



O MODERNO E REFORMADO:
Debatendo o projeto do B.
1920-2019. Parte I

ANAIS

Carlos Eduardo Comas
Marta Peixoto
(Organizadores)

Porto Alegre, 7 e 8 de novembro de 2019

CIP – Catalogação na Publicação

S471 Seminário Docomomo Sul (6. : 2019 : Porto Alegre, RS)
Anais do VI Seminário Docomomo Sul [recurso eletrônico] : o
moderno e reformado / Carlos Eduardo Comas, Marta Peixoto
(organizadores). – Porto Alegre : Marcavisual , 2019.

Promovido pelo PROPAR-UFRGS, curso de Arquitetura e
Urbanismo da Unisinos e DOCOMOMO Núcleo RS.

Modo de acesso: Site do PROPAR

ISBN: 978-85-61965-77-8

1. Arquitetura moderna. 2. Intervenção arquitetônica. 3. Restauro. I.
Comas, Carlos Eduardo. II. Peixoto, Marta. III. Título.

CDU: 72.036

Elaborada pela Biblioteca Faculdade Arquitetura/UFRGS

SUMÁRIO

EDIFÍCIO GUASPARI: UMA INTERVENÇÃO RECENTE NO CENTRO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE

Alexandre Bataioli da Silva
João Paulo Silveira Barbiero

O INTERIOR DA RESIDÊNCIA DE ANTÔNIO BARBOSA: UMA BREVE ANÁLISE DA ATMOSFERA
PROJETADA POR VILANOVA ARTIGAS

Amanda Evellyn Zys

A INCLUSÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO NA INVENTARIAÇÃO DE BENS EDIFICADOS COM
INTERESSE PATRIMONIAL

Anelis Rolão Flôres
Francisco Queruz
Adriano da Silva Falcão
Gabriela Martins Flores

TRANSPARÊNCIA E PERMEABILIDADE NA ARQUITETURA MODERNA GAÚCHA: A REFORMA DA
FACHADA DO EDIFÍCIO CHRISTOFELL

Silvio Belmonte de Abreu
Angela Cristiane Fagundes

CLÁUDIO ARAÚJO E A LIVRE EXPRESSÃO DO TRABALHO DE INTERIORES

Arthur Lauxen Luiz

SEM PLACA, AINDA COM GRELHA: ENTRE O PRAGMATISMO DA ESTRUTURA INDEPENDENTE E
O POTENCIAL DE RENOVAÇÃO DOS EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS EM PORTO ALEGRE 1950/68

Carlos Fernando Silva Bahima
João Ricardo Masuero

A ARQUITETURA DA BIBLIOTECA NACIONAL DE BUENOS AIRES: DO CONCURSO À
CONSTRUÇÃO (1961-1996)

Cassandra Salton Coradin

O EDIFÍCIO FORMAC PELAS LENTES DE JOÃO ALBERTO FONSECA DA SILVA

Manuela Catafesta
Fábio Bortoli

AS INTERVENÇÕES RECENTES DE SCHEPS NA FACULTAD DE INGENIERÍA DE VILAMAJÓ

Cristiane dos Santos Bitencourt Schwingel
Luis Henrique Haas Luccas

ARQUITETURA DA DEMOLIÇÃO, A NOVA MEMÓRIA DO MODERNO

Cristiane Leticia Oppermann Thies
Fernanda Peron Gaspar

GUILLERMO JULLIAN DE LA FUENTE: A TRAJETÓRIA DO ARQUITETO CHILENO
ENTRE DOIS PROJETOS HERDADOS DE LE CORBUSIER

Cristina Gondim

CÁPSULA DO TEMPO: RESIDÊNCIA GERMANO VOLLMER FILHO, 1967-69, PORTO ALEGRE,
ARQUITETO JOÃO CARLOS PAIVA DA SILVA

Daniel Pitta Fischmann

HORACIO BALIERO E A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM: O CASO DO CEMITÉRIO PARQUE DE MAR
DEL PLATA

Diego Fonseca Brasil Vianna

O HOSPITAL LAGOA: CONCILIANDO PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL E ATUALIZAÇÃO FUNCIONAL
NO CASO HOSPITALAR

Gustavo Fluckseder Cemin

DUAS RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES GAÚCHAS E AS AÇÕES SOFRIDAS AO LONGO DE 50 ANOS
DE EXISTÊNCIA

João Paulo Silveira Barbiero

Alexandre Bataioli da Silva

A PRÉ-MOLDAGEM BRASILEIRA E O LADO B DAS OBRAS DE OSCAR NIEMEYER EM BRASÍLIA

Juliano Caldas de Vasconcellos

FORTUNA. O LADO B DA VIRTUOSA ESTAÇÃO DE HIDROAVIÕES

Leonora Romano

Claudio Calovi Pereira

MUSEU DE ARTE DO RIO: SOBRE DIMENSÃO PATRIMONIAL E PROJETO

Luís Henrique Haas Luccas

PAVILHÃO AVIAÇÃO S.T.A.R.: UMA ESTRELA POUCO CONHECIDA NA CONSTELAÇÃO DE OBRAS
SOBRE LE CORBUSIER

Mônica Luce Bohrer

ARQUITETURA INDUSTRIAL NA OBRA DE GREGÓRIO ZOLKO: CINCO CASOS DE ESTUDO

Nicolás Sica Palermo

Ricardo José Rossin de Oliveira

Fernando Guillermo Vázquez Ramos

NIEMEYER RECONSIDERADO. O TERRENO COMO ARTEFATO

Carlos Eduardo Dias Comas

Marcos Leite Almeida

SEDE ADMINISTRATIVA DA SANEPAR: PROJETO, RESTAURO E RETROFIT

Salvador Gnoato



EDIFÍCIO GUASPARI: UMA INTERVENÇÃO RECENTE NO CENTRO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE

Alexandre Bataioli da Silva¹; João Paulo Silveira Barbiero²

¹alexandrebatolioli@gmail.com; ²silveirabarbiero@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta a trajetória do Edifício Guaspari, construído na esquina da Avenida Borges de Medeiros com a Rua José Montaury, ícone da modernidade em Porto Alegre. Não se limita apenas na análise da construção, mas busca revelar a obra como um importante personagem na história e na arquitetura do Centro Histórico. Traça um breve histórico dos acontecimentos urbanos e arquitetônicos ocorridos na década de 1930 em Porto Alegre assim como a história do Edifício Guaspari, projeto do escultor e arquiteto autodidata Fernando Corona; edifício que está diretamente relacionado a estes acontecimentos, de forma cronológica, aponta as transformações sofridas pelo edifício ao longo da sua existência. Apresenta a última intervenção no edifício, ocorrida em 2017, trata-se do processo de requalificação do edifício que esteve quase três décadas totalmente encoberto por uma estrutura metálica, irreconhecível. O trabalho, além de abordar as propostas e alterações arquitetônicas sofridas ao longo do tempo, evidencia o processo de requalificação como responsável pelo ressurgimento do edifício no Centro Histórico, deixando de ser uma imagem remanescente.

Palavras-chave: Edifício Guaspari, Requalificação, Preexistência, Porto Alegre.

Abstract: *This article presents the trajectory of the Guaspari Building, built on the corner of Borges de Medeiros Avenue and José Montaury Street, an icon of modernity in Porto Alegre. It is not limited to construction analysis, but seeks to reveal the work as an important character in the history and architecture of Centro Histórico. Traces a brief history of the urban and architectural events that occurred in the 1930s in Porto Alegre, as the history of the Guaspari Building, a project by self-taught sculptor and architect Fernando Corona; The building that is directly related to these events, chronologically, points to the transformations undergone by the building throughout its existence. Presenting the last intervention in the building, which took place in 2017, it is the process of requalification of the building that was almost three decades completely covered by a metal structure, unrecognizable. The work, in addition to addressing the proposals and architectural changes suffered over time, highlights the process of requalification as responsible for the resurgence of the building in the Centro Histórico, ceasing to be a reminiscent image.*

Keywords: *Guaspari Building, Requalification, Pre-existence, Porto Alegre.*



EDIFÍCIO GUASPARI: UMA INTERVENÇÃO RECENTE NO CENTRO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE

Breve histórico da verticalização da cidade de Porto Alegre – RS

Na década de 1930, as modificações da estrutura espacial da cidade de Porto Alegre, promovida pela administração municipal da época, tinham a intenção de implementar a urbanização, principalmente na área central, assim como o impulsionar as novas edificações.

