espaciais, que tiravam partido, sobretudo, da solução da estrutura independente de concreto permitindo grandes vãos e uma diferenciação clara da estrutura e das vedações. Com a possibilidade de vãos maiores e poucos pilares internos, os corredores tornaram-se mais largos, abertos e iluminados, como ruas internas; o pátio de recreio ganhou centralidade, tornando-se a praça de convívio articuladora da planta escolar; e a continuidade visual e espacial deixou de ser interrompida (BUFFA; PINTO, 2002).

Em relação à forma do edifício, os prédios foram dotados de horizontalidade, numa alegoria de uma sociedade mais democrática, em contraposição aos edifícios verticais que exprimiam as hierarquias da República Velha (1889-1930) (SILVA, 2006). A monumentalidade ainda estava presente nos projetos modernos, entretanto, de forma distinta, sem a imponência dos grupos escolares republicanos, mas com formas geométricas simples, porém potentes, destoando da paisagem habitual das pequenas cidades do interior paulista. A materialidade do edifício, composta pelo uso de materiais novos como o concreto armado, também contribuía na sua composição como marco local (BUFFA; PINTO, 2002).

Silva destaca que alguns arquitetos do Plano de Ação utilizaram da forma do edifício como uma manifestação política, traduzindo seu posicionamento em uma nova proposta espacial, "um espaço com o mínimo de fronteiras" (SILVA, 2006, p.49). O conceito tradicional de escola foi tensionado, de tal modo que as dinâmicas dentro do edifício escolar expusessem as contradições da sociedade como um todo, ao mesmo tempo que oferecia os espaços de convívio como local da interação social e de questionamento das contradições e hierarquias sociais. Esses edifícios

compuseram o conjunto de obras da chamada Escola Paulista, cuja principal característica era dotar o edifício de uma dimensão social ao seu usuário, conforme expressa nos ginásios que Vilanova Artigas projetou para o PAGE em Itanhaém (1959), Guarulhos (1960) e Utinga (1962).

Apesar do significativo desenvolvimento encontrado pela Escola Paulista no Plano de Ação, a corrente não foi a única linguagem moderna experimentada no período:

> Independente da qualidade arquitetônica dessa "Escola [*Paulista*]" e dos seus ideais, ao lado da grande laje de concreto, ou melhor da estrutura única a definir a própria arquitetura, outras soluções floresceram, lâminas, blocos em "L" e em "U", organizações do conjunto edificado a partir de elementos que conectavam as partes, não necessariamente inscritas em um mesmo e único bloco, enfim, outros tipos arquitetônicos, pensados frente a outras manifestações modernas. (BUZZAR, 2015, p.85).

Buzzar caracteriza a produção do Plano de Ação como "plural" (BUZZAR, 2015, p.85), ou seja, um conjunto de manifestações arquitetônicas não homogênea, ainda que vinculado à linguagem moderna.

A enorme gama de soluções modernas deu-se, sobretudo, porque os arquitetos puderam utilizar a produção do PAGE como uma possibilidade de experimentação formal e espacial. Buffa e Pinto reforçam a total liberdade criativa que os arquitetos dispunham no período, sem muitas restrições ou determinações dos programas pedagógicos (BUFFA; PINTO, 2002). Outro fator que justificou essa pluralidade deveu-se às contratações de arquitetos não pertencentes ao corpo de servidores públicos, manobra pouco utilizada por governos anteriores. Com a criação do Fundo Estadual para Construções Escolares – FECE, órgão responsável pelo planejamento e construção das escolas, junto às negociações com o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), houve a possibilidade de contratação de escritórios de arquitetura para elaboração dos projetos encomendados pelo Plano. Desta forma, nomes celebrados como Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, João Clodomiro de Abreu, Ícaro de Castro Mello e Oswaldo Bratke, dentre outros, envolveram-se com o Plano, totalizando mais de 150 arquitetos. O PAGE possibilitou que profissionais ainda em início de carreira, poucos conhecidos, encontrassem potencial de inserção no mercado de trabalho a partir das obras do Plano (BUFFA; PINTO, 2002), como foi o caso de Abelardo Gomes de Abreu.

A trajetória de Abelardo Gomes de Abreu e sua crença no papel social do arquiteto

Apesar de nos anos 1960 Abelardo Gomes de Abreu já ter estabelecido algumas parcerias importantes, o Plano de Ação foi possivelmente um episódio de relevância na trajetória do

arquiteto, tendo sido seu primeiro contato conhecido com o trabalho de uma repartição pública. Ainda se faz nebuloso seu percurso pessoal e profissional, tendo-se o conhecimento apenas de eventos pontuais de sua trajetória. Sabe-se que o arquiteto concluiu o curso de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, no ano de 1954 (ABRUNHOSA, 2016). Em seguida, colaborou com a firma Lankton-Ziegele and Associates, em Peoria, Illinois, nos Estados Unidos; porém, desconhece-se o período exato de trabalho de Abelardo no escritório norte-americano. O que se pode afirmar com exatidão é que esta colaboração ocorreu após a formação na Mackenzie e anterior à sua próxima parceria, com o arquiteto Lucjan Korngold, entre 1961 a 1963, no Escritório Técnico Lucjan Korngold Engenharia e Construções, na cidade de São Paulo (ALMEIDA, 2015).

A colaboração com o arquiteto polonês rendeu projetos como o edifício residencial Chopin, na rua Rio de Janeiro, em Higienópolis, em 1960, e o edifício de escritórios na Avenida Paulista, publicado na edição de agosto de 1965 da revista Acrópole. Abelardo também estampou na publicação paulista duas residências de praia, uma em São Sebastião, publicada em dezembro de 1961, e outra em Santos, em agosto de 1971, ambos projetos desenvolvidos individualmente. Destaca-se ainda em sua trajetória a direção da Equipe técnica da Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo (COHAB-SP), quando desenvolveu o projeto do núcleo Habitacional em Carapicuíba, SP, em 1968 (NÚCLEO, 1968); e, entre 1968 e 1969, sua gestão como Presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo (IAB-SP) (EX-PRESIDENTES, 2020).

A respeito de sua visão sobre o trabalho do arquiteto, em discurso proferido à ocasião de sua posse como Presidente do IAB-SP, Abelardo Gomes de Abreu reiterou a importância de priorizar o coletivo sobre o individual, considerando ser papel do arquiteto colaborar na correção dos problemas sociais e colocar seu serviço em função da sociedade:

> Os arquitetos brasileiros e paulistas envolvidos pela sociedade e pelo meio têm, antes de tudo, o dever de denunciar ou modificar as deformações existentes que se apresentam. Depois serão profissionais. Desde os bancos universitários o arquiteto e todos os outros técnicos, são levados a crer que com o diploma têm adquirido os meios de mercantilizar um conhecimento, quando a cultura só é válida se colocada a serviço do progresso social antes que da satisfação de interesses imediatos do indivíduo. (DISCURSO, 1967, p.16).

O arquiteto mostrava-se muito cauteloso em relação a produção corrente de arquitetura, mesmo a moderna. Ao apresentar o seu projeto para a residência de praia em Santos na revista Acrópole, Abelardo Gomes de Abreu escreveu que “as possibilidades de eternização de uma obra

somente existem se e quando forem consideradas um patrimônio" (ABREU, 1971, p.9). o arquiteto categorizava sua obra residencial como um produto do consumo, destituído das qualidades necessárias para vir a ser um patrimônio da arquitetura:

> Não nos parece possível fazer com que toda obra do dia a dia venha a se constituir patrimônio – os objetos (ou as paisagens) de destacado valor artístico ou aqueles que adquirem valor através dos tempos (históricos) são, infelizmente, raros. (ABREU, 1971, p.9).

Levando em consideração a própria concepção do arquiteto, dividida entre obras para consumir e obras cujos valores a transformam em patrimônios duráveis, dentro de sua própria produção, destacam-se os edifícios escolares concebidos para o PAGE, como patrimônios a serem protegidos. Por seu papel de espaço coletivo e formador de cidadãos, a escola traria o valor e o significado apropriado para ser um patrimônio arquitetônico. Além disso, as obras escolares de Abelardo Gomes de Abreu faziam a síntese ideal entre sua visão do papel do arquiteto como colaborador da sociedade e o pano de fundo social das obras do Plano de Ação.

As escolas de Abelardo Gomes de Abreu para o Plano de Ação: os projetos escolares de Lucélia, Limeira, Piracicaba e Araras

Abelardo Gomes de Abreu projetou para o PAGE quatro edifícios escolares: EMEF Ermínio Firmino Pollon, em Lucélia, 1959; EE Professor Nestor Martins Lino, em Limeira, 1960; EE Monsenhor Jeronymo Gallo, em Piracicaba, 1961; e, juntamente com Lucjan Korngold, EE Francisco Graziano, em Araras, finalizada em 1963. Os projetos escolares de Abelardo são bastante distintos entre si, o que nos oferece uma rica diversidade de soluções do arquiteto para um mesmo programa.

O projeto da EMEF Ermínio Firmino Pollon, localizado no bairro União, em Lucélia (1959) constitui-se, dentre todos os exemplares escolares propostos por Abelardo, o que contém o programa e as soluções construtivas mais simples. O arquiteto dispôs o programa em três blocos distintos, o maior paralelo aos limites do lote e contendo as salas administrativas e o galpão de recreio coberto. Nos outros dois, inclinados de modo a orientar os ambientes à sul, ficam as salas de aula.

A solução para o telhado, bastante convencional, fica dissimulada pela platibanda, dando a sensação de cobertura plana. Os elementos de fachada (Figura 1) indicam uma visão contemporânea para o prédio, com esquadrias alinhadas e com desenho horizontal, além de

marcações verticais modulares. Apesar do edifício singelo, há uma busca pela criação de um prédio com características modernas.

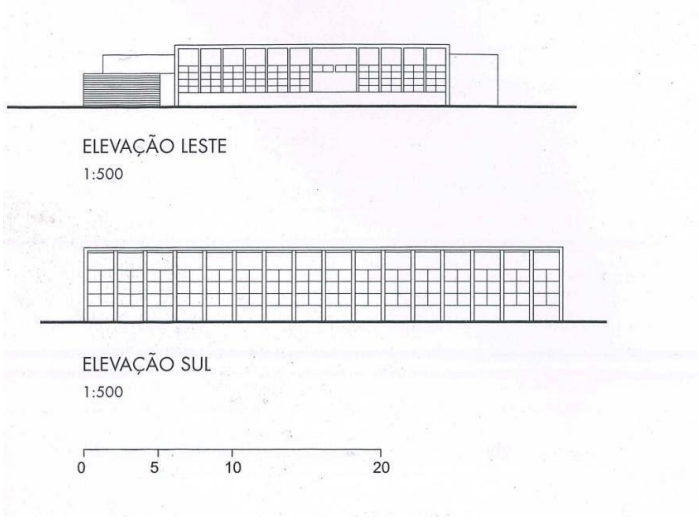


Figura 1. Elevações da EMEF Ermínio Firmino Pollon. Fonte: FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger de (orgs.). **Arquitetura escolar paulista**: anos 1950 e 1960. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2006, p.188.

Na escola de Limeira, EE Prof. Nestor Martins Lino, Abelardo organiza o programa em uma planta de dois blocos principais: o maior abriga praticamente todo o programa escolar (salas administrativas, parte das salas de aula, galpão de recreio coberto e a ala do pré-primário, com duas salas de aula, sanitários e o espaço de recreação). O segundo bloco, um paralelepípedo regular, contém o restante das salas de aula e se conecta ao bloco principal por meio de uma passarela coberta, repetindo solução típica do Convênio Escolar (Figura 2).



Figura 2. Vista atual da EE Prof. Nestor Martins Lino. Observa-se os dois blocos da escola e a passarela que os conecta. Fonte: Acervo do grupo de pesquisa "ArtArqBr – Arte e Arquitetura, Brasil" do IAU-USP.

O volume escolar possui muitas soluções tradicionais, como o uso de telhado em duas águas com chapas de fibrocimento na cobertura, visível em toda a construção, especialmente no galpão de recreio, com estrutura de tesouras de madeira. Em contraponto, Abelardo emprega estrutura independente de concreto armado, permitindo vãos e aberturas maiores, que modernizam a aparência do edifício. As soluções de fachada das salas de aula, por exemplo, compõem faixas horizontais: embasamento com acabamento em reboco rústico cinza claro, parapeito em alvenaria com pintura branca, esquadrias basculantes com caixilhos delicados de ferro espaçadas por montantes estreitos, venezianas fixas de cedro envernizado, e bandeira de vidro fixo junto ao forro. A fachada contendo o acesso principal da escola (oeste) encontra-se elevada em relação à rua devido ao terreno acidentado. O arquiteto habilmente cria um acesso a partir de uma porta dupla de madeira, ladeada por folhas de vidro de mesma altura e faixa superior de lambris de madeira envernizada. Em plano ligeiramente recuado, as salas do pré-primário ganham fachada de blocos vazados de concreto e janelas em fita (bandeira) junto ao teto.

Se em Limeira Abelardo ainda ensaiava o uso de elementos modernos no edifício escolar, em Piracicaba, finalmente, o arquiteto emprega uma linguagem mais próxima às que vinham sendo realizadas pela corrente hegemônica nacional (Figura 3). A EE Monsenhor Jeronymo Gallo possui moldura em caixa, esquadrias dispostas em fita, com parapeito alternando chapas esmaltadas nas cores branca e vermelha, em uma composição bastante imponente e plástica. O telhado, ainda convencional, esconde-se no desenho da platibanda. Na fachada noroeste, há o emprego de brises horizontais de concreto e muro de arrimo revestido com placas de granito assentadas a seco.

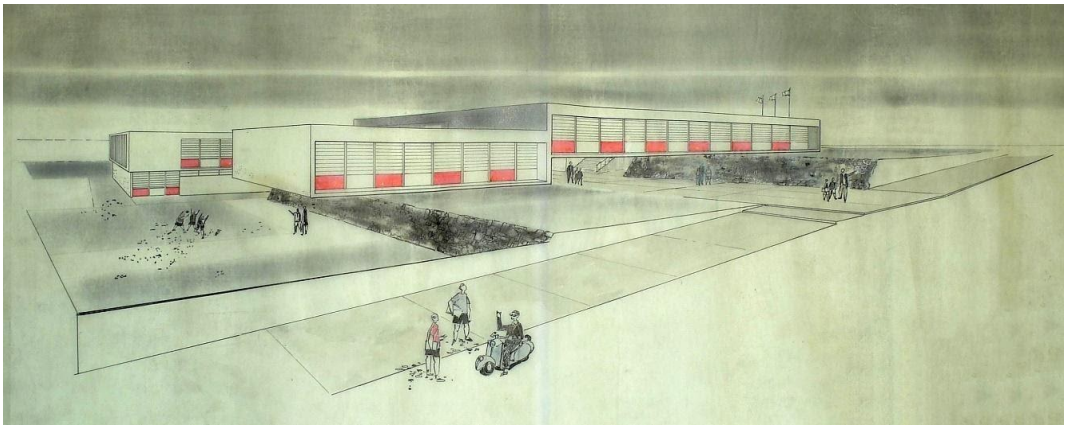


Figura 3. Perspectiva de Abelardo Gomes de Abreu para EE Monsenhor Jeronymo Gallo. Fonte: Acervo do grupo de pesquisa “ArtArqBr – Arte e Arquitetura, Brasil” do IAU-USP.

Para vencer o declive do terreno, Abelardo acomoda o programa escolar em três níveis, organizando a planta em torno do galpão de recreio infantil, localizado em área central do lote fazendo a conexão entre as partes da construção. No nível mais alto, localizam-se os ambientes administrativos e três salas de aula. No térreo, o galpão de recreio e mais salas de aula, em blocos distintos com duas salas cada (em um dos blocos há ainda um laboratório). No pavimento inferior, localizam-se a sala de trabalhos manuais, a quadra poliesportiva e seus apoios.

Por fim, na EE Francisco Graziano, em Araras, 1961, em parceria com Lucjan Korngold, Abelardo também organiza a planta a partir do pátio de recreio, centralizado, incorporado ao volume único da edificação. Embora o gesto se assemelhe às ações da Artigas nos ginásios de Itanhaém e Guarulhos, a aparência da escola ainda se mantém convencional pela escolha do telhado aparente em quatro águas com estrutura de madeira e telhas comuns. Apesar da solução da cobertura, a organização dos elementos da fachada segue a linha das demais escolas de Abelardo para o PAGE: fachada modulada e rítmica, esquadrias em desenho horizontal e acabamentos como alvenaria aparente, pintura branca e elementos vazados de concreto destacando a entrada principal do prédio (neste caso, blocos com desenho mais elaborado). No pátio de recreio coberto, pórticos de concreto sustentam a cobertura (Figura 4).



Figura 4. A solução de pórticos estruturais adotadas no espaço de recreio da EE Francisco Graziano. Registro fotográfico realizado durante visita técnica à escola por membros do grupo de pesquisa. Fonte: Acervo do grupo de pesquisa “ArtArqBr – Arte e Arquitetura, Brasil” do IAU-USP.

A planta da escola é térrea e retangular, com as salas de aula formando um “U” no entorno do recreio dos alunos e da administração. O espaço de recreio divide-se em dois, com um espaço reservado apenas ao pré-primário, delimitado por painéis removíveis de aço porcelanizado azul. As duas salas destinadas ao pré-primário contam ainda com um pátio ao ar livre cada, integrados às salas por grandes esquadrias de correr.

Considerações finais

Momento de significativa produção de prédios públicos pelo Estado de São Paulo, o Plano de Ação foi um episódio de intensa renovação formal e espacial do edifício escolar, a partir das novas propostas dos arquitetos paulistas, que buscavam um novo significado para a escola. Foi também uma grande oportunidade de inserção ao mercado da construção civil para arquitetos recém-formados e pouco conhecidos, como era o caso de Abelardo Gomes de Abreu. A partir de seus quatro projetos escolares feitos para o PAGE, Abelardo pôde experimentar novas possibilidades de projeto para o tipo escolar, resultando em quatro composições distintas. Em comum, a tentativa de se produzir obras com traços modernos, ainda que se utilizando de materiais e técnicas construtivas convencionais, com introdução vez ou outra de elementos típicos da arquitetura moderna.

Como observado inicialmente, há na produção do PAGE uma pluralidade de linguagens, mas, também, de procedimentos. Alguns arquitetos afirmavam a linguagem moderna de forma absoluta, em relação à construção das obras, não se limitando às possibilidades construtivas locais. Apesar de ser um programa estadual, as obras sendo espalhadas pelo Estado muitas vezes acabavam executadas por empresas locais com recursos convencionais. Frente a isso, alguns arquitetos não confrontavam essa situação, e adotavam uma postura que procurava negociar com as possibilidades locais, o que parece ter sido o caso de Abreu. Entretanto, tal postura não deve ser vista externa às concepções arquitetônicas modernas, como o arranjo espacial de suas plantas indicam.

O cuidado na elaboração da planta escolar, por sua vez, demonstra uma preocupação em projetar o edifício pensando no terreno a ser implantado e nas possibilidades espaciais oferecidas pelo lote. Em suma, as escolas de Abelardo Gomes de Abreu para o Plano de Ação constituem-se trabalhos importantes dentro de sua produção, resolvendo o programa escolar dentro da concepção moderna da época.

Referências:

ABREU, Abelardo Gomes de. Residência de praia. **Acrópole**, São Paulo, ano 33, n. 387, p. 9-11, ago. 1971. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/387. Acesso em: 04 set. 2020.

ABRUNHOSA, Eduardo Castelo. **Modernos contemporâneos ou clássicos progressistas**: a construção do ideário moderno na Faculdade de Arquitetura Mackenzie (1947-1968). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

ALMEIDA, Moracy Amaral. **Pilon, Heep, Korngold e Palanti**: edifícios de escritórios (1930-1960). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Sobre escolas**. Acrópole, São Paulo, ano 32, n. 377, p. 10-14, set. 1970. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/377. Acesso em: 05 set. 2020.

BUFFA, Ester; PINTO, Gelson Américo. **Arquitetura e Educação**: organização do espaço e propostas dos Grupos Escolares paulistas, 1863/1971. São Carlos: Brasília: EdUFSCar, INEP, 2002.

BUZZAR, Miguel Antônio (org.). **Difusão da arquitetura moderna no Brasil**: o patrimônio arquitetônico criado pelo Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963). Relatório de pesquisa FAPESP. São Carlos: SIBi-USP, 2015, mimeo.

DISCURSO do Presidente IAB-SP. **Acrópole**, São Paulo, ano 29, n. 346, p. 16, dez. 1967. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/346. Acesso em: 28 ago. 2020.

EDIFÍCIO de escritórios. **Acrópole**, São Paulo, ano 27, n. 320, p. 43, ago. 1965. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/320. Acesso em: 04 set. 2020.

NÚCLEO habitacional de Carapicuíba. **Acrópole**, São Paulo, ano 30, n. 356, p. 34-37 e 44, nov. 1968. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/356. Acesso em: 04 set. 2020.

PINTO, Carlos Alberto A. de Carvalho. **Plano de Ação do Governo 1959-1963**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1959.

RESIDÊNCIA na praia. **Acrópole**, São Paulo, ano 23, n. 273, p. 16 e 17, dez 1961. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/273. Acesso em: 004 set. 2020.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SILVA, Janice Theodoro da. A construção da cidadania e da escola nas décadas de 1950 e 1960. In: FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger de (orgs.). **Arquitetura escolar paulista**: anos 1950 e 1960. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2006.

Os interiores domésticos e as revistas especializadas na difusão da arquitetura e do modo de morar moderno: duas casas e um conjunto habitacional

Domestic interiors and specialized magazines on the dissemination of architecture and modern lifestyle: two houses and a housing complex

Los interiores domésticos y las revistas especializadas en la difusión de la arquitectura y el estilo de vida moderno: dos casa e un conjunto habitacional

PINHEIRO, Laura de Freitas. Arquiteta e Urbanista. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP). Contato: laura.pinheiro@alumni.usp.br

FIORI, Daniela Sarone. Arquiteta e Urbanista. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP). Contato: danielasfiori@gmail.com

SANCHES, Aline Coelho. Professora Doutora. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP). Contato: alinecoelho@sc.usp.br

Resumo

Este artigo aborda a relação entre interiores domésticos e arquitetura no contexto da modernidade por meio do estudo de três obras paulistas, a *Casa de Vidro* de Lina Bo Bardi, a *Residência Oscar Americano* de Oswaldo Bratke, e o *Conjunto Parque CECAP* dos arquitetos Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado. Por meio de uma pesquisa histórica, embasada em fontes primárias publicadas e secundárias e focada na leitura das obras, tal como apresentadas em revistas especializadas brasileiras daquele momento, esse artigo se propõe a investigar como os arquitetos selecionados representaram a ideia do morar moderno nas franjas, à época, da cidade de São Paulo. Assim, foi possível observar que os valores das representações de interiores ali divulgadas contribuíram para reconhecê-los como importantes laboratórios de experimentação, afirmação e disseminação de um novo estilo arquitetônico e modo de vida; bem entender do papel do arquiteto como articulador dos ideais da época entre as proposições de domesticidade, de arquitetura e de urbanismo.

Palavras-chave: Casa de Vidro. Residência Oscar Americano. Conjunto Parque CECAP.

Abstract

This article addresses the relation between domestic interiors and architecture in the modernity context, through the study of three buildings located in São Paulo: Lina Bo Bardi's "Casa de Vidro", the "Residência Oscar Americano" from Oswaldo Bratke, and the "Parque CECAP" complex, from Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha and Fábio Penteado. Toward a historical investigation of these buildings on primary and secondary published sources and in Brazilian specialized

magazines published, this article investigates how the selected architects represented the modern idea of living in fringe areas of São Paulo at that time. Through this study, it became possible to observe that the values of internal representations spread by those works contributed to acknowledge them as relevant laboratories of experimentation, affirmation, and dissemination of a new architectural style and a new way of living. It demonstrates one of the prominent roles of an architect at that time: to articulate the proposition of domesticity, architecture, and urbanism.

Keywords: Casa de Vidro. Residência Oscar Americano. Parque CECAP complex.

Resumen

En este artículo se aborda la relación entre los interiores domésticos y la arquitectura en el contexto de la modernidad, mediante el estudio de tres edificios ubicados en la cuidad de São Paulo: La "Casa de Vidro" de Lina Bo Bardi, La "Residência Oscar Americano" de Oswaldo Bratke y El "Parque CECAP" complejo de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha y Fábio Penteado. La investigación histórica de estos edificios se fundamentó en fuentes primarias y secundarias, como también en revistas brasileñas especializadas de la época. Este artículo tiene como objetivo investigar cómo los arquitectos seleccionados representaron la idea moderna de vivir, estas construcciones son áreas localizadas en lo que en su momento era el borde São Paulo. Así, se pudo apreciar que los valores de las representaciones de interiores divulgadas, contribuyeron a reconocerlos como importantes laboratorios de experimentación, afirmación y difusión de un nuevo estilo arquitectónico y de un nuevo estilo de vida. Cabe destacar, que se comprende qué, el papel del arquitecto es de un articulador de los ideales de la época entre las propuestas de domesticidad, arquitectura y urbanismo.

Palabras clave: Casa de Vidro. Residência Oscar Americano. Parque CECAP complejo.

Os interiores domésticos e as revistas especializadas na difusão da arquitetura e do modo de morar moderno: duas casas e um conjunto habitacional

O interior e a difusão da Arquitetura Moderna

Os interiores modernos foram locais de expressão da subjetividade, espectadores das mudanças na ideia de domesticidade e reflexo das transformações, questionamentos e propostas da modernidade (RICE, 2007; SPARKE, 2008).

Diante do caráter efêmero e da dificuldade de preservação da configuração original dos interiores das casas projetadas por arquitetos modernos, reconhecendo-os como importantes laboratórios de experimentação, afirmação e disseminação de um novo estilo arquitetônico e modo de vida, esse artigo propõe-se a recuperar a discussão sobre esses espaços domésticos e as representações do modo de morar que traziam. Para tanto, irá analisar os discursos e significados a eles vinculados transmitidos em revistas especializadas, observando o quanto estabeleceram um diálogo com a revisão de aspectos urbanísticos, sociais, culturais, econômicos e políticos do país.

Considerando a proposta do presente Seminário em reconhecer a difusão e consolidação da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo modernos fora dos grandes centros, ou nas áreas periféricas dos mesmos, acredita-se que o entendimento dos interiores de diferentes tipos de habitações propostas pelos arquitetos modernos, como a casa do arquiteto, a casa projetada para um cliente e os grandes conjuntos habitacionais, possa trazer importantes elementos de reflexão sobre um dos instrumentos da cultura moderna na segunda metade do século XX. Como estudos de caso, foram selecionadas três obras projetadas por arquitetos de diferentes formações e atuação na metrópole paulista. São elas: a Casa de Vidro de Lina Bo Bardi (1949-1952) e a Residência Oscar Americano de Oswaldo Bratke (1952-1954), localizadas no distrito do Morumbi, São Paulo/SP, parte do processo de suburbanização dessa grande cidade esclarecido por Dall'Alba (2017); e o Conjunto Parque CECAP Zezinho Magalhães (1967-1981) de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado, localizado em Cumbica, Guarulhos/SP, inserido num contexto de conurbação da Região Metropolitana de São Paulo nos anos 1960 e 1970, caracterizando-se como mecanismo de resposta ao déficit habitacional no período do milagre econômico brasileiro. Foram, portanto, projetos colocados nos limites da cidade à sua

época, isto é, nas periferias dos grandes centros em diferentes momentos de acelerada urbanização, entre o fim da década de 1950 e início de 1970. É importante frisar que esse artigo é parte de uma pesquisa maior sobre interiores modernos que se debruçou sobre esses casos, por via de duas Iniciações Científicas com objetivos mais amplos.

Por meio de uma pesquisa histórica, embasada em fontes primárias publicadas e secundárias e focada na leitura das obras, tal como apresentadas em revistas especializadas brasileiras daquele momento, esse artigo se propõe a investigar como os arquitetos selecionados representaram a ideia do morar moderno nas franjas, à época, da cidade de São Paulo. O faz analisando desenhos, textos e fotografias dos projetos difundidas nos periódicos, de modo a avaliar escolhas plásticas, técnicas e simbólicas ali colocadas e como propagavam uma nova proposta de habitar, bem como um ideal de cidade e de construção da metrópole.

Vale lembrar as premissas e o alcance das revistas especializadas publicadas no Brasil como veículo importante de documentação e registro de projetos e discussões levantadas na consolidação da Arquitetura Moderna Brasileira, obtendo grande alcance nos debates que suscitaram, em diálogo com o cenário internacional, estimulando os arquitetos a refletirem sobre a profissão.

Destacou-se nesse contexto a Acrópole (1938-1971), considerada uma rica documentação da produção arquitetônica do período. De inicial inclinação eclética, aproximou-se do movimento moderno, sobretudo, no período em que Max Grunwald foi o seu diretor (1952-1971). Dedicou-se a expor projetos e obras recém construídas, veiculando uma quantidade significativa de propagandas e, segundo Buzzar (2011), passando a apresentar uma seção cada vez mais ampla sobre interiores, de forma mais integrada aos projetos de arquitetura moderna. Destacou-se também, a Habitat (1950-1965), idealizada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi e ligada ao seu projeto cultural ao redor do Museu de Arte de São Paulo, nascida já moderna e com um perfil mais crítico e de expressão de opiniões, com o intuito de construir um campo de discussões relativos à cultura e sociedade, e, segundo Stuchi (2007), empenhando-se em encontrar uma identidade própria ligada a arte e arquitetura brasileira aliada aos princípios que o movimento moderno internacional defendia.

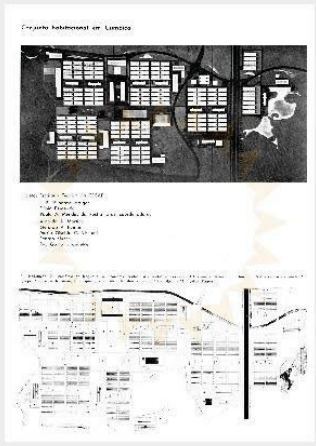
Primeira página dos artigos sobre as obras			
Projeto	Casa de Vidro	Residência Oscar Americano	Conjunto Parque CECAP
Revista	Revista Habitat	Revista Acrópole	Revista Acrópole
Número, ano, página	n.10, 1953, p. 31	n. 226, 1957, p. 358	n. 372, 1970, p. 32
Imagem			

Figura 1. Quadro elaborado pelas autoras a partir das páginas inteiras das revistas. Fonte: Do autor a partir de Habitat, n.10, 1953, p. 31, coleção Biblioteca Central EESC-USP e Acrópole, n.226, ago. 1957, p.358, e n.372, abr. 1970, p. 32, ambas da coleção FAU-USP disponível para a difusão na Internet sob Licença Creative Commons.

A Casa de Vidro (1949-1952) segundo a Habitat

Não é um acaso que Lina e Bardi, que compraram seu próprio terreno no Jardim Morumby, tenham feito publicidade do bairro em sua revista, apresentando primeiramente o cenário, para depois, divulgar a obra moderna ali inserida. Assim, no seu quinto volume, a Revista Habitat fez sua primeira menção ao bairro recém loteado (n. 5, 1951, p. 66 e 67) divulgando uma imagem da mata fechada presente ainda no local. Dois anos depois, a residência do casal ilustrou a capa do décimo volume. Em um artigo de nove páginas (n.10, 1953, p.31 a 40), o projeto de Lina para sua própria residência foi exposto, colocando como ponto primordial a comunhão entre arquitetura e natureza e o sucesso da Casa de Vidro em alcançar esse ideal explicando os meios técnicos, plásticos e materiais para tanto. Quase todas as vinte e três fotografias publicadas sem autoria, em igual proporção entre imagens internas e externas, demonstram a relação proposta pela arquiteta entre casa e paisagem.