Conforme Machado (1998, pg.36), no período anterior a 1930 (final da gestão de José Montauray e gestão de Otávio Rocha e de Alberto Binsem Porto Alegre), a administração municipal almejava o desenvolvimento capitalista da cidade, o que se reflete no seu espaço urbano e arquitetônico. Neste contexto, a abertura da Avenida Borges de Medeiros, endereço do Edifício Guaspari, é um exemplo das grandes transformações urbanas no início do século XX, propulsora do processo de verticalização da cidade. Tinha como objetivo solucionar o problema de circulação viária e fazer a ligação entre o Centro Histórico e o bairro Menino Deus.

Os edifícios construídos nos lotes onde antes havia velhos casarios, demolidos para a construção da Avenida, adotaram uma volumetria previamente definida pelos próprios alinhamentos urbanos. Recuos e poços de ventilação e iluminação, elementos exteriores de circulação das casas com as necessárias inflexões e adaptações, são sempre remetidos aos fundos do terreno, mantendo uma fachada regular com relação ao alinhamento.

A construtora Azevedo Moura & Gertum

A construtora Azevedo Moura & Gertum (AMG), surge em 1924, fundada pelo engenheiro civil Fernando de Azevedo Moura e seu colega Oscar Mostardeiro Gertum em Porto Alegre-RS. De 1924 a 1957, transformaram a Capital e o Estado, construindo diversas obras de até vinte e cinco andares, sendo os precursores de cálculos para grandes estruturas em concreto armado no Rio Grande do Sul. A construtora foi responsável por projetar e executar relevantes obras na capital, algumas identificadas como patrimônio arquitetônico da cidade de Porto Alegre. São exemplos os edifícios Guaspari, Imperial, Jaguaribe, Esplanada, Sulacap, além do Hipódromo do Cristal.

Durante sua trajetória de 69 anos de atividade, a construtora contou com diversos profissionais da área da arquitetura e engenharia. Dentre eles, estava Fernando Corona, que durante vinte anos de prestação de serviço, desenvolveu obras importantes para o contexto arquitetônico de Porto Alegre, como a decoração interior do edifício Imperial (1929), o atual Instituto de Educação Flores da Cunha (1934), construído com o objetivo de acomodar o Pavilhão do Centenário Farroupilha e o edifício Guaspari (1936). Também foi professor do Instituto de Belas Artes, escultor e escritor.

A Rafael Guaspari Tecidos e Confecções S/A

A construção do Edifício Guaspari origina-se com a empresa Rafael Guaspari Tecidos e Confecções S/A, contratante da Construtora Azevedo Moura & Gertum para a realização de sua nova loja no centro da Capital gaúcha. O histórico da família Guaspari, assim como a trajetória de sucesso do magazine que marcou a identidade porto-alegrense nas décadas de



50,60 e 70, é baseado no relato de seus descendentes¹.

Por volta de 1894-95, chegavam ao Brasil quatro irmãos que exerciam ofício de alfaiataria: Afílio, Inocêncio, Eduardo e Rafael. Os três últimos escolheram vir para o Rio Grande do Sul, que os lembrava muito Borgo a Mozzano, cidade italiana localizada na Toscana, entre Garfagnana e Lucchesia, de onde vieram. No Sul, inicialmente, cada um dos irmãos se estabeleceu com uma alfaiataria em pontos diferentes. Com o passar do tempo, resolveram se unir e, em 1896, formaram a empresa Rafael Guaspari e Irmãos Ltda. No início, confeccionavam roupas sob medida, que eram entregues nas residências.

No térreo, parte da loja era de confecção e parte era venda de retalhos para as costureiras dos bairros. Além da loja, no quinto pavimento, funcionava a alfaiataria onde trabalhavam profissionais de diferentes nacionalidades. Havia brasileiros, italianos e portugueses, que realizavam viagens seguidas para a Europa, para aprimoramento e atualização. O forte da empresa era a confecção de roupas masculinas, mas também havia a venda de trajés femininos, que eram adquiridos de outras fábricas. Em um determinado momento, a Guaspari lançou a meia-medida, modelos quase prontos, onde o cliente experimentava, alinhava a peça em suas medidas e saía com ela pronta no mesmo dia:

Todas as grandes festas de Porto Alegre eles vinham aqui e mandavam fazer roupas para casamento e tudo inspirado em figurinos europeus o que tinha de melhor. (ORLANDINI, 2011, n.p.).

A loja possuía uma linha completa de vestuário, acessórios, perfumaria e até um pequeno cinema. Para incremento das vendas, eram realizados desfiles de roupas e de maiôs com modelos e miss que vinham de São Paulo. A Max Factor, empresa de cosméticos, também realizava desfiles. Em frente aos elevadores eram postas cortinas como em um palco. O evento era exclusivo para mulheres. Os homens, somente os publicitários.

Bueno (2012) destaca que as décadas de 1950 e 1960 foram, de fato, a época de esplendor para as Casas Guaspari, uma grande loja de alfaiataria, marco da indústria têxtil e ícone da moda e da alta costura de Porto Alegre. Neste sentido, os irmãos Guaspari eram muito bem relacionados com a alta sociedade Porto-alegrense. O prédio contava ainda com o Clube Diretores Lojistas – hoje, a Câmara de Diretores e Lojistas (CDL) – em seu segundo andar. Baseado no sucesso do Clube Diretor de Lojistas no Rio de Janeiro, fundado por Jorge Geyer², os associados da CDL eram Krahe, Livraria do Globo, Bertaso, Casa Louro, Guaspari, Renner, Kalil Sehbe e, depois, Masson, outras óticas e joalherias da cidade. Muito antes dos carnês-credíarios (e cartões de crédito) de grandes magazines, os associados decidiram, em acordo, vender mercadorias parceladas em 6 e até em 10 vezes.

Nos anos 1960, a Guaspari criou o Lápis Vermelho como forma de chamar a atenção para sua liquidação. Na época de Natal, a loja Guaspari era decorada de maneira que lembrava um parque de diversões (BUENO, 2012).

Em 1968, após a morte dos sócios da Rafael Guaspari & Irmãos, os herdeiros fizeram sociedade com o português Joaquim Wolfgang Barbosa, permanecendo por vinte anos, até seu falecimento em 1988. Foi nesse ano que a empresa encerrou suas atividades em Porto Alegre.

O arquiteto Fernando Corona

Chegou a Porto Alegre Fernando Corona, em 04 de março de 1912. Começou a trabalhar em parceria com o pai Jesús Maria Corona, também arquiteto na oficina de Friederichs, iniciando sua vida profissional como escultor-decorador:

Sei por experiência própria, desde o momento que iniciei minha vida profissional como escultor-decorador no atelier de João Vicente Friederichs,

¹Este recorte se baseia principalmente nas informações contidas na entrevista publicada pelo radialista e bacharel em administração de empresas Ricardo Orlandini, concedida por Fernando Faria Guaspari, filho de Rafael Guaspari, um dos herdeiros da família (ORLANDINI, 2011, n.p.).

²O então diretor-presidente da Joalheria Masson, Jorge Franke Geyer, fundador na capital do primeiro Clube de Diretores Lojistas.



em março de 1912, que era costume e uso em Porto Alegre, os construtores encomendaram seus projetos para edificações nas oficinas de escultura. Excetuando algum arquiteto alemão, não havia na cidade nenhum outro arquiteto. Os próprios Engenheiros Civis encomendavam os projetos a escultores ou desenhistas [...]. (CORONA, 1957, p.149).

Em 1915, pai e filho dedicaram dois anos de trabalho em conjunto para o projeto do concurso internacional para a nova Catedral Metropolitana de Porto Alegre. Vencedores da competição, tempos depois, ficaram sabendo que seu projeto não seria construído, e que também não receberiam pelo trabalho desenvolvido³. Este fato causou grande desilusão e motivou o retorno do pai para Santander (SZEKUT, 2008. p.30), Jesús Maria Corona veio a falecer em 1º de novembro de 1938, em Barcelona, durante a Guerra Civil Espanhola, vítima de um bombardeio, sendo enterrado numa vala comum (CORONA, 1956, n.p.).

Em 1925, Fernando Corona venceu um novo concurso para o prédio do Hospital Modelo (atual Hospital São Francisco), anexo à Irmandade Santa Casa de Misericórdia. Em 1926, foi responsável pelo projeto das fachadas e das decorações escultóricas do Banco do Comércio, atual Santander Cultural.

De 1926 a 1945, Fernando Corona trabalhou na Construtora Azevedo Moura & Gertum. De início, fornecendo ornatos em gesso e cimento fabricados em sua oficina de escultura. Logo mais, como arquiteto. Em 1938, devido ao seu grande reconhecimento profissional como escultor e arquiteto autodidata, foi convidado pelo então diretor do Instituto de Belas Artes (IBA) de Porto Alegre, Tasso Corrêa, para ministrar aulas de Modelagem e Escultura, estreando, assim, o curso de Escultura do Instituto (CANEZ, 1998, p.84). Corona também ajudou a promover o ensino de arquitetura no Estado, como docente do Instituto de Belas Artes, com o qual tinha grande envolvimento.

Como arquiteto, Fernando Corona projetou o novo prédio para o Instituto de Belas Artes – IBA, inaugurado em 1º de julho de 1943; a Galeria Chaves, entre outros. Também adaptou o projeto de Theo Wiedersphan para o Banco Nacional do Comércio, atual Santander Cultural. Foi crítico de arte, com colaborações para periódicos como o Correio do Povo e a Revista do Globo.

Bem relacionado, Corona permeava pelos diversos núcleos sociais no Estado e fora dele. Rossi (2016) registra que ele parecia ser um artista conectado com os acontecimentos. De posições flexíveis, estudava, lia muito, era curioso e inquieto. O próprio Corona afirmava ser uma pessoa influenciada pela corrente, na intenção de ser um homem pertencente à sua época.

O Edifício Guaspari

Construído na esquina da Avenida Borges de Medeiros com a Rua José Montauray, em um terreno remanescente da abertura da referida Avenida, media 50 metros de frente, paralelo à Av. Borges de Medeiros; 4,30 metros junto à Rua José Montauray e 8,70 metros na outra extremidade, junto ao Largo Glênio Peres. O Edifício Guaspari se tornou rapidamente um ícone da modernidade em Porto Alegre.

Projetado inicialmente para uso misto, acabou sendo alterado para abrigar apenas comércio, em especial, a loja de departamentos Guaspari.

De acordo com Canez (1998), a arquitetura do Edifício demonstrava a preocupação em configurar o quarteirão devido às esquinas arredondadas, voltadas para o Largo Glênio Peres e a Rua José Montauray. Além disso, possui fachada em fita, planta livre, estrutura modular de concreto, ausência de decoração e térreo com pilotis, sendo um marco na

³O projeto de uma catedral neogótica, com cinco naves e torres de 72 m de altura, com uma cripta em estilo manuelino, recebeu diversas críticas de todos os lados, especialmente da Escola de Engenharia, o que levou ao seu abandono. Não se sabe ao certo, mas possivelmente ajudaram o fato de seu autor ter fama de anarquista e dos dois premiados, Wiedersphan e Baade, serem ambos protestantes. O Arcebispo remeteu os projetos para Roma e solicitou ao arquiteto da Cúria Romana, Giovanni Battista Giovenale, que procedesse a uma revisão. (PMPA, [S.I.])



arquitetura moderna com forte influência expressionista, baseada na aerodinâmica das linhas náuticas, lembrando, por vezes, o traçado Mendelsohniano⁴. Canez (1998) afirma que estas são características semelhantes ao expressionismo alemão, apresentadas no edifício Mosse, no edifício Paleteira C. A. Herbichi e nas lojas Petersdorff, todas obras de Eric Mendelsohn.

[...] Mas, foi no expressionismo dinâmico do Guaspari, de esquinas curvas e janelas contínuas, conjugado ao resíduo clássico do desenvolvimento simétrico ao longo de um único eixo que experimentou novos caminhos, transformando o edifício em uma máquina, um navio ancorado próximo ao porto, participante do tempo que teimava em não parar na Avenida Borges de Medeiros. Ali atingiu uma maturidade, desvinculando-se das decorações aplicadas que tanto fez nas oficinas e foi moderno apropriando-se do corre-corre da avenida, em uma inserção urbana adequada e coerente, (CANEZ, 1998, p.162).

Sua arquitetura tem nos jogos os volumes; nos cheios e vazios, sua peculiaridade. Abre mão de elementos meramente decorativos nas fachadas que apresenta nas suas extremidades curvas, enfatiza seus peitoris que marcam fortemente e elegantemente a horizontalidade dos vãos de aberturas que se mimetizam com os pequenos trechos em alvenaria que as separam. Para Stocker Junior (2011) o Edifício Guaspari aplica os preceitos compositivos do Art Déco, utilizando volumetria e fenestração como elementos marcantes.

O Edifício Guaspari marcou a introdução da estética moderna no espaço urbano consolidado de Porto Alegre. Com suas formas horizontalizadas e seus cantos arredondados, o prédio funcionou como uma literal porta de entrada da modernidade, situada no início da Av. Borges de Medeiros. Foi responsável por criar uma eficiente transição entre a escala mais baixa das edificações públicas (Mercado público, Paço Municipal e o entorno da Praça XV) e os prédios altos que se ergueriam em sua sequência, décadas depois.

Stocker Junior (2011) afirma também que o estilo Art Déco surgiu com as evoluções tecnológicas industriais do início século XX, originando o sentido de uma época “moderna”, que proporcionou o surgimento de diferentes vertentes. As vanguardas arquitetônicas vieram a gerar o que se conhece como “Movimento Moderno”, às vezes, repletas de uma carga ideológica mais complexa. Essas inovações conceituais e sociais, os ideais de racionalização e o pleno uso das inovações técnicas não supriam a demanda da sociedade, que esperava uma arquitetura nova, mas com uma estética moderna de forma mais “festiva” e sem maiores anseios.

O Art Déco caracteriza-se como uma “decoração moderna” – uma arquitetura nova, preocupada com a estética, com as aparências, sem entrar na complexidade de uma revolução no modo de conceber a arquitetura. Seu surgimento é marcado pela Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925, na França. Foi difundido no mundo inteiro a partir de então, sendo amplamente adotado nos Estados Unidos. O antagonismo entre as vanguardas do movimento moderno, que buscavam uma revolução mais profunda no modo de morar e mesmo de conceber as cidades e o descompromissado Art Déco, que não apresentava rompimento considerável com a arquitetura do passado, foi imprescindível. Para Le Corbusier, em 1930, o Art Déco era visto como “este estilo 1925, besta, idiota, *raplaplá* que faz os medíocres ficarem babando de felicidade” (LE CORBUSIER, 1930).

⁴ Erich Mendelsohn (1887-1953), arquiteto alemão radicado nos Estados Unidos a partir dos anos 40. De origem judaica e sofrendo com o retalhamento nazista com a ascensão de Adolf Hitler no poder da Alemanha, Mendelsohn inicia uma produção genuinamente autoral que passa a dialogar com produções marginais da arquitetura moderna dominante de seu período, principalmente sob a ótica de Mies Van Der Rohe. Partindo do conceito de que a produção moderna da arquitetura se constitui enquanto uma crescente cultura de expressão tectônica, exemplificada na criação da Bauhaus, podemos entender Mendelsohn como um expoente singular que viria a desempenhar uma linguagem mais radicalmente moderna e, sobretudo, fora de um contexto visivelmente estilístico. (COSTA, 2019, p. 88-105).



O confronto se repetiu em terras brasileiras a partir dos anos 30, quando a paisagem urbana nacional começou a apresentar as contradições típicas desta época (neocoloniais, modernistas devanguardae muitas outras). Ao contrário do movimento moderno, que tinha pretensões sociais, não houve um "movimento Art Déco": o estilo era adotado conforme a conveniência por arquitetos e construtores.

Projetado na década de 30 por Fernando Corona, ao lado do Mercado Público e em frente ao Paço Municipal, o pequeno Edifício Guaspari se tornou rapidamente um ícone da modernidade em Porto Alegre. O gosto "moderno", a busca por linhas simples e geométricas, com a articulação eficiente da horizontalidade com a verticalidade, veio a calhar com o início da verticalização das cidades e com a adoção de uma nova referência cultural: os Estados Unidos da América.

Diversas intervenções arquitetônicas foram feitas no edifício ao longo do tempo, tais como a adição de áreas, com a construção de outra edificação anexada ao projeto original, pinturas em outras cores e aplicação de pastilhas nas fachadas. Em 1988, foi feito o revestimento com uma estrutura metálica em todas as fachadas, para ocultar a queda das pastilhas que antes revestiam o edifício. Essa iniciativa promoveu a desconfiguração e a descaracterização do projeto de Corona

O Edifício Guaspari é, atualmente, um prédio protegido por inventário, classificado como de Estruturação pelo Patrimônio Histórico Municipal⁵. O Inventário é um dos instrumentos administrativos de preservação do patrimônio cultural do Município que objetiva preservar, como patrimônio cultural, imóveis de valor histórico, arquitetônico, urbanístico, ambiental, simbólico e de valor afetivo para a população, impedindo que venham a ser destruídos ou descaracterizados. Busca preservar as características externas de conjuntos ou edificações consideradas de interesse sócio-cultural para a manutenção de espaços referenciais de memória coletiva, estruturadoras da paisagem e da ambiência urbana e rural do município.