A apresentação visual da obra se iniciou com as fotos externas, enquadrando e se aproximando da “casa na mata”, como a denomina o texto, para posteriormente mostrar o interior com fotos das salas de estar e jantar que, com suas fachadas inteiramente de vidro, reforçavam a relação com a natureza pretendida.

Quando se revelou, finalmente, o rico mobiliário e as diversas obras de arte dispostos na área social, foi possível observar o que Corato (2013) destaca sobre a forma que a cultura arquitetônica italiana comparecia em seus trabalhos, principalmente na maneira de tratar o projeto de interiores em um cenário brasileiro que apresentava esses elementos com grande qualidade, mas não os focava no debate arquitetônico. O projeto propunha uma íntima relação entre arquitetura e arte, e não é por acaso que esse ambiente da Casa de Vidro foi comparado a um museu pela própria revista. A arquiteta organizava mobiliário, obras de arte e objetos como uma experiência museográfica. Parte do mobiliário pertence a estilos do passado e parte é moderno, desenhado por Lina exclusivamente para a casa (ORTEGA, 2008) – sem autoria apontada na Revista –, com indicação apenas do cuidadoso estudo sobre as estantes da biblioteca da sala.

O texto descritivo do projeto também se preocupava em apontar, ainda que brevemente, a distinção existente entre os dois volumes nos quais a Casa de Vidro se distribui. A linguagem arquitetônica própria da “construção comum em pedra e cimento”, como ele explicava, que caracteriza o volume que abriga o setor de serviços da Casa (ver Figura 2) e os quartos, em contraste com a sala envidraçada, foi bastante menos enfatizada nas fotografias.

O cuidado que o projeto da casa apresentava em preservar a privacidade da área íntima, que possui ambientes reservados e extremamente funcionais, mobiliado apenas com o necessário, se revelou também na ausência de fotografias que retratassem essa domesticidade, reforçando o contraste entre a área íntima e a destinada ao convívio social, ao lugar de encontro, ao coletivo, que foi amplamente divulgado. Isso confirma o desejo de projeto de Lina, já observado por Oliveira, quando afirma que “[...] o recolhimento e o descanso estão resguardados do olhar indesejado" (2006, p.42).



Figura 2. Redesenho a partir do projeto publicado na Revista Habitat: programa e setorização. Fonte: Elaborado pelo autor.

A relação entre a cozinha e a vida cotidiana moderna foi apresentada lateralmente à sua imagem, propondo uma ideia de praticidade e tratando-a nos modos como este espaço vinha sendo objeto de estudo mundo afora, em sintonia com os princípios da arquitetura moderna. Lina, ao apontar na legenda das fotografias os novos materiais utilizados na cozinha, e dizer que é "toda mecanizada", fazendo uso de "incinerador de lixo automático", esclarecia o valor simbólico deste novo modelo de interior doméstico que prezava pela racionalização espacial, animada pelo otimismo quanto aos progressos tecnológicos: o anúncio do novo modo de morar almejado da época.

A Residência Oscar Americano (1952-1954) segundo a Acrópole

Foi com o artigo “Residência no Morumbi” (n. 226, 1957, p. 358-362) que a Acrópole apresentou a obra do arquiteto Oswaldo Bratke (1907-1997) para seu amigo de longa data, Oscar Americano Filho (1908-1974). Sua terceira obra no distrito Morumbi é caracterizada pela geometria e modulação como matrizes compositivas da arquitetura, que, mesmo não apontadas por texto explicativo ou crítico sobre a obra na revista, destacam, nas imagens, a sua marcante volumetria.

O projeto da Residência guarda semelhanças com o da Casa de Vidro, pois destaca a estreita relação entre arquitetura e natureza como partido projetual, satisfazendo a principal vontade do cliente e futuro usuário. Mas diferentemente da obra de Lina, que buscou a diluição destes elementos e incorporou a paisagem da cidade, para Segawa e Dourado (1997), a relação entre arquitetura e natureza foi de enquadramento e moldura, como as imagens feitas da casa procuravam evidenciar. Cinco das onze fotografias divulgadas pela revista posicionavam o observador no exterior próximo à casa, enquadrando a volumetria precisa desta, de modo a selecionar a arquitetura como foco da imagem e reduzir a vegetação que a circunda como simples e pequena moldura.

Posteriormente, e de modo similar, o observador era posicionado no interior do espaço de estar da residência em uma imagem, e voltava seu olhar para os planos de vidro utilizados na sala de estar que emolduram o pátio interno central com seu espelho d’água e vegetação abundante. A revista se preocupava em retratar a relação entre interior e exterior na área em que esta mais se intensifica: na “fachada poente” da casa, aquela que recebe as visitas.

Ao publicar as plantas da casa, nomeou o pavimento superior como “andar da família”, lugar da intimidade expressa nas suítes, mas que possuía uma profusão de ambientes da área de serviços, bem como ambientes para o convívio da família com a elite paulistana da época (ver Figura 3).

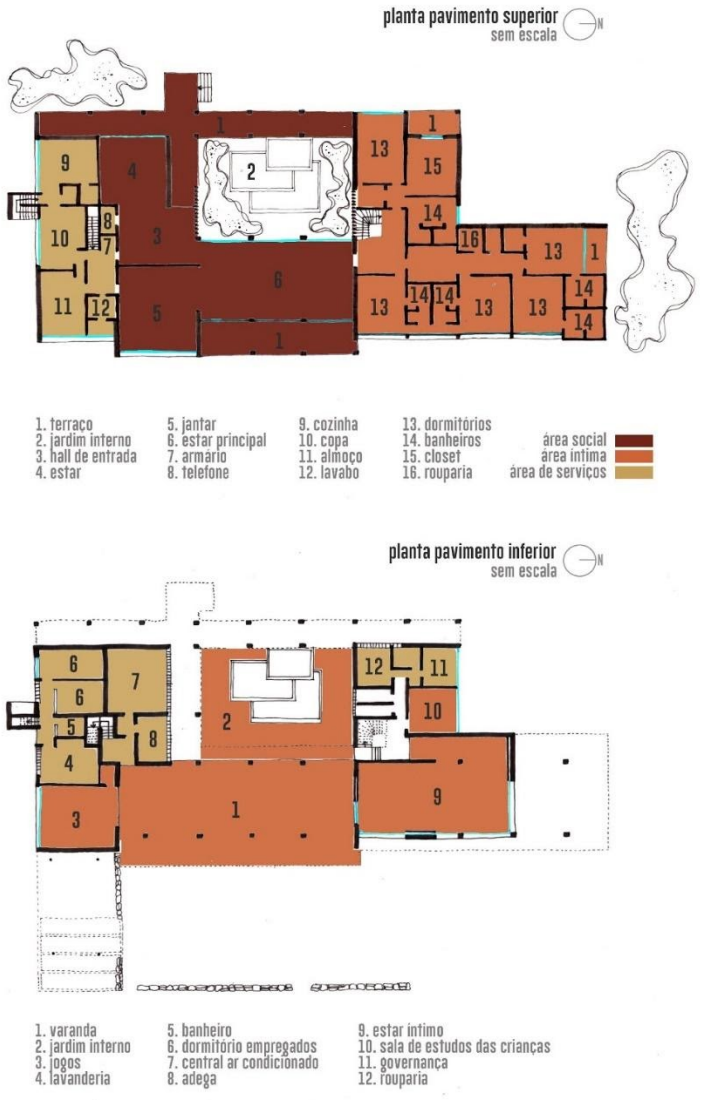


Figura 3. Redesenho a partir do projeto divulgado na revista Acrópole: programa e setorização. Fonte: Elaborado pelo autor.

A ausência de imagens que retratam qualquer ambiente do setor de serviços corrobora a intenção de manter esse setor sem visibilidade (com exceção da cozinha, como já visto), mesmo que com metragem relativamente grande ao prever diversos "dormitórios de criadas" e da "governante", como a Acrópole nomeou. O distanciamento entre moradores e funcionários, que nem mesmo deveriam se cruzar segundo este projeto arquitetônico, é marcante e foi estudado no projeto.

Por fim, os três ambientes escolhidos para ilustrar os interiores como locais do exercício da domesticidade moderna foram a sala de estar da área social, um dormitório, e o "recanto da sala

da família". Neste último, é possível ver que, assim como na Casa de Vidro, a coleção de obras de arte dos proprietários foi valorizada, mesmo que por dispositivos diversos de organização espacial, com ênfase em nomes do movimento moderno brasileiro, que a casa detém até hoje. Bratke dispôs na parede da sala de convívio da família, uma obra de Di Cavalcanti, que integra o grande acervo de pinturas, esculturas, mosaicos e painéis distribuídos pela casa, como o do pavilhão de lazer também retratado na revista. As três fotografias compunham, portanto, a página que tinha por objetivo divulgar o controle estético do espaço, posto em prática principalmente pelo uso de mobiliário moderno projetados pela Branco e Preto, seja aquele já disponível em catálogo quanto aquele criado exclusivamente para a casa. A leveza do desenho desse mobiliário, construído praticamente de linhas e subtração de volumes, assim como a casa, muito cooperou no efeito de unificação estética dos ambientes, e na sala, contribuiu a eliminar qualquer obstáculo para a fruição visual do exterior.

O Conjunto Parque CECAP – Zezinho Magalhães Prado (1967-1981) segundo a Acrópole

O projeto para o Conjunto Habitacional em Cumbica, ainda em fase de construção, foi publicado no penúltimo ano de existência da revista Acrópole (ano 31, nº372, abril de 1970), com o propósito de expor um ideário progressista que buscava novas possibilidade de habitar e constituir a cidade moderna, sendo divulgado junto a outros projetos significativos do período da ditadura e do chamado milagre econômico brasileiro, como o Plano Piloto para a Baixada de Jacarepaguá (Lúcio Costa), o Centro Comercial da Barra (Oscar Niemeyer) e o Pavilhão do Brasil para a Expo de 1970 (Paulo Mendes da Rocha). A revista dedicou seis páginas da edição à publicação dos desenhos técnicos, fotos da maquete física de implantação e distribuição das edificações no terreno, e textos sobre o conjunto, escritos pelos próprios arquitetos, e, dada a não finalização da obra na data da publicação, não foram divulgadas fotografias nem das edificações quanto menos dos seus interiores.

A revista iniciava o artigo com uma imagem da maquete e da planta de implantação do conjunto numa tentativa de mostrar a sua grandiosidade que, como último projeto a ser apresentado na edição, deveria, com os projetos anteriores, reafirmar e difundir os valores defendidos pela arquitetura moderna, mesmo em um período de críticas a ela. O texto expunha as diretrizes projetuais que orientaram os arquitetos Vilanova Artigas, Fábio Penteado e Paulo Mendes da Rocha e o escritório técnico da CECAP Guarulhos durante a concepção do projeto.

Uma das ideias centrais apresentadas no texto foi a “reformulação do conceito de habitação”, como denomina a revista, por meio da implementação não só de edifícios residenciais, mas de todo um aparato de equipamentos públicos e de comércio. Desse modo, seriam oferecidos à população todos os mecanismos e recursos necessários ao desenvolvimento da nova forma de morar moderna, sendo os espaços públicos do conjunto uma extensão dos interiores dos apartamentos. A ideia de “aproveitamento máximo das possibilidades tecnológicas existentes”, apresentada pelo periódico, e a industrialização também foram diretrizes importantes, vistas pelos arquitetos como mecanismos de barateamento de padrões construtivos e equipamentos domésticos “indispensáveis à vida moderna". Essas diretrizes seriam materializadas não só na estrutura racionalizada e pré-fabricada dos edifícios, mas também, no interior das unidades habitacionais, a partir do desenho pelos arquitetos dos eletrodomésticos como fogão, geladeira e máquina de lavar para o conjunto, com o intuito de baratear seu custo a partir da produção em massa, algo não efetivado (FOLZ, 2002).

Além disso, a flexibilização dos apartamentos de 64 m² também foi apresentada na edição da revista, numa tentativa de exposição da preocupação dos arquitetos na adaptação desses interiores às diferentes necessidades dos moradores, tornando-os ajustáveis à diferentes configurações espaciais, respondendo a suas visões de uma nova realidade da família moderna. A planta da unidade tipo (Figura 4) com sala, três dormitórios, cozinha, banheiro e área de serviço foi apresentada na revista, revelando, mesmo que de forma indireta, a preocupação com a tripartição dos interiores em áreas de serviço, sociais e íntimas.

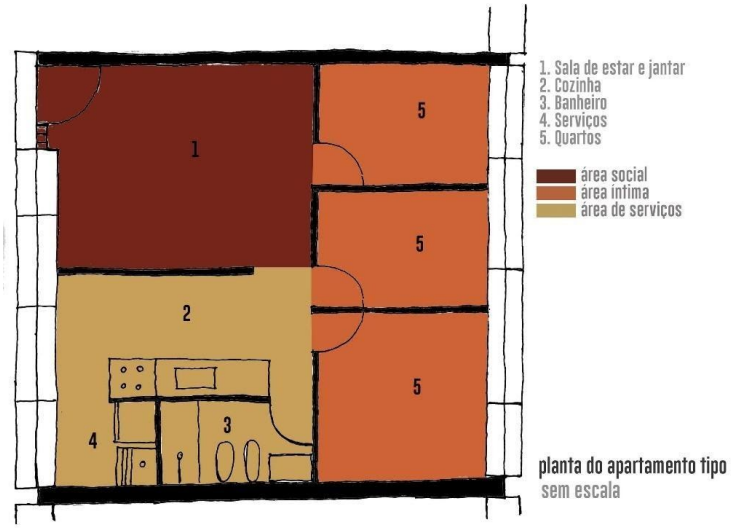


Figura 4. Redesenho a partir do projeto divulgado na revista Acrópole: programa e setorização. Fonte: Elaborado pelo autor.

Apesar de todo o esforço em fazer com que essa planta fosse flexível e adaptável, a inserção de uma sugestão de organização com uma planta tipo ainda demonstra o controle que os arquitetos pretendiam ter sobre o modo de vida dentro desses apartamentos. Na concepção dos interiores das habitações, os armários foram abordados como "equipamentos domésticos básicos", desenhados de forma concomitante à estrutura e à arquitetura dos edifícios. Com isso, todas as escalas do conjunto foram controladas pelo desenho dos arquitetos, do desenho de uma parte de cidade moderna até detalhes de mobiliários e equipamentos internos aos apartamentos, caixilhos e planos de vedação, propondo uma nova forma de ver e entender a relação homem – arquitetura.

Conclusões

Nas revistas avaliadas observa-se, por via dos projetos, obras construídas e das suas representações em fotografias, desenhos e textos como os arquitetos conceberam o interior das habitações como um instrumento da nova arquitetura. A edição era rigorosamente pensada para transmitir a ideologia da modernidade, visto que o ato de selecionar o que se evidenciava ou se omitia era relevante.

A preconização de um modo de vida ligado à natureza foi, assim, um foco dado às obras: o subúrbio bucólico imaginado no conúbio entre arquitetura moderna e desenho do distrito do Morumbi, nos dois primeiros casos estudados; e a relação entre edificações modernas e espaços livres e verdes, no caso do Zezinho de Magalhães, conformavam a ideia de cidade que deveria abrigar o novo modo de vida. Da mesma forma, a relação com o exterior foi exaustivamente retratada, possibilitada pelos dispositivos da arquitetura moderna, como o uso amplo do vidro, as possibilidades estruturais ou os mecanismos de desenho do traçado urbano. Proporcionalmente, áreas de serviços, por exemplo, presentes nos projetos, desaparecem das imagens, com exceção da divulgação da ideia de uma cozinha funcional, racionalizada e tecnológica, que parecia prescindir de empregados. No caso do Zezinho Magalhães, o morar moderno, incluindo o desenho de todos os aspectos dos interiores, em conjunto com a arquitetura, passava por uma ideia de envolver a pré-fabricação e uma aposta na industrialização de equipamentos domésticos desenhados pelos arquitetos e por eles considerados necessários para o desenvolvimento da vida moderna. Para esse novo modo de morar foram importantes, ainda, no caso da Casa de Vidro e na Residência Oscar Americano, a coleção de obras de arte ligadas às histórias de seus moradores, antigas e modernas na primeira, e com peso nas modernas e brasileiras, na segunda.

Esses interiores, carregados em sua origem de ideologias de um tempo, estão hoje alterados e talvez não mais existam, mas o entendimento de seus valores precisa ser recuperado como registro da cultura e patrimônio de um período que unia, em um mesmo ideal estético, o desenho e escolha de mobiliário e objetos, sua organização espacial, e a concepção de habitação e da cidade, capazes de mostrar como viver na metrópole.

Referências

ARTIGAS, Vilanova et al. Conjunto habitacional em Cumbica. **Acrópole**. São Paulo, ano 31, n. 372, p. 32-37, abr. 1970. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/372. Acesso em: 13 set. 2020.

BUZZAR, Miguel Antônio. **Modernismo em Revista:** Notas Preliminares entre a Relação da Revista Acrópole com a Arquitetura Moderna Brasileira e sua Difusão em São Paulo (1938 1956). Tese (Livre Docência) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011.

BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. **Habitat.** São Paulo, n. 10, p. 31-40. 1953.

BRATKE, Oswaldo. Residência no Morumbi. **Acrópole**, São Paulo, ano 19, n. 226, p. 358-362, ago. 1957. Disponível em: http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/226. Acesso em: 13 set. 2020.

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: MASSEY, A.; SPARKE, P. (Org.) **Biography, identity and the modern interior**. Farnham: Ashgate, 2013, p. 145-157.

DALL'ALBA, Anderson. **Formas modernas em jardins pitorescos.** As casas e os planos de Oswaldo Bratke para o Morumbi nos anos 1950. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FOLZ, Rosana Rita. **Mobiliário na Habitação Popular**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2002.

MORUMBI. **Habitat.** São Paulo, n. 5, p. 66-67. 1951.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura**. Editora Gustavo Gili: São Paulo, 2006.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) - interlocuções entre moderno e local**. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RICE, Charles. **The Emergence of the Interior**. Architecture, Modernity, Domesticity. New York: Routledge, 2007.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo: Proeditores, 1997.

SILVA, Naiane Marcon. **As revistas Acrópole e Habitat e a consolidação da Arquitetura Moderna Brasileira (1950 – 1956)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2017.

SPARKE, Penny. **The modern interior**. London: Reaktion Books, 2008.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat:** um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. 2007. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Escola Estadual de Artigas em Guarulhos, SP: reconhecimento do patrimônio, prática espacial e hipóteses de preservação

Artigas State School at Guarulhos, SP: recognition of heritage, spatial practice and hypotheses of conservation.

Escuela Estatal de Artigas en Guarulhos, SP: reconocimiento del patrimonio, práctica espacial e hipótesis de conservación.

CUBOTA, Bianca Ornelas. Aluna de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Contato: bianca.ornelas@unesp.br.

HIRAO, Hélio. Doutor. Professor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Contato: helio.hirao@unesp.br

Resumo

A investigação discute o patrimônio urbano e arquitetônico moderno paulista visando a potencialização da preservação e proporcionando reflexões dos seus significados atuais. O objeto de estudo é o antigo Ginásio de Guarulhos, atual Escola Estadual Conselheiro Crispiniano, projeto de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi no contexto histórico do Plano de Ação do governo Carvalho pinto (PAGE), entre os anos de 1959 e 1963. As experimentações espaciais desenvolvidas através de derivas situacionistas (DEBORD, 1958), explorando as diversificações dos territórios espaciais, assim como o caminhar como praticantes dos “territórios atuais”, “espaços intermediários”, ou “espaços entre” - a transurbância de Careri (2013) no conjunto arquitetônico selecionado. A investigação assume a potência de cognição do espaço experimentado, com o procedimento cartográfico de Deleuze e Guattari (DELEUZE, GUATTARI, 1995) através de mapas móveis do espaço vivenciado. Assim, esse mapa da cidade é atualizado através pela prática do espaço, agora apropriada e modificada pelos seus habitantes (JACQUES, 2008). Portanto, abre-se discussões e reflexões válidas mediante a questão do patrimônio escolar urbano e engendra novas potências de preservação e do reconhecimento desse patrimônio através da ativação das práticas espaciais dos sujeitos existentes no espaço.

Palavras-chave: Patrimônio Modernista. Cartografias Urbanas. Prática Espacial.

Abstract

This paper discusses São Paulo's urban and architectural heritage aiming to potentialize its preservation and reflect on its contemporary meanings. The object of study is the old Guarulhos' Gymnasium, used nowadays as a school, Escola Estadual Conselheiro Crispiano, designed by Villanova Artigas and Carlos Cascaldi, during the Action Plan of Governor Carvalho Pinto's (1959-1963). In the last few years, the school suffered a series of interventions, of different scales, resulting in the loss of the architectural characteristics of the building. The spacial experimentations

conducted through situationist derives (DEBORD,1958), explores the various spacial territories, as well as, walking as a practice of "current territories", "intermediate spaces", or "spaces between" – the transurbance from Careri (2013) on the chosen architectural complex. The study considers the potency of cognizance of the experienced space, as a cartographic method of Deleuze and Guatarri (DELEUZE, GUATARRI, 1995) though maps of the experienced space. Hence, the city's maps are updated considering the perceived space, suited and modified by its inhabitants (JACQUES, 2008). So, further discussions and reflections are needed when it comes to the scholar's urban heritage and conceives new potencies of preservation and recognition of this heritage through the activation of the spacial practices of the subjects that live those spaces.

Keywords: Modernist Heritage. Urban Cartography. Spatial Practice.

Resumen

Este artículo analiza el patrimonio urbano y arquitectónico de São Paulo con el objetivo de potencializar su preservación y reflexionar sobre sus significados contemporáneos. El objeto de estudio es el antiguo Gimnasio Guarulhos, hoy en día utilizado como escuela, Escola Estadual Conselheiro Crispiano, diseñado por Villanova Artigas y Carlos Cascaldi, durante el Plan de Acción del gobernador Carvalho Pinto (1959-1963). En los últimos años, la escuela sufrió una serie de intervenciones, de diferentes escalas, que resultaron en la pérdida de las características arquitectónicas del edificio. Las experimentaciones espaciales realizadas a través de derivaciones situacionistas (DEBORD, 1958), exploran los distintos territorios espaciales, así como el caminar como práctica de "territorios actuales", "espacios intermedios" o "espacios entre" - la *transurbancia* de Careri (2013) sobre el conjunto arquitectónico elegido. El estudio considera la potencia de conocimiento del espacio experimentado, como un método cartográfico de Deleuze y Guatarri (DELEUZE, GUATARRI, 1995) a través de mapas del espacio experimentado. De ahí que los mapas de la ciudad se actualicen considerando el espacio percibido, adaptado y modificado por sus habitantes (JACQUES, 2008). Por lo tanto, se necesitan más discusiones y reflexiones cuando se trata del patrimonio urbano del académico y concibe nuevas potencias de preservación y reconocimiento de este patrimonio a través de la activación de las prácticas espaciales de los sujetos que habitan esos espacios.

Palabras clave: Patrimonio Modernista; Cartografía urbana; Práctica espacial

Escola Estadual de Artigas em Guarulhos, SP: reconhecimento do patrimônio, prática espacial e hipóteses de preservação.

Introdução

A discussão e reflexão sobre patrimônio moderno e sua preservação pauta-se nos usos e apropriações dos sujeitos na cidade contemporânea, considera portanto, o reconhecimento atual como patrimônio através de apreensões das relações dos indivíduos no espaço. Concebe-se como uma tentativa de conhecer as potencialidades no espaço escolar modernista, através das derivas (Debord, 1958) e das cartografias de forças e afetos.

O objeto de estudo é o antigo antigo Ginásio de Guarulhos, atual Escola Conselheiro Crispiniano concebida como parte do Plano de Ação do governo Carvalho Pinto (PAGE), entre os anos de 1959 e 1963, considerado um patrimônio modernista dos pensamentos de Artigas e Cascaldi. O arquiteto Vilanova Artigas foi um dos principais articuladores do pensamento modernista paulista, sendo a obra estudada tombada pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo).

Portanto, a valorização do conjunto arquitetônico modernista e seu entorno pelas práticas existentes no local, considera outros modos de preservação do patrimônio, através da experimentação desse espaço e suas potencialidades vistas pelas relações de afetos e vivências presentes na contemporaneidade.

Memória, Patrimônio e Preservação

A escola tratada neste artigo foi concebida no Plano de Ação do governo Carvalho Pinto (PAGE), entre os anos de 1959 e 1963. O antigo Ginásio de Guarulhos atual Escola Estadual Conselheiro Crispiniano é considerada um dos ícones da arquitetura moderna paulista, vinculada ao processo de democratização da educação e de outra concepção espacial e construtiva, adequada ao contexto da época. O edifício localiza-se na área central da cidade de Guarulhos e está envolto por áreas comerciais, sendo adjacente à praça dos estudantes.

Porém, a preservação do patrimônio escolar de Artigas e Cascaldi não condiz com sua importância histórica e identitária. Ao caminhar pela escola percebe-se a má conservação do

mural de Mário Gruber, danificado em muitas partes pelas infiltrações. As cores do mural se apagam juntamente com as cores dos pilares, mas as marcas do tempo revelam os chamados usos imprevistos que mostram uma resingularização da obra.

O conjunto arquitetônico passou por alterações, de acordo com documentos presentes no Arquivo Municipal Histórico de Guarulhos, a realização do projeto da EE Conselheiro Crispiniano data de 1958 e sua finalização de 1962. E no ano de 1994, o edifício passou por uma reforma geral e recebeu um edifício anexo que interferiu em seu entorno.

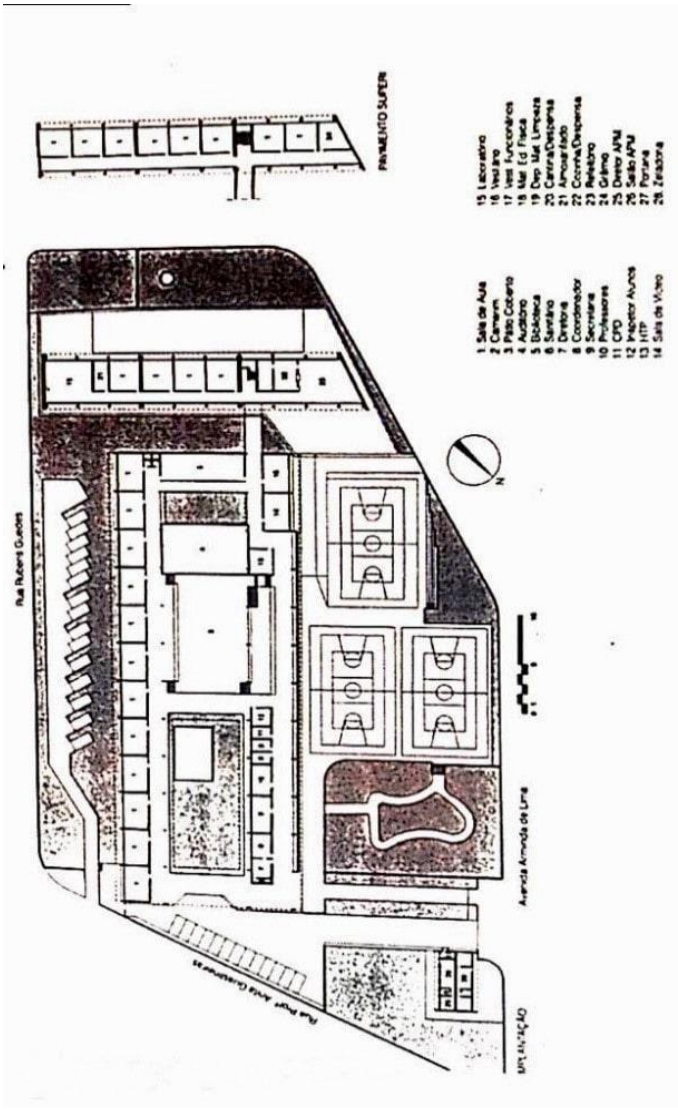


Figura 1. Planta baixa incluindo a Edifício Anexo. Fonte: Inventário do Colégio Conselheiro Crispiniano do Departamento de Manutenção de Próprios da Educação – DMPE. Domínio público.

Em 1992 foi construído um novo edifício (anexo) ao lado do edifício principal de autoria de Abrahão Sanovicz. A planta baixa (Figura 1) mostra o anexo que ampliou o número de salas de aulas e uma sequência de outras dependências como a zeladoria, a A.P.M (Associação de Pais e Mestres), e o galpão de depósito geral da escola. Posteriormente foi realizada a construção de calhas de alvenaria sobre a laje plana do ginásio, tendo em vista questões de impermeabilização e levando em consideração o custo da obra, como consequência houve alterações em sua arquitetura. Além disso, foram instalados muros de divisas de alvenaria mais altos, e gradis de segurança em toda a extensão principal do acesso à escola.

Mesmo com as mudanças, a escola é um símbolo da memória afetiva da cidade, sendo que o edifício encontra-se na área de ocupação mais antiga da cidade e por ser uma das escolas públicas precursoras da região. As relações de memória e apreço pela escola advém de ex-alunos, professores e funcionários, que podem ser vistos amplamente por meio de relatos presentes nas mídias sociais. A escola tornou-se parte da memória guarulhense no sentido de promover encontros de ex-alunos e eventos culturais, de dança, teatro e exposições artísticas .

As visitas ao Arquivo Histórico da Cidade propiciaram o acesso a diversos jornais da época, o reconhecimento do valor da escola para aqueles que vivenciaram e possuem histórias relacionadas a escola. Assim, o reconhecimento do patrimônio escolar, deve considerar tanto as memórias coletivas, quantos as multiplicidades provindas dos usos e práticas atuais. Por estas razões, o artigo tem como objetivo apreender e reconhecer patrimônio urbano inserido na cidade contemporânea a partir das relações entre os corpos (JACQUES, 2008), cartografando os espaços de maneira a tentar entendê-los a partir de mapas móveis das tessituras dessas relações de forças e afetos.

Cartografias: reflexões e apropriações do patrimônio urbano

As cartografias basearam-se nas derivas de Debord (1958), juntamente com essa prática, o errar pela cidade também fez-se necessário. Considerou-se as vivências a partir da ideia da “experiência corporal da cidade” (JACQUES 2008), vinculado ao caminhar lento pelo urbano, a fim de encontrar e apreender o espaço de modo a considerar as marcas e resquícios deixados no local.

As errâncias urbanas (JACQUES, 2004) possibilitaram novos olhares, e outras apreensões da cidade contemporânea, que por muitas vezes são despercebidas pelos apressados

transeuntes. Opõe-se a cidade pautada pela espetacularização, indo de encontro a uma cidade prática e das micro-resistências.

Em relação ao caminhar pelo urbano, fica evidente a desconexão do patrimônio escolar modernista com a cidade. Em primeiro momento, as grades e os muros que envolvem a escola modernista parecem não permitir encontros, o que constitui uma descaracterização da concepção modernista de continuidade espacial e da proximidade da arquitetura com a cidade.

Porém, com outros campos e a elaboração das cartografias foram fundamentais, e atuaram como tentativas de apreender mais profundamente os espaços, e revelaram-se como alternativas de transfigurar percepções iniciais. Assim, os diversos usos na cidade contemporânea compareceram nas cartografias, as marcas significativas das pessoas. Essa presença não visível desses indivíduos é significativa, visto que a preservação dos edifícios se configura a partir da identificação do objeto para com o sujeito.

A arte urbana, principalmente as pichações e os rastros evidenciam as apropriações e os usos dos sujeitos no local, e configuram-se como expressões que revelam-se, principalmente ao envoltório dos muros da escola. Dito isso, a cartografia (Figura 2) foi elaborada a partir da apreensão desses usos e práticas, pelo posicionamento político e pelas marcas deixadas no local.