As edificações inventariadas como "Estruturação" são aquelas que se constituem em elementos significativos ou representativos da história da arquitetura e urbanismo para a preservação das diferentes paisagens culturais construídas ao longo do tempo no município. As edificações classificadas nestes termos não podem ser destruídas, como é o caso do objeto de estudo.

De 2014 até 2017, a edificação esteve totalmente isolada pela precariedade em que se encontrava e pela situação de risco iminente. Houve a queda da marquise sobre o passeio público, as instalações elétricas e de gás estavam defasadas, em mau estado de conservação. O revestimento metálico da fachada apresentava oxidação e risco de queda.

O Edifício Guaspari e as intervenções arquitetônicas de 1948 e 1978

O Edifício Guaspari passou por duas intervenções arquitetônicas: a primeira aconteceu em 1948, quando a edificação original foi ampliada junto à fachada sul, de frente para Rua José Montauray. O que se sabe, baseado na publicação de Albrecht (2017, n.p.) e conforme já referido anteriormente, foram os planos para modificar o traçado da Avenida Borges de Medeiros, deixando-a ortogonalmente até a Avenida Mauá. Antevendo este acontecimento, os proprietários da empresa compraram e construíram nesta área, ampliando o espaço do magazine.

A segunda ampliação, concluída em 1978, ocorreu no lote remanescente, junto à divisa do Edifício Guaspari com o antigo Edifício Malakoff, que já havia sido demolido, dando origem ao Edifício Delapieve. Esta pequena área foi também adquirida pelos proprietários do Guaspari.

Nesta segunda intervenção, foi construído um volume anexo ao edifício principal, contendo

⁵ Estruturação é aquela edificação que, por seus valores, atribui identidade ao espaço, constituindo elemento significativo na estruturação da paisagem onde se localiza, consistindo, portanto, em um bem de preservação. Dessa forma, poderá ser autorizada, mediante análise do órgão técnico competente, a restauração, a reciclagem de uso, a demolição parcial, ou o acréscimo de área construída, desde que se mantenham preservados os elementos históricos e culturais que determinaram sua inclusão no Inventário do Patrimônio Cultural de Bens Imóveis do Município. (PMPA, 2018, n.p.).



um núcleo de circulação vertical (escadas) para cumprimento da regulamentação vigente na época. Na Figura 1 a seguir, estas intervenções ficam evidentes:

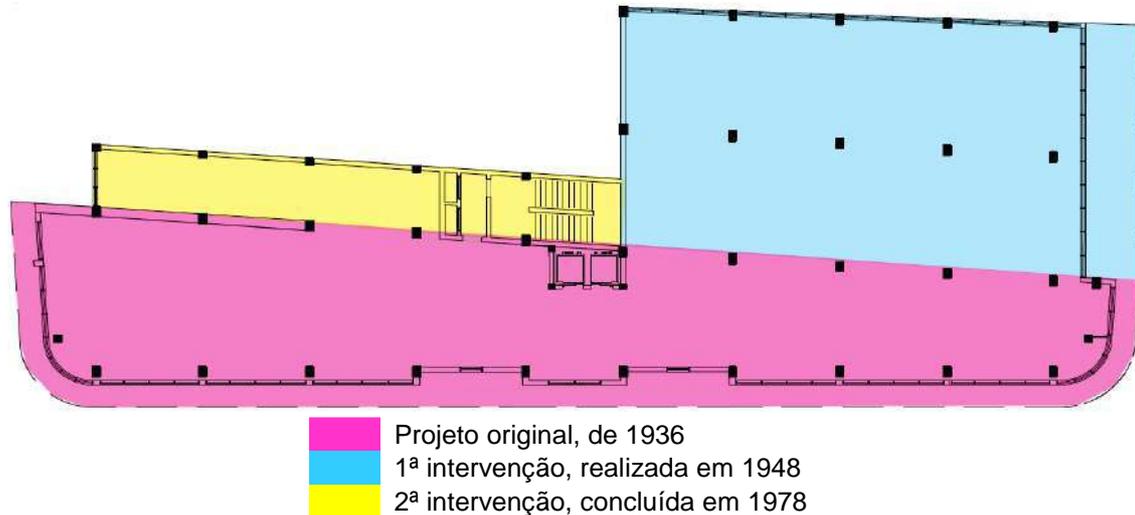


Figura 1: Diagrama de adições arquitetônicas - período de 1948 e 1978.
 Fonte: Adaptado pelo autor de PAIM, 2013.

É pertinente registrar que durante sua existência, o Edifício Guaspari teve suas fachadas coloridas de diversas outras cores diferentes da original. Por último, a fachada estava revestida por pastilhas cerâmicas na cor branca, presentes até 2017, durante a requalificação, embora encobertas pelo revestimento metálico.

A fachada do Edifício Guaspari como um possível espaço para publicidade

A utilização das fachadas das edificações para comunicação visual está presente em contextos históricos anteriores à modernidade, seguindo o princípio da publicidade moderna, o qual contempla os espaços destinados à mídia exterior. A comunicação visual na paisagem urbana faz parte das cidades e ganhou força a partir de 1950. O registro mais antigo em Porto Alegre, por volta de 1926, traz a pintura no muro da Santa Casa, fazendo a publicidade de uma revenda Ford da época.

A partir da década de 30 a utilização das fachadas das edificações para uso das publicidades se tornou corriqueira. Em Nova Iorque, a importante Avenida comercial Times Square, região central de Manhattan, possui até hoje diversos painéis eletrônicos veiculando anúncios publicitários das maiores marcas americanas e internacionais. Luminosos já eram uma realidade nos EUA, especialmente na Broadway.

No Brasil, o poder da mídia visual teve influência direta no resultado econômico das grandes empresas. Os proprietários das edificações usadas para publicidade eram beneficiados com o aluguel dos espaços para terceiros, conforme registro de Pesavento:

[...] as grandes cidades brasileiras não se tornam apenas uma mercadoria de intensa exploração econômica, valorizando-se cada vez mais o solo urbano, mas um produto cuja ambiência é vendida pela mídia. (PESAVENTO, 1999, p. 165).

No início da década de 1950, o Edifício Guaspari foi precursor em colocar luminoso móvel para as pessoas lerem as últimas notícias e as matérias do jornal Diário de Notícias (ALBRECHT, 2017b, n.p.). O Edifício, em uma de suas piores fases de conservação, foi subutilizado. Abrigava um shopping de fábrica e a sua fachada estava degradada pela ação do tempo, assim como o seu interior havia passado por diversas reformas.



Em 13 de setembro de 1988, a prefeitura concedeu licença para a execução das fachadas conforme projeto disponibilizado a seguir. Ainda em 1988, surge o projeto arquitetônico de autoria dos arquitetos Luiz Augusto Contier e Silvia Araujo Contier, contratados pelos atuais proprietários do Edifício para fazer o revestimento das fachadas do Guaspari com brises metálicos, especificados como Luxalon.

De acordo com os proprietários da época, o revestimento serviria para proteger o prédio, que estava desgastado pelos anos. No projeto, pode-se observar claramente os espaços destinados a anúncios publicitários, conforme destacados no projeto.

Em 1998, sob influência do grande número de anúncios publicitários que utilizavam as edificações para alcançar visibilidade, houve uma segunda tentativa de ocupação com anúncios publicitários. Grande parte da fachada do Edifício já revestida, conforme destacado na Figura 2:

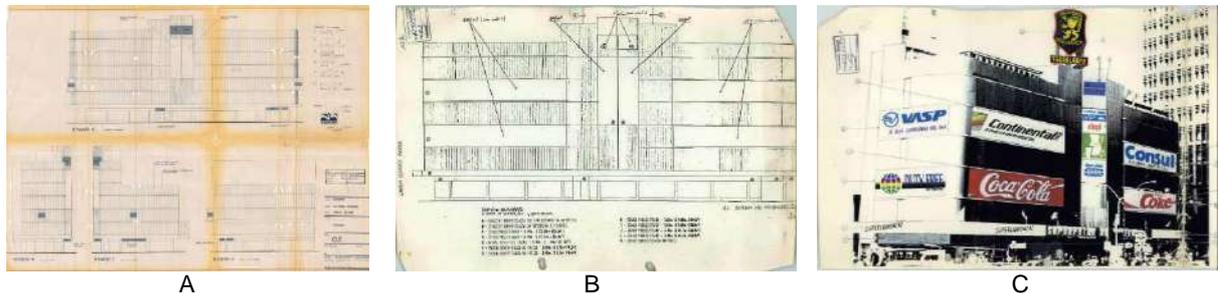


Figura 2: A: Projeto original, fachadas da proposta para revestimento da fachada conforme executado – 1988.

B: Proposta para utilização da fachada do edifício com publicidade - 1998

C: *Layout* para uso da fachada com espaço de publicidade – 1998

Fonte: Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Processo nº: 002.250723.00.4

Por motivos desconhecidos, na execução do projeto de revestimento das fachadas, os espaços destinados à publicidade não foram considerados, tampouco com o passar do tempo. Esta intervenção deixou por décadas o Edifício Guaspari "submerso" em uma "máscara metálica", despertando, nas pessoas que por ali passavam um profundo interesse em descobrir as belezas escondidas por trás daquela máscara.

Requalificação de edificações preexistentes

A requalificação de edificações preexistentes em áreas centrais das cidades brasileiras, sejam elas de reconhecido valor histórico e cultural ou não, estão sendo vistas como potencial para reaproveitamento das estruturas já existentes. Buscam promover a qualidade através da recuperação física das edificações abandonadas ou subutilizadas em áreas de contexto consolidado, proporcionando um resgate da identidade do lugar.

Segawa (2002) destaca que, na década de 1990, a importância da inserção urbana e das transformações funcionais por que passam as grandes cidades ganhou espaço nos projetos arquitetônicos e passou a integrar, cada vez mais, os grandes projetos urbanos estratégicos, voltados à requalificação ou "revitalização" de áreas urbanas centrais e/ou subutilizadas. Segawa destaca também que as intervenções em edificações arquitetônicas preexistentes, às vezes, são categorizadas como reciclagem, pois combinam elementos contemporâneos e obras de restauro.

O termo Requalificação, quando utilizado em preexistências, constitui uma série de ações inerentes às especificidades de cada edificação, sobretudo naquelas de afirmado valor histórico. É imprescindível saber compreender as práticas que poderão ser adotadas concomitantemente durante um processo de requalificação, conforme apresentadas a seguir:

Restauro

É o termo mais antigo e, por isso, o mais conhecido no âmbito da arquitetura. Trata-se de uma intervenção executada em edificações tombadas pelos órgãos de defesa de patrimônio



histórico, por exemplo, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com a intenção de restabelecer a identidade da edificação com o máximo de rigor na sua concepção original. Tombamento é o mais antigo instrumento de proteção utilizado pelo IPHAN, instituído pelo Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Proíbe a destruição de bens culturais tombados, colocando-os sob observação do Instituto. Os processos de restauração são orientados por posturas consolidadas em cartas patrimoniais.

Em 1964, o congresso internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos, realizado em Veneza, orientou uma carta internacional para a conservação e a restauração de monumentos e sítios históricos. A “Carta de Veneza” é considerada uma importante carta patrimonial até os dias atuais.

De acordo com a Carta de Veneza (1964), a operação de restauro deve ter caráter excepcional, realizado por técnico especializado, com o objetivo de conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento, fundamentado no respeito ao material original e aos documentos autênticos. O restauro acaba onde começa a hipótese: no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do tempo a que pertence. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento. O restauro, quando não executado com técnica, faz com que, aos poucos, as obras percam suas características e, conseqüentemente, sua identidade cultural e as memórias vinculadas a elas.

Manutenção

Busca reduzir a velocidade de deterioração dos materiais e de partes da edificação. Corresponde às atividades de inspeção, limpeza e reparos dos componentes e sistemas da edificação e são executados em obediência a um Plano ou Programa de Manutenção, baseado em rotinas e procedimentos periodicamente aplicados nos componentes da edificação. De acordo com o IBAPE/SP – Instituto Brasileiro de Avaliações e Perícias de Engenharia de São Paulo (2005), os descuidos com a manutenção predial são causadores de danos pessoais e materiais significativos, tanto aos usuários e proprietários das edificações, como à sociedade em geral. A deterioração urbana favorece o crime, afasta o turismo e reduz a autoestima dos cidadãos.

Reparo

Para Mariano (2012), é o termo designado à intervenção voltada a corrigir anomalias, ocasionadas principalmente por patologias da edificação.

Conservação

Para Braga (2003), caracteriza-se pela intervenção na matéria de que se constituem os edifícios para garantir-lhes integridade física, estrutural ou estética. Os materiais envelhecem e apresentam patologias que aumentam, em variedade e profundidade, devido aos níveis cada vez mais altos de poluição ambiental. A ciência e a tecnologia oferecem uma série de instrumentos de diagnose e medidas terapêuticas capazes de reparar a matéria danificada, possibilitando ampliar, com isso, a vida das edificações.

Renovação

Recupera o estado original do edifício, associado a uma modernização de infraestrutura, ao processo de reconstrução de edificações que precisam de manutenção, à modernização para continuar o seu uso ou para atender a novos usos, segundo Mariano (2012).

Retrofit

É um termo técnico que surgiu no final da década de 90, nos Estados Unidos e na Europa. Era aplicado na indústria aeronáutica quando se tratava da adaptação das aeronaves quanto aos equipamentos atuais disponíveis no mercado. Segundo Marques de Jesus (2008), com o término da Segunda Guerra Mundial, grandes cidades européias e



americanas, como Berlin, Londres e Nova York, passaram a apresentar um deslocamento populacional do comércio e de serviços para os subúrbios, deixando as áreas centrais urbanas mais vazias. A reversão desse cenário iniciou no final de 1970, quando foram definidas estratégias de intervenção para áreas centrais urbanas. Buscava-se a requalificação socioeconômica da cidade por meio de ações urbanísticas consolidadas, incluindo desde a modernização dos sistemas básicos de infraestrutura até a recuperação de edifícios tombados pelo patrimônio histórico e cultural, além da requalificação de edifícios para utilização comercial e habitacional.

Barrientos (2004) relata que o termo retrofit pode envolver restauro e compatibilização de benfeitorias às necessidades de desempenho dos usos tradicionais e inovadores de uma edificação. Braga (2003) salienta que esse tipo de intervenção busca adaptar os espaços preexistentes para abrigar atividades diferentes daquelas para as quais foram projetados ou construídos. Essa definição do novo uso deve ser feita com muito cuidado, atentando para a vocação e as limitações dos espaços antigos. Caso essa relação antigo *versus* novo não se harmonize, pode levar a edificação à degradação acelerada.

Reforma

São intervenções mais habituais que podem ser feitas periodicamente, como a troca de um revestimento, a alteração de um acabamento ou, simplesmente, em caráter de reposição, uma edificação pode ser submetida por diversas reformas ao longo de sua existência. As reformas não estão sujeitas às barreiras legais e conceituais, por exemplo, o tombamento de um edifício histórico.

Requalificação

A utilização do termo neste trabalho vai de acordo com o que Mariano (2013) descreve sobre requalificação: um conjunto de benfeitorias utilizadas em uma edificação que, com o passar do tempo, tornou-se inadequada, subutilizada ou até mesmo abandonada, adequando-a as novas tecnologias e às normas técnicas vigentes. Há vários exemplos de edificações que foram requalificadas reaproveitando os elementos estruturais e arquitetônicos existentes, como o caso de SESC 24 de Maio – São Paulo (BRAGA, 2018), SESC Pompéia/SP (2019) e República 358 – Porto Alegre/RS (HYPE STUDIO, 2016).

Recentemente, em São Paulo, o projeto do escritório MMBB, liderado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha com a colaboração de Fernando Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga, contempla a antiga loja de departamentos Mesbla. O prédio data de 1941 – inauguração da Mesbla – e estava fechado desde 1999, quando se deu a falência da empresa. Em 2001, foi adquirido pelo SESC e se transformou no atual SESC 24 de Maio, inaugurado em 2017. O andar térreo foi projetado para ser extensão da rua, aberto aos pedestres que circulam pela região. É distribuído em 13 andares, com muitas rampas, o que proporciona acessibilidade total aos frequentadores do local. A requalificação da preexistência é vista pelos arquitetos que colaboraram no projeto como uma boa solução de conservação em áreas de potencial construtivo esgotado.

O projeto do atual SESC 24 de Maio vem, desde sua abertura, atraindo pessoas de outras regiões de São Paulo, assim como visitantes de outros estados e países. Considerado um dos mais bem-sucedidos projetos da arquitetura brasileira da última década, o projeto demonstra uma estratégia de requalificação dos espaços do centro – movimento hoje visto nas grandes cidades de todo o mundo.

Anda em São Paulo, o SESC Pompéia é um exemplo. O projeto de requalificação, de Lina Bo Bardi, transformou fábricas em um equipamento urbano que concentra atividades de esporte, lazer e serviços. Com duas preocupações, a de manter as construções históricas e a de manter a alegria do lugar, Lina Bo Bardi reorganizou os espaços internos dos galpões de forma a dar uso a eles. Hoje, abrigam restaurante, teatro, oficinas e biblioteca. Uma arquitetura inclusiva, onde todos se tornam cidadãos neste espaço.