Figura 2. Cartografia Todos. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

A cartografia acima como prática das Derivas realizadas e da memória advinda do local, tem como particularidade evidenciar os sujeitos ocupantes do local, tanto da praça dos estudantes, com seus carrinhos de comida e seus pontos de ônibus, quanto os alunos da escola e os sujeitos errantes que clamam “SOM” e “TODOS” presentes nos muros da escola. Essas palavras emanam algumas reflexões e trazem consigo o significado de “Direito à cidade” de Lefebvre (2001), e, portanto, ao direito à educação.

Aqui revela-se a busca pelo direito a cidade e pelo direito de todos à educação, que caminham junto com as concepções de Artigas, no sentido de uma democratização do acesso à educação. Caram (1999) ilustra como a obra da Escola Conselheiro Crispiniano foi concebida através do vínculo da cidade com a escola, em que o seu papel educacional atinge um âmbito social de uma escola inserida dentro da comunidade intencionando uma reflexão sobre o indivíduo e uma sociedade mais democrática.

Assim, a busca pelo coletivo e pelo direito à educação está presente na criação do projeto arquitetônico aberto e de sua relação com a cidade, mas também se manifesta nas lutas dos alunos por uma educação pública de qualidade e pelas apropriações que se transbordam para fora dos muros. Desse modo, algumas indagações surgem no sentido da concepção do muro no sentido de ser palco para apropriações como o graffiti as pichações e as reflexões pautadas nas práticas atuais como parte da preservação do patrimônio modernista na cidade contemporânea.

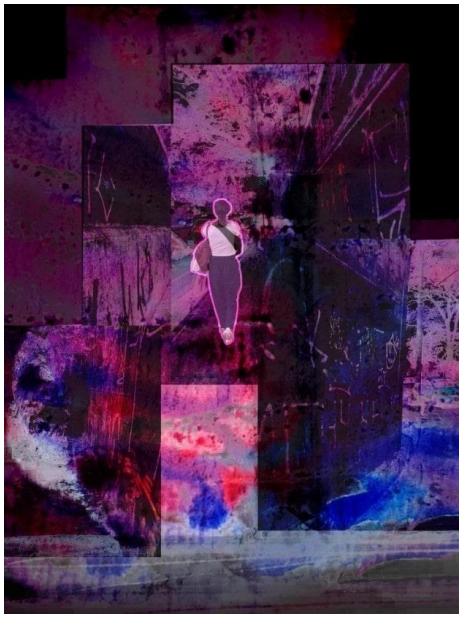


Figura 3. O transbordar do muro. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

A partir disso, o graffiti e a pichação são vistos como formas de uma afirmação de identidade, de expressão de ideias do coletivo, apresenta-se como forma de resistência. O graffiti aponta valores de reconhecimento sobre uma identidade e "afeição do grupo com o lugar" (TUAN, 1983, p.152). Aqui, o muro atua como suporte dessa linguagem, sendo os grafismos tão presentes que aparecem nitidamente nas cartografias (Figura 2 e 3), abrindo possibilidade de reflexões sobre a existência dos muros. Portanto a prática do caminhar permite atentar-se as brechas, aos detalhes, às vivências, aos usos e as apropriações da cidade.

O caminhar por entre os muros e grades permitiu novas apreensões, à medida que foi adicionado elementos e camadas de percepções. Nesse sentido, a cartografia (Figura 4) expressa as diversas camadas provindas do caminhar por entre a escola e seu entorno próximo.

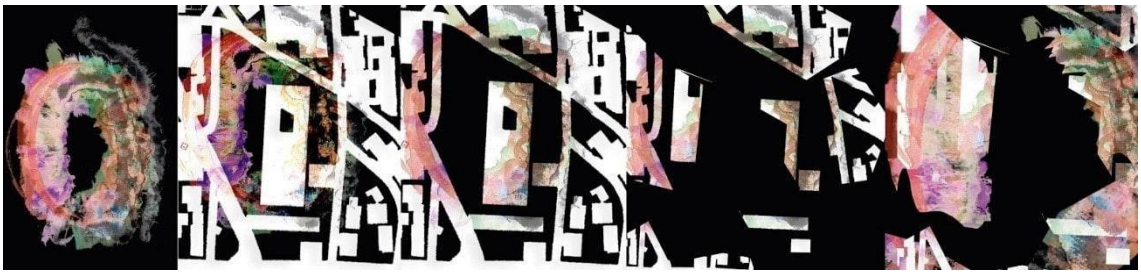


Figura 4. Sobreposição Afetos. Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Os tons escuros acinzentados representam a sombra e a luz e suas variações, os tons amarelados e alaranjados os sons e os ruídos, já os arroxeados a quantidade de pessoas. Os tons esverdeados os resquícios presentes no local e por fim os tons amarronzados constituem a superfície, o andar pelo local.

Percebe-se as diferentes territorialidades expressas no local, apresentadas como recortes do mapa urbano. Destaca-se também a relação da escola com a praça, localizada em frente ao patrimônio. Em referência as cores, as tonalidades ultrapassam seu espaço pelas manchas, ou seja, as territorialidades expandem-se e mesclam-se com outras. Simultâneos, os territórios descontroem, destorritorializam e se territorializam (GUATTARI, 1992), o edifício escola, antes visto como cheio, torna-se o vazio que permite transpassar e permear por entre os territórios.

As formas rizomáticas (DELEUZE, GUATTARI, 1995) transmitem sensações, práticas e territorialidades antes não vistas, mas agora mapeadas. Os mapas são inúmeros e constituem-se de diferentes dimensões físicas, sociais, culturais e subjetivas.

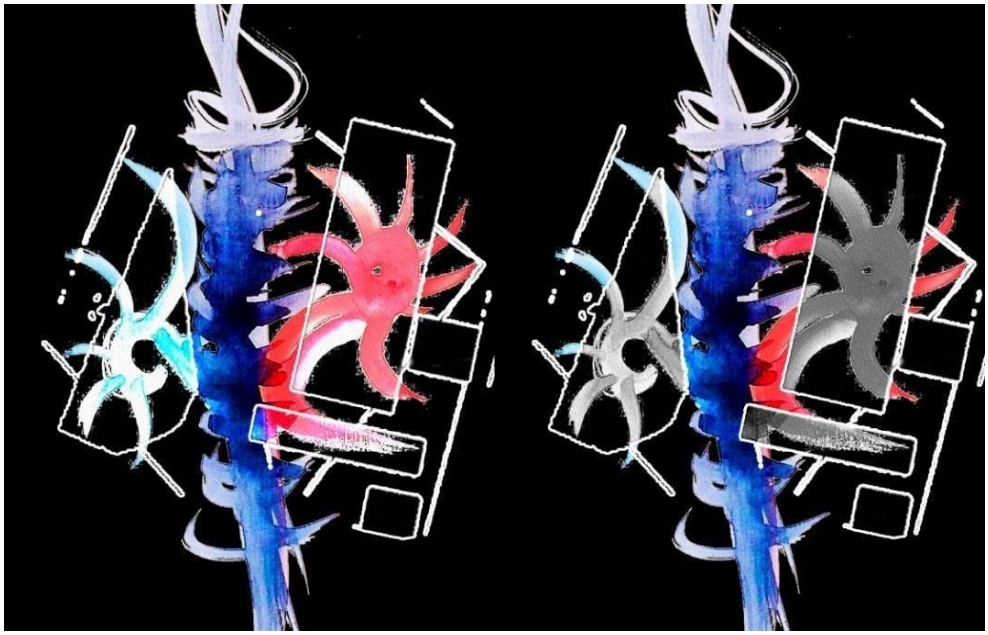


Figura 5. Entre Públicos. Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

A aproximação da relação da cidade e do patrimônio modernista, principalmente pautado na relação da praça e da escola revelam-se através desta cartografia (Figura 5). Sendo, as tonalidades de vermelho o conjunto das expressões identificadas no conjunto arquitetônico moderno e a tonalidade azul refere-se à praça em questão. ambas ultrapassam seu espaço por veios, ou seja, sua territorialidade se expande e se mescla com outras. Porém ambas pouco se misturam, parece haver uma grade invisível e inventada, não aquela que envolve todo patrimônio e sim aquela posta pela via e pelos carros de movimento rápido e incerto. Portanto, a prática de caminhar do ser errante atento permite descobrir múltiplas brechas em relação ao espaço urbano e a relação com o patrimônio moderno. Este viés de preservação do patrimônio moderno, considera as apropriações atuais e seus praticantes, com as ressingulariações adquiridas ao longo do tempo, além de buscar entender a cidade em sua multiplicidade para potencializar intervenções, visando sua valorização. Contudo, isto não descarta os procedimentos de restauração e intervenções físicas no edifício, que contribuem para sua longevidade. Configura-se como outros modos de preservação e de possíveis intervenções no patrimônio moderno brasileiro, visto as dimensões das apropriações na cidade contemporânea.

Análises Finais

O caráter experimental de abordar a questão da preservação do patrimônio arquitetônico modernista ativa práticas espaciais existentes, além de sua função primeira, capturando e ativando singularidades e multiplicidades espaciais existentes como alternativa que potencialize sua preservação a partir das errâncias de Jacques (2008) e das Derivas de Debord (1958), através das vivências e apropriações vistas nos trabalhos de campos. Pretende assim, pensar a preservação do patrimônio moderno, visando os usos, as multiplicidades e as camadas da cidade contemporânea. Considera os sujeitos como praticantes locais e os olhares que esses sujeitos constroem do patrimônio urbano.

Portanto, busca-se uma luta pela educação sobre uma consciência e aprendizado do patrimônio urbano, como "parte integrante e ativa" (KÜHL, 2017, p.223) do contemporâneo de maneira que as camadas históricas, culturais e das apropriações possam construir modos de preservação. Assim, o viés para o reconhecimento do patrimônio moderno arquitetônico permeia pelas memórias e práticas cotidianas no espaço urbano. Fica evidente assim, as relações de afetos, da memória, das expressões artísticas e os vínculos sociais dos sujeitos com o patrimônio urbano na contemporaneidade.

Referências

CARAM, A.; UIEDA, M. EESG Conselheiro Crispiniano - **Ensino, arquitetura e educação,** 1999.

CARERI, F**.** ***Walkscapes*****: o caminhar como prática estética**. São Paulo: GG Brasil, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética/** francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. I ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CONDEPHAAT - Documentação do processo de tombamento. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado <http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/ee-conselheiro-crispiniano-antigo-ginasio-de-guarulhos/>. Acesso em: 02 de novembro de 2019.

DEBORD, G. Teoria da Deriva. **Revista Internacional Situacionista**. No. 2, dez. 1958. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf> Acesso em: 29 ago. 2018.

DELEUZE G., GUATTARI F., Introdução. In **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

GUATTARI F. **A restauração da cidade subjetiva**. In *Caosmose*: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

JACQUES, P. B. **Corpografias urbanas**. Arquitextos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>.MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporanea de la Restauración*. Madri: Editorial Sintesis, 2010

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Breve histórico das errâncias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 053.04, Vitruvius, out. 2004 <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>. Acesso em: 10 fev. 2020

KÜHL, Beatriz; CYMBALISTA Renato; FELDMAN Sarah**. Patrimônio Cultural:** Memória e Intervenções Urbanas. São Paulo: Annablume, 2017.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

Sobre o Filme Lotte am Bauhaus: Considerações sobre a Trajetória das Mulheres na Arquitetura, da Bauhaus até o Brasil

About the film Lotte am Bauhaus: Considerations about the trajectory of women in architecture, from Bauhaus to Brazil

Sobre la película Lotte am Bauhaus: Consideraciones sobre la trayectoria de la mujer en la arquitectura, desde la Bauhaus hasta Brasil

SANTOS, Aline Nami dos. Arquiteta e Mestranda. Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da Universidade de São Paulo (USP). Contato: alinenami@usp.br.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. Arquiteto e Professor Doutor. Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da Universidade de São Paulo (USP). Contato: pfujioka@sc.usp.br.

Resumo

O centenário da Bauhaus permitiu uma revisão de sua importância histórica para a Arquitetura Moderna e para o ensino da arquitetura, revisão inclusive crítica. *Lotte am Bauhaus* (2019) foi produzida para rememorar os feitos da escola, enfocando o papel das mulheres e suas lutas. O longa mostra a curiosidade, a paixão e as dificuldades vividas pelas alunas no turbilhão de experimentação que foi a Bauhaus. O presente artigo busca explorar o filme e a influência que a Bauhaus teve sobre as mulheres nas áreas de arquitetura, urbanismo e design no Brasil.

Palavras-chave: Feminismo. Modernismo. Cinema.

Abstract

The centenary of Bauhaus allowed for a review of its historical importance in Modern Architecture and in teaching of architecture, with a critical review. *Lotte am Bauhaus* (2019) was produced to commemorate the achievements of the school, focusing on the role of women and their struggles. The feature shows the curiosity, the passion and the difficulties experienced by the students in the whirlwind of experimentation that was the Bauhaus. This article seeks to explore the movie and the influence that Bauhaus had on women in the areas of architecture, urbanism and design in Brazil.

Keywords: Feminism. Modernism. Movie.

Resumen

El centenario de la Bauhaus permitió hacer una revisión de su importancia histórica para la Arquitectura Moderna y para la enseñanza de la arquitectura, incluso una revisión crítica. *Lotte am*

Bauhaus (2019) se produjo para conmemorar los logros de la escuela, centrándose en el papel de las mujeres y sus luchas. El largometraje muestra la curiosidad, la pasión y las dificultades vividas por los alumnos en el torbellino de experimentación que fue la Bauhaus. Este artículo busca explorar la película y la influencia que tuvo la Bauhaus en las mujeres en las áreas de arquitectura, urbanismo y diseño en Brasil.

Palavras-chave: Feminismo. Modernismo. Cine.

Sobre o Filme Lotte am Bauhaus: Considerações sobre a Trajetória da Mulheres na Arquitetura, da Bauhaus até o Brasil

Apresentação

Este artigo constitui comentário crítico acerca do filme *Lotte am Bauhaus* (2019), produção UFA Fiction da TV alemã para as comemorações do centenário da Bauhaus. O filme enfoca o preconceito de gênero enfrentado pelas primeiras alunas da escola, levando-nos a comentar também o preconceito e chauvinismo enfrentados pelas primeiras arquitetas no Brasil, no alvorecer das escolas de arquitetura e da própria Arquitetura Moderna Brasileira; e a situação atual das mulheres arquitetas no Brasil.

Apesar do enfoque distinto em relação a outros eventos e publicações do centenário bauhausiano, *Lotte am Bauhaus* foi pouco divulgado, mesmo que sendo apresentado internacionalmente como *Bauhaus*, apenas. Um ano depois, ainda é difícil fazer *streaming*, mesmo tendo sido divulgado pela *ArchDaily* e outras mídias.

A direção de Gregor Schnitzler (n. 1964) é artesanalmente profissional, com valores de produção sólidos (Benjamin Benedict e Nico Hofmann / UFA), boa direção de fotografia de Christian Stangassinger e montagem de Sanny Saffeels. Os ateliers dos pavilhões da Bauhaus, herdados da Escola de Artes e Ofícios em Weimar, bem como o conjunto de Dessau, são bem filmados como cenário dos dramas dos alunos, alunas e professores. A boa reconstrução de época é fruto do desenho de produção de Lars Lange, da direção de arte de Tobias Frank, Pavel Tatar e Nancy Vogel (set decorator); e dos figurinos de Esther Amuser.

O roteiro de Jan Braren comprime, pelo tempo do filme (1h45), a diversidade de experiências das alunas à da protagonista fictícia: Lotte Brendel (Alicia von Rittberg), inspirada na vida da designer Alma Siedhoff-Buscher (1899-1944), uma das poucas alunas a participar das oficinas de carpintaria da Bauhaus.

O longa metragem dá maior visibilidade às alunas, pois apesar da importância de suas carreiras, acabaram em segundo plano diante de ícones como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky, Hannes Meyer, etc.

Apesar do discurso libertário de fundação da Bauhaus, Lotte encontra muito preconceito em sua jornada, dentro e fora da escola. Logo no início do filme, vemos a protagonista oprimida pelas obrigações filiais de uma família burguesa alemã, patriarcal e conservadora, tal como vemos em *Os Buddenbrook* (1901), de Thomas Mann (1875-1955). Aliás, o título do filme pode ser uma alusão irônica a outra obra de Mann, *Lotte in Weimar* (1939), embora este último seja uma ficção sobre hipotética continuação do relacionamento entre Johann Wolfgang von Goethe e Charlotte Kestner, após *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774). Antes da Bauhaus, Weimar já era célebre por ser abrigar Goethe e de seu amigo, o filósofo e dramaturgo Friedrich Schiller. Ambos fizeram de Weimar um reduto intelectual do Classicismo Alemão. Curiosamente não vemos no filme o distrito histórico da Weimar clássica de Goethe e Schiller, bem como seus parques e praças.

Depois vemos a mãe de Lotte mencionar uma greve geral a ocorrer no dia seguinte, quando a filha iria à aula acadêmica de pintura. Após estranhamento com o professor, que a leva desistir do curso, Lotte é surpreendida por um protesto de rua sendo reprimido com violência pela polícia. Escutamos os gritos dos manifestantes “Abaixo o golpe de estado de Kapp – guerra nunca mais!” e percebemos que se trata da histórica greve geral de 14/03/1920, convocada pela jovem democracia da República de Weimar, contra o putsch Kapp-von Luttwitz. A Assembleia Nacional Constituinte tinha sido eleita após a queda do Império Alemão em novembro de 1918, e funcionou de janeiro de 1919 a junho 1920 justamente em Weimar, daí o nome da primeira democracia alemã. Em 1920 o governo social-democrata tinha decidido desarmar as milícias Freikorps de veteranos (que futuramente seriam as sementes dos paramilitares SA e SS do Partido Nazista). Wolfgang Kapp, líder das milícias, tinha ordenado que as Freikorps marchassem até Berlim, com apoio do General Walther von Lüttwitz. O gabinete e os sindicatos convocaram greve geral para que a população fosse à rua impedir que os Freikorps derrubassem o governo eleito. O povo na rua paralisou o país e conseguiu deter os golpistas. O filme começa nesse dia de luta da ainda frágil democracia.

Lotte é pega de surpresa pela repressão policial. Consegue se esconder num beco com ajuda de Paul Seligmann (Noah Saavedra). Ao ver os desenhos de Lotte, Paul a convida para conhecer a Bauhaus, onde estuda. O discurso de Seligmann é provocador e constitui uma forma de apresentar o ideário contestador da Bauhaus.

Seligmann atua como um porta-voz do discurso da Bauhaus, quando questiona se copiar pintores mortos é arte. Para quê uma arte que não tem nada a ver com vida? O mundo está mudando e a arte deve dar uma resposta. Como criar coisas belas para todos e não apenas para

os ricos? Lotte ironiza, “Pobrezinho, tantas perguntas e nenhuma resposta”, mas o mundo ao seu redor de fato está desabando: a queda do Kaiser, o fim da Belle Époque, a Revolução de 1917, os Ballets Russes de Diaghilev e Nijinsky, a Sagração da Primavera de Stravinsky, atonalidade e dodecafonia de Arnold Schoenberg, a pandemia da gripe “espanhola” de 1918-20. No fundo, Lotte deveria estar percebendo isso, mesmo antes de entrar na Bauhaus, senão ela não ousaria se rebelar contra o patriarcado. A Bauhaus prometia a arte unida à técnica para um mundo melhor, com qualidade de design para todos, uma nova estética para o século XX.

A protagonista se encanta com a escola livre das regras acadêmicas. Lotte quer continuar sua educação na Bauhaus, mas seu pai discorda, dizendo que seria melhor se ela o ajudasse na marcenaria. Contrariando a família, Lotte faz a entrevista para ingressar na Bauhaus onde, mais tarde, recebe a carta de aceite. O pai se enfurece com o desafio da filha afrontando a ordem burguesa, para estudar numa escola de “lunáticos”, como era vista a Bauhaus. Lotte é expulsa de casa, mas é acolhida por colegas.

O filme não menciona o papel que a Werkbund teve na fundação da Bauhaus e no apoio às suas primeiras experiências de arquitetura moderna. A Deustscher Werkbund, ou “Associação Alemã de Artesãos”, foi fundada em 1907 em Munique e congregava artistas, arquitetos, designers; estimulando parcerias com industriais e empresários. As vanguardas não eram vistas como perigosas por parte de elites ilustradas (como se pode ver no filme), apesar da queda da monarquia e da Revolução Russa de 1917. A Werkbund impulsionou a Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado de Saxe-Weimar-Eisenach em 1907, antecessora da Bauhaus.

Henry van de Velde (1863-1957) foi um dos fundadores da Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado de Saxe-Weimar-Eisenach em 1907, em Weimar, foi seu primeiro diretor e projetou o edifício principal em 1904-11 para abrigar o curso de escultura. Com a guerra e a invasão da Bélgica pela Alemanha, van de Velde renunciou, mas sugeriu Gropius como diretor.

É neste edifício, nos grandes ateliers de pé-direito alto e amplas janelas, que se passam grande parte das cenas da primeira metade do filme. A Bauhaus incorporou o edifício, quando da fusão da Escola de Artes e Ofícios com a Academia de Belas Artes, também do Grão-Ducado de Saxe-Weimar (1919). O restaurante onde Lotte irá negociar com empresário a produção dos brinquedos de madeira é um ambiente refinadamente Werkbund, com luminárias e móveis Jugendstil / Sezession.

De fato, com boa reconstrução de época, vemos Lotte assistir às aulas de Johannes Itten, paramentado nos célebres trajes, além de breves aparições de Gropius, Oskar Schlemmer e menções a Paul Klee e Ise Gropius como ilustradora. Ise ainda é figura um pouco esquecida, mas foi importante pois gerenciou a escola. Há uma curiosa cena em que Lotte participa de uma aula com Gertrud Grunow (1870-1944), mesclando música, dança e expressão corporal. Grunow foi pesquisadora de música e pedagogia, bem menos conhecida do que os grandes arquitetos e designers como Gropius. Há pouca informação sobre ela na Internet, por exemplo, em comparação com os outros professores. Vemos também festas regadas a Charleston, afinal trata-se da década de 1920, a era do jazz, os *roaring twenties*.

É possível perceber um pequeno lapso cronológico. Um pouco depois de Lotte ser aceita, Paul menciona que assistiu o curso sobre De Stijl por Theo van Doesburg, possivelmente se referindo ao curso ministrado por Doesburg na Bauhaus, mas isto ocorreria somente em 1922. Paul cita o De Stijl criticando a dualidade artesanato-indústria da Bauhaus, afirmando que o futuro pertence à indústria, que a função proporciona os critérios para o design.

A escola se torna um desafio para Lotte, pela pedagogia pioneira proposta por van de Velde, Gropius, Itten, Kandinsky. Assistimos às dificuldades enfrentadas pelas alunas na seleção dos cursos de construção. Mais além, o filme apresenta situações discriminatórias, apesar do discurso igualitário. O primeiro choque de gênero ocorre quando apresenta seu projeto Bauhaus Bauspiel, para ser desenvolvido no atelier de carpintaria, pois é negada participação pelo próprio diretor Walter Gropius (Jörg Hartmann, numa atuação delicada demais para o verdadeiro Gropius – figura firme, carismática e vigorosa), por questões de vagas disponíveis por gênero. Lotte é personagem fictícia, mas os projetos no filme são reais. Assim como a personagem lutou para poder participar de cursos (ateliers), que não eram focados em tecido e costura industrial, alunas como Marianne Brandt (1893-1983) e Alma Siedhoff-Buscher também foram capazes de superar a discriminação para cursar ateliers de metalurgia e carpintaria.

A certa altura, Paul se afasta para participar da Weissenhofsiedlung. Esta não foi uma iniciativa da Bauhaus, como Paul afirma, mas da exposição de construção Bauausstellung Stuttgart 1927, promovida pela Deutscher Werkbund, para demonstrar os méritos da arquitetura e design modernos para além do discurso oral, das maquetes e dos desenhos no papel.

A exposição-construção Weissenhof foi coordenada por Mies van der Rohe, que convidou 17 arquitetos do panorama modernista europeu para projetar 60 habitações em 21 edifícios. Entre os alemães, professores da Bauhaus como Mies, Gropius, Adolf Schneck e Richard Döcker; mas

também Hans Scharoun, Bruno Taut, Max Taut, Mart Stam, Adolf Rading, Hans Poelzig, Peter Behrens, Ludwig Hilberseimer e Ferdinand Kramer. Os estrangeiros: Josef Frank, J.J.P. Oud, Mart Stam, Le Corbusier e Jeanneret, Victor Bourgeois.

Até hoje o conceito de bauausstellung da Werkbund é demonstrar, através de exposição pública, os conceitos discutidos no atelier, construídos de fato. É o que vemos no filme, no projeto e construção da Haus am Horn em Weimar (1923), projeto de Georg Muche com os alunos, primeira manifestação concreta das ideias da Bauhaus.

A sequência do projeto, obra e inauguração da casa-exposição mostra brevemente os móveis de Lotte e a cozinha funcional projetada por Benita Koch-Otte (1892-1976), inspiração para a Cozinha de Frankfurt (1926) de Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000).

Na inauguração dos novos pavilhões da Bauhaus em Dessau em 1925, incluindo a habitação estudantil, vemos Gropius comunicar a Lotte que Hannes Meyer será seu sucessor (1928-30). As cenas nos ateliers de Dessau são interessantes pois existem relativamente poucas imagens das atividades de alunos e professores.

No triste final, vemos a ocupação da Saatliches Bauhaus Dessau pela milícia SA nazista, quando estes assumem controle do governo em Weimar (1931), ainda antes da ascensão de Hitler ao poder (1933). Um pouco antes, durante uma ensolarada comemoração no Kornhaus (restaurante da Bauhaus junto ao Elba, projeto de Carl Fieger 1929-30), já percebemos a agressão das SA ao público nas mesas. Entretanto, a festa de despedida dos alunos no pátio de Dessau não marcaria o fim definitivo da Bauhaus (como aparenta no filme). A escola se arrastaria enfraquecida em Berlim até fechamento definitivo em 1933.

Na sequência de encerramento, quase um painel de lembranças do destino de vários membros da Bauhaus, vemos Anni Albers nos EUA (depois do casamento com Josef Albers), Gropius em Harvard, Mies em Chicago, Moholy-Nagy em Chicago, a exposição da Bauhaus no MoMA de Nova York, Josef Albers no Black Mountain College da Carolina do Norte em 1933, e até mesmo a construção da sede da Pan Am em Nova York por Gropius na década de 1950.

O painel também menciona a atividade dos ex-alunos da Bauhaus em Israel, com imagem da Cidade Branca de Tel-Aviv, onde mais de 4000 projetos de ex-alunos da Bauhaus foram edificados desde 1933 (além de outras cidades da atual Israel). E por fim, a lembrança das alunas em Dessau na célebre foto da escadaria da Bauhaus com Gunta Stölze.

Um filme com mise-en-scène convencional, direção correta, um pouco decepcionante para a narrativa de uma escola onde professores e alunos questionavam a tradição na arte e na vida.

A Bauhaus buscava romper com o academicismo e desenvolver uma arte industrial. Ainda que os estudantes fossem instruídos em práticas artesanais, todos eram ensinados a pensar em objetos para produção em série. A criar produtos de estética funcional para produção em escala industrial.

O desenvolvimento da arquitetura dentro da escola buscava a totalidade das artes aplicadas. Como a Deutscher Werkbund, Bauhaus buscava soluções para toda a sociedade, de maneira que o design estaria disponível para toda a população e não apenas para a burguesia. Nas décadas seguintes, a Bauhaus viria a influenciar o desenvolvimento das artes e da arquitetura em toda a Europa, assim como Israel, os Estados Unidos e o Brasil.

No filme, os alunos são engajados e libertários, defendendo participação maior das mulheres no mercado de trabalho, além de lutar contra a reação da extrema direita na Alemanha. A escola estimulou princípios da arquitetura moderna já em discussão em círculos da avant-garde (e em escolas similares como a Vkhutemas da URSS), como o uso de novos materiais industriais e pré-fabricados, a geometrização e abstração de formas e a predominância de linhas retas. É possível observar a influência da Bauhaus até os dias atuais no Brasil, como no atual sistema de ensino adotado pelas escolas de arquitetura.

Quando se aborda a questão da presença feminina na prática profissional dos arquitetos e dos engenheiros no Brasil, particularmente no percurso do Movimento Moderno, Carmen Velasco Portinho (1903-2001) e Lina Bo Bardi (1914-1992) sempre são lembradas. Carmen Portinho foi a terceira mulher a se formar em engenharia no país e primeira mulher a obter título de urbanista no Brasil. Pioneira militante feminista, participou do movimento sufragista pelo direito de voto feminino, foi esposa e parceira profissional de Affonso Eduardo Reidy. (SEGRE, 2001)

Portinho, além de participar dos grandes projetos modernos em escala urbana no Rio, propôs a criação do Departamento de Habitação Popular da PMRJ, sendo sua primeira diretora.

A fundação da ESDI-Escola Superior de Desenho Industrial (1963), marca a primeira iniciativa no Rio de uma escola de design inspirada na Bauhaus. Os primeiros docentes foram, em sua maioria, ex-alunos da Escola de Ulm. Não havia mulheres na primeira diretoria da escola, mas Portinho tornou-se diretora da ESDI em 1967.

Lina Bo Bardi formou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, mas iniciou sua carreira em Milão, escrevendo para a revista Domus, defendendo visão contemporânea e crítica do habitar urbano. No Brasil desde 1946, dirigiu a revista Habitat (1950-53) divulgando vanguardas artísticas europeias e abordando a arte, design, teatro e arquitetura como ação cultural. No período em que morou na Bahia, participou dos debates de base dos movimentos do Cinema Novo e Tropicália.

Lina Bo Bardi impôs suas ideias não apenas pela originalidade e ousadia de visão, mas pela intensa e forte personalidade – como mostra um de seus principais colaboradores, o arquiteto e professor Marcelo Suzuki (2020), em entrevista para este artigo:

> Como seu marido Pietro Maria Bardi, polêmicas e até mesmo desavenças não eram nem empecilhos nem os intimidava a seguir adiante em suas motivações de cunho cultural, entenda-se, cultura como vida, como o todo, o modo de viver e de se comportar política e socialmente, Arte – logicamente - inclusa.

Lina Bo Bardi foi pensadora e agitadora cultural, debatendo temas importantes para o futuro da arte e da cultura. De 1951 a 1953 participou da criação e coordenou o curso de Design Industrial do IAC-Instituto de Arte Contemporânea, primeiro curso de design do Brasil, infelizmente de pouca duração.

Sobre a visão de Lina acerca da condição feminina e da questão da mulher na prática da arquitetura, Suzuki (2020) esclarece que:

> A sério, Lina tomava em conta seu encontro – e seu respeito – por Simone de Beauvoir e suas colocações, de que o feminismo importante era aquele dos movimentos sociais, pelos direitos trabalhistas e pelo sufrágio universal, pelo rompimento das barreiras discriminatórias, mas não o rumo que estava tomando, o do comportamento individual, cuja consequência mais perceptível à época era, no máximo a solidão. A solidão feminina, pior ainda, a solidão feminina na velhice! [...] Enfim, Lina dizia que nunca tinha se incomodado por ser mulher, por ser mulher ARQUITET**O**, como fazia questão de dizer acentuando o "O", de ser mulher e arquiteto em plena obra, em meio aos operários, e dialogando – na verdade, dando "duras" nos engenheiros e em todo mundo, sempre em voz bem alta e com o sotaque carregado, na frente de todos – e de ter feito tudo o que tinha feito na vida.