Em Porto Alegre, outro exemplo é a requalificação de uma edificação construída no início do século XX. Em 2015, o escritório de arquitetura Hype Studio, com parceria do Café



República Cup, criou a República 358, cuja proposta consiste em integrar diferentes usos e oferecer ao bairro Cidade Baixa um lugar que celebre a vida urbana com muita conversa, boa arquitetura e café de qualidade. A edificação foi construída em 1917 e situa-se na rua da República, no bairro mais boêmio da capital gaúcha. Trata-se de um casarão histórico parcialmente restaurado (fachadas, cobertura e esquadrias foram recuperadas).

O projeto de requalificação da edificação criou um terceiro pavimento, metálico, onde a escada escultórica construída inteiramente em compensado naval faz a ligação entre os pavimentos. Foram utilizados materiais transparentes como estratégia para integrar os ambientes com diferentes usos. O programa da casa distribui-se em um hall comumno térreo, a cafeteria, uma sala de reuniões, sanitários e o hall da Hype Studio; no segundo pavimento, um amplo salão de trabalho integrado, copa e sala de reuniões da Hype; e no terceiro, um espaço de uso múltiplo para palestras, exposições e painéis de projeto.

As paredes divisórias originais foram mantidas e seus rebocos restaurados (hall e sala de reuniões do térreo). Os banheiros foram reconstruídos em *drywall* e revestidos em compensado naval. O piso em concreto do térreo foi mantido, arrematado e tratado. Nos demais pavimentos foi instalado piso em compensado naval. Na cobertura, a Hype optou por pintar as estruturas e mantê-las aparentes.

A requalificação compreende um conjunto de atividades que visam melhorar, valorizar e principalmente, recuperar as funções de uma determinada edificação. No caso do Edifício Guaspari, alterando ou não o seu uso original, mas prolongando a vida útil da edificação.

Segundo o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986), requalificar significa qualificar de novo. Dar uma nova qualidade a um determinado lugar ou edificação, sempre com o intuito de respeitá-lo; encontrar os melhores componentes e enfatizá-los; resgatar o que tem de melhor valioso e rerepresentá-lo. A requalificação prolonga a vida útil da arquitetura do passado: possibilita agregar o valor historicista e proporcionar novas alternativas à preservação do patrimônio, privado pelo senso comum.

Para Appleton (2011), a requalificação ao nível da edificação pode ser compreendida como o conjunto de operações que buscam aumentar o nível de qualidade dos sistemas de uma edificação, de modo a atingir conformidades com padrões de exigência funcionais mais rigorosos daqueles para os quais foi projetada. Já Mariano (2013) afirma que a requalificação tem objetivo de renovar e modernizar uma edificação que apresenta características obsoletas frente às exigências contemporâneas. Neste cenário, o processo de Requalificação Arquitetônica apresenta como uma alternativa favorável para investimentos técnicos, científicos e financeiros no setor da construção civil. A requalificação das edificações preexistentes contribui significativamente no aumento do ciclo de vida útil das edificações. Para tanto, é imprescindível a compreensão da maneira de requalificação a nível do edifício.

Para Magalhães (2012), o conceito de requalificação abrange ações de reimplantação de antigas funções, como habitação, comércio, serviços e cultura. Abrange ainda a reutilização do patrimônio existente, a promoção do turismo e do lazer e a preocupação com as possibilidades de otimização dos espaços, conforme o conceito de "Revitalização" de Vicente Del Rio e José Geraldo Simões Júnior (DEL RIO, 1994).

A Requalificação também traz mais claramente a ideia de acréscimo de atividades geradoras de ganhos econômicos e de melhoria da qualidade dos espaços, tanto os públicos como os privados. Ela está também direcionada para o estabelecimento de novos padrões de organização e utilização dos espaços, na perspectiva de um melhor desempenho econômico. Gadens et al. (2007, p. 23) cita cinco características básicas para intervenções de revitalização de centros urbanos, as quais o projeto do edifício Guaspari pode ser associado diretamente. São descritas como "Valorização dos marcos simbólicos e históricos existentes". Ou seja, o edifício vai além dos aspectos arquitetônicos: conta parte da história do comércio de Porto Alegre quando o centro reunia os grandes nomes do varejo da capital. As reformas que visam a simples valorização imobiliária são passíveis das críticas recorrentes de especialistas, alertando que a museificação dos espaços pode gerar



processos de gentrificação⁶. Essa situação não se configura no processo de requalificação do Edifício Guaspari, pois o uso será o mesmo para o qual foi projetado: uma loja de departamentos, comércio, pertencente a uma rede de gestão familiar, onde produtos de vestuário, eletrodomésticos, bazar, entre outros, atendem a um público diversificado plenamente alinhado ao perfil dos usuários/consumidores do comércio da região central de Porto Alegre.

Segundo o presidente da Rede Lebes, Otelmo Drebes, a motivação para aquisição e reforma do edifício se baseou numa estratégia para aumentar a visibilidade da marca junto ao público da capital: “Fizemos uma pesquisa e ela mostrou que, apesar de termos 10 pontos de venda em Porto Alegre, não somos tão conhecidos. As pessoas diziam que precisávamos ter uma operação no Centro” (KOSACHENCO, 2017, n.p.). A rede está acompanhando outras marcas, como as Lojas Renner, em um movimento crescente de retorno ao centro histórico⁷, local que, segundo dados do IBGE (2000), é o maior pólo comercial e bancário do Estado, por onde circulam 400.000 pessoas por dia: “Gostaríamos de participar dessa revitalização. Que sirva de exemplo para que outros empresários invistam no Centro Histórico”, afirma Drebes (KOSACHENCO, 2017, n.p.). Com investimentos da ordem de R\$ 8 milhões, o Edifício Guaspari, desativado, está retomando o seu lugar de ícone do cenário arquitetônico e comercial porto-alegrense.

É possível afirmar que a requalificação do Edifício Guaspari estabelece claramente sua sincronicidade⁸ de modo a recuperá-lo, adequando as necessidades contemporâneas através da utilização de novos materiais, tecnologias e adequações às normas técnicas vigentes, preservando a concepção de projeto original, com ênfase para retirada do revestimento metálico que descaracterizou por quase três décadas a edificação.

A requalificação do Guaspari teve por finalidade não “ferir” a memória do edifício enquanto marco da expansão do comércio e enquanto um dos primeiros edifícios com arquitetura modernista em Porto Alegre. Tampouco pretendeu descaracterizar o projeto arquitetônico original, que se encontrava totalmente envolvido por uma duvidosa “máscara metálica”.

É notória a intenção de reativação do edifício e de salvaguarda da sua arquitetura, principalmente da fachada, elemento representativo do projeto de Corona conforme a sequência de imagens da Figura 3.



Figura 3: Edifício Guaspari, em três períodos distintos: A: 1940; B: 2013 e C: 2019 respectivamente. Fonte: BLOG URBSNOVA, 2017, CAU/RS, [S.I.], Arquivo pessoal do autor Alexandre Bataioli da Silva.

Estas imagens evidenciam o edifício em três momentos distintos: o primeiro, na década de

⁶Gentrificação é um processo de transformação de centros urbanos através da mudança dos grupos sociais ali existentes, onde sai a comunidade de baixa renda e entram moradores das camadas mais ricas. O fenômeno decorre da revitalização urbana, em que espaços até então abandonados passam a ser vistos com potencial por determinados grupos sociais e econômicos. Isto faz com que haja aumento do custo de vida no bairro, e por consequência, afaste seus moradores tradicionais. (BRAGA, 2016, n.p.).

⁷ PMPA, 2000, n.p.

⁸Sincronicidade é um conceito desenvolvido pelo psiquiatra e psicoterapeuta Carl Gustav Jung (1875-1961) para definir acontecimentos que se relacionam não por relação causal e sim por relação de significado. (HEUER, 2018, n.p.)



quarenta, logo após a construção; o segundo, já em meados do ano de 2013, quando a edificação estava submersa por uma estrutura metálica; e a terceira, o atual momento do Guaspari, totalmente requalificado, retomando sua visibilidade no centro Histórico de Porto Alegre.

Considerações Finais

Como resgate histórico da edificação, retratou todas as intervenções realizadas em diferentes épocas e com diferentes propósitos, considerando que a sua utilização segue o mesmo propósito original de centro de comércio varejista, em virtude de sua localização privilegiada junto ao Centro Histórico de Porto Alegre.