Em 2017, diante do aumento de interesse pela conscientização da mulher na arquitetura e em todas as profissões, o escritório de arquitetura Base Urbana, das professoras Catherine Otondo e Marina Grinover, tomou iniciativa de promover o Seminário Internacional *Onde estão as Mulheres Arquitetas?*, inspiradas pelo livro *Where Are the Women Architects?,* da Profa. Despina Stratigakos (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016). O seminário, que incluiu workshops e rodas de conversa, durou quatro dias e teve a participação de mais de 350 pessoas, de

diferentes cidades e estados. Catherine Otondo (2020) comentou para este artigo a experiência deste evento:

> Para mim o que ficou desta experiência é que de fato há uma diferença de percepção e vivência geracional. Que as Mulheres em geral preferem trabalhos os quais o protagonismo é do grupo e não do indivíduo e que para nos tornarmos visíveis precisamos ocupar espaços na academia, nas instituições e na elaboração de políticas públicas que pensem a cidade a partir de outros parâmetros.

O depoimento lembra cena do filme, quando alunas se unem para enfrentar o preconceito dos professores, argumentando e convencendo Gropius a deixar que elas participem dos cursos exclusivos dos homens. Em grupo, elas possuem força e pressão. Sozinha, Lotte tem dificuldade de enfrentar o chauvinismo de Ludwig (Tom Mikulla), personagem fictício, que depois procura Gropius para dar continuidade, inseguro quanto à capacidade de Lotte sem o ex-parceiro Paul.

Por falta de espaço do artigo, não poderemos discutir outros filmes, eventos relacionados mais recentes e personagens como a Profa. Mayumi Watanabe de Souza Lima (1934-1994).

A Bauhaus destacou-se pelo ensino baseado na aproximação entre a arte e indústria. Porém, outras escolas já possuíam ideias parecidas. Segundo Karine Daufenbach (2017), algumas práticas ditas “introduzidas” pela Bauhaus já eram comumente utilizadas em outras escolas. A Bauhaus teria adquirido mais fama pela circunstância trágica de fechamento, mas nunca houve unanimidade em relação à escola. Entretanto, podemos perceber sua influência inerente nas áreas de arquitetura e design, além da contribuição importante na luta contra o preconceito às mulheres no ensino e na profissão da arquitetura, inclusive no Brasil.

Referências:

BARBA, José Juan. "Lotte am Bauhaus", a film about women in the Bauhaus. **Metalocus**, 28 mar. 2019. Disponível em: https://www.metalocus.es/en/news/lotte-am-bauhaus-a-film-about-women-bauhaus. Acesso em: 17 set. 2020.

CAMARGO, Mônica Junqueira. O Passado como Presente Histórico. **Pós.** Revista do Programa de Pós-Graduação FAUUSP. v. 17, n. 28, p. 272-274, dez. 2010.

COSTA, Claudia. Professores da USP analisam os 100 anos da Bauhaus. **Jornal da USP**, 11 abr. 2019. Disponível em: https://jornal.usp.br/cultura/professores-da-usp-analisam-os-100-anos-da-bauhaus/. Acesso em: 24 set. 2020.

DAUFENBACH, Karine. ... e sempre a Bauhaus. Arquitextos, São Paulo, ano 17, n. 201.03, Vitruvius, fev. 2017 <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6434>.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 147-155 e pp. 129-138.

HETZEL, Alice Dornelles. **Mulheres no Design Gráfico**: O Passado e o Presente - Uma análise comparada entre Brasil e Portugal. 2016. Dissertação (Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas) – Lisboa: Faculdade de Arquitetura e Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2016.

JUNIOR, Gonçalo. Arquiteta da Mudança: Reunião de ensaios em livro ressalta a essência do pensamento humanista de Lina Bo Bardi. **Pesquisa FAPESP**, p. 91-93, ago. 2009.

LINA Bo, A Biography. **Instituto Bardi**, São Paulo. Disponível em: http://institutobardi.com.br/?page_id=184. Acesso em: 24 set. 2020.

LOTTE am Bauhaus. Direção: Gregor Schnitzler. Roteiro: Jan Braren. Produção: Benjamin Benedict. UFA Fiction e Degeto Film, 2019. (105 min.)

SEGRE, Roberto. Carmen Portinho (1903-2001). Sufragista da arquitetura brasileira. Arquitextos, São Paulo, ano 02, n. 015.00, Vitruvius, ago. 2001 <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/853>.

El sistema de la arquitectura moderna y la imagen de una ciudad: Arica 1950-1970

O sistema da arquitetura moderna e a imagem de uma cidade: Arica 1950-1970

The system of modern architecture and the image of a city: Arica 1950-1970

TORRENT, Horacio. Doctor. Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Arquitectura, Contacto: htorrent@uc.cl

FAÚNDEZ, María de la Paz. Magíster en Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Arquitectura. Contacto: mefaunde@uc.cl

Resumo:

Este trabalho estabelece uma relação entre a arquitetura moderna e a construção de uma cidade, através da noção de um sistema que permite caracterizar quase todo um ambiente urbano pelos seus elementos e suas relações. É feito no contexto do estudo metódico do caso de Arica, no Chile, no qual as ideias de crescimento econômico e desenvolvimento social propunham um papel protagonista ao urbanismo e à arquitetura. A arquitetura moderna foi proposta como um sistema formal e ambiental, que por meio de noções, princípios e elementos como forma pura, planta livre, *pilotis*, *brise-soleil*, regularidade, *promenade*, objetividade e porosidade, deram legibilidade às reivindicações de transformação social. Como hipótese, propõe-se que a repetição desses elementos, representados na forma e no material de múltiplas obras, caracterizou a imagem e conferiu identidade a uma cidade moderna.

Palavras-chave: Forma moderna. Planta livre. Brise-soleil.

Abstract:

This paper establishes a relationship between modern architecture and the construction of a city, by means of the concept of system, that allows to characterize through its elements and relationships almost the totality of an urban environment. This is done in the context of a methodical study of the case of Arica, in Chile, where the ideas of economic growth and social development placed urbanism and architecture in a leading role. Modern architecture was proposed as a formal and environmental system that, through concepts, principles and elements such as pure form, pilotis, brise-soleil, regularity, promenade, objectivity and porosity, granted legibility to the pretensions of social transformation. As a hypothesis, it is proposed that the repetition of these elements, represented in the form and materials of multiple buildings, characterized the image and gave identity to a modern city.

Keywords: Modern form. Free plan. Brise-soleil.

Resumen:

Este trabajo establece una relación entre la arquitectura moderna y la construcción de una ciudad, por medio de la noción de sistema que permite caracterizar por sus elementos y sus relaciones, la casi totalidad de un ambiente urbano. Se lo hace en el contexto del estudio metódico del caso de Arica, en Chile, en el que las ideas de crecimiento económico y desarrollo social propusieron un rol protagónico al urbanismo y la arquitectura. La arquitectura moderna se propuso como un sistema formal y ambiental, que mediante nociones, principios y elementos como forma pura, planta libre, *pilotis*, brise-soleil, regularidad, *promenade*, objetividad y porosidad, han otorgado legibilidad a las pretensiones de transformación social. Como hipótesis se plantea que la repetición de estos elementos, representados en la forma y materia de múltiples obras, caracterizó la imagen y dio identidad a una ciudad moderna.

Palabras clave: Forma moderna. Planta Libre. Brise-soleil.

El sistema de la arquitectura moderna y la imagen de una ciudad: Arica 1950-1970

Introducción

Este trabajo establece una relación entre la arquitectura moderna y la construcción de una ciudad. Se propone entender a la arquitectura moderna como un sistema que fue capaz de caracterizar por sus elementos y sus relaciones, la casi totalidad de un ambiente urbano. Se lo hace en el contexto del estudio metódico de un caso en el que las ideas de crecimiento económico y desarrollo social propusieron un rol protagónico al urbanismo y la arquitectura. La arquitectura moderna estuvo desde sus inicios asociada plenamente a las pretensiones de transformación social, como vehículo capaz de hacer disponible ampliamente para todos las capacidades técnicas desarrolladas en el mundo moderno; a la vez que trató de asumir en su forma y en su materia, la representación de dichas transformaciones.

En América Latina, durante los años cincuenta, la arquitectura moderna se propuso como un sistema capaz de representar la aspiración de mejoría social y económica. No son pocos los casos que en la región consolidaron esas pretensiones en obras y proyectos, que tenían como cometido asumir las profundas transformaciones territoriales que propuso el cambio de un mundo rural a una sociedad urbana.

Tal como en tantos otros casos en América Latina, en Chile, y de manera excepcional, la transformación de Arica durante las décadas del 50 y 60, muestra claramente cómo el sistema de la arquitectura moderna dio forma a las aspiraciones del desarrollo.

Lo que se presenta a continuación es una aproximación parcial y no definitiva, basada en la observación persistente de una serie amplia de casos en el contexto del proyecto de investigación y propone su lectura para tratar de establecer la existencia de ese sistema, las formas de su presencia, y la posible trascendencia simbólica que tuvo en la conformación de la imagen urbana.

El sistema de la arquitectura moderna

Esta propuesta se afirma en el hecho que detrás de las formas de la arquitectura moderna existió una condición particular que articuló tanto un conjunto de opciones, reglas y elementos, así

como una serie de dimensiones cualitativas que establecieron sus relaciones. En síntesis, que todas ellas configuraron un sistema.

Como es bien conocido, el rol de las relaciones es al menos predominante por sobre el de los elementos, en tanto a ellas se confía la condición de totalidad que es necesaria para ser considerado un sistema. Si la arquitectura moderna configuró o no un sistema, puede ser aún materia debatible, pero su consideración resulta al menos oportuna para la revisión de una experiencia extensa en el tiempo y comprensiva de toda una ciudad.

Si al parecer el sistema de la arquitectura moderna parecía definido para la obra singular, -y algunos de sus elementos incluso contradictorios para la asociación inmediata entre obras-, algunos de sus componentes relacionales estuvieron marcados por la pretensión de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) y por ello, de una coherencia que trascendiera los elementos del sistema y les diera unidad. En particular, en lo que atañe a la ciudad, la mayoría de los proyectos urbanos modernos hacen patente esa aspiración, con una definición acotada de tipos urbanos basados en el predominio de la forma pura.

En ese sentido, y aún cuando ya temporalmente no se buscaba una coherencia total de las obras en la ciudad, los instrumentos del proyecto moderno como la forma pura, la planta libre, la apertura de la caja arquitectónica, la relación espacial entre interior y exterior, la porosidad del volumen y libertad de las matrices compositivas y estructurales, resultaron apropiados para la construcción del ambiente urbano. La arquitectura moderna le dio identidad por medio de un número relativamente acotado de elementos y rasgos que fueron repetidos aleatoriamente en varios de las obras, pero más allá de ello, existió una dimensión integral que puso de relieve las relaciones y su posibilidad de ser considerado como un sistema y no tan solo como un lenguaje.

Arica: desarrollo, ciudad y arquitectura

Arica, una ciudad intermedia en el norte de Chile, constituyó a lo largo de unos veinte años, entre 1953 y 1973, un campo de experiencia en el que la concepción del desarrollo económico y social propondría también una relación entre arquitectura y ciudad que estuvo mediada por el sistema de la arquitectura moderna.

Como ya se ha expuesto en otras oportunidades (TORRENT, 2019, p. 57), en esta ciudad se desplegó una acción política y de planificación que la propuso un polo de crecimiento, fomentando la actividad industrial, con aumento de población y el consiguiente de los servicios,

propendiendo a un desarrollo económico y social que cambió una la situación de estancamiento por un proyecto de progreso.

Su transformación primero en un puerto libre y la creación luego de un organismo de promoción del desarrollo – la Junta de Adelanto de Arica- produjeron un cambio sustancial por medio de acciones planificadas, en el sector del turismo, en infraestructuras así como la construcción de edificios públicos y equipamientos, escuelas, hoteles, mercados, campus universitarios, balnearios y paseos públicos. Todos ellos obras de notable calidad arquitectónica. (TORRENT; RUZ; MORÁN, 2018, p. 126).

La arquitectura moderna desplegó todas sus posibilidades, para configurar un ambiente urbano en el entorno tropical del desierto. La experimentalidad formal y espacial resultó apropiada a la condición climática, y estableció un registro de novedad capaz de dar legibilidad al proyecto económico y social que la institucionalidad política proponía. La arquitectura moderna se convirtió así en un sistema expresivo capaz de identificar las nuevas acciones emprendidas y el virtuosismo desplegado en las obras las propuso como experiencia única. El enfoque progresista y desarrollista estuvo claramente asociado con las posibilidades que representaba la vida moderna, configurando un gran laboratorio de arquitectura. (TORRENT; RUIZ; FAÚNDEZ, 2019, p. 74).

La base: forma pura

Las obras en Arica muestran un elenco de elementos primarios relativamente restringido con una fuerte presencia de la forma pura. Se trata de una reducción de las formas a una serie acotada de geometrías elementales, líneas rectas, ángulos precisos determinando volúmenes de base de las composiciones que en algunos casos se transforman articulándose entre sí, o con otros. Hay, en la base formativa de estas arquitecturas, un alto grado de abstracción geométrica inicial, que por medio de una sintaxis regulada de manera simple propone unas constantes plásticas capaces de responder a propiedades universales de los sentidos y capaces también de establecer un orden sobre la naturaleza del lugar (SOLÁ MORALES, 1984) La idea de la forma pura afirmó la recurrencia de cuerpos capaces de ser portadores de propiedades invariables y fundamentales, universal y permanentemente, que provocan reacciones primarias en la sensibilidad (OZENFANT, JEANNERET, 1991)

Las formas puras a las que la obra puede ser llevada por un proceso general de abstracción y que establecen los principios de definición geométrica, y por tanto las posibilidades

de alteración o yuxtaposición con otras formas similares. Por tanto, existe una confianza establecida en la noción de composición, que permite asumir la expresión de la regularidad estructural, la expresión tectónica del aparato constructivo de la obra como clave estética o las posibilidades de la porosidad en la relación entre interior y exterior.

Planta libre, pilotis

La idea de la planta libre es una referencia clara en el sistema de la arquitectura moderna. En la idea corbusiana de la planta libre, los *pilotis* aseguraban la ausencia de correspondencia de la distribución programática con la estructura, así como en la fachada libre aseguraban la independencia de la estructura en la configuración de la envolvente y permitían el uso de la ventana horizontal.

Alfred Roth presentó magistralmente la dimensión central que tanto la planta libre como los *pilotis* tendrían en la configuración de la arquitectura moderna (ROTH, 1996, p. 37). La distinción entre los elementos portantes y los intervalos necesarios al soporte fueron propuestos por su capacidad de permitir que las primeras plantas ganaran luz y aire, que se liberaran como espacios públicos o jardines, permitiendo el disfrute del espacio vacío bajo la edificación.



Figura 1: Conjunto Habitacional EL Golfito. Guido Neira, Isaak Eskenazi, 1958. Fuente: Colección Balby Morán.

El Conjunto Habitacional El Golfito, proyectado por Guido Neira e Isaak Eskenazi en 1958, se propone como alternativa moderna para la ocupación residencial de los lotes que pasan de

calle a calle; en los 80 metros de longitud del lote, cuatro bloques paralelos separados por jardines, se elevan dando continuidad espacial al atravesamiento entre ambas calles. Las formas puras se recortan dando lugar a un espacio inferior, correspondiente a media planta del primer piso, donde la radical disposición de los *pilotis* permiten el traspaso entre calles y colaboran en la sensación de levedad del conjunto, logrando una configuración espacial extraordinaria.

El Conjunto Habitacional Ex - Estadio, proyectado por Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro, en 1956, utilizó la idea de liberar el suelo utilizando los *pilotis* en combinación con las diferencias de las topografías inmediatas en el conjunto de bloques, ordenados según las circulaciones aéreas.

Regularidad, objetividad, porosidad

La configuración de la arquitectura en Arica propone algunas calidades relevantes como dimensiones claves: la regularidad, la objetividad y la porosidad.

La regularidad aparece como una expresión del orden característico de la estructura formal pero también de la estructura portante que subyace. Es por una parte la manifestación del soporte constructivo, que adquiere particularidades frente a las solicitaciones del sismo, pero que aún así elude la masividad del muro para mostrar veladamente el esqueleto y establecer esta condición como un problema del ritmo de la forma. Esta condición de regularidad fue advertida tempranamente (HITCHCOCK, JOHNSON, 1991, p. 73), como uno de los principios del estilo internacional, expresada por medio de una ordenación coherente del diseño estructural de las edificaciones. Sin embargo, aquí se asume en un sentido aún más consistente, no solo como la revelación sutil de la estructura portante, sino como la expresión de una cohesión visible tanto en relación con la totalidad del volumen –o forma pura- como con las secciones o paños en que estos se subdividen, las secuencias o porciones que definen las aberturas, hasta con las partes o elementos considerados menores en la composición.

El edificio Arturo Prat, proyectado por Martín Lira para la CORVI en 1961, muestra como un bloque autónomo de cuatro pisos, puede definir categóricamente las condiciones de la manzana urbana. La imagen urbana del bloque se afirma por la expresión de la regularidad aparente de la estructura y las líneas continuas de ventanas que refuerzan la horizontalidad del bloque. Esta expresión se afirma también por medio de las formas libres de los tanques de agua que coronan el edificio.

Se considera aquí como “objetividad” aquella condición propuesta para la arquitectura como parte de una restricción materialista, una aproximación del lenguaje basada en la consideración de los elementos constructivos, una estética de la arquitectura básicamente basada en la condición de su expresión material mínima, en la que el conjunto de elementos considerados aparece en su condición constructiva básica.

Las condiciones de la construcción local en Arica, su aislamiento en el desierto y su característica de puerto libre, permitieron abaratar la edificación por medio de la utilización de partes que motivaron su puesta expresiva. No son pocos los conjuntos de viviendas que aproximaron una cierta objetividad en su expresión constructiva, obligados por la economía y la rapidez, necesaria convertir las características materiales en la condición expresiva.

El edificio de las Salas de Clases del Campus Saucache de la Universidad Católica del Norte, proyectado por Infante, Puebla, Perella, en 1964, resulta un caso paradigmático: una secuencia de cinco pabellones compuestos por tres salas de clases y baños simplemente definidos en su materialidad que se ponen en relación por medio de un suelo y un sistema de techos y sistemas de sombras que se exponen en toda su elementalidad.

La porosidad se propone aquí como una dimensión de la relación entre el interior y el exterior, que surge probablemente en relación a las posibilidades ofrecidas por un clima benigno. No siendo necesariamente una condición propia del clima tropical, es en definitiva una “calidad de la apertura” que una forma o volumen puede presentar para relacionarse más directamente con el exterior, o una combinación de espacios fluidos y abiertos, planos y volúmenes leves que proponen una amplia relación del interior con el exterior, muchas veces incluso en una indiferenciación espacial amplia. Ha sido Comas quien mejor la ha definido, destacando que la porosidad estaría presente en casi todas las obras de arquitectura brasileña del período 1936-1945 (COMAS, 2010, p. 22). En cualquiera de ellos, sostuvo, los planos de suelo bien definidos son el elemento activo de la composición, equivalentes al conjunto de base y escultura de material idéntico o similar. Sin los sólidos flanqueando el vacío, la porosidad no se establece. Sin ese suelo limitado, la impresión de porosidad se debilitaría. La transparencia resultante es una transparencia encuadrada, distinta de la transparencia literal y de la transparencia fenomenal analizadas por Colin Rowe (ROWE; SLUTZKY, 1976, p. 159-183; COMAS, 2010, p. 22).

La Hostería de Arica, proyectado por Martín Lira en 1954, puede ser uno de los ejemplos claros de la utilización de la idea de la porosidad como un procedimiento sustractivo que

interrelaciona de los volúmenes y que establece como principal soporte compositivo al suelo, mostrando la continuidad ambiental entre el interior y el exterior.

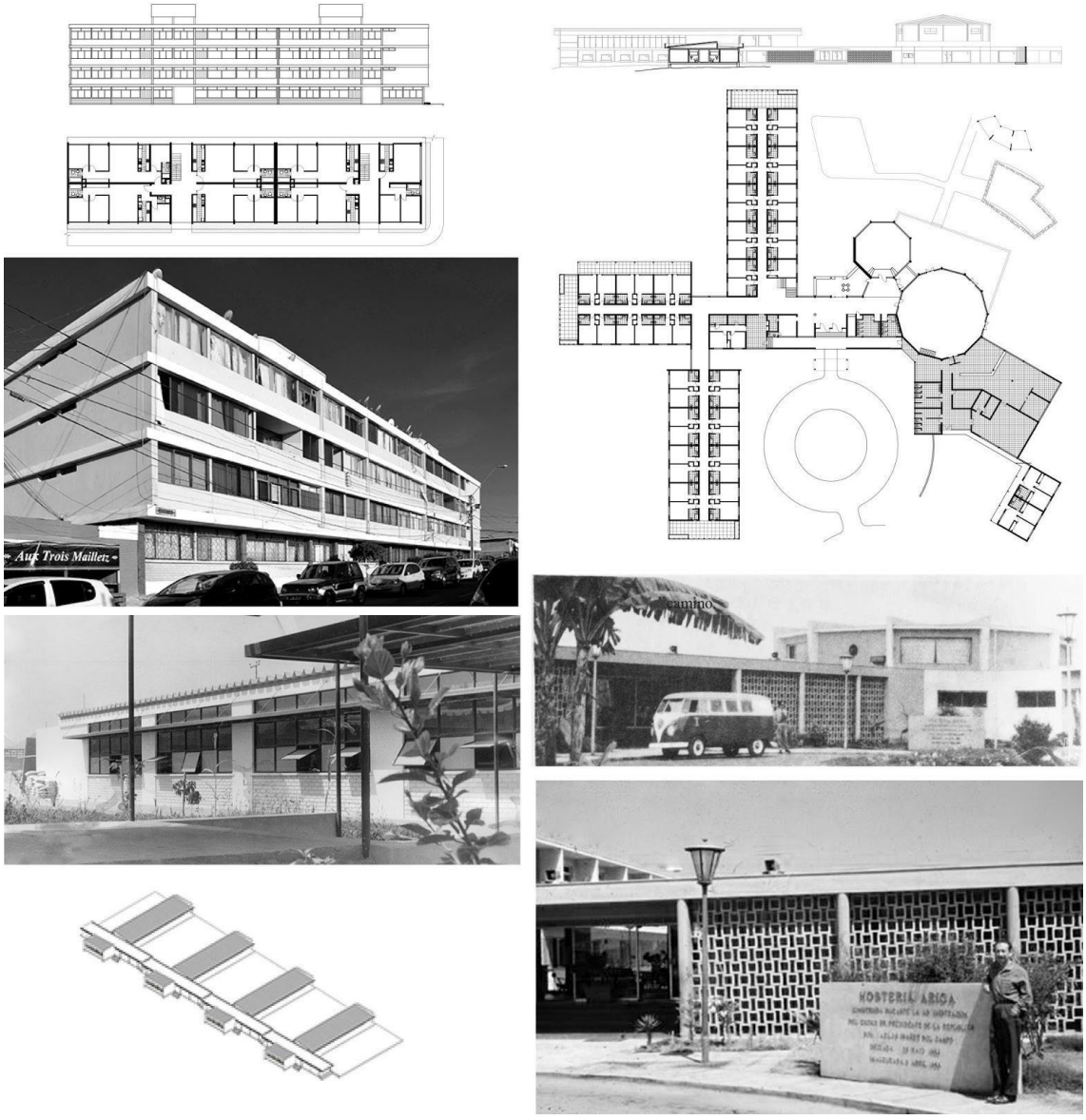


Figura 2: Hostería de Arica, Hermes Loyola y Jorge Bravo, 1958. Fuente: Colección Balby Morán.

Promenade, rampa, puente

Benton definió la *promenade architectural* propuesta por Le Corbusier como "una dialéctica entre el carácter fenoménico de la percepción arquitectónica y el orden subyacente y la forma abstracta de la planta," relativizando su significado literal como "el punto de vista continuamente cambiante de una persona que recorre un edificio" (BENTON, 1987, p. 38). Si el recorrido o paseo arquitectónico está en razón de dicha dialéctica, se constituye en una dimensión particular del proyecto de la arquitectura moderna. Benton fue más allá, sugiriendo que una parte importante de esta condición se debió a "razones pragmáticas". En las obras en Arica, la *promenade* aparece fundamentalmente como la de un recorrido propuesto por una cierta distancia entre el edificio y el espacio público, y que propone siempre una asociación con algún elemento singular.



Figura 3: Conjunto Habitacional Vicuña Mackenna, Aquiles Zentilli, Luciano Kulczewsky, 1939-42. Foto: Horacio Torrent, 2019.

La rampa había protagonizado tempranamente los recorridos de los bloques que componen el conjunto de los Colectivos de Vivienda proyectados por la Caja del Seguro Obrero y construidos durante los años cuarenta. En ellos, un sistema de rampas continuas puesto en el medio del bloque configuraba su principal recorrido, uniendo los pasillos de ingresos a los

departamentos –orientados al patio central- y desplazándose entre este y el exterior del conjunto permitiendo una secuencia de visiones particulares en los seis pisos.

La rampa también protagoniza la reunión entre el espacio público y el interior de los edificios en el conjunto Chungará de Román y Trepiana, 1971-75. Es en este donde además de protagonizar los accesos a cada bloque, se repiten y se constituyen en un espacio público que como un entramado –algunas se transforman en pasarelas, ponen en relación los diferentes bloques, y afirman la idea de conjunto afirmando la experiencia del recorrido.



Figura 4: Piscina Olímpica de Arica, Berthelon, Román, 1972. Conjunto Habitacional Chungará, Román y Trepiana, 1971-75. Foto: Horacio Torrent, 2016.

Es en la Piscina Olímpica proyectada por Nelson Berthelón y Sergio Román de 1972 en la que la rampa y el recorrido asumen toda su potencia, tanto fenoménica como expresiva.

Superficies, fachadas, clima

Henry-Russell Hitchcock consideró como una de las tres características principales de la arquitectura moderna latinoamericana la atención particular que tenía a la variación climática y en especial al uso repetitivo de elementos de control solar como el *brise-soleil*, pero también acompañados por soluciones que extendían ladrillos calados para la protección, y que emulaban las tradiciones constructivas y decorativas de las superficies (HITCHCOCK, 1955, p. 23).

La condición climática de Arica motivó no solo la aplicación de estrategias de porosidade en el sentido de operaciones sustractivas de la forma pura para afirmar la relación interior exterior, sino también el despliegue de los elementos particulares para la configuración de pieles y fachadas.

El superbloque del conjunto habitacional Lastarria, fue proyectado por Gastón Saint Jean, Patricio Moraga y Jorge Vallejo, en 1962. De 122 metros de longitud, está conformado por tres bloques puestos en continuidad cada uno con un sistema de circulaciones y pasillos que dan ingreso a los departamentos. La porosidad aparece aquí protagonizada por grandes vacíos de ingreso con las rampas y escaleras, y la secuencia de espacios públicos en los pisos que en las fachadas se corresponden con grandes superficies en las que se utilizan los ladrillos calados.

El complejo conjunto del campus Velázquez de la Universidad de Chile, proyectado por Mauricio Despouy en 1966, está caracterizado por un edificio horizontal continuo, a modo de un *mat building* cuyas pieles se resuelven con sistemas de control solar que incluyen planos inclinados sucesivos entre marcos de hormigón. En el edificio de la administración, que asume una forma diferente y sobresale por su autonomía, los *brisé-soleil* protagonizan las definiciones de sus fachadas en una clara cita a los desarrollos formales corbusianos de la década anterior.

El quiebrasol vertical, sin embargo, resultó de una mayor difusión y utilización asumiendo la definición de las fachadas en innumerables edificios de la ciudad. Su difusión vertical pudo también haber estado asociada a la instalación simple de sistemas prefabricados mayormente de aluminio, así como a la movilidad que permitían para el control diario y estacional de la llegada del sol, pero fundamentalmente a que permitían un mayor control de la radiación, que era el verdadero problema por la situación de la ciudad.



Figura 5: Campus Velásquez Universidad de Tarapacá, Mauricio Despouy, 1966-67. Fuente: Colección Archivo Vicente Dagnino, Universidad de Tarapacá.

En la búsqueda de un sistema

La experiencia de la arquitectura en Arica entre 1953 y 1973 muestra un accionar bastante homogéneo en la búsqueda de una identidad formal basada en los criterios de la arquitectura moderna, que se establecían como significación del progreso urbano. La ciudad se convirtió en un gran laboratorio que puso a prueba la reciente tradición moderna. Pero no lo hizo apelando a un lenguaje que pudiera replicarse en el ambiente urbano, sino más bien como la reunión de diferentes niveles operativos que permitían los diferentes conceptos e ideas que estaban ya instaladas en el acervo de la arquitectura moderna. No se constituyó completamente como si se tratara de la repetición de elementos de un código común, sino que permitió ampliamente la experimentación.

Aunque pueda considerarse que existe es un conjunto estructurado de elementos comunes que se podía repetir, la hipótesis de este trabajo es que se apeló a un nivel de sistematicidad mayor de las características y dimensiones proyectuales de la arquitectura moderna. Los casos aquí presentados no agotan las referencias, pero corroboran en parte la existencia de ese sistema y permitirán una nueva aproximación más afinada y comprehensiva en la búsqueda de la existencia del sistema de la arquitectura moderna puesto en acto en la dimensión social del desarrollo.

Referências

BENTON, Tim. Le Corbusier y la promenade architectural. **Revista Arquitectura,** Madrid n.264-265, p.38-47, ene-abr 1987.

COMAS, Carlos Eduardo. Pintura abstracta, escultura transparente, arquitectura moderna,construcción porosa: notas sobre el tráfico entre las artes visuales en el siglo XX. In: **VII Forum Brasilia de Artes Visuales Etapa B. Arte y Arquitectura, Balance y nuevas direcciones**. Editora UnB, Brasília, 2010. p. 17-32

HITCHCOCK, Henry-Russel, JOHNSON, Philip. **El estilo internacional.** Colegio de Aparejadores de Murcia. 1991.

HITCHCOCK, Henry-Russel. **Latin american Architecture since 1945.** New york, *1955.* The Museum of Modern Art.

OZENFANT, A., JEANNERET, CH. E. **Sobre la plástica. En su: Acerca del purismo, escritos 1918/1926**. El Croquis Editorial, Madrid, 1991.

ROTH, A. **Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret.** Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1996. p.

ROWE, Colin (con Robert Slutzky) Transparencia: literal y fenomenal. In: **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 155-196

SOLA MORALES, Ignasi. Teoría de la forma de la arquitectura en el movimiento moderno. In: AA.VV. **Arquitectura, Técnica y Naturaleza en el ocaso de la modernidad.** Universidad Internacional Menendez Pelayo. Madrid 1984.

TORRENT Horacio. MORÁN, Balby. RUZ, Rodrigo. Arquitecturas para la Institucionalización del Desarrollo: Tres Dimensiones en la Obra de la Junta de Adelanto de Arica. In: Torrent, Horacio et al. (eds.). **Patrimonio Moderno y Sustentabilidad: de la Ciudad al Territorio** Valdivia: DOCOMOMO Chile. 2018, p. 126-130
TORRENT, Horacio., FAÚNDEZ, María de la Paz. RUIZ, Javier. Siete Grados de Libertad: Políticas, Arquitecturas, Arquitecturas Políticas. Arica en la larga década del sesenta. **Revista ARQ** n101, 2019, p.74-87.

TORRENT, Horacio. Radicalmente modernas: Arquitecturas en el laboratorio del desarrollo económico y social, Arica 1960-70. **Revista Docomomo Brasil**, Rio de Janeiro, n. 4, dez. 2019 p. 57-67,

Residência Cunha Lima: Um estudo de caso moderno

Cunha Lima House: A modern case study

Casa Cunha Lima: un estudio de caso moderno

PEREIRA, Ana Karla Olimpio Pereira. Mestre. Universidade de São Paulo, Arquiteta. Instituto Federal de São Paulo, Campus Registro. Contato: anakarla.op@gmail.com

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. Doutor. Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos – USP. Contato: pfujioka@sc.usp.br

Resumo

Esse texto faz parte de um conjunto de artigos a partir do conteúdo da dissertação de mestrado “Uma análise gráfica sobre a obra residencial de Joaquim Guedes” defendida pela autora em 2018. Uma forma de leitura da obra arquitetônica é por meio do estudo de seu projeto, analisando suas diversas camadas como: fluxos, insolação, estrutura, ect. a partir dessa observação é possível estabelecer algumas relações interessantes entre estes elementos e o desenvolvimento formal das edificações. As residências modernas são um campo vasto de estudo de projeto, possuem maior liberdade projetual por possuírem menor escala e custo e foram tema de estudo e projeto para diversos arquitetos entre eles Joaquim Guedes, um dos grandes nomes da Escola Paulista. Neste trabalho será apresentado um estudo investigativo sobre uma de suas casas mais famosas a Residência Cunha Lima construída na cidade de São Paulo entre os anos de 1958 e 1963 e ganhadora do prêmio especial na Exposição Internacional de Arquitetura da VIII Bienal de São Paulo em 1965.

Palavras-chave: Análise gráfica. Joaquim Guedes. Arquitetura moderna paulista.

Abstract

This text is part of a set of articles based on the content of the master's dissertation “A graphic analysis of the residential work of Joaquim Guedes” made by the author in 2018. One way of reading the architectural work is through the study of his parts, analyzing its diverse elements as: flows, heat stroke, structure, ect. from this observation it is possible to establish some interesting relationships between these elements and the formal development of buildings. Modern residences are a vast field of design study, have greater design freedom because they have less scale and cost and were the subject of study and design for several architects, among them Joaquim

Guedes, one of the great names of Escola Paulista. In this work, an investigative study will be presented on one of its most famous houses, the Cunha Lima Residence built in the city of São Paulo between 1958 and 1963 and winner of the special prize at the International Architecture Exhibition of the VIII São Paulo Biennial in 1965.

Keywords: Graphical analysis. Joaquim Guedes. Modern São Paulo architecture.

Resumen

Este texto forma parte de un conjunto de artículos basados en el contenido de la tesis de maestría “Un análisis gráfico de la obra residencial de Joaquim Guedes” defendida por la autora en 2018. Una forma de leer la obra arquitectónica es a través del estudio de su proyecto, analizando sus diferentes capas como: flujos, golpe de calor, estructura, etc. a partir de esta observación es posible establecer algunas relaciones interesantes entre estos elementos y el desarrollo formal de los edificios. Las residencias modernas son un vasto campo de estudio del diseño, tienen mayor libertad de diseño porque tienen menor escala y costo y fueron objeto de estudio y diseño de varios arquitectos, entre ellos Joaquim Guedes, uno de los grandes nombres de la Escola Paulista. En este trabajo se presentará un estudio de investigación sobre una de sus casas más famosas, la Residencia Cunha Lima construida en la ciudad de São Paulo entre los años 1958 y 1963 y ganadora del premio especial en la Exposición Internacional de Arquitectura de la VIII Bienal de São Paulo en 1965.

Palabras clave: Análisis gráfico. Joaquim Guedes. Arquitectura moderna de São Paulo.

Residência Cunha Lima: Um estudo de caso moderno

Introdução

A origem e desenvolvimento da metodologia aplicada a essa análise é apresentada em outro texto, porém possui pequenos resumos e notas para que mesmo sem a leitura desse texto seja possível compreender a análise aqui desenvolvida.

A Residência Cunha Lima está localizada no bairro do Pacaembu na cidade de São Paulo e foi construída entre os anos de 1958 e 1963. Essa residência marca um momento de destaque na carreira do arquiteto devido às premiações e publicações. O projeto é bastante expressivo formal e estruturalmente e isso se deve em parte as dificuldades de implantação, pois se desenvolve em um terreno bastante acidentado algo apontado no livro "Arquitetura moderna Paulistana":

> O terreno íngreme e originalmente estreito explica a solução em quatro níveis desta residência, bem como sua ordenação em profundidade, onde as extensas paredes cegas laterais se contrapõe a grande superfície envidraçada da face noroeste. A estrutura de concreto armado assume nela um grande significado formal. Os 3 pavimentos elevados constituem lajes de diferentes perímetros, que são sustentadas por um sistema de colunas verticais e inclinadas que permitem vistas em que as diagonais da estrutura conferem um caráter único, que personaliza sobremaneira esta residência. Embora a orientação do lote não tenha sido o condicionante básico do partido, talvez seja procedente a afirmativa do Júri da Exposição Internacional de Arquitetura da VIII Bienal de São Paulo (1965), de que ali "tudo é verdade cruamente exposta, decorrente de uma série de razões materialmente precisas, logicamente encadeadas. (XAVIER, LEMOS, CORONA. 1983, p.48).

Para o estudo desse projeto foi necessário fazer um levantamento completo da edificação, desde suas plantas, estado atual, localização e dados técnicos

Trata-se de uma residência unifamiliar com área construída de 580m² aproximadamente e localizada na Rua Silvio Portugal, nº193 esse lote possui geometria irregular resultante da unificação de dois lotes encerrando uma área de 759,00m².



Figura 1. Casa Cunha Lima, 1963 vista pátio interno, fonte: Acervo FAU-USP, 2015

A residência pertence a seu dono original Antônio Cunha Lima e está em excelente estado de conservação, não sofreu reformas ou alterações com exceção do elevador executado pelo escritório de Guedes ainda nos anos 60, uma vez que o cliente adquiriu as faixas laterais de terreno contíguas ao lote. A estrutura não está totalmente aparente devido a problemas de manutenção do concreto e recebeu pintura para impermeabilização em diversos pontos.

Análise do projeto

Forças do lugar

As condições impostas pelo terreno são o principal elemento estruturador desse projeto, uma vez que a topografia acidentada do bairro entrega um lote relativamente estreito com desnível de cerca de 5m entre o fundo e a rua, em um bairro residencial e com ruas arborizadas.

Essas características tornaram a relação entre implantação e estrutura indissociáveis, o arquiteto se vale do declive para distribuir o programa em níveis que se desenvolvem tanto abaixo quanto acima da cota da rua.

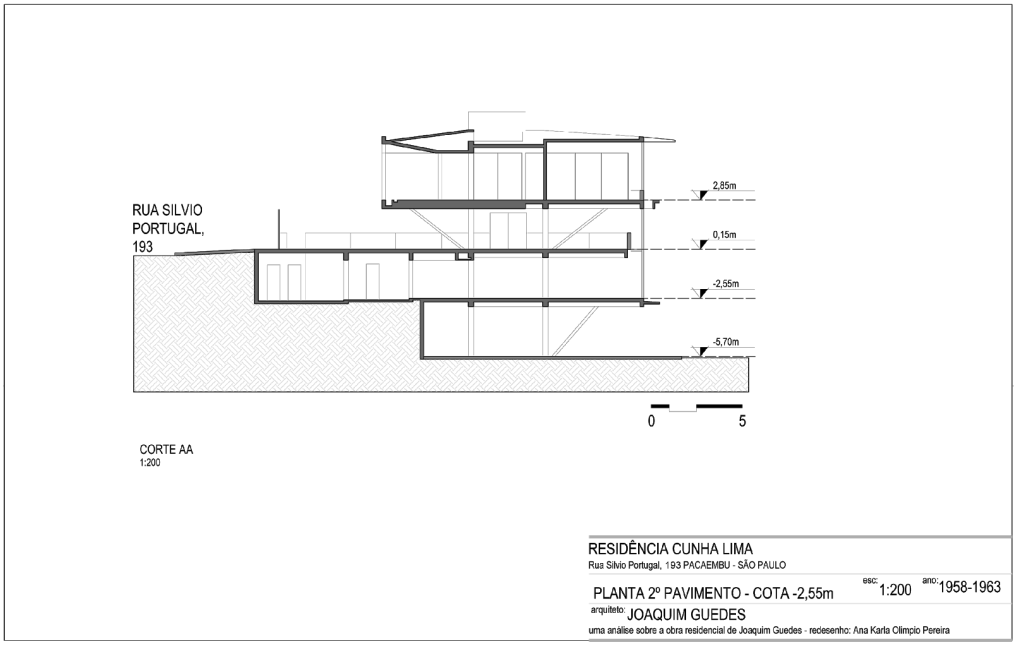


Figura 2: corte longitudinal. Fonte: redesenho do autor baseado em desenhos do acervo FAU-USP.

O terreno além de determinar a diretriz estrutural também coloca a abertura para a paisagem outra diretriz projetual. Considerando isso, podemos afirmar que os principais conceitos envolvidos no projeto para esta residência estão condicionados às características do lote, algo colocado pelo próprio arquiteto.

> Em virtude do grande declive, não era possível construir volumes que estivessem ao mesmo tempo ao nível da rua e apoiados no chão, o que proporciona acessos fáceis e contato direto com os jardins. Para o volume elevado do solo, uma configuração comprometida exclusivamente com a construção do espaço, sugerindo um desenvolvimento da forma e uma sintaxe livre de formalismos. (GUEDES, 1967. p. 18).

Com isso concluímos que o projeto deve ser lido a partir de sua estrutura e das condições impostas pela topografia e contexto urbano onde a edificação seria implantada.

Estrutura – Partido arquitetônico

A construção conta com sistema estrutural de concreto moldado *in loco* que foi mantido aparente; o volume é sustentado paralelamente ao corte do terreno por meio de quatro pilares de

seção quadrada 30x30cm que possuem reforços em forma de mão-francesa a 45º que são distribuídas de acordo com os esforços laterais dos balanços que possuem diferentes dimensões, de forma a reduzir o momento e impedir o giro o que resulta em uma estrutura assimétrica que se assemelha aos galhos de uma árvore.

> (...) Sem a intenção de um arrojo estrutural inédito, mas nas suas palavras, "a única solução possível para atender a um determinado programa num terreno de 10m com aquelas características topográficas", Guedes propôs, numa atitude orgânica, um conceito estrutural inovador para o concreto aparente em residências, que acabou por se constituir um paradigma para sucessivas gerações de arquitetos. Devido ao forte declive, o volume útil da casa, um prisma reto que se acomoda no terreno, é suportado por quatro pilares centrais para onde convergem mãos-francesas, tal como um a núcleo rígido que absorve todos os esforços diagonais, sustentando os balanços dos pavimentos irregulares e permitindo a total abertura da fachada para a melhor vista. A ideia era, basicamente, uma árvore e seus galhos, com o desafio da menor interferência possível na circulação das pessoas no espaço. (CAMARGO, 2000, p. 20).

A estrutura em árvore, como colocado por Mônica Junqueira de Camargo, reforça a ideia de interação entre os espaços, conformando espaços fluidos com transições orgânicas entre interno e externo, como por exemplo a área de lazer que se conforma a partir da projeção da edificação, o mesmo acontece no acesso e na área de lazer no térreo.

As lajes tipo caixão perdido travam a estrutura ao mesmo tempo que compõe o piso da edificação, além do sistema de vigas e pilares os muros de arrimo auxiliam no travamento da estrutura. Embora pareçam estruturais, as empenas laterais cegas não desempenham essa função, consideramos que essa opção do arquiteto tenha se dado em virtude da largura original do lote, um tanto estreito considerando a topografia e dimensões de fundo. A vedação é feita com alvenaria tradicional rebocada e pintada de branco e está unida à estrutura por juntas de dilatação, que permitem que os diferentes materiais trabalhem em conjunto evitando patologias.

Tomaremos nesse caso partido como sendo os conceitos empregados no projeto, na Casa Cunha Lima temos a relação do volume com a topografia do lote, esse mesmo conceito foi empregado na Igreja da Rua Girassol e retomado na residência Liliana Guedes alguns anos mais tarde, a resposta estrutural dada pelo arquiteto é particular a cada sítio, no caso da Igreja da Rua Girassol a estrutura se dá por meio de pórticos travados pelas lajes em caixão perdido no piso e cobertura, assim como pelas empenas laterais cegas.

É importante ressaltar o papel de elemento de composição (elemento modificador) as gárgulas em concreto, que pendem da cobertura ao lado do volume, reforçando a verticalidade do projeto em relação ao eixo dado pela rua, à caixa de retenção de águas pluviais também

desempenha papel importante na composição ao “quebrar” a linearidade do projeto com seu formato irregular, auxiliando na marcação da circulação vertical de serviço. Um recurso recorrente na obra de Le Corbusier, que Guedes incorpora de diferentes formas em seus projetos.

Iluminação natural e ventilação

As aberturas são protegidas por esquadrias com estrutura em ferro e pintura azul, as folhas que possuem vidro são de correr e vão do piso ao teto nas áreas sociais e nos dormitórios possuem peitoril de 90cm, as áreas íntimas são protegidas por veneziana em ferro tipo basculante.

A iluminação natural está relacionada ao grande pano de vidro que se abre para o fundo do lote, Guedes optou pela implantação que favorecesse a vista em detrimento da insolação ideal, abrindo um grande pano de vidro para oeste que é protegido por um toldo posteriormente. Sendo assim temos um edifício que é possui aberturas apenas na frente e fundos, ampliando o potencial da vista para o bairro e também favorecendo a ventilação cruzada e a privacidade, pois não possui aberturas próximas aos vizinhos.

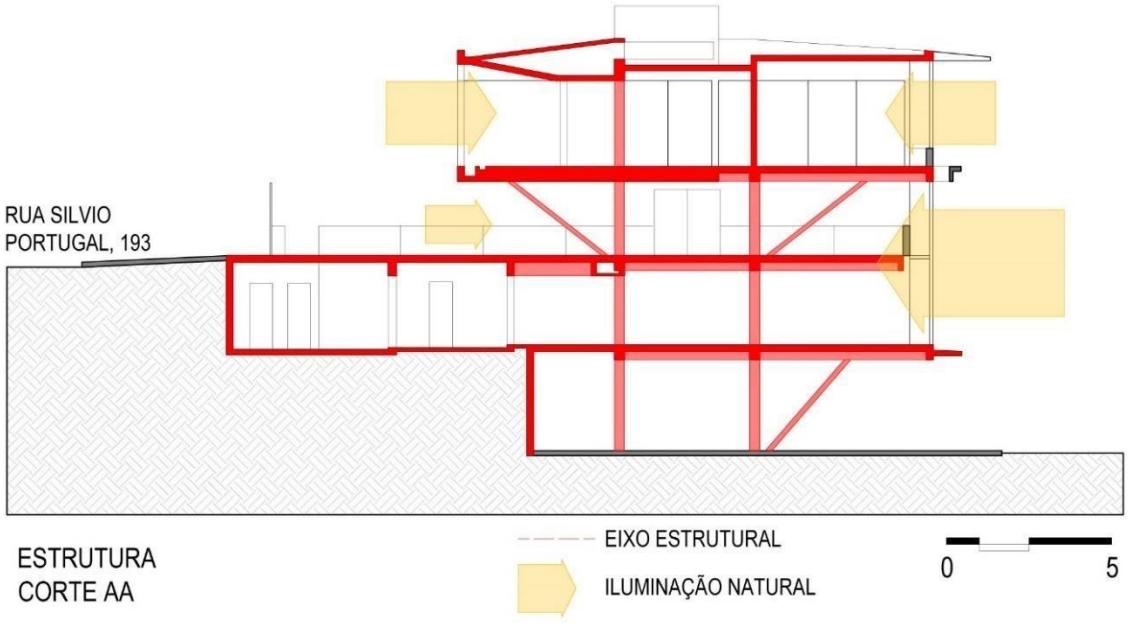


Figura 3: Diagrama de estrutura e iluminação natural, residência Cunha Lima. Fonte: Desenho da autora, 2018.

Usos

A diversidade nas soluções adotadas indica a multiplicidade do pensamento arquitetônico de Guedes ao longo do tempo, pois embora a lógica da solução estrutural seja próxima seu desdobramento é distinto devido as diferentes intenções que propostas para cada projeto, não apenas devido ao programa, mas como resposta a ele.

O programa é distribuído em quatro pavimentos; o acesso é feito pelo terceiro pavimento que concentra o setor de trabalho e serviços por estar ligado a rua. O primeiro e segundo pavimentos concentram o programa social da residência, o lazer fica no primeiro pavimento que acompanha a cota mais baixa do terreno e o quarto pavimento é dedicado setor ao íntimo, por ser o mais reservado. A circulação vertical se dá pelo elevador e caixa de escada que se concentram do lado direito da edificação, que é diluída apenas no 1º pavimento devido aos seus diferentes níveis e seu caráter livre

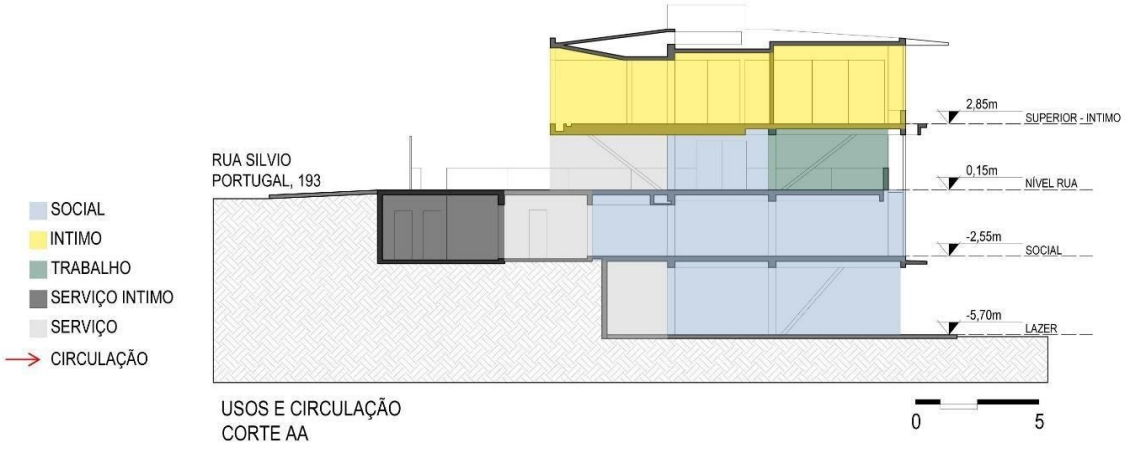


Figura 4: Prancha de Diagramas, residência Cunha Lima. Fonte: Desenho da autora, 2018.

Análises gráficas:

Essa análise consiste em um estudo especulativo sobre relações geométricas que existem nas representações planificadas do projeto e também em sua composição volumétrica, não podem ser tomadas como intencionais durante sua elaboração. A análise de geometria sugere que existiu da parte do arquiteto uma preocupação com a proporção levando-se em conta as razões ideias, porém em alguns pontos do projeto é possível verificar certa aproximação com as

formas ideais, como por exemplo o mezanino sob a sala que possui proporção próxima ao retângulo áureo (proporção 2:1), assim como o corte pode ser inserido no retângulo de proporção 1:6.outras relações são muito próximas, como indicado na imagem, e podem ter sido colocadas a princípio mas perdidas ao longo do processo devido a ajustes de modulação por exemplo.

Por isso partirmos de um cubo – forma ideal – para construir a volumetria da residência, aplicando as relações estruturais postas no projeto com o cubo, conseguimos estabelecer uma narrativa de segmentação das proporções do cubo que nos encaminham a volumetria final da edificação. A forma como o volume vertical - caixa de elevador - é acrescido ao cubo, deixa clara sua adição posterior, e ainda sim possui proporções precisas frente ao volume da residência como um todo, mesmo que isso não possa ser observado da calçada devido às características do lote.

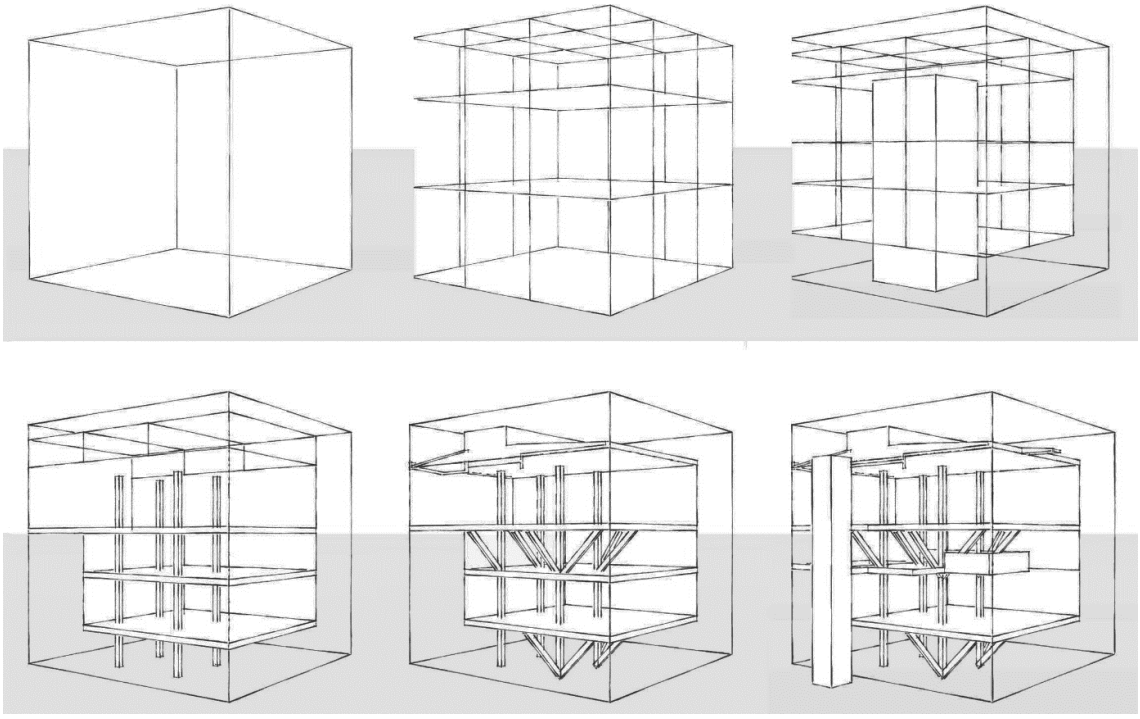


Figura 5: Composição a partir do sólido ideal.

A solução estrutural proposta caracteriza-se por um volume em prisma regular apoiado sobre quatro pilares de secção quadrada, essa construção estabelece de um partido que seria comum a uma série de casas que se seguiram dentro da Escola Paulista, constituindo o paradigma da residência sob quatro pilares, como colocado por Mônica Junqueira de Camargo:

> Nesse projeto (Cunha Lima), feito no vigor de sua juventude Guedes introduziu uma solução estrutural inédita, de uma complexidade e maturidade verificáveis

> somente na obra de mestres depois de anos de experiência, o que despertou uma expectativa promissora em torno de sua trajetória, [...] Guedes propôs, numa atitude orgânica, um conceito estrutural inovador para o concreto aparente em residências, que acabou por se constituir um paradigma para sucessivas gerações de arquitetos. (CAMARGO, 2000, p. 20)

Essa ideia compartilhada por Ruth Verde Zein:

> A Residência Cunha Lima, em São Paulo, de Joaquim Guedes. Embora não seja exatamente a primeira experiência em concreto aparente do autor, é nela que pela primeira vez realiza plenamente suas ideias; de maneira que essa casa não apenas atende às necessidades e constrições de sítio, programa, materiais e construção, mas o faz dando exemplo metodológico do seu processo de elaboração, impregnado na própria formalização de sua resolução. O breve, mas muito significativo discurso que o autor lhe apôs, e que desenvolve ainda mais esse ânimo didático, foi publicado somente em 1965, (sete anos após o início do projeto), e deve, portanto ser entendido mais corretamente como explicitação a posteriori: seu objetivo não é a mera descrição da obra (embora também realize essa tarefa exemplarmente), mas o esclarecimento da doutrina, e seu ânimo parece ser o de fixação da lição necessária ao momento seguinte, não de invenção inicial da arquitetura, mas de consolidação e discipularização da Escola Paulista Brutalista. (ZEIN, 2003, p.113).

Para ambas pesquisadoras a Casa Cunha Lima motiva um dos partidos mais recorrentes da Escola Paulista para residências, o que lhe confere papel de destaque dentro da historiografia da Arquitetura Moderna Paulista.

Vemos conceitos similares nas obras de Carlos Milan em dois projetos: a Residências a Nadyr de Oliveira de 1960 e Antônio D'Elboux de 1962; é possível traçar similaridades nos três projetos uma vez que o sistema estrutural é similar. Entretanto Milan trabalha a questão dos pilares de forma distinta ao utilizar uma malha composta por seis pilares na Nadyr de Oliveira e quatro pilares alinhados as empenas estruturais na D'Elboux. Os projetos também possuem forma prismática regular, com recortes apenas nos pontos de acesso ao volume principal.

Os projetos de Milan também se aproximam ao de Guedes por meio de elementos construtivos, como as esquadrias em metal de modelo similar e gárgulas em concreto aparente.

CONCLUSÃO:

O partido empregado por Guedes se pauta na solução estrutural que se desdobra na implantação do volume sob o terreno acidentado. As diretrizes conceituais de projeto para a residência Cunha Lima se apoiam nos princípios de arquitetura orgânica, onde o projeto é concebido de acordo com as necessidades do programa, características do sitio e soluções construtivas, como posto pelo arquiteto em seu texto sobre o projeto para a Revista Acrópole:

> Os volumes finais resultantes são uma livre expressão de organização de espaços de uma função da 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. (GUEDES, 1967, p. 18).

Essas características colocam a Residência Cunha Lima como um dos projetos grande relevância dentro da Arquitetura Moderna Paulistana, pois propõe uma nova forma de apropriação do terreno e estrutura que seria referenciada, mesmo que de forma indireta dentro do Brutalismo Paulista. Essa residência mostra a mescla de conceitos e referências do arquiteto, pois de uma das visadas do projeto nos mostra um prisma regular limpo e elevado aos moldes da arquitetura corbusiana e na visada oposta um volume precisamente recortado a seu propósito.

> 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 à 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).

Essas relações expressam a complexidade de formas e soluções, conceituais e construtivas empregadas por Joaquim Guedes em sua arquitetura; os conceitos centrais do projeto se pautavam na solução estrutural que se desdobra na implantação do volume sob o terreno acidentado. As diretrizes conceituais de projeto para a residência Cunha Lima se apoiam nos princípios de arquitetura orgânica, onde o projeto é concebido de acordo com as necessidades do programa, características do sítio e soluções construtivas.

Referências

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-1975**. São Paulo: Projeto Editores Associados / Eucatex, 1986.

BAKER, Geoffrey H. **Design Strategies in Architecture – an approach to the analysis of form**. New York: Van Nostrand, 1991.

BERREDO, Hilton e LASSANCE, Guilherme. **Análise gráfica, uma questão de síntese – A hermenêutica no atelier de projeto.** Arquitextos 133.01 in Vitruvius Arquitextos 133, ano 12, Junho 2011.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Joaquim Guedes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CLARK, Roger H. e PAUSE, Michael. **Precedents in Architecture: analytic diagrams, formative ideas and partis,**. Hoboken, New Jersey: Jonh Wiley & Sons, 2005.

FONSECA, Benício Geraldo da. **Representação gráfica de arquitetura entre continuidade e inovação.** Arquitextos 132.04 in Vitruvius Arquitextos 132 ano 11 Maio 2011.

FELDMAN, Sarah. ***Planejamento e zoneamento. São Paulo: 1947-1972***. EDUSP: 2005.

FRAMPTON, Kenneth. ***A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form.*** Lars Muller: 2015.

KATAKURA, Paula. ***O processo do projeto arquitetônico***. 1997. Dissertação (mestrado em arquitetura e urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

UNWIN, Simon. **A Análise da Arquitetura,** Porto Alegre: Bookman, 2013..

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos A.C. e CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalist Connections** - A Refreshed Approach To Debates & Buildings. São Paulo: Altamira Editorial, 2014.

Terminais rodoviários da Escola Paulista: o Terminal Rodoviário de São Carlos

Escola Paulista bus terminals: the São Carlos Bus Terminal

Terminales de autobuses de la Escola Paulista: la terminal de autobuses de São Carlos

NEDEL, Miranda Zamberlan. Doutoranda. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: miranda.nedel@usp.br.

BUZZAR, Miguel Antonio. Doutor. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Contato: mbuzzar@sc.usp.br.

Resumo

Por meio do Terminal Rodoviário Paulo Egydio Martins, da cidade de São Carlos, debate-se o tipo arquitetônico de volume único de concreto da Escola Paulista como organização espacial muito presente nos terminais rodoviários, no duplo sentido de locais de interligação do interior paulista com os centros do estado e do país, assim como manifestações da expansão da arquitetura moderna para além de seu período de difusão inicial pelo interior paulista. Almeja-se debater a importância desse programa como laboratório de renovadas experimentações de equipamentos públicos modernos nos anos 1970 e 1980. Os terminais, concebidos como praças cobertas, enunciam a dimensão urbana do programa, recriando sob a cobertura a própria cidade. Ademais, o reconhecimento da importância arquitetônica dos terminais rodoviários com características alinhadas à denominada Escola Paulista evidencia-se de grande relevância à identificação e preservação do patrimônio moderno no interior do estado de São Paulo.

Palavras-chave: Moderna. Cobertura. Praça.

Abstract

Through the Paulo Egydio Martins Bus Terminal, in the city of São Carlos, the architectural type of single volume of concrete from the Paulista School is debated as a spatial organization very present in the bus terminals, in the double sense of interconnection places in the interior of São Paulo with the centers of the state and country, as well as manifestations of the expansion of modern architecture beyond its initial diffusion period in the interior of São Paulo. It aims to debate the importance of this program as a laboratory for renewed experimentation with modern public equipment in the 1970s and 1980s. The terminals, designed as covered squares, enunciate the urban dimension of the program, recreating the city itself under cover. Furthermore, the recognition of the architectural importance of bus terminals with characteristics aligned with the so-called Escola Paulista is of great relevance to the identification and preservation of modern heritage in the interior of the state of São Paulo.

Keywords: Modern. Roof. Square.

Resumen

A través de la Terminal de ómnibus Paulo Egydio Martins, en la ciudad de São Carlos, se debate el tipo arquitectónico de volumen único de hormigón de la Escuela Paulista como una organización espacial muy presente en las terminales de ómnibus, en el doble sentido de lugares de interconexión entre el interior de São Paulo y los centros del estado y del país, así como manifestaciones de la expansión de la arquitectura moderna más allá de su período de difusión inicial por el interior de São Paulo. Tiene como objetivo debatir la importancia de este programa como laboratorio de experimentación renovada de los equipamientos públicos modernos en las décadas de 1970 y 1980. Las terminales, diseñadas como plazas cubiertas, enuncian la dimensión urbana del programa, recreando la ciudad misma bajo cubierta. Además, el reconocimiento de la importancia arquitectónica de las terminales de buses con características alineadas con la llamada Escola Paulista es de gran relevancia para la identificación y preservación del patrimonio moderno en el interior del estado de São Paulo.

Palabras clave: Moderno. Techo. Plaza.

Terminais rodoviários da Escola Paulista: o Terminal Rodoviário de São Carlos

Uma rodoviária moderna para São Carlos

Uma praça coberta sobre um terreno em declive. A cobertura, sustentada por sete extensos pórticos, agrupa abaixo de si um nodal de fluxos urbanos. A grande caixa em concreto que se expõe imponente em um generoso balanço por sobre a área de embarque e desembarque, junto à cota inferior do terreno (Figura 1), segue alinhada em direção à cota superior, na extremidade oposta, manifestando-se neste ponto como a cobertura leve e em escala coerente ao acesso de pedestres (Figura 2). O Terminal Rodoviário Paulo Egydio Martins da cidade de São Carlos: a grande caixa-praça permeável ao tecido urbano e à luz (via cobertura e fachadas), um legado moderno como porta de entrada de uma cidade em transformação. O projeto é de autoria dos arquitetos Benno Perelmutter e Marciel Peinado (Pluric Escritório Pluricurricular de Projetos S/C Ltda.), que também projetaram outras importantes obras modernas na cidade, como a Casa de Cultura (atual Secretaria Municipal de Educação) e o Parque Veraldo Sbampato, conhecido como Parque do Bicão.