O termo requalificação foi utilizado para registrar algumas das ações envolvidas na última intervenção sofrida pelo Edifício Guaspari. A nomenclatura é utilizada como uma ação de melhorias executadas em edificações preexistentes subutilizadas, por meio da atualização e da modernização das características obsoletas, adequando-as às exigências contemporâneas com o emprego de materiais e tecnologias adequadas às normas técnicas vigentes, observando sempre as peculiaridades que cada edificação apresenta.

A requalificação das edificações abandonadas ou subutilizadas, como no caso do edifício Guaspari, de modo geral, colabora para a reutilização das estruturas existentes, principalmente quando estas edificações estão localizadas em áreas centrais das cidades, onde já possuem infraestrutura urbana consolidada.

O conjunto de ações que contempla o termo requalificação, sob o ponto de vista técnico, requalificam as estruturas edificadas degradadas.

É imprescindível observar que não há a pretensão de chegar a critérios que definam categoricamente como proceder em relação a este tipo de operação. Buscou-se realizar um registro documental através de fotografias e plantas das questões relativas ao projeto e do processo de requalificação do Guaspari, tendo em vista a situação em que a edificação se encontrava e seu valor histórico-urbanístico.

Tomando como base o que foi disponibilizado neste trabalho, há indícios de que o processo de requalificação do Edifício Guaspari, realizado em 2017, foi norteado por diretrizes e práticas pautadas pelo respeito à preexistência e por seu entorno, principalmente pelo resgate das características arquitetônicas perdidas durante a última intervenção. Sendo assim, o presente artigo alcança seu objetivo quando registra os documentos inéditos referentes à trajetória do edifício Guaspari. Mais ainda, retrata o processo de requalificação responsável pelo ressurgimento do edifício, que apesar de ter recebido críticas quanto ao processo realizado, permanece ativo depois de quase três décadas, no centro comercial do de Porto Alegre.

Referências

ALBRECHT, Fernando. **Da Guaspari para Lebes**. 21 ago. 2017^a. Jornal do Comércio <https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/2017/07/colunas/comeco_de_conversa/575012-da-guaspari-para-lebes.html>. Acesso em: 22 set. 2019.

APPLETON, J.A. **Reabilitação de edifícios antigos: patologias e tecnologias de intervenção** – 2^a Edição. Editora Orion, 2011.

BATAIOLI da Silva, Alexandre. **Edifício Guaspari - Uma sobreposição de tempos**. Uniritter (Dissertação de Mestrado programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo mestrado associado Uniritter/Mackenzie), Porto Alegre, 2019.

BUENO, Eduardo. **Porto Alegre na vitrine: memória do comércio varejista da capital gaúcha**, Edição comemorativa dos 75 anos do Sindicato dos Lojistas de Porto Alegre (Sindilojas), 2012.



BRAGA, Márcia. **Conservação e restauro – Arquitetura Brasileira**. Rio de Janeiro: Rio, 2003.

_____. **Três casos em São Paulo mostram por que o retrofit é uma opção econômica de conservação do patrimônio histórico em áreas de potencial construtivo esgotado**. Revista Construção Mercado, Negócios de Incorporação & Construção. 2018. Disponível em: <<https://construcaomercado.pini.com.br/2018/04/retrofit-obra-rentavel-cidade-renovada/>>. Acesso em: 22 set. 2019.

BARRIENTOS, M. I. G. G. **Retrofit de edificações: estudo de requalificação e adaptação das edificações antigas às necessidades atuais**. 2004. 189 f. Dissertação (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre**. 1ª edição, Porto Alegre, Unidade Editorial, 1998.

CORONA, Fernando. **50 anos de formas plásticas e seus autores**. In: Becker Klaus (Org.). Separata da Enciclopédia Rio-grandense, Vol. 3. Canoas: Regional, 1957.

DEL RIO, Vicente. **“O Modelo da Revitalização Urbana e o Caso de Baltimore”**. In: Cadernos do Patrimônio Cultural, nº4/5, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, DGPC, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1986). **“Requalificar”**. Novo dicionário da língua portuguesa, 2ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. **Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)**. PUCRS (Tese de Doutorado em História do Brasil Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Porto Alegre, 1998.

GADENS, Leticia, ULTRAMARI, Clóvis e ALCIDES REZENDE, Denis. **Irracionalidades urbanas e requalificação de áreas centrais**. *Redes*. Revista do Desenvolvimento Regional, vol. 12, núm. 3, septiembre-diciembre, 2007, p. 21-35. Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, Brasil.

HYPE STUDIO. **República 358**. Disponível em: <<https://www.hypestudio.com.br/copia-republica-358>>. 2016. Acesso em: 27 fev. 2019.

IBGE. **Dados do Censo do IBGE de 2000 e PMPA**. 2000. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=18>. Acesso em: 22 set. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE AVALIAÇÕES E PERÍCIAS DE ENGENHARIA DE SÃO PAULO. **Check-up Predial: Guia da Boa Manutenção**. 2005. São Paulo: Editora Universitária de Direito, 2005.

IPHAN. **Cartas Patrimoniais. Carta de Veneza, 1964**. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2019.

KOSACHENCO, Camila. **Em edifício histórico, Lebes Life Store será inaugurada nesta quarta no Centro Histórico**. Gaúcha ZH. Publicado em 08 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/08/em-edificio-historico-lebes-life-store-sera-inaugurada-nesta-quarta-no-centro-historico-9864718.html>>. Acesso em: 08 jun. 2019.

MAGALHÃES, Roberto Anderson M. **Preservação e requalificação do centro do Rio nas décadas de 1980 e 1990: a construção de um objetivo difuso**. 2002. Disponível em:



<[http://theurbanearth.files.wordpress.com/2009/01/preservacao-e-requalificacao-do-centro-do-rio.pdf](http://theurbaneearth.files.wordpress.com/2009/01/preservacao-e-requalificacao-do-centro-do-rio.pdf)>. Acesso em: 15 mai. 2018.

MARIANO, Denis Alves. **O panorama atual da requalificação de edifícios de escritórios na cidade de São Paulo**. 2013.. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

MARQUES DE JESUS, Christiano Ramanholo. **Análise de custos para a requalificação de edifícios para habitação**. 2008. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) - Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

ORLANDINI, Ricardo. **Um pouco da memória “do Guaspari” - como diziam os Portoalegrenses**. Porto Alegre, 25 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.ricardoorlandini.net/colunistas/imprime/49/31054>>. Acesso em: 03 set. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**. Visões literárias do urbano. Porto Alegre:UFRGS, 1999.

REGINATO, Juliano da Cunha. **A produção fotográfica da Exposição do CentenárioFarroupilha: visualidades de um evento**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2010. Acesso em: 5 set. 2019.

ROSSI, Elvio Antônio. Fernando Corona. **HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e reflexões**, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://www.hacer.com.br/fernandocorona>>. Acesso em: 5 set. 2019.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SESC. **Administração Regional do Estado de São Paulo. Pompeia**. 2019. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/unidades/11_POMPEIA>. [S.I.]. Acesso em: 22 set. 2019.

SZEKUT, Alessandra Rambo. **Vertentes da Modernidade no Rio Grande do Sul: A obra do arquiteto Luis Fernando Corona**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura - PROPAR) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

_____. **Levantamento de projetos arquitetônicos Porto Alegre - 1892 a 1957**. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998.

_____. **Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945**. Porto Alegre: Unidade Editorial de Porto Alegre, 1998.



O INTERIOR DA RESIDÊNCIA DE ANTÔNIO BARBOSA: UMA BREVE ANÁLISE DA ATMOSFERA PROJETADA POR VILANOVA ARTIGAS

Amanda Evellyn Zys

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

amandazys@gmail.com

Resumo: Este ensaio tem como principal objetivo realizar uma revisão sobre o interior da residência de Antônio Barbosa de Souza (1971- 1974), projeto do arquiteto João Batista Vilanova Artigas localizado em Campo Grande no estado do Mato Grosso do Sul, obra pouco conhecida e citada do arquiteto curitibano. Para tanto, a análise terá seu foco na atmosfera das áreas sociais e na relação entre envoltório e conteúdo. A análise será realizada através da observação e descrição dos componentes que conformam a ambiência interna da residência dos Barbosas, como dimensões, disposição de mobiliários e equipamentos, variedade de texturas e materiais, iluminação natural, artificial e demais elementos relevantes à composição da atmosfera ali criada. Essa investigação se apoiará, principalmente, na análise de imagens do começo da década de 80, disponíveis no Acervo da Biblioteca da FAUUSP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), quando a residência era ainda lar dos Barbosas e encontrava-se, de certa forma, intocada. Único exemplar de Artigas na cidade de Campo Grande, a residência teve seu uso alterado no ano de 2007, quando passou a abrigar a sede da Agepan (Agência Estadual de Regulação de Serviços Públicos de Mato Grosso do Sul), o que gerou mudanças profundas no caráter do edifício e consequências ao projeto, que teve seu espaço interior e jardins alterados. Por último, o trabalho pretende iniciar uma breve discussão sobre as adaptações que a residência sofreu com o passar dos anos e sua relação com a questão da preservação da identidade arquitetônica de um projeto considerado historicamente importante para a cidade de Campo Grande.