Figura 1. Fotografia junto à cota inferior do Terminal Rodoviário de São Carlos. Foto: Autoria própria (2019).



Figura 2. Fotografia junto à cota superior do Terminal Rodoviário de São Carlos. Foto: Autoria própria (2019).

O projeto data de 1978 e foi inaugurado no dia 12 de outubro de 1982, embora já estivesse em funcionamento anteriormente. Localizado junto a duas avenidas de grande circulação e próximo às rodovias que interligam a cidade à capital e a outras cidades de grande importância da região, como Ribeirão Preto, permite o rápido acesso dos ônibus intermunicipais à malha rodoviária estadual. Este projeto integrou o Programa Estadual de Terminais Rodoviários de Passageiros no Interior, desenvolvido pela Pesquisa e Planejamento de Transportes no Estado de São Paulo S.A. (TRANSESP) e vinculada ao Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER). Tendo como finalidade a ampliação e interligação dos terminais rodoviários do estado, este programa priorizou na escolha dos terrenos a integração dos terminais com a cidade e com os usuários. À época, a cidade de São Carlos tinha uma população de cerca de 130.000 habitantes, embora contasse com duas universidades públicas e configurasse Polo sub-regional da 6ª Região Administrativa do Estado. A obra foi viabilizada com recursos do Imposto sobre serviços de transporte rodoviário intermunicipal e interestadual de passageiros e cargas (ISTR) (criado em 1975).

Em se tratando de um terreno de grande declividade, devia-se construir o programa a partir da reorganização dos níveis, de modo análogo ao descrito por Sophia Telles (1990) a respeito do MuBE, em que a operação topográfica é vista como fundamento projetual gerador de toda a

intervenção, que condensa terreno e edificação, solo criado e construção (NEDEL, 2014). Nesse sentido, operou-se a distinção dos níveis segundo os usos: a cota superior para estacionamento de veículos particulares; a cota anterior a esta, abaixo de um talude gramado, para acesso de táxis e veículos particulares; a cota intermediária para serviços, comércios e espera dos passageiros, a cota imediatamente inferior para embarque e desembarque dos ônibus e por fim, o último nível para área de estocagem (Figura 3). Quanto à área coberta, assume-se uma divisão tripartida longitudinalmente, interligada por escadas: uma ampla escada interliga o acesso de táxis e o nível intermediário enquanto que três escadas permitem a conexão de tal nível com o do embarque e desembarque. Funcionando como guarda-corpo entre níveis, meias-paredes em concreto aparente se elevam.

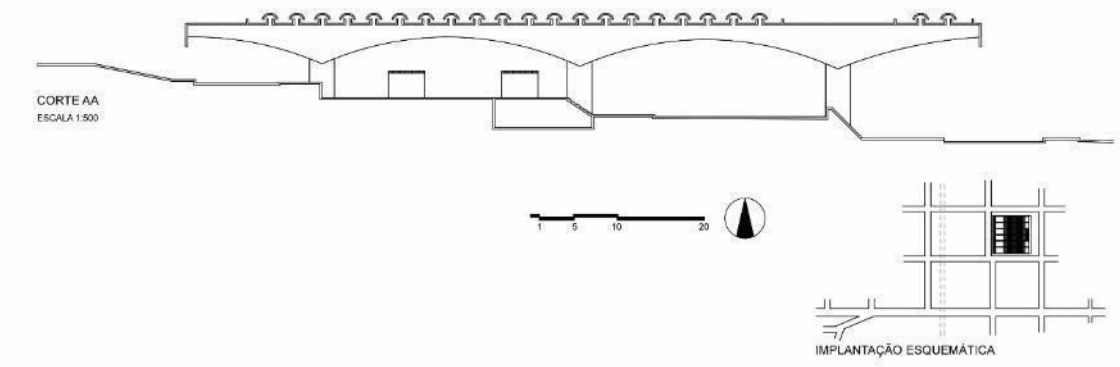


Figura 3. Corte transversal do Terminal Rodoviário de São Carlos. Fonte: Redesenho elaborado pelo Grupo de Pesquisa PAGE- ArtArqBr (IAU USP).

Em um lote de 22.000m², o projeto resultou em 5.800m² de área construída coberta. A estrutura é conformada por pórticos em arcos em concreto armado aparente, com vãos de 13m e balanços de 12,5m, sendo a cobertura constituída de placas pré-moldadas de concreto protendido (13m x 2,5m), intercaladas com elementos em acrílico para iluminação zenital. O pórtico configura-se, portanto, como o elemento estrutural de coesão da obra, que costura a cobertura ao solo, junto à topografia construída. Trata-se de uma reconstrução do terreno, com os pórticos posicionados transversalmente ao declive e regulando a altura de sua curva conforme se dá o encontro com o solo, e de um trabalho de conexão dos níveis às ruas adjacentes, de modo a demarcar vários momentos de encontro para com o passeio público, nesta interface do equipamento com a cidade. Como afirmado pelos arquitetos que o projetaram, trata-se de um edifício público por excelência, uma praça sob uma cobertura única (PEREIRA, 2019):

> O partido adotado foi o de uma “grande praça” coberta, executada em estrutura de concreto armado [...]. Sob a “grande praça”, em quatro níveis diferentes, desenvolvem-se todas as atividades do Terminal, harmonizando correta e adequadamente as atividades da estação [...] (PERELMUTTER; PEINADO, 1982, p.12).

As placas protendidas criam vãos permeáveis da cobertura nervurada por sobre as vias de acesso aos ônibus e aos veículos particulares. O contorno da caixa é, porém, reconstituído pelas empenas laterais (prolongamentos em altura junto às bordas), espécies de anteparos solares, que arrematam a cobertura do esqueleto porticado, sem tocar o chão.

O terminal foi projetado para abrigar nove plataformas de embarque, três de desembarque, área de estocagem de ônibus intermunicipais e área de acostamento de ônibus urbano (Figura 4). Abaixo da cobertura, um agrupamento central de volumes independentes, de pé-direito simples, abriga os serviços e comércios do Terminal, usos mais compartimentados, como agências/bilheterias, lanchonetes, entre outros. Os sanitários posicionam-se em uma das extremidades desse mesmo nível intermediário, cerrando a passagem de parte da rua e conduzindo para os acessos laterais a este volume.

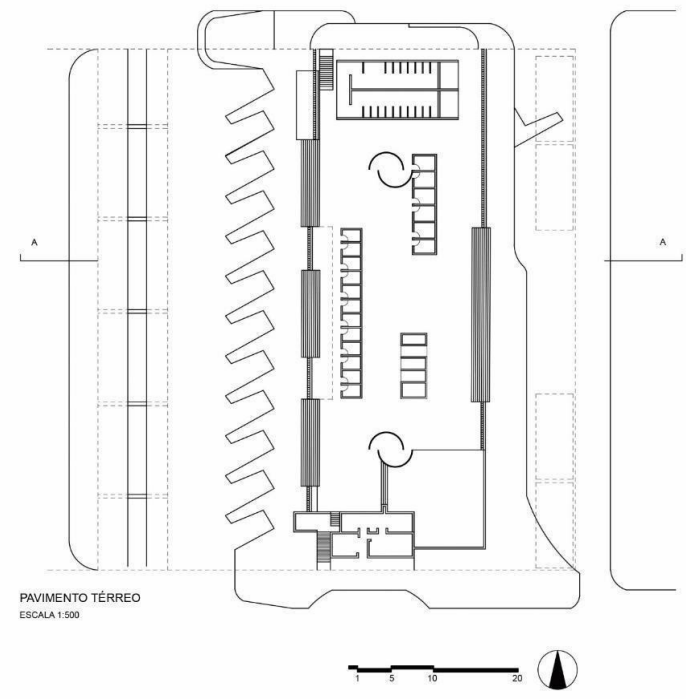


Figura 4. Planta do pavimento na cota intermediária do Terminal Rodoviário de São Carlos. Fonte: Redesenho elaborado pelo Grupo de Pesquisa PAGE- ArtArqBr (IAU USP).

A marcada horizontalidade do conjunto estrutural e as formas orgânicas de sua estrutura em arcos são contrapostas pelo volume da caixa d'água, um grande paralelepípedo de linhas ortogonais que se eleva na porção superior do terreno, no talude vegetado. Os pórticos esbeltos no sentido de sua largura ganham expressão longitudinalmente, sobretudo nos pontos em que os arcos se aproximam do solo na forma de pilares. Nestes locais em que a estrutura ganha dimensões de parede, próximo às plataformas de embarque e desembarque intermunicipal, abrem-se círculos vazados (Figura 5), reiterando a continuidade espacial e a permeabilidade visual de todo o projeto.



Figura 5. Fotografia do nível do embarque e desembarque do Terminal Rodoviário de São Carlos. Foto: Autoria própria (2019).

Atualmente, no local originalmente projetado como área de estocagem de ônibus intermunicipais, junto ao nível inferior do terreno, consolidou-se um terminal urbano, abrigado em coberturas leves, junto a duas novas vias. Além disso, foram feitas reformas com a finalidade de tornar a rodoviária acessível: a implantação de uma rampa entre o nível de acesso aos táxis e o nível intermediário e de um elevador entre tal nível e o embarque/desembarque.

A importância de tal obra reside no fato de ser um patrimônio arquitetônico presente no cotidiano urbano, após quase quatro décadas de sua execução, como um símbolo de acesso à cidade que se pretendia portadora de edifícios modernos. Este edifício não integra a lista de imóveis protegidos da cidade (FUNDAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA DE SÃO CARLOS, [201-], On-line), em se tratando de uma obra relativamente recente, de uso frequente e em condições de preservação adequadas, frente a inúmeros outros edifícios da cidade que datam de épocas anteriores e que se encontram em estado de risco. Entretanto, releva-se a importância de integração de edifícios como o citado, de manifestado interesse arquitetônico e representativo de uma concepção moderna de arquitetura, na política de preservação da cidade e/ou do estado.

As rodoviárias modernas do estado de São Paulo

Nos anos que se seguiram ao projeto da Rodoviária de São Carlos, Perelmutter e Peinado projetaram outros terminais rodoviários do interior do estado de São Paulo, em Penápolis (1979), em Amparo (1979), em Catanduva (1979) e em Batatais (1982), nos quais é constante a preocupação com

> [...] a inserção harmoniosa do edifício na cidade, e sua transparência – entendida como a possibilidade de apreender visualmente o contexto urbano a partir da chegada do visitante [...] servindo de "provocação cultural": tanto por suas formas mais arrojadas, como pela criação de um novo pólo de atração [...] (PERELMUTTER; PEINADO, 1982, p. 86).

Dentre tais edifícios são identificáveis ao menos duas vertentes de sistema construtivo, sendo uma destas alinhada ao projeto da rodoviária de São Carlos, com estrutura porticada em concreto armado aparente (da qual também são representativas as rodoviárias de Amparo e Catanduva) e a outra em pilares em concreto armado e estrutura de cobertura em treliça espacial metálica (rodoviárias de Penápolis e Batatais). Em comum, o partido da cobertura única, da caixa permeável, da estrutura em concreto armado e dos grandes balanços. Uma cobertura, um sistema viário interno e a definição dos pontos de acesso de veículos e pedestres, enfim, uma praça urbana coberta pela caixa da Escola Paulista.

Destacam-se, igualmente, outros projetos de rodoviárias modernas alinhadas aos princípios da Escola Paulista, projetadas por outros arquitetos, como, por exemplo, a Rodoviária de Santos "Jaime Rodrigues Estrela Jr.", de Flávio Pastore e Luigi Villavechia (1967), a Rodoviária de Jaú, de Vilanova Artigas (1973), a Rodoviária de Limeira, de Zenon Lotufo (1973), a Rodoviária do Tietê, de Renato Viégas e Roberto Mac Fadden (projeto realizado em 1977, embora

inaugurada apenas em 1982). Esta última é, evidentemente, um projeto diferenciado, pelo porte, por ter sido construída adjacente à existente Estação Tietê do Metrô e por configurar dois grandes volumes (de dois pavimentos cada) ladeados longitudinalmente e interligados por passarelas cobertas.

Já a paradigmática Rodoviária de Jaú configura um amplo vazio interno cerrado em uma caixa, vasta estrutura permeável que acolhe e organiza o fluxo de veículos e de pedestres, por meio de distintos níveis interligados em rampas. Nesse sentido, "a estação rodoviária é concebida, enfim, como o local de cruzamento de dois fluxos de circulação: o dos ônibus, em desenvolvimento paralelo às ruas; e o dos pedestres, em sentido perpendicular, valorizando a conexão entre os vários pisos, inclusive os planos das ruas limítrofes" (KAMITA, 2000, p. 44). Manifesta, nesse sentido, princípios que estavam em experimentação dentre os arquitetos paulistas há mais de uma década que, porém, seriam reelaborados extensivamente no programa dos terminais rodoviários entre os anos 1970 e 1980.

Estes edifícios explicitam o partido da grande cobertura que organiza sob si o programa funcional destinado a ser recinto de fluxos. Ademais, os princípios da arquitetura moderna da planta livre propiciada pela estrutura independente adequam-se a um programa que necessita de amplos vãos para acomodar em largura e altura o porte dos ônibus. Relevam-se as especificidades e similaridades aos pares entre projetos citados: a utilização das generosas rampas para comunicação entre níveis (rodoviárias de Jaú, de Santos, do Tietê), os pilares escultóricos (rodoviárias de Jaú e de Limeira), os extensos balanços (terminais rodoviários de Santos, Limeira, Jaú e de São Carlos), as paredes curvilíneas (rodoviária de Santos), a cobertura metálica (rodoviária de Santos), os anteparos solares (rodoviária de Santos), a iluminação zenital (rodoviárias de Jaú, do Tietê e de São Carlos), a utilização das escadas rolantes como recurso ao intenso fluxo e interligação entre pés-direitos elevados (rodoviária do Tietê). Entretanto, em comum, destaca-se a cobertura única, a estrutura independente em concreto armado além do acesso franqueado à cidade.

É evidente que muitos arquitetos identificados como pertencentes à Escola Paulista também projetaram terminais rodoviários sem utilizarem o partido da grande caixa, com forte presença do concreto armado, e nem se trata de uma forma hegemônica do projeto para tal programa, entretanto, destaca-se que tais experimentações manifestam a expansão do período de construção de equipamentos públicos modernos no estado de São Paulo, mais especificamente alinhados à Escola Paulista, também nas décadas de 1970 e 1980. Ainda que os edifícios

educacionais sejam o grande equipamento social da Escola Paulista (BUZZAR, 2015), as rodoviárias também constituíram importantes laboratórios em que princípios associados à tal Escola foram retrabalhados.

Dessa forma, a seguinte citação de Wisnik, a respeito dos projetos de escolas produzidas por Vilanova Artigas, pode ser igualmente chave de leitura dos terminais rodoviários citados:

> [...] continuidade espacial estará garantida na extensão abarcadora da grande cobertura, e na repetição serial do sistema estrutural. Assim, enquanto há uma redução do exterior a uma volumetria simples, um invólucro básico, o espaço interno se complexifica, destacando [...] uma integração espacial que elimina corredores e a necessidade de compartimentação das zonas funcionais (WISNIK, 2006, p. 64-65).

Analogamente, Zein (1984) a respeito dos ginásios produzidos por Artigas entre 1959 e 1963, reitera características que viriam a ser identificadas com a Escola Paulista, também presentes nas rodoviárias citadas: "[...] são edifícios marcadamente horizontais, extensos, com dois elementos estruturais destacados: a cobertura (grelha nervurada) e os pilares (cujas formas sempre sugerem a transição entre ela e o solo)" (ZEIN, 1984, p. 86).

A arquitetura em sua qualidade de produtora de cidade (KAMITA, 2000), delineia, no caso dos terminais (assim como das escolas), por meio de uma cobertura única, "um pequeno universo, a própria recriação da cidade enquanto espaço projetado e construído" (BUZZAR, 2014, p. 351). Assim, o edifício reproduz o urbano em um espaço cerrado ao mesmo tempo que se configura como estrutura física concreta que abriga as relações urbanas e interurbanas. Guardadas as devidas proporções, o tipo do terminal rodoviário em caixa de cobertura única vincula-se à concepção de "edifício-cidade", cujo exemplar mais representativo de mesmo programa no contexto nacional é a Plataforma Rodoviária de Brasília: "De uma peça da cidade moderna a rodoviária se transformaria em *parte* da experiência urbana moderna" (PEREIRA, 2019, p. 7). Ainda que não tenha a mesma centralidade urbana da qual a Rodoviária de Brasília era investida, e mais do que isso, da forma como foi apropriada pela população, de modo análogo, o Terminal Rodoviário de São Carlos, assim como os demais terminais rodoviários citados, são exemplares da vivência urbana cotidiana de um capítulo da história da produção arquitetônica moderna no interior paulista.

Considerações Finais

O Terminal Rodoviário de São Carlos, em conjunto a inúmeros outros edifícios de mesmo programa do estado de São Paulo, contribuíram à difusão moderna, sobretudo no interior paulista, compreendida no período de hegemonia de tal produção arquitetônica no Brasil, no caso estadual, ao período de consolidação e difusão da denominada Escola Paulista de arquitetura, a qual assumiu grande repercussão nos anos 1960 e 1970, devido, em partes, à representatividade que conquistara no Plano de Ação do Governo do Estado Carvalho Pinto (PAGE) (1959-1963) (BUZZAR; CORDIDO, 2007).

Além disso, a Rodoviária de São Carlos é representativa da experimentação da caixa da Escola Paulista como partido coerente a um programa que demanda permeabilidade entre interior e exterior, acesso franqueado ao entorno urbano, grandes vãos livres, pé-direito elevado, edifício com escala urbana, assim como uma ampla extensão coberta, sob a qual os usos compartimentados organizam-se de modo difuso em meio a um programa que é, essencialmente, um abrigo para uma confluência de fluxos urbanos (pessoas, veículos e cargas).

Este terminal moderno integra o cotidiano dos que experenciam a cidade, porém releva-se a necessidade de ações de reconhecimento e conscientização de seu valor arquitetônico, inclusive em políticas de preservação patrimonial, para que não seja escamoteado frente à produção arquitetônica ordinária, com a qual compartilha apenas a intensa utilização.

Referências

BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas**: Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967. São Paulo: Editora Senac, 2014.

BUZZAR, Miguel Antonio; CORDIDO, Maria Tereza Regina Leme de Barros. Difusão da arquitetura moderna brasileira – o caso do Plano de Ação do Governo do estado de São Paulo (1959-1963). *In:* Seminário Docomomo Brasil, 7, 2007, Porto Alegre. Disponível em: https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/066.pdf. Acesso em: 03 jun. 2020.

FUNDAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA DE SÃO CARLOS. **Mapoteca e Lista de Imóveis Protegidos.** [201-]. Disponível em: https://www.promemoria.saocarlos.sp.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=157&Itemid=198. Acesso em: 17 set. 2020.

KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas.** São Paulo: Cosac Naify, 2000.

NEDEL, Miranda Zamberlan; MEDEIROS, Givaldo Luiz. Arquitetura, topografia e paisagem na Escola Paulista e na Escola do Porto. *In:* Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (ENANPARQ), 3, 2014, São Paulo. Disponível em:

https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/SC/ORAL/SC-CDR-068_NEDEL_MEDEIROS.pdf. Acesso em: 27 set. 2020.

PEREIRA, Diogo Augusto Mondini. As estações rodoviárias modernistas no Brasil e o imaginário do "edifício-cidade"**.** *In:* Seminário Docomomo Brasil, 13, 2019, Salvador. Disponível em: http://www.inscricoes13docomomobrasil.ufba.br/. Acesso em: 17 set. 2020.

PERELMUTTER, Benno. **Benno Perelmutter arquitetura e planejamento**: Retrospectiva. Editora PINI, Maio 1994.

PERELMUTTER, Benno; PEINADO, Marciel. Terminal rodoviário intermunicipal de passageiros de São Carlos. **Projeto,** São Paulo, n.36, p.12-15, dez./jan., 1981/1982.

TELLES, Sophia. Museu da Escultura. **AU. Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 32, p. 44-51, out.-nov. 1990.

WISNIK, Guilherme. O programa escolar e a formação da "escola paulista". *In:* FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger de (org.). **Arquitetura escolar paulista: anos 1950 e 1960.** São Paulo: FDE, 2006.

ZEIN, Ruth Verde. A Obra do Arquiteto. **Projeto**, São Paulo, nº 66, agosto 1984, p. 79-91.

Sobre as imagens de uma casa: a residência de Hans Broos no Morumbi

About the images of a home: Hans Broos' residence in Morumbi neighborhood, Sao Paulo

Sobre las imágenes de una casa: la residencia de Hans Broos en el barrio Morumbi, Sao Paulo.

Ana Carolina Buim Azevedo Marques
Mestranda, Universidade São Judas Tadeu, anacbuim@gmail.com

Fernando Guillermo Vázquez Ramos
Doutor, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Judas Tadeu, prof.vazquez@usjt.br

Ana Paula Koury
Doutora, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Judas Tadeu, ana.koury@usjt.br

Resumo

A visão de um artista sobre sua própria obra é importante não porque revele a *essência* ou a *verdade* da obra, mas porque ilumina um lado dessas questões, o do criador, normalmente pleno de intenções e de expectativas que não se verificam em outras visões (usuários, historiadores, críticos etc.) sobre a mesma obra. Nesta comunicação analisamos algumas das questões que levaram a um artista, o arquiteto Hans Broos, a pensar longamente sobre sua residência, projetada e construída nos anos de 1970 (1971-1978), no bairro Fazenda Morumbi, em São Paulo. Uma casa retratada em inúmeras fotografias e desenhos que, durante anos (desde o preparo do terreno para a construção), lhe interessou desenvolver. Uma prova, talvez, de um entendimento vívido do projeto, como obra inacabada, sempre em constante alteração, com um significado em aberto.

Palavras-Chaves: Arquitetura moderna. Moradia. Brutalismo.

Abstract

An artist's view of his own work is important not because it reveals the essence or the truth of the work, but because it illuminates one side of these issues, that of the creator, which is usually full of intentions and expectations that cannot be seen in other visions on the same work (users, historians, critics, etc.). In this paper we analyse some of the questions that led an artist, the architect Hans Broos, to think at length about his residence, designed and built in the 1970s

(1971-1978) at Fazenda Morumbi neighborhood, in São Paulo. A house portrayed in countless photographs and drawings that for years (since preparing the land for construction) he was interested in developing. A proof, perhaps, of a vivid understanding of the project as an unfinished work, always in constant change with an open meaning.

Keywords: Modern architecture. Home. Brutalism.

Resumen

La visión de un artista sobre su propia obra es importante no porque revele la esencia o la verdad de la obra, sino porque ilumina uno de los lados del tema, el del creador, que suele estar lleno de intenciones y expectativas que no se pueden ver en otras visiones sobre una misma obra (las de usuarios, historiadores, críticos, etc.). En esta comunicación analizamos algunas de las cuestiones que llevaron a un artista, el arquitecto Hans Broos, a reflexionar sobre su residencia, diseñada y construida en la década de 1970 (1971-1978), en el barrio Fazenda Morumbi, de Sao Paulo. Una casa retratada en innumerables fotografías y dibujos que, durante años (desde que preparó el terreno para la construcción), se interesó en cultivar. Prueba, quizás, de una comprensión viva del proyecto, como obra inacabada, siempre en constante cambio, con un sentido abierto.

Palabras clave: Arquitectura moderna. Hogar. Brutalismo.

Sobre as imagens de uma casa: a residência de Hans Broos no Morumbi

Introdução

A residência é hoje (2020), provavelmente, apenas um sopro do que fora antigamente (quando o arquiteto ainda morava nela). Está apenas na memória de quem a visitou como ela foi em seu auge antes, bem antes da morte do arquiteto Hans Broos em 2011, e, talvez, bem antes também de sua partida definitiva para o sul, em 2009, de onde não voltaria. Ainda assim, trata-se de importante obra da arquitetura moderna paulista e destacado exemplar do que se conhece como arquitetura brutalista. São essas as razões pelas quais a obra foi tombada pelo CONPRESP em março de 2018, junto a outras duas obras do arquiteto.[76]

O espaço costumava ter os cuidados de um homem que investira tempo e recursos ali, além de ser também o privilegiado local de um projeto paisagístico de Roberto Burle Marx, em sua excelência e atenção meticulosa das relações entre arquitetura e natureza, atendia às vontades de Broos, que além de cliente, foi seu grande amigo. Assim, tanto na exatidão dos volumes e dos vazios da arquitetura, como no rigor dos maciços da vegetação, e suas jardineiras, e a delicadeza da variação das passagens, vale reconhecer que o sentido da organização parece ser um dos traços mais marcantes de ambos os artistas. O método pragmático com que viveram suas vidas, e a documentaram, levou-os a construir ricos arquivos de suas obras. No caso em tela, a residência do arquiteto, contém inúmeras pastas com todos projetos complementares, croquis, esboços, ideias e um vasto testemunho fotográfico que acompanhou a construção em cada uma de suas etapas. Parece certo pensar que o arquiteto Hans Broos tinha muito orgulho de sua residência, pois a registrou fotograficamente de tempos em tempos, desde as fundações, literalmente.

Da comparação entre esses dois grandes artistas aflora, mediado pelas atuais circunstância, um duro recado, um alerta e uma constatação dolorosa. A obra de Burle Marx encontra-se preservada, entanto que a de Broos sofre de um abandono terrível, sem apoios

[76] A Resolução Nº 39/CONPRESP/2018 (SÃO PAULO, 2018), determina que o O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), no uso de suas atribuições legais tombou, na 667º Reunião Ordinária, de 19 de março de 2018, as seguintes obras do arquiteto-engenheiro Hans Broos: 1) Igreja de São Bonifácio; 2) Casa-escritório do arquiteto, e 3) Abadia de Santa Maria. (VÁZQUEZ RAMOS et al., 2018)

institucionais que garantam sua salvaguarda. Nesse sentido, esta comunicação é também um angustiado chamado de atenção sobre essa situação calamitosa e reitera o alto valor documental do material que se encontra nesse acervo.

O jardim de entrada é hoje um estacionamento, sem proteção e, que maltratado pelo tempo, tornou-se apenas um lamaçal. Este mesmo jardim está sob um talude e dessa espécie de terraço é possível ter a visão da piscina e jardim, também a entrada para o escritório discretamente disposta ao lado direito do terreno onde a Hans Broos LTDA teve sua sede em seus últimos anos de funcionamento.

A princípio, quando o local foi escolhido para receber a residência, nos anos 1960, a Fazenda Morumby era um lugar com resquícios de vinhedos, estradas de terra e, também, sem a presença da comunidade de Paraisópolis — que, futuramente, chamaria a atenção de Broos,[77] modificando, em alguma medida, parte do projeto de sua casa-estúdio. Tratava-se de um local muito arborizado, que ainda contava com poucas residências construídas e que tinha a intencionalidade de um desenho de bairro jardim equivalente ao loteamento do Jardim América, mas enriquecido pela acidentada topografia que lhe concedia, além do traçado pitoresco, vista e relações espaciais muito interessantes para mentes criativas como as de Broos e Burle Marx.

O bairro passou a receber investimento assim que o estádio do Morumbi foi inaugurado em outubro de 1960 e o Palácio dos Bandeirantes recebeu a sede do governo em 1964. Parecia ser um lugar apropriado para propostas inovadoras, longe o suficiente de outras áreas consolidadas da cidade, mas perto o suficiente como para atrair espíritos inquietos. Um lugar onde alguns poucos arquitetos começaram a construir suas residências, (a Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, em 1951, por exemplo), ou onde outros desenvolveram seus projetos mais representativos na época (à exemplo de Oswaldo Bratke, na casa para Oscar Americano , de 1952-53).

No final dos anos 1970, como apontamos, o bairro estava bastante arborizado, e essa característica está presente nas fotografias tiradas por Broos durante a construção. (Figura 1) Nelas é fácil perceber a densa massa arbórea que margeia seu lote do lado poente, protegendo-o do calor da tarde com uma cortina verde. Não há como duvidar que essa persistência influenciou o partido da casa, assim como a do jardim.

[77] Nos final dos anos 1970 a comunidade de Paraisópolis tinha 20mil habitantes, hoje têm mais de 80mil.

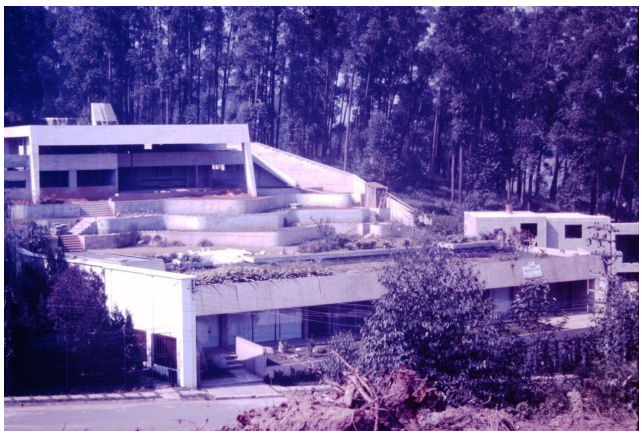


Figura 1. Vista da casa desde a Rua Viriato Correia, com o estúdio em primeiro plano. Sem data Fonte: Acervo Hans Broos.

O amplo terreno, de 1.976,75 m², abre-se para duas frentes, a entrada para a casa propriamente dita encontra-se na Rua Oscar de Almeida, n. 586, e o acesso ao estúdio está sobre a Rua Viriato Correia, n. 99, vencendo um declive de mais de 10 metros. Assim, o terreno entre a casa e o estúdio, se organiza através de taludes, com o paisagismo de Burle Marx. A piscina se abre numa clareira no meio do terreno, ainda que ligeiramente para o leste, buscando mais horas de luz solar. (VÁZQUEZ RAMOS et al., 2018)

Quando a casa ainda estava em construção, era possível ver o escritório concluído. (Figuras 2 e 3) Não parecia haver uma intencionalidade de um muro alto que viesse a proteger as portas pivotantes de vidro, permitindo ao pedestre da Rua Viriato Correia uma visão do amplo salão onde a equipe trabalhava em suas tarefas diárias. Formas de morar que se perderam muito tempo depois de sua construção, provavelmente já nos anos 1980.



Figura 2. Fachada do estúdio (Rua Viriato Correia). Maio de 1977. Fonte: Acervo Hans Broos.

O mesmo muro baixo, que contém um singelo jardim onde as árvores não haviam crescido até aquele momento, ergue-se à frente do escritório, seguindo o perfil da rua, em uma grafia própria com desenho rítmico que o transforma em peça escultórica. Atualmente, este cenário mudou: o pequeno muro foi integrado a uma cerca maior que criou uma barreira de proteção visual e física da propriedade. Há agora uma tela alambrada protegida com um toldo preto, impedindo a visão do escritório. É bem provável que a alteração seja o resultado do surgimento da comunidade, anos depois, alguns metros abaixo.

Ainda nas fotos dos anos 1970, podemos observar que há uma pequena grade à frente da porta principal (Figura 3) e uma simpática placa com o número 99, além do conjunto que forma um jardim de pedras. A intimidade do escritório seria preservada através de cortinas verticais de tiras, muito comuns na época.



Figura 3. Detalhe do acesso ao estúdio. Maio de 1977. Fonte: Acervo Hans Broos.

Do lado esquerdo desse bloco, em uma parte mais reservada, existe uma área destinada à moradia de um caseiro ou funcionário doméstico que viesse a trabalhar na residência. Esta área veio a ser construída no lugar do estacionamento que o arquiteto tinha reservado, no projeto original, para servir o escritório e seus funcionários.

Bloco superior: a casa, um convite para estar.

A casa do arquiteto se acessa desde a Rua Oscar de Almeida, através de um pequeno jardim, que apresenta uma discreta parede de concreto e uma frente envidraçada, que vai do piso

ao teto, que inclui a porta de entrada. Também compõe a fachada outra janela, a do único dormitório da residência, o do arquiteto.

O ambiente de acesso é simples, e poderia enganar ao visitante, pois o vestíbulo-sala de estar, que terminou recebendo uma escrivaninha onde o arquiteto lia pelas tardes, é de proporções pequenas, o que não dá cabal ideia do tamanho real do complexo (quase 700m² de área construída). (VÁZQUEZ RAMOS et al., 2018) Mas, o visitante não espera muito para entender a magnificência da construção, pois poucos passos à frente encontrará um grande átrio lateral, que com seu pé direito duplo integra o nível da rua, o térreo, com o do terraço inferior, e permite uma visão para a sala da lareira, no andar abaixo, descortinando-se, na frente, o jardim de Burle Marx, que pode ser apreciado desde um ponto de vista pouco habitual, o aéreo. O grande átrio encontra-se emoldurada pela estrutura de concreto que marca a volumetria externa da casa, do lado do jardim. Ainda, no andar da entrada, a prolongação do vestíbulo-sala de estar sobre o balcão que se debruça na sala da lareira, surge um salão longo e com dois núcleos de permanência diferenciados: o do pequeno estar e o da sala de jantar, com uma mesa para refeições para oito comensais. Mas, a prolongação e a sucessão de espacialidades diferenciadas não termina aí, pois poucos passos mais à frente levam o visitante a um terraço lateral, onde se organiza um novo lugar de convivência, porém externo.

A complexidade espacial entrelaça os ambientes que, no entanto, são facilmente identificáveis nas suas caraterísticas funcionais: o vestíbulo-escritório-pequena sala de estar, a longa sala de jantar (um balcão) e o terraço do térreo, arrematando a sequência no exterior da casa. Uma *promenade architectural* de fôlego, que ainda conversa com o vão da escada helicoidal (com sua iluminação zenital), à esquerda de quem penetra na casa, e o grande vão do átrio (banhado pela luz do jardim), à direita.

> As casas têm no átrio seu espaço essencial. Se antes ele fazia o intermédio entre espaço público e privado, entre exterior e interior e entre o natural e o construído, agora ele se restringe ao espaço interno e também faz a conexão visual entre os ambientes sociais da casa e entre estes com o exterior através do fechamento de vidro. Todo ele com aberturas translúcidas, seu fechamento não impõe limites reais e seu espaço prolonga-se pelas varandas externas e ganha o espaço natural outra vez. (DAUFENBACH, 2011, p. 215)

Em seus desenhos de 1979, onde o arquiteto define a mobília de cada um dos cômodos, há um jogo de sofás com uma mesa central. , que posteriormente dará lugar à escrivaninha, abarrotada de papéis e livros, que aparecerá depois, quando a idade já não aconselhava descer

até o estúdio para ler o escrever. Nas janelas, o arquiteto colocaria uma cortina painel e, à sua frente, algumas plantas e também uma luminária de chão.[78].

Ao lado direito da porta principal, há um pequeno vão projetado para receber casacos e bolsas, sapatos e, também, maletas. É também a entrada do discreto lavabo social. Neste mesmo núcleo hidráulico, está também o banheiro do arquiteto. A entrada do quarto principal é através da sala. O quarto é iluminado por uma janela, que abre para o leste, na mesma parede da porta de entrada e por uma claraboia que, eventualmente, passou a incomodá-lo. Ainda, do dormitório, há uma porta para a cozinha e área de serviço.

Observando a proposta da construção existente, parece apontar para uma intimidade que deseja ser reservada, sendo constituída pelo dormitório, banheiro privativo, cozinha e área de serviço. O mascaramento do acesso à cozinha, assim como a camuflagem da porta de correr que dá acesso ao dormitório do arquiteto, são uma forte sugestão de uma intencionalidade projetual de isolamento e proteção destas partes da construção, que evidenciam um uso privado, íntimo. Em oposição a esta área íntima, encontramos o balcão da sala de jantar, e o grande salão da lareira, um nível abaixo, mas visualmente integrado, que possui uma dinâmica que responde principalmente à sociabilidade, uma característica pessoal do proprietário da casa. Os três espaços de confraternização (vestíbulo-sala de estar, sala de jantar e terraço superior) são confortáveis e possuem a mesma vantagem: têm a visão do projeto de Burle Marx em diferentes ângulos.

O intermédio e o grande convite: Burle Marx e reuniões sociais

O corpo da escada (que inclui a escultórica escada semi helicoidal, a caixa de concreto e a iluminação zenital) fica disposto entre a porta do dormitório do arquiteto e a cozinha, o que determina um efeito de horizontalidade que contrasta com a própria verticalidade da escada, que continua até o pináculo das claraboia, cujo efeito lumínico, mais teatral, fazem parte de um desenho ousado e que marca a residência em sua verticalidade. A escada, que tem um valor escultórico evidente além de sua missão de conectar ambos os salões de reunião, se resguarda num nicho preservando assim sua identidade.

[78] Não sabemos se este projeto chegou a se concretizar, porque nas fotos do acervo, que não foram datadas, a escrivaninha já está colocada no lugar onde se encontra hoje.

No andar inferior, existem mais ambientes (divisões) do que no andar superior. Seus usos são diferentes, mas ainda assim, contemplam as mesmas características. São estes as oficinas do arquiteto e sua revistaria que podem ser acessadas só pelo lado externo da construção, sua biblioteca pessoal (que, eventualmente, se transformaria também em uma suíte de visitas), um grande salão com duas divisões internas de confraternização, sendo uma concentra-se à frente da lareira e o bar-painel de Burle Marx, uma escrivaninha que tinha como plano de fundo o jardim, e, por fim, uma churrasqueira.[79]

Ao descer as escadarias, a primeira visão seria a de se deparar com o primeiro jogo de sofás. Poltronas de vime, uma mesa em ferro e cerâmica encomendada sob medida por Broos e que eventualmente apareceria em outros cômodos em diferentes versões, uma luminária japonesa pendente e mesas de apoio . Nesta mesma parede encontraria a porta para a biblioteca pessoal do arquiteto e seu toca discos que possuía um sistema interno de música que servia toda casa. Este cômodo tem uma pequena rampa, com uma adega no subsolo e toda a coleção de livros pessoais: antropologia, filosofia, sociologia, artes, enciclopédias, literatura… Clássicos em três línguas predominantes: alemão, português e inglês.

No salão principal (Figura 4), o segundo núcleo de reuniões possuía poltronas, mesas de centro feitas de ferro e vidro, bancos de vime, organizados à frente da lareira. Sendo esta sala bastante conhecida por conter um mural projetado por Burle Marx, que esconde um bar (secreto) que pode ser aberto ao pressionar algumas das placas de concreto. As portas por si só são pesadas o suficiente por serem feitas em concreto, enquanto o interior do bar é forrado em madeira. Este painel foi encomendado por Broos na mesma época em que o escritório de Burle Marx confeccionava os painéis da Abadia de Santa Maria.[80]

[79] Neste andar se encontra também uma ampla área destinada às instalações (ar condicionado, caixas d'água, quadros de força etc.).

[80] Em entrevista a Marília Guimarães (2013), Haruyoshi Ono diz: "Em relação ao arquiteto Hans Broos temos a Abadia de Santa Maria, na Zona Norte em São Paulo. Na verdade, eu nunca fui neste lugar eu me lembro mais do projeto em si e mais da conversa do arquiteto com Hans com Roberto, eu não participava muito. Eu trabalhei mais nos painéis da parte interna da capela, acho que fiz maquetes em auto-relevo dos painéis e a partir daí Hans Broos estava fazendo na mesma época a casa dele no Morumbi, e ele queria um painel também para casa dele, fizemos outro painel, em cima da lareira. O painel da capela era todo em concreto, o negativo foi feito em isopor e colocou nas paredes."



Figura 4. Sala da lareira. Sem data. Fonte: Acervo Hans Broos.

A lareira tem um desenho alongado (horizontalizado) que se contrapõe à verticalidade do ambiente de pé direito duplo. Ao lado das grelhas da lareira, o arquiteto mantinha parte de sua coleção de esculturas de argila e vasos. Por toda a casa, a decoração poderia ser observada sendo construída principalmente por elementos que o arquiteto trouxera de suas viagens (mapas, gravuras, uma boneca japonesa protegida por uma redoma de vidro, esculturas e pequenas estatuetas, entre outros), além de tapeçarias feitas por Burle Marx . Muitas dessas obras já não se encontram na residência.

Finalmente, localizada no exterior, à esquerda, o terraço da churrasqueira era um lugar-chave da residência, pois se constituía como um privilegiado espaço de convívio no clima quente de São Paulo. Seu acesso principal é pela porta logo ao lado da lareira e possui uma escadaria externa para o bloco superior, que a conecta com a área de serviço e com a cozinha. A churrasqueira é protegida pelo pórtico da casa, ainda possuía um conjunto de mesa e uma mesa de apoio próximo a grelha. Seria nesta área que um conjunto de fotos (Figura 5) que melhor representam o proprietário da residência seria fotografado.

Hans Broos construiu uma casa, nos anos 1970, para um homem solteiro, mas jamais solitário.



Figura 5. Sala da lareira. Sem data. Fonte: Acervo Hans Broos.

Conclusão

A Residência Morumbi não é mais a casa onde o arquiteto morou. Parte do mobiliário já não está mais na casa, assim como pinturas e objetos pessoais. .A residência infelizmente também tem problemas causados por infiltrações, que ainda não comprometeram a estrutura, mas que precisam ser saneadas rapidamente para que não se tornem perigosas, fragilizando sua estrutura (o pórtico), e por consequência a pele de vidro, além dos problemas com insetos xilófagos, cupins, mofo e fungos. A casa precisa de uma manutenção permanente e os atuais moradores (os caseiros e sua família) não têm como assumir esses custos e preocupações. (VÁZQUEZ RAMOS et al., 2018)

A importância de criarmos uma debate sobre a casa-estúdio de Hans Broos, reforçada pela discussão a respeito do patrimônio moderno paulista e sua conservação, se estende a um enfrentamento do futuro da cultura em nossa cidade. Hoje em dia, o rico acervo encontra-se selado em uma disputa jurídica que não tem previsões de término próximo e, com isso, a memória do arquiteto continuará na penumbra do pouco material publicado ao seu respeito que não o representa sua totalidade, e ainda corre-se o risco da perda total de seu patrimônio e acervo documental.

Referências:

DAUFENBACH, Karine. **A Modernidade em Hans Broos**. 2011. Tese (Doutorado em Projeto de Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011,

GUIMARÃES, Marília. **A experiência no escritório Burle Marx & Cia.** The experience at the office Burle Marx & Co. Entrevista concedida pelo paisagista Haruyoshi Ono a Marília Dorador Guimarães. Revista arq.urb. número 10. segundo semestre de 2013. Disponível em: https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi10.390. Acesso em: 04 dez. 2020.

SÃO PAULO (cidade). Secretarias. Cultura. Conpresp. Resoluções. Resolução Nº 39/CONPRESP/2018. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/legislacao/resolucoes/index.php?p=1137. Acesso em: 20 set. 2020.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo et. al. **Salvaguarda do Acervo do Arquiteto Hans Broos.** *In*: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13., 2019, Salvador-BA. **Anais do 13º Seminário Docomomo Brasil** (*online*). Salvador-BA: UFBA, 2019. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/110542.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Do tombamento ao “destombamento”: o caso do Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros, obra do arquiteto Gregori Warchavchik

From the listed to the “delisted” oeuvres of the heritage goods protocols: the case of the Salão de Festas of the Esporte Clube Pinheiros, by architect Gregori Warchavchik

Del registro de bienes culturales a su anulación: el caso del Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros, obra del arquitecto Gregori Warchavchik

TOURINHO, Andréa de Oliveira. Doutora. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Judas Tadeu. Contato: prof.atourinho@usjt.br

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Doutor. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Judas Tadeu. Contato: prof.vazquez@usjt.br

Resumo

Esta comunicação trata do polêmico caso do tombamento e destombamento municipais do Salão de Festas do Clube Pinheiros, obra do arquiteto Gregori Warchavchik, que assombra ainda o movimento preservacionista paulista, pois trouxe, além da sensação de insegurança jurídica, a de um mau trato da coisa pública que nunca foi bem explicado. Esta comunicação é um relato dos fatos ocorridos nas 666º e 672º reuniões do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), realizadas entre março e junho de 2018, acompanhado de uma reflexão sobre as consequências das decisões então tomadas. Contempla, ainda, informações sobre o amplo tombamento de obras modernas realizado naquele mesmo período pelo referido Conselho e uma análise dos instrumentos de proteção do patrimônio cultural, notadamente do tombamento e das Zonas Especiais de Preservação Cultural (Zepec).

Palavras-chave: Arquitetura Moderna. Conpresp. Patrimônio cultural.

Abstract

This paper deals with the controversial case of the municipal heritage listed and delisted of Clube Pinheiros Ballroom, oeuvre by architect Gregori Warchavchik, which still haunts the Sao Paulo preservation movement, because it brought, in addition to the feeling of legal insecurity, that of mistreatment of the thing that has never been well explained. This communication is an account of the events that took place in the 666th and 672nd meetings of the Municipal Council for the

Preservation of the Historical, Cultural and Environmental Patrimony of the City of São Paulo (Conpresp), held between March and June 2018, accompanied by a reflection on the consequences of decisions then made. It also includes information on the extensive listing of modern works carried out in that same period by the aforementioned Council and an analysis of the instruments for the protection of cultural heritage, notably the heritage listing and the Special Cultural Preservation Zones (Zepec).

Keywords: Modern Architecture. Conpresp. Cultural heritage.

Resumen:

Esta comunicación trata del polémico caso de la inclusión y posterior retirada del Salón de Fiestas del Clube Pinheiros, obra del arquitecto Gregori Warchavchik, en la lista de bienes culturales protegidos de la municipalidad de Sao Paulo, que aún acecha al movimiento de preservación paulista, porque trajo, además de la sensación de inseguridad jurídica, el maltrato de la cosa pública, que nunca fue bien explicado. Esta comunicación es un relato de los hechos ocurridos en las 666º y 672º reuniones del Consejo Municipal para la Conservación del Patrimonio Histórico, Cultural y Ambiental de la Ciudad de São Paulo (Conpresp), realizadas entre marzo y junio de 2018, acompañado de una reflexión sobre las consecuencias de las decisiones que fueron tomadas luego. También incluye información sobre el listado de protección de obras modernas realizado en ese mismo período por el citado Consejo y un análisis de los instrumentos de protección del patrimonio cultural, destacando el listado de bienes culturales y las Zonas Especiales de Preservación Cultural (Zepec).

Palabras clave: Arquitectura Moderna. Conpresp. Patrimonio cultural

Do tombamento ao "destombamento": o caso do Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros, obra do arquiteto Gregori Warchavchik

Antecedentes: as 666º e 667º Reuniões do Conpresp

As 666ª e 667ª reuniões extraordinária e ordinária do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), que aconteceram nos dias 12 e 19 de março de 2018, respectivamente, foram um importante marco na história da preservação do patrimônio cultural, arquitetônico e histórico da capital, pois nela foram apresentados e debatidos um número nunca visto de bens modernos, 116 no total, cujos processos de tombamento foram nelas decididos. Se bem é certo que nem todos os bens apresentados foram tombados - foram deferidos os processos de 86 obras -, o número não deixa de ser extremamente expressivo.

Foram tombadas obras de importantes arquitetos que desenvolveram trabalhos na cidade de São Paulo, como Abelardo de Souza, Carlos Milan, Eduardo Corona, Gregori Warchavchik, Hans Broos, Ícaro de Castro Melo, Júlio de Abreu, João Batista Vilanova Artigas, Rino Levi, Miguel Juliano, Rodrigo Lefèvre, Oswaldo Bratke, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Melo Saraiva, e os irmãos Roberto, entre outros.

Mais da metade dessas obras, 80, teve seu processo de tombamento aberto pela Resolução nº 22/CONPRESP/2015, referente a imóveis propostos como Zonas Especiais de Preservação Cultural (Zepec). Dessas, foram tombadas 49 obras. Cabe ressaltar que a supracitada Resolução contabilizava 169 obras indicadas como Zepec para possível tombamento. Do conjunto dessas obras, parte delas integrava a listagem do Quadro nº 6 da Lei de Uso e Ocupação do Solo, de 2014 (Lei Municipal nº 13.885), elaborado pela antiga Secretaria Municipal de Planejamento da Cidade de São Paulo (Sempla). Este Quadro nº 6 estabelecia que os 79 bens representativos da arquitetura moderna paulistana, nele listados, ficavam enquadrados como Zepec.

Ressalte-se que havia urgência de deliberação sobre os processos de tombamento dessas obras em razão do prazo que o artigo nº 166 da Lei Municipal nº 16.402 (Lei de Uso e Ocupação do Solo da Cidade de São Paulo, LPUOS, 2016) (SÃO PAULO, 2016) estabelecia:

> Os imóveis ou territórios demarcados como ZEPEC, com fundamento no inciso I do art. 64 da Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2014 – PDE, indicados para tombamento no Mapa 2 desta lei e aqueles com processo de tombamento aberto serão automaticamente desenquadrados como ZEPEC se no período de 2 (dois) anos após a publicação desta lei não tiverem sido tombados pelos órgãos de preservação competentes.

No 12º item debatido na 666º Reunião Extraordinária do Conpresp, realizada em 12 de março de 2018, foram apresentadas as obras do arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972), constantes do Processo Administrativo nº 1990-0.004.774-9 do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) e da Resolução nº 22/CONPRESP/2015. As relatoras do processo no Conpresp foram as arquitetas Anna Beatriz Ayroza Galvão e Marianna Boghosian Al Assal, representantes do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento São Paulo (IAB-SP). O processo referia-se ao tombamento de três obras de Warchavchik, a saber: 1) Conjunto de Casas da Rua Barão de Jaguara, nº 312 a 394 – Mooca; 2) Edifício Mina Klabin Warchavchik - Rua Barão de Limeira, nº 1.003 – Campos Elíseos; e, 3) Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros - Av. Brigadeiro Faria Lima, nº 2.484 – Jardim Europa. (Figura 1)



Figura 1. Salão de Festas do Clube Pinheiros. Fonte: Folha de São Paulo. Coluna de Mônica Bergamo, 6 de jun. 2018.

As duas primeiras obras foram aprovadas pelo Conpresp por unanimidade, sendo que o Salão de Festas foi aprovado com 5 votos favoráveis e 4 contrários, entre os quais o do presidente do Conselho, Eng. Cyro Laurenza, e o da representante do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), sua diretora, a Arqta. Mariana de Souza Rolim (Figura 2).

REUNIÕES			CONSELHEIROS	representa	VOTAÇãO									
					666			667			672			
666	667	672			favorável ao tombamento gera a RESOLUÇÃO 33/CONPRESP/2018	não fav.	observ.	O Conselho ratifica a RESOLUÇÃO 33/CONPRESP/2018	não fav.	observação	Não favorável (mantendo a decisão da 666 pelo tombamento)	Favorável ao destombamento (anula a 666)	Abstenção	Observações
1	1	1	Cyro Laurenza (presidente)	SMC		X		X		A ratificação está só na ata, não houve votação específica com planilha neste sentido		X		manteve voto
2	2	2	Marcelo Manhães de Almeida	OAB	X			X			X			manteve voto
3	3	A	Mariana de Souza Rolim	DPH (dir.)		X		X						ausente
4			Marianna Boghosian Al Assal (suplente)	IAB	X		votou a suplente							nova representante titular mas não estava presente
	4	A	Anna Beatriz Ayrosa Galvão	IAB			presente, mas não votou	X						não é mais representante
		3	Mônica Junqueira de Camargo (suplente)	IAB				não participou			X			suplente, manteve voto
5	5	4	Vitor Chuster	CREA	X			X					X	trocou de posição, tinha votado favorável e agora se absteve
6	6	5	Adriana Ramalho	CMSP		X		X				X		manteve voto
7	7	S	Orlando Corrêa da Paixão	SMJ		X		X						sub. p/novo repres.
		6	Ricardo Ferrari Nogueira (novo repres.)	SMJ				não participou				X		novo manteve voto
8	8	A	Ronaldo Berbare Albuquerque Parente	SMLU (Li)	X			X						sub. p/suplente
		7	Milena Satie Shikasho	SMLU (Li)				não participou				X		suplente trocou de voto
9	9	8	Renan Edison Ribeiro	SMLU (Ur)	X			X				X		trocou de posição

Figura 2. Quadro das votações das reuniões ordinárias e extraordinárias, nº 666, 667 e 672, do Conpresp sobre a situação do tombamento do Salão de Festas do Clube Pinheiros. Fonte: Elaboração dos Autores.

A 672º Reunião do Conpresp

Na 672º Reunião Ordinária do Conpresp (SÃO PAULO, 2018a), que se realizou no dia 04 de junho de 2018, deliberou-se sobre o pedido de reconsideração (chamado de "recurso" na pauta publicada pelo Conselho), apresentado pelos advogados do Clube Pinheiros, solicitando a exclusão do Salão de Festas do processo de tombamento, aprovado na 666ª Reunião Extraordinária, de 12 de março de 2018 (SÃO PAULO, 2018c). Os advogados solicitaram também a "nulidade da 666ª Reunião Extraordinária", alegando que não teria atendido aos prazos legais de convocatória estabelecidos pelo regulamento interno do Conpresp. O Conselho acolheu a solicitação do Clube, questionando a decisão de março, ou seja, colocando em tela de juízo uma decisão que não tinha 90 dias de aprovada. Posicionamento sem precedentes, criou uma situação de insegurança sobre a manutenção e continuidade dos processos de preservação do patrimônio cultural na cidade de São Paulo, abrindo, ainda, caminho para o questionamento de outros tombamentos já aprovados.

O procedimento foi atípico, no sentido de que não respeitou a normativa vigente e os prazos regimentais estabelecidos para a administração pública na legislação vigente (as leis 10.236/1986 e 10.032/1985), pois, segundo o art. 4º, da Lei 10.236/1986, a contestação de resolução de tombamento só pode ser contestada nos 15 dias subsequentes à sua publicação e da homologação do Secretário Municipal de Cultura. Em junho de 2018 nem a resolução, e muito menos a homologação, tinham ainda sido publicadas. O Núcleo Docomomo São Paulo questionou o Conpresp sobre esta situação sem, contudo, conseguir uma resposta satisfatória.

O processo seguido para a indicação de relator do "recurso" interposto tampouco pareceu atender às normas internas do Conselho, uma vez que foi endereçado para outro conselheiro, que não o relator original do caso (a representante do IAB-SP). O representante do IAB-SP não foi consultado e o relatório do processo foi entregue ao representante da Secretaria Municipal de Justiça (SMJ), o procurador Dr. Ricardo Ferrari Nogueira, que não tinha participado da 666º Reunião Extraordinária, em que o tombamento tinha sido aprovado. O novo relator, contrariando o apontado pelas relatoras originais, arquitetas Anna Beatriz Ayroza Galvão e Marianna Boghosian Al Assal, endossou o pedido de reconsideração apresentado pelos advogados do Clube e sugeriu que a decisão anterior fosse anulada, no que foi acompanhado pelo presidente do Conselho e pelo representante da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB-SP), Dr. Marcelo Manhães de Almeida, sob a justificativa de que o Conselho podia, sim, rever suas próprias decisões caso as

considerasse inadequadas. A atitude foi considerada positiva, pois demonstraria a capacidade de aceitar erros por parte do órgão.

Nesse contexto de perplexidade aconteceu a reunião. O primeiro a falar foi o relator do processo, o representante de SMJ, que pela primeira vez participava do Conselho. O conselheiro apontou que seguiria a manifestação da Assessoria Jurídica do Conpresp que não encontrou fundamentos no pedido da anulação da 666ª Reunião Extraordinária, mas na sequência acompanhou os pareceres do advogado do Clube Pinheiros e o da consultora técnica contratada pelo Clube, a Arqta. Maria Luiza Dutra, bem como a posição da Diretora do DPH, que discordou do parecer da própria Divisão Técnica do Departamento, e emitiu um parecer em separado contrário ao tombamento. O argumento que, segundo o procurador, dava sentido a seu voto a favor da reconsideração do tombamento do Salão de Festas era o de que "outras obras do arquiteto já tinham sido tombadas". Ainda que, na reunião, tenha havido diversas manifestações contrárias ao pedido de reconsideração, tanto pelo público presente, como de alguns conselheiros, bem como tenha sido reiterado o entendimento de que se tratava de obra ímpar que devia ser protegida, o procedimento continuou.

O relator, como mencionado, apoiou-se, fundamentalmente, para justificar seu voto, no laudo da consultora contratada pelo Clube. Laudo que, contudo, reconhecia o valor histórico do imóvel tombado, mas que insistia na idoneidade do Clube para tomar conta de seu patrimônio, pois confiava nas diretrizes do Plano Diretor de Desenvolvimento (PDD, 2017) do Clube, aprovado em 2017, que mantinha a obra ora em tela. Contudo, é importante ressalvar que no mencionado Plano apenas se afirma que seria contemplada uma “recuperação possível”, assim como ações do tipo: “adequar o espaço para comportar festas e eventos diversificados”, “ampliar as alternativas para geração de receitas por meio da locação”, “acesso direto do estacionamento”, “aumento de espaços livres e adequados para eventos externos”, “reduzir custos operacionais (montagem de festas e eventos)”, “eliminação de conflitos espaciais e de uso”, “renovação dos espaços e instalações das atividades de serviço na Sede Social“ (PDD, 2017, p. 57). Assim, as estratégias pensadas pela direção do Clube em nenhum momento promoviam nem a recuperação, nem a preservação, e muito menos a conservação, do Salão de Festas. Pelo contrário, os verbos usados (adequar, ampliar, aumentar, eliminar e reduzir) são todos verbos contrários - em princípio - às práticas da preservação.

O argumento em pauta era, apenas, que o Clube não queria ficar dependente do DPH, ou do Conpresp, para decidir sobre obras dentro do seu recinto, devido à alegada morosidade na

aprovação desse tipo de pedidos. Esta postura fica evidente também no PDD, em que se afirma que uma das estratégias a seguir deveria ser a de "mitigação de interferência externa", notadamente dos "órgãos de proteção do patrimônio e a vizinhança". (PDD, 2017, p. 57). O que estava sendo feito, justamente, com a apresentação do referido "recurso".

Finalmente, o presidente do Conpresp abriu a votação da questão. O resultado da votação foi de 5 votos a favor do recurso (presidente, relator/conselheiro da SMJ, conselheira vereadora, 2 conselheiros da Secretaria Municipal de Licenciamento Urbano (SMLU); 2 votos contrários (conselheiros do IAB/SP e da OAB/SP) e uma abstenção (conselheiro do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do Estado de São Paulo (CREA/SP) (Tabela 1). Foram apenas 8 votos, pois a Diretora do DPH não estava presente, embora tenha enviado parecer por escrito manifestando-se contrária ao tombamento do Salão de Festas. Assim sendo, com o apoio maciço dos conselheiros da Prefeitura, arquitetos Milena Satie Shikasho (SMLU, Licenciamento) e Renan Edison Ribeiro (SMLU, Urbanismo), além do Dr. Ricardo Ferrari Nogueira (SMJ), incluindo o voto da representante da Câmara Municipal dos Vereadores (CMSP), Adriana Ramalho, e do presidente do Conselho, com a abstenção do representante do CREA/SP, Eng. Vitor Chuster, o pedido de reconsideração foi aceito e o Salão de Festas do Clube Pinheiros foi "destombado".

Devemos lembrar que o resultado anterior, de 12 de março (na 666º Reunião Extraordinária), contou com 5 votos favoráveis ao tombamento e 4 contrários. Os votos favoráveis ao tombamento foram dos representantes do CREA/SP e dos conselheiros da SMUL, além do voto da OAB/SP e do IAB/SP (mantidos na votação de 4 de junho). Contrários foram os votos do presidente do Conselho, da representante da CMSP, da Diretora do DPH e do representante do SMJ.

Tombar e destombar

Uma interpretação mais ampla e generosa do entendimento do que é um bem cultural seria suficiente para que a obra tivesse sido protegida, não necessariamente por meio do instrumento do tombamento, mas através do instrumento de indicação de uma Zona Especial de Preservação Cultural, por exemplo, como aconteceu com outra obra de Warchavchik, o Clube Paulistano, que se encontra na tabela do Anexo I da Resolução nº 22/CONPRESP/2015 (SÃO PAULO, 2015b, linha 41), isto é, uma porção do território destinada à preservação, recuperação e manutenção do patrimônio histórico, artístico e arqueológico da cidade. O Clube Pinheiros é,

obviamente, um território deste tipo, tanto é assim que comparece na mesma tabela da Resolução nº 22/CONPRESP/2015 (SÃO PAULO, 2015b, linha 157).

Mas, desestimada a Zepec, nos resta o tombamento, que é um ato do poder público visando proteger bens culturais assim reconhecidos, estabelecendo restrições administrativas ao exercício ilimitado de proprietários, com vistas ao interesse público.

Não cabe ao Clube e aos seus dirigentes – que podem mudar de opinião conforme as circunstâncias – arbitrar se o Salão de Festas projetado por Gregori Warchavchik é de interesse cultural e decidirem sobre sua preservação. O seu tombamento é a salvaguarda estabelecida pelo poder público competente, que define limites às motivações incidentais ou difusas em benefício do interesse objetivo do seu reconhecimento permanente como patrimônio cultural.

O tombamento é o instrumento juridicamente consagrado para a defesa da função social do bem enquanto legado para o futuro, num entendimento mais amplo da função social do patrimônio e de sua capacidade de compreensão da dimensão histórica da construção da cultura material de uma sociedade, que se realiza e manifesta na cidade.

O Conpresp reconheceu o valor cultural do Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros mediante seu tombamento em 12 de março de 2018. A reversão de uma decisão de tombamento é concebível desde que se apresentem argumentos consistentes para sustentá-la. A ausência desses fundamentos no presente caso criou um preocupante precedente que coloca em questão a vigência e a sobrevivência do tombamento como instrumento de salvaguarda cultural. Os argumentos apresentados pelos interessados pela reversão do tombamento não contribuíram com fatos novos consistentes que justificassem a alteração da decisão em 04 junho de 2018. Toda reversão de tombamento deve ser apresentada seguindo os ritos e tempos regimentais estabelecidos por lei. Deve, ainda, ser demonstrada tecnicamente e registrada administrativamente, para além da contagem dos votos, com a finalidade de estabelecer jurisprudência a respeito. A ausência de justificativas consistentes colocaram a credibilidade do Conselho em questão.

São Paulo perdeu importante oportunidade de consagrar como patrimônio cultural do município uma obra de um arquiteto ímpar, pois Gregori Warchavchik foi o primeiro arquiteto a projetar e construir uma obra de arquitetura moderna na cidade. Trata-se de figura da máxima relevância para a história social, cultural e artística de São Paulo. Pioneiro da arquitetura moderna no Brasil, também, pois as casas projetadas pelo arquiteto nos anos 1920 antecedem às obras

modernas do Rio de Janeiro, ou as de qualquer outra parte do país. Foi também um dos primeiros a construir obras modernas nas Américas, dado não menos importante, pois demonstra a relevância de sua produção no âmbito internacional.

A sociedade deve se perguntar, quando enfrentada a situações incomuns como a aqui narrada, o que aconteceu num tempo tão curto (menos de três meses) que mudou tanto a percepção dos conselheiros que representavam a Prefeitura. Quais foram os entendimentos dos conselheiros que, tendo votado pelo tombamento em março, alteraram seu voto em junho? Quando um Conselho, que trata de questões tão sensíveis do ponto de vista cultural e social (como é o Conpresp) - um Conselho que não é paritário, por certo -, altera sua posição em tão pouco tempo, e de forma tão contraditória, a mensagem que está passando para a sociedade é de insegurança jurídica e de desalento com relação à defesa do patrimônio desta cidade.

Adequar, ampliar, aumentar, eliminar e reduzir

Como corolário, gostaríamos de chamar a atenção sobre a atitude da diretoria do Clube Pinheiros que, antes de finalizar o ano de 2018, já tinha chamado um concurso privado entre 10 convidados para apresentar projetos de reforma e ampliação do edifício da Sede Social do Clube, que inclui o seu Salão de Festas. O júri do concurso deliberou no dia 13 de novembro de 2018, indicando quatro projetos finalistas que foram apresentados e votados em uma reunião extraordinária do Conselho Deliberativo em 17 de dezembro de 2018. A data, e o tipo de reunião, são importantes pois denotam a evidente urgência que a direção do Clube tinha para viabilizar rapidamente uma reforma do Salão de Festas devido à "ameaça" de tombamento. "Ameaça" não é um termo exagerado, pois o sentimento fica evidente na declaração de outro conselheiro, o Dr. José Mansur (CLUBE PINHEIROS, 2018, p. 3, grifo nosso):

> Sr. Presidente, urgência e relevância faz se presente, por isso que necessária no desenvolvimento do projeto, do estudo a instruir a documentação necessária a ser protocolizada na municipalidade paulistana, como forma de evitar o risco em curto prazo de início de um novo processo de tombamento do Salão de Festas. ***Ameaça que ainda paira sobre nosso patrimônio***, mesmo após haver o Conselho Deliberativo, legítimo representante do quadro associativo, deliberado contrariamente à pretensão de tombamento, que especificamente, no que tange ao bem de nossa Instituição, buscava este pedido desabrido de tombamento, instituir uma servidão, que como sabemos é limitativa do direito de propriedade.

Cabe enfatizar que não há nas normas do concurso, nem no PDD, nenhuma ressalva específica sobre a importância ou o mínimo de entendimento do problema que um edifício icônico,

como o Salão de Festas, comporta para um intervenção. As diretrizes do concurso só deram corda às demandas do Clube de adequar, ampliar, aumentar, eliminar e reduzir, descaracterizando a obra de Warchavchik. Foi, assim, promovido o que a consultora técnica, contratada pelo Clube, por ocasião da decisão do "destombamento" pensava que não seria feito, isto é, reduzir uma importante obra moderna a um coadjuvante volumétrico de projetos com propostas formais e funcionais muito distantes do que um bom projeto de conservação teria proposto. Mas, os interesses dos dirigentes do Clube, orientados para a rentabilidade e a produção de grande eventos, não era condizente com uma mentalidade preservacionista. Ainda nada aconteceu como o edifício de Warchavchik. Talvez seja uma boa oportunidade para voltarmos sobre o assunto, sugerindo ao DPH a reabertura do processo de tombamento do Salão de Festas.

Além disso, já passou da hora de nos manifestarmos a favor da ampliação da representação no Conpresp, principalmente da sociedade civil, em um conselho da sua importância, cujas decisões são tomadas apenas por 9 membros para uma cidade do tamanho e complexidade de São Paulo, sendo a sua maioria do poder público. Uma situação não apenas indesejável, mas realmente indefensável!

Referências:

CLUBE PINHEIROS. Ata da 692ª reunião extraordinária do conselho deliberativo . São Paulo: Clube Pinheiros, 17 dez. 2018.

PDD. **Plano Diretor de Desenvolvimento do Esporte Clube Pinheiros**. Disponível em: https://www.ecp.org.br/wp-content/uploads/2018/03/Af_PDDPinheirosFinalLow.pdf . Acesso em: 05 set. 2020.

SÃO PAULO (cidade). 2018a. **Ata da 672ª Reunião Ordinária do CONPRESP**, de 04 de junho de 2018. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata672040618pdf_1529592644.pdf . Acesso em: 05 set. 2020.

SÃO PAULO (cidade). 2018b. **Ata da 667ª Reunião Ordinária do CONPRESP**, de 19 de março de 2018. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata667190318pdf_1522170616.pdf . Acesso em: 05 set. 2020.

SÃO PAULO (cidade). 2018c. **Ata da 666ª Reunião Extraordinária do CONPRESP**, de 12 de março de 2018. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata666120318pdf_1521739060.pdf . Acesso em: 05 set. 2020.

SÃO PAULO (cidade). 2016. **Lei nº 16.050**, de 22 de março de 2016, disciplina o parcelamento, o uso e a ocupação do solo no Município de São Paulo (PDE). Disponível em: http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16402-de-22-de-marco-de-2016/consolidado . Acesso em: 05 set. 2020.

SÃO PAULO (cidade). 2015a. **Resolução 22/CONPRESP/2015**. Dispõe sobre a abertura de processo de tombamento, para os imóveis propostos para enquadramento como Zonas Especiais de Preservação Cultural (ZEPEC), de que trata o Projeto de Lei de Zoneamento (PL 272/2015). . Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Re2215APTZEPECLeiZoneamentoPL27220153RETIFpdf_1480344947.pdf. Acesso em: 05 set. 2020.

SÃO PAULO (cidade). 2015b. **Anexo I, Resolução CONPRESP 22/2015**. Quadro com indicações de ZEPEC/2015 (Incluídas no Projeto de Lei de Zoneamento - PL 272/2015), ordenadas por subprefeitura. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Re2215APTZEPECLeiZoneamentoPL27220153RETIFanexo1pdf_1480344975.pdf . Acesso em: 05 set. 2020.

SÃO PAULO (cidade). 2014. **Lei nº 16.402**, de 31 de julho de 2014, dispõe sobre Política de Desenvolvimento Urbano e o Plano Diretor Estratégico do Município de São Paulo. Disponível em: http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16050-de-31-de-julho-de-2014/consolidado. Acesso em: 05 set. 2020.

ATIVIDADES E NORMAS

ATIVIDADES

Aconteceram no **7º Docomomo São Paulo**:

5 Palestras, sobre temas pontuais de importância para a divulgação do conhecimento acerca do patrimônio cultural moderno, com participação de convidados nacionais (2) e internacionais (3).

3 Mesas de debates, sobre assuntos de relevância para a temática do evento, com a participação de colegas convidados que atuam em diferentes áreas da salvaguarda do patrimônio cultural moderno.

1 Mesa de homenagens, onde foram reconhecidas personalidades da Área de Arquitetura e Urbanismo que a comunidade considera relevantes para a divulgação da arquitetura, o urbanismo e o paisagismo do Movimento Moderno

6 Mesas de comunicações, com 25 trabalhos apresentados para debater os pontos mais relevantes das atuais pesquisas sobre a Área.

10 Oficinas culturais, especialmente programadas para realizar atividades com estudantes e professores interessados no desenvolvimento de uma prática e de um debate sobre temas específicos relacionados com a salvaguarda do patrimônio moderno no estado de São Paulo.

Assembleia Geral do Núcleo Docomomo São Paulo, onde foi apresentado o balanço da gestão 2018-2020 assim como a votação para aprovar a nova equipe de coordenação que deverá dirigir os trabalhos e ações do Núcleo Docomomo São Paulo durante o biênio 2021-2022.

NORMAS

As propostas de comunicações foram enviadas no formato de TRABALHO COMPLETO. Os trabalhos podiam estar escritos em português, espanhol e inglês.

Os trabalhos foram avaliados por membros da Comissão Científica do evento, no sistema de dupla "revisão cega por pares", segundo os seguintes critérios: a) consonância com o tema do seminário; b) contribuição para o campo do conhecimento sobre o tema; c) redação estruturada de forma clara; d) referências pertinentes.

Todos os trabalhos aprovados com média igual ou superior a cinco (5) foram incluídos nos **Anais do 7º Seminário Docomomo São Paulo - 2020**.

A comunicação podia incluir até cinco (5) imagens. Os autores foram advertidos de que o evento, ou os organizadores, não se responsabiliza pelos direitos autorais das imagens incluídas nas comunicações. Assim sendo, cada autor assume a responsabilidade pelas informações sobre a situação legal de cada imagem na legenda dela (incluindo expressões como: "do autor", "domínio público", "creative commons", "gentilmente cedida por" etc.).

PROGRAMAÇÃO

09/11/2020 (segunda-feira)

10h00-10h30: **Mesa de Abertura do 7º Seminário Docomomo São Paulo**. Participantes: Porfa. Dra. Sandra Regina Mota Ortiz (representando à USJT, diretora de Pesquisa e Pós-Graduação), Profa. Cristiane Kröhling Pinheiro Borges Bernardi (representando às instituições apoiadoras do evento). Profa. Dra. Eneida de Almeida (representando o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da USJT, vice coordenadora), Arqta. Mirthes Baffi (representando o Núcleo Docomomo São Paulo, vice coordenadora), Prof. Dr. Fernando Guillermo Vázquez Ramos (Presidente do 7º Seminário Docomomo São Paulo).

11h00-12h30: **Palestra: "Segunda Modernidad Arquitectónica y Urbana en México: sueños, fantasías, realidades". Rodolfo Santa Maria González**, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. México. Apresentação: Fernando G. Vázquez Ramos (PGAUR/USJT).

15h00-17h00: **Mesa de Homenagens**, em reconhecimento pela trajetória profissional e de vida de: Alberto Xavier (1936), Eduardo de Almeida (1933) e Nestor Goulart Reis Filho (1931) . *In memoriam*: Benedito Lima de Toledo (1934-2019), Dácio Ottoni (1936-2020), Giancarlo Gasperini (1926-2020), Jorge Zalszupin (1922-2020), Julio Artigas (1948-2019), Mário Franco (1929-2019). Organização: Lucio Gomes Machado (FAU-USP), com a colaboração de Eneida de Almeida e Maria Isabel Imbronito (PGAUR/SUJT).

·**17h30-19h00**: **Palestra: "Moderato Cantabile: voces modernas en la arquitectura uruguaya". Laura Alemán**, Universidad de la República. R. O. Uruguai. Apresentação: Maria Isabel Imbronito (PGAUR/USJT).

19h30-20h30: **Assembleia Geral do Núcleo Docomomo São Paulo**. Balanço das ações 2018-2020. Apresentação de chapas e eleição da nova coordenação. Coordenação da mesa: Fernando G. Vázquez Ramos (coordenador), Mirthes Baffi (vice coordenadora).

10/11/2020 (terça-feira)

09h00-11h00: Mesa de Debates: A difusão da arquitetura moderna no interior do estado de São Paulo: influências e particularidades. Convidados: Emerson Ribeiro Castilho (Secretaria de Cultura e do Patrimônio Histórico Cultural da Estância Turística de Itu, diretor), Francisco José Santoro (arquiteto homenageado), Eduardo Lauand Sobrinho

(arquiteto homenageado). Organização e moderação: Cristiane Kröhling Pinheiro Borges Bernardi (UNIP).

13h00-15h00: **Mesas de Comunicações 1**. Moderador: Franklin Roberto Ferreira de Paula (PGAUR/USJT).

15h30-17h30: Mesa de Debates: Patrimônio em Risco. Convidados: Mônica Junqueira de Camargo (FAU-USP) e Maria Rita Amoroso (CAU-SP). Organização e moderação: Miguel Antonio Buzzar (IAU-USP).

18h00-19h30: Palestra: "Geração 50: arquitetura moderna, política profissional e mercado na Bahia (1950-1980)". Nivaldo Vieira de Andrade Junior, Universidade Federal da Bahia. Apresentação: Mirthes Baffi (DOCOMOMO).

11/11/2020 (quarta-feira)

10h30-12h00: Palestra: "La Mirada Distante: la construcción de la imagen de la arquitectura moderna brasileña y latinoamericana". Ana Esteban Maluenda, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Espanha. Apresentação: Eneida de Almeida (PGAUR/USJT).

15h00-17h00: Mesa de Debates: Tombamentos recentes de bens modernos na cidade de São Paulo. Convidados: apresentação: Dalva Thomaz (DPH); debatedor: Walter Pires (DPH); organização e moderação: Andréa de Oliveira Tourinho (PGAUR/USJT).

17h30-19h30: Mesas de Comunicações 2. Moderador: Daniel Luiz Vieira Carcavalli (PGAUR/USJT).

12/11/2020 (quinta-feira)

10h30-12h00: Palestra: "Hans Broos / Arquiteto entre 1949 e 1952 na Alemanha". Judith Weinstock-Montag, diretora da Associação de amigos do Arquiteto Egon Eiermann (EEG). Alemanha. Apresentação: Andréa de Oliveira Tourinho (PGAUR/USJT)

15h00-17h00: Mesas de Comunicações 3. Moderadora: Ana C. Buim (PGAUR/USJT).

17h30 às 19h30: Mesas de Comunicações 4. Moderadora: Jéssica Nemeti (PGAUR/USJT).

13/11/2020 (sexta-feira)

09h30-12h00: Mesas de Comunicações 5. Moderador: Diego Petrini Pinheiro (PGAUR/USJT).

15h00-17h00: Mesas de Comunicações 6. Moderadora: Cristina Silveira Melo (PGAUR/USJT).

17h30-18h00: **Mesa de Encerramento do 7º Seminário Docomomo São Paulo**. Participantes: Renato Gama-Rosa (coordenador geral do DOCOMOMO Brasil), Fernando G. Vázquez Ramos (coordenador do Núcleo Docomomo São Paulo), Mirthes Baffi (vice coordenadora do Núcleo Docomomo São Paulo), Coordenador(es)(as) da nova direção eleita na Assembleia Geral.

18h00-19h30: **Palestra (encerramento): Tempo e Espaço: A ampliação do Moderno no Brasil. Renato Gama-Rosa**, Coordenador geral do DOCOMOMO Brasil. Apresentação: Mirthes Baffi (DOCOMOMO).

14/11/2020 (sábado) Oficinas sobre Patrimônio Cultural Moderno

09h00-12h00: Reconhecimento de patrimônio moderno na cidade de Araraquara.
Organização: Cristiane Kröhling Pinheiro Borges Bernardi, Maisa Fonseca de Almeida, Sálua Kairuz Manoel Poleto. **Monitores** (estudantes de graduação): Danieli Cristina Fernandes Cardoso, Eduardo Morelli Monteiro, Geórgia Mascioli Haddad, Lamís Martins Braga Gibran Malkomes, Vinícius Galbieri Severino.

09h00-12h00: Deriva pelo patrimônio arquitetônico moderno da cidade de Presidente Prudente: identificação e reconhecimento.
Organização: Hélio Hirao, André A. Alves, Cristina M. P. Baron, Alfredo N. Zaia, Tais Alvino da Silva e Renan Rubio Koga.

09h00-12h00: A produção arquitetônica moderna em Ribeirão Preto: entre documentos e paisagens.
Organização: Ana Teresa Cirigliano Villela; Fernando Gobbo Ferreira; Larissa França; Maísa Fonseca de Almeida; Tatiana de Souza Gaspar; Valéria Eugênia Garcia; Rita de Cássia Fantini de Lima. Monitores: Carlos Gabriel P. Menegussi; Débora Soares dos Santos; Larissa Pimenta Prudêncio; Lauani A. da Costa Eduardo; Laura Marques dos Santos.

09h00-12h00: Reconhecimento de patrimônio moderno na cidade de São Paulo.
Organização: Fernando Vázquez Ramos, Mirthes Baffi, Ana C Buim, Carlos Campoy, Cristina Melo, Regina Gomes.

09h00-12h00: Memória da população negra: possibilidades para repensar as práticas de registro e conservação do patrimônio moderno. Roteiro Linha preta.
Organização: Eneida de Almeida, Gislaine Moura do Nascimento, Maria Carolina Maziviero, Maria Isabel Imbronito e Franklin Ferreira de Paula. Monitores: Debora Aline Coelho, Gabriela Peron, Marcos Pedrino Gonçalves, Caroline Niitsu de Lima.

09h00-12h00: Reconhecimento de linguagens e repertórios modernos na cidade de São Carlos.
Organização: Adriana Leal de Almeida, Amanda Saba Ruggiero, Cristiane Kröhling Pinheiro Borges Bernardi. **Monitores**: Caroline Niitsu de Lima; Debora Aline Coelho; Flávia Cavicchioli Monteiro; Gabriela Peron; Marcos Pedrino Gonçalves; Rachel Bergantin.

09h00-12h00: Roteiro de reconhecimento e distinção do patrimônio arquitetônico moderno da cidade de Sorocaba.
Organização: Taiana Car Vidotto, João L. Bengla Mestre.

09h00-12h00: Reconhecimento do patrimônio moderno do Ipesp no estado de São Paulo.
Organização: André Augusto de Almeida Alves, Helio Hirao, João Vitor Ricciardi Sordi.

14h00-17h00: Mapeamento e percepção do patrimônio moderno na cidade de São Paulo, tombado, desde 2017-18, pelo Conselho Municipal de Preservação (Conpresp).
Organização: Andréa Tourinho, Daniel Carcavalli, Diego Pinheiro, Jéssica Nemeti e Walter Pires.

18h00-21h00: Fanzine: narrativas visuais em Arquitetura Moderna.
Organização: Ana C. Buim, Cristina Melo, Dimitri Iarassek e Jéssica Nemeti.

TABELA DE APRESENTAÇÃO DE COMUNICAÇÕES E MESAS

nº	TÍTULO	AUTORES(AS)	EIXO	MESA	DATA/HORA
10	De la estrategia al proyecto. Tres residencias de Decio Tozzi en São Paulo, Brasil 1965-1974	MAITA ZAMBRANO, Pablo; GUERRA GALÁN, Jaime	Identificação	1	10/11/2020 13h00 a 15h00
17	Casa Leite Barbosa: o Saber-Fazer e o Espaço Moderno na obra de José Zanine Caldas	RIMI, Paula Mendes Thomaz; PERRONE, Rafael Antônio Cunha	Identificação		
20	Arquitetura, arte e tecnologia - A casa do arquiteto e escultor Abrão Assad	SANQUETTA, Felipe Taroh Inoue; MUSIAL, Ísis Mendes	Identificação		
28	Máquina de habitar: máquina de viver	LINO, Sulamita Fonseca	Ensaios		
1	O projeto da Galeria Coliseu e do Clube Semanal de Cultura Artística (1956-1968)	VIDOTTO, Taiana Car; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Goes	Identificação	2	11/11/2020 17h30 a 19h30
18	Artacho Jurado em Marília-SP, 1938.	RAMOS, Alfredo Zaia Nogueira; GHIRARDELLO, Nilson	Identificação		
21	A arquitetura residencial de Luiz Gastão de Castro Lima: um registro da residência Jesus Silva em São Carlos-SP	MONTEIRO, Flávia Cavicchioli; ALMEIDA, Adriana Leal de; BERNARDI, Cristiane Kröhling Pinheiro Borges	Identificação		
40	Arquitetura moderna na cidade de Ibitinga-SP	SEVERINO, Vinicius Galbieri; SUZUKI, Marcelo; FUJIOKA, Paulo Yassuhide	Identificação		
2	Modernidade e memória: Lina Bo Bardi e a arquitetura tumular	HEINE, Brunna	Identificação	3	12/11/2020 15h00 a 17h00
6	Banco de dados Centro Histórico de São Paulo: desdobramentos modernos	SANTOS, Cecilia Rodrigues dos	Identificação		
35	Sobre o Filme Lotte am Bauhaus: Considerações sobre a Trajetória das Mulheres na Arquitetura, da Bauhaus até o Brasil	SANTOS, Aline Nami dos; FUJIOKA, Paulo Yassuhide	Ensaios		
42	Arquitetura em São Paulo: reconhecimento, divulgação e descentralização em dois mapeamentos da Revista Projeto	BEZERRA, Taciana Souza	Identificação		

47	Sobre as imagens de uma casa: a residência de Hans Broos no Morumbi	BUIM. Ana; VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G.; KOURY, Ana Paula	Ensaios	**4**	**12/11/2020 17h30 a 19h30**
32	Os interiores domésticos e as revistas especializadas na difusão da arquitetura e do modo de morar moderno: duas casas e um conjunto habitacional	PINHEIRO, Laura de Freitas; FIORI, Daniela Sarone; SANCHES, Aline Coelho	Ensaios		
44	Terminais rodoviários da Escola Paulista: o Terminal Rodoviário de São Carlos	NEDEL, Miranda Zamberlan; BUZZAR, Miguel Antonio	Ensaios		
49	Conjunto de 4 casas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso: resgate documental de uma obra de João Batista Vilanova Artigas	DUTRA, Maria Luiza; CARCAVALLI, Daniel Luiz Vieira; PINHEIRO, Diego Petrini	Ações		
13	Setor Residencial de Estudantes da USP. A sociabilidade e o balanço entre diversas escalas na obra de Rino Levi	ROSSI, Bruno Ceccato; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes	Identificação	**5**	**13/11/2020 09h30 a 12h00**
29	Desafios para o reconhecimento e salvaguarda do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo como patrimônio cultural universitário	FERNANDES, Gabriel de Andrade; BARBOSA, João Pedro; CARVALHO, Beatriz Barsoumian	Identificação		
31	As escolas de Abelardo Gomes de Abreu para o Plano de Ação (1959-1963)	LIMA, Caroline Niitsu de; BUZZAR, Miguel Antônio	Ensaios		
39	El sistema de la arquitectura moderna y la imagen de una ciudad: Arica 1950-1970	TORRENT, Horacio; FAÚNDEZ, María de la Paz	Ensaios		
45	Restauração Casa da Criança	CAIRES-GREVE, Carla de Barros	Ações		
9	Edifício Wilton Paes de Almeida, São Paulo: Preservação e ausência do patrimônio urbano e arquitetônico	BELONDI, Carolina B. G.; HIRAO, Hélio	Identificação	**6**	**13/11/2020 15h00 a 17h00**
23	A dimensão pública dos edifícios projetados no Plano de Ação	BERGANTIN, Rachel; SILVA, Jasmine Luiza Souza; BUZZAR, Miguel Antônio	Identificação		
27	Reiterações e proposições da arquitetura paulista: a loja de Móveis Todesco	STINCO, Claudia Virginia; PERRONE, Rafael Antônio Cunha	Ensaios		
48	Do tombamento ao “destombamento”: o caso do Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros, obra do arquiteto Gregori Warchavchik	TOURINHO, Andréa de Oliveira; VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G.	Ensaios		

LISTA COMPLETA DAS COMUNICAÇÕES ACEITAS (POR TÍTULO)

TÍTULO	AUTORES(AS)	Pg.	sub
A arquitetura de Fábio Penteado e suas possíveis referências	MARTINS, Letícia Bortolo; TAGLIARI, Ana	119	12
A arquitetura residencial de Luiz Gastão de Castro Lima: um registro da residência Jesus Silva em São Carlos-SP	MONTEIRO, Flávia Cavicchioli; ALMEIDA, Adriana Leal de; BERNARDI, Cristiane Kröhling Pinheiro Borges	220	21
A difusão da arquitetura moderna em Curitiba: análise formal de dois projetos da década de 1970	JANUÁRIO, Isabella Caroline; REGO, Renato Leão; SILVA, Milena Vicentim da; REISDÖRFER, Vitor Amorim	83	8
A dimensão pública dos edifícios projetados no Plano de Ação	BERGANTIN, Rachel; SILVA, Jasmine Luiza Souza; BUZZAR, Miguel Antonio	244	23
Arquitetura em São Paulo: reconhecimento, divulgação e descentralização em dois mapeamentos da Revista Projeto	BEZERRA, Taciana Souza	349	42
Arquitetura Moderna de Hospitais em São Paulo: análise comparativa de projetos, do Hospital Albert Einstein ao Hospital São Camilo Pompeia.	MARVULLE, Ana Lidia Galhiardi; FUJIOKA, Paulo Yassuhide	313	37
Arquitetura moderna em Cachoeira do Sul: a modernidade como patrimônio nas décadas de 50 e 60	SOUTO, Ana Elisa; ZAMPIERI, Renata; CENCI, Laline	197	19
Arquitetura moderna na cidade de Ibitinga-SP	SEVERINO, Vinicius Galbieri; SUZUKI, Marcelo; FUJIOKA, Paulo Yassuhide	336	40
Arquitetura Moderna Paulista: Um estudo sobre o Fórum de Itapira (1959)	QUEIROZ, Evilane Renise Almeida de; OLIVEIRA, Raissa Pereira Cintra de	324	38
Arquitetura, arte e tecnologia - A casa do arquiteto e escultor Abrão Assad	SANQUETTA, Felipe Taroh Inoue; MUSIAL, Ísis Mendes	209	20
Artacho Jurado em Marília/SP, 1938.	RAMOS, Alfredo Zaia Nogueira; GHIRARDELLO, Nilson	183	18
As escolas de Abelardo Gomes de Abreu para o Plano de Ação (1959-1963)	LIMA, Caroline Niitsu; BUZZAR, Miguel Antonio	440	31
Banco de dados Centro Histórico de São Paulo: desdobramentos modernos	SANTOS, Cecilia Rodrigues dos	69	6

Casa Leite Barbosa: o Saber-Fazer e o Espaço Moderno na obra de José Zanine Caldas	RIMI, Paula Mendes Thomaz; PERRONE, Rafael Antônio Cunha	170	17
Conjunto de 4 casas para Eusébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso: resgate documental de uma obra de João Batista Vilanova Artigas	DUTRA, Maria Luiza; CARCAVALLI, Daniel Luiz Vieira; PINHEIRO, Diego Petrini	376	49
De la estrategia al proyecto. Tres residencias de Decio Tozzi en São Paulo, Brasil 1965-1974	MAITA ZAMBRANO, Pablo; GUERRA GALÁN, Jaime	108	10
Desafios para o reconhecimento e salvaguarda do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo como patrimônio cultural universitário	FERNANDES, Gabriel de Andrade; BARBOSA, João Pedro; CARVALHO, Beatriz Barsoumian	265	29
Do tombamento ao “destombamento”: o caso do Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiros, obra do arquiteto Gregori Warchavchik	TOURINHO, Andréa de Oliveira; VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G.	537	48
Edifício Wilton Paes de Almeida, São Paulo: Preservação e ausência do patrimônio urbano e arquitetônico	BELONDI, Carolina B. G.; HIRAO, Hélio	96	9
El sistema de la arquitectura moderna y la imagen de una ciudad: Arica 1950-1970	TORRENT, Horacio; FAÚNDEZ, María de la Paz	487	39
Entre a tecnologia e a retórica emocional: transformação e propagação da arquitetura moderna paulista.	LIMA JUNIOR, Marcio Antonio de	290	33
Escola Estadual de Artigas em Guarulhos, SP: Reconhecimento do patrimônio, prática espacial e hipóteses de preservação.	CUBOTA, Bianca O.; HIRAO, Hélio	465	34
Estado Moderno e produção do espaço pelo Plano de Ação do Estado de São Paulo (1959-1963) – A atuação da Secretaria da Agricultura	AGUIAR, Gabriel Deller de; ALVES, André Augusto de Almeida	277	30
Luiz Gastão de Castro Lima: os anfiteatros da USP São Carlos	SIMABUKURO, Julia; LIMA, Eduardo Galbes Breda de; BUZZAR, Miguel Antonio	255	24
Máquina de habitar: máquina de viver	LINO, Sulamita Fonseca	431	28
Modernidade e memória: Lina Bo Bardi e a arquitetura tumular	HEINE, Brunna	34	2
O Art Déco na "Obra Getuliana" através da Revista do Serviço Público	REIS, Márcio Vinicius	301	36
O Patrimônio Art Déco: Intervenções na Escola Marques de Souza (1940)	CABRAL, Lisiê K.; CORDEIRO, José Henrique C.; OLIVEIRA, Ana Lúcia C.	46	3

O projeto da Galeria Coliseu e do Clube Semanal de Cultura Artística (1956 – 1968)	VIDOTTO, Taiana Car; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes	21	1
O redesenho como documentação: o Banestado em Maringá	GUILHERME, Heloisa Lança; VERRI, Tânia Nunes Galvão; ARAUJO, Vinícius Alves de	158	15
Os interiores domésticos e as revistas especializadas na difusão da arquitetura e do modo de morar moderno: duas casas e um conjunto habitacional	PINHEIRO, Laura de Freitas; FIORI, Daniela Sarone; SANCHES, Aline Coelho	452	32
Participação do Brasil na Exposição Internacional de 1937-Paris	ZAKIA, Silvia Amaral Palazzi	391	11
Realizações do Banco Hipotecário Lar Brasileiro no Estado de São Paulo	BEDOLINI, Alessandra Castelo Branco	143	14
Reiterações e proposições da arquitetura paulista: a loja de Móveis Todesco	STINCO, Claudia Virginia; PERRONE, Rafael Antonio Cunha	417	27
Residência Cunha Lima: Um estudo de caso moderno	PEREIRA, Ana Karla Olimpio; FUJIOKA, Paulo Yassuhide	501	43
Ressignificação da ruína e da arquitetura moderna: A capela de Santana do Pé do Morro	OLIVEIRA, Ronaldo Amaro de; SOUZA, Estela Maris de	405	16
Restauração Casa da Criança	CAIRES-GREVE, Carla de Barros	363	45
Setor Residencial de Estudantes da USP. A sociabilidade e o balanço entre diversas escalas na obra de Rino Levi	ROSSI, Bruno Ceccato; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes	131	13
Sobre as imagens de uma casa: a residência de Hans Broos no Morumbi	BUIM, Ana; VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G.; KOURY, Ana Paula	525	47
Sobre o Filme Lotte am Bauhaus: Considerações sobre a Trajetória das Mulheres na Arquitetura, da Bauhaus até o Brasil	SANTOS, Aline Nami dos; FUJIOKA, Paulo Yassuhide	476	35
Terminais rodoviários da Escola Paulista: o Terminal Rodoviário de São Carlos	NEDEL, Miranda Zamberlan; BUZZAR, Miguel Antonio	513	44
Um diálogo nacional: Lucio Costa e a “Casa de Amorim 1960-1966”	ADRIÃO, Liliana de Souza	58	5
Urbanidade Fragmentada: A produção arquitetônica dos clubes de lazer da cidade de Presidente Prudente – SP.	DIAS, Tiago Bonfim; BULZAN, João Marcos Lourenço; OLIVEIRA, Jean Guilherme; FERNANDES, Fabrícia Dias da Cunha de Moraes	232	22

UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU
São Paulo, Brasil

Mônica Orcioli
Reitora

PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Sandra Regina Mota Ortiz
Diretora

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ARQUITETURA E URBANISMO
Fernando Guillermo Vázquez Ramos
Coordenador

NÚCLEO DOCOMOMO SÃO PAULO
São Paulo, Brasil.

Fernando Guillermo Vázquez Ramos
Coordenador

Mirthes Baffi
Vice Coordenadora

São Paulo-SP | Brasil

09 - 14 | 11 | 2020

Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Arquitetura e Urbanismo
Núcleo Docomomo São Paulo
Rua Taquari, 546 - 2º andar (Pesquisa e Pós-graduação - PPS) - Mooca
São Paulo-SP | Brasil / CEP 03166-000 | 55 11 2799-1677
pgaur@usjt.br | nucleo.docomomo.sp@gmail.com

contracapa: pôsteres desenhados por Ana C. Buim, especialmente para o 7º Seminário Docomomo São Paulo - 2020

ISBN: 978-65-00-11912-1

CBL

9 786500 119121


2020
7º ssp
docomomo
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
05.12.1934 | 23.10.1994
mayumi watanabe


2020
docomomo
7º ssp
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
10.10.1921 | 23.08.2011
hans broos


docomomo
7º ssp
2020
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
26.01.1903 | 25.07.2001
carmen portinho


docomomo
7º ssp
2020
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
16.03.1910 | 25.09.1967
lota de macedo soares


2020
7º ssp
docomomo
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
04.04.1941 | 18.06.1997
chu ming silveira


docomomo
7º ssp
2020
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
1943 | 22.01.2017
haruyoshi ono


docomomo
7º ssp
2020
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
13.01.1913 | 20.08.1981
enedina alves marques


docomomo
7º ssp
2020
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
09.02.1938 | 09.06.1984
rodrigo b. lefèvre


docomomo
2020
7º ssp
do.co.mo.mo_
brasil | núcleo são paulo
09.04.1919 | 15.06.2002
sergio bernardes