Palavras-chave: Vilanova Artigas; Campo Grande; Arquitetura Moderna; Arquitetura de Interiores.

Abstract: The main objective of this essay is to review the interior of the Antônio Barbosa de Souza Residence (1971-1974), by architect João Batista Vilanova Artigas located in Campo Grande in the state of Mato Grosso do Sul, a little known and cited work of the architect. To this end, the analysis will focus on the atmosphere of social areas and the relationship between wrapper and content. The analysis will be performed through observation and description of the components that make up the internal atmosphere of the Barbosas residence, such as dimensions, arrangement of furniture and equipment, variety of textures and materials, natural and artificial lighting and other elements relevant to the composition of the ambiance created. This investigation will be based mainly on the analysis of images from the early 1980s, available in the FAUUSP Library Collection, when the residence was still home to the Barbosas and was somewhat untouched. The only example of Artigas in the city of Campo Grande, the residence had its use changed in 2007, when it became the headquarters of Agepan (State Agency for Regulation of Public Services of Mato Grosso do Sul), which generated profound changes in the character of the building and consequences to the project, which had its interior space and gardens changed. Finally, the paper intends to start a brief discussion about the adaptations that the residence has suffered over the years and its relation with the preservation of the architectural identity of a project considered historically important for the city of Campo Grande.

Keywords: Vilanova Artigas; Campo Grande; Modern architecture; Interior Architecture,



O INTERIOR DA RESIDÊNCIA DE ANTÔNIO BARBOSA: UMA BREVE ANÁLISE DA ATMOSFERA PROJETADA POR VILANOVA ARTIGAS

Introdução

A década de 1970 foi, sem dúvidas, uma época turbulada para a produção arquitetônica brasileira marcada por crises políticas e pelo afastamento de figuras importantes para a produção cultural do país, dentre as quais destaca-se o nome de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), precursor do movimento que ficou conhecido como Escola Paulista Brutalista¹. Militante declarado de esquerda, as casas de Artigas carregam uma narrativa política muito clara expressada através de elementos que possibilitavam a aplicação prática de um discurso moderno. Na edição de outubro de 1950 da revista Habitat, em uma matéria especial em defesa ao modo de projetar residências de Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi publicou a seguinte passagem:

Citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês. Nas casas de Artigas que se veem, dentro tudo é aberto, por toda a parte o vidro, e os tetos baixos, muitas vezes a cozinha não é separada, e o burguês que se deixasse levar pela novidade e pedisse uma casa a Artigas, chocado com 'tão intimidade', cego por tanta claridade, se apressaria em fechar com pesadas cortinas as vidraças, a fazer crescer sebes, a reforçar as portas, para continuar, bem defendido, a sua vida despreocupada entre os móveis chippendale e os abat-jours pintados à mão.(...) A casa de Artigas, que um observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana. (BARDI, 1950, p. 2)

A fala de Lina assume uma clientela que, nos termos de Artigas “necessitava se atualizar em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país”² e o projeto da casa moderna seria um dos instrumentos deste plano educatizador.

Era 1971 e Antônio Barbosa de Souza, bisneto do fundador da cidade de Campo Grande³, retornava do Rio De Janeiro para casa com as mãos vazias após não ter sido recebido pelo arquiteto carioca Sérgio Bernardes. Ao contar a um amigo sua peripécia, este o aconselhou a procurar Vilanova Artigas, intermediando entre o dois um encontro. O senhor Antônio Barbosa, que desde seu nascimento fez parte da burguesia que tinha seu padrão de vida questionado pelos discursos modernos, não viu no posicionamento político de Artigas

¹ A Escola Paulista é o termo pelo qual é chamada a produção arquitetônica produzida por um grupo de arquitetos radicados em São Paulo, dentre os quais destaca-se a figura de Vilanova Artigas. Sua produção se caracteriza pelo amplo emprego do concreto armado e aparente, na adoção de grandes vãos, e por uma ênfase construtiva expressa em arrojado estrutural.

² Xavier, 2003, p. 217.

³ Campo Grande é a capital do Estado de Mato Grosso do Sul, criado em 11 de outubro de 1977 e instalado o governo em 1º de janeiro de 1979.



empecilho nenhum para optar pelo arquiteto curitibano para realizar o projeto da residência de sua família, expondo a este suas necessidades, ambições estéticas e estilo de vida e cedendo total autonomia para o desenvolvimento de uma proposta moderna.

A casa foi construída em 1974 e permaneceu como casa até o ano de 2007 quando teve seu uso alterado ao abrigar a sede da Agepan (Agência Estadual de Regulação de Serviços Públicos de Mato Grosso do Sul), o que resultou também em mudanças na configuração do espaço interno que até então estava respeitosamente intocado pela família Barbosa. É ainda a única obra de Artigas na cidade de Campo Grande e seu estudo e de seu interior justifica-se por ser escasso o material acerca da mesma, por sua indiscutível qualidade arquitetônica e também por trazer à discussão questões referentes ao patrimônio moderno brasileiro que, talvez por não ser considerado antigo o suficiente, não vem sendo tratado com o devido cuidado que exige.

Sobre caixas e arcos

Sem se deixar limitar pelas fronteiras geográficas, Artigas se valeu do terreno íngreme para implantar (Figura 1.01) no centro da cidade de Campo Grande uma amostra da arquitetura que desenvolvera em São Paulo. Em busca de delimitar algumas das mais marcantes características da arquitetura das casas paulistas brutalistas, Hugo Segawa pontuou:

Condicionadas pelas limitações do lote urbano tradicional, as casas implantadas em vizinhanças convencionais fechavam-se introspectivamente com empenas cegas, como que negando o entorno imediato e voltando-se para dentro, em volumes monoblocos (fiel ao instrumento do plano de massas ao nível urbano). Os interiores, todavia, eram admiravelmente abertos, com ambientes fluentes e interligados física e visualmente, muitas vezes abolindo hierarquizações de uso e convivência tradicionais. Os espaços comunitários eram valorizados; os recantos privados compactados. (SEGAWA apud ZEIN, 2002, p. 24-25)

Definição que pode ser complementada com as palavras de Ruth Zein:

A “arquitetura paulista” não era uma tendência estanque, não se limitando apenas a arquitetos de São Paulo nem estando presente em todos os arquitetos paulistas; e que além disso já havia, a essa altura, influenciado arquitetos e obras de outras regiões do país. (ZEIN, 2002, p. 22)

A casa de Artigas projetada para Campo Grande, seguindo o formato original do terreno, foi implantada a partir da definição de um bloco único em “L” que se desenvolvera a partir de um pátio interno posicionado em seu elo conector. O pátio, juntamente com a rampa, organiza a planta da casa em duas partes, a social e a de serviços. A implantação possibilita dois acessos sendo o principal deles pela Avenida Afonso Pena e o outro, da garagem, pela Rua 13 de Junho. Posteriormente, temendo que fosse construído um edifício no lugar, o senhor Antônio realizou a compra do terreno da esquina anexando-o ao projeto como jardim⁴.

Assim como em seus projetos para as moradas paulistas, a situação geográfica do terreno foi determinante para a distribuição do programa da casa em cinco níveis diferentes interligados por rampas que possibilitam a continuidade espacial dos espaços de convivência e organizam

⁴ Trujillo e Alves, 2009, p 5.



o esquema de circulação integrando-se ao corpo da casa, organizado em três níveis: o nível do térreo à Avenida Afonso Pena, que é onde encontramos a parte social com sala de estar/jantar, jardim, copa e demais serviços; O segundo nível do piso superior, onde estão o estar íntimo e os dormitórios; E o terceiro e último nível à Rua 13 de junho, mais baixo em relação ao térreo, o que favoreceu a locação da garagem e possibilitou o uso de pátio em sua cobertura.

O volume principal da moradia (Figura 1.04) tem sua origem na sobreposição de duas caixas: uma estrutural e outra de fechamentos. Ao separar a estrutura do corpo da casa o arquiteto executa um jogo de opostos onde a estrutura atua como determinante na constituição do espaço enquanto suas paredes internas conformam um núcleo que define os limites do corpo da casa.

A caixa estrutural é externa, um exoesqueleto constituído por uma dupla estrutura de apoios intercalados por arcos, uma dentro da outra. A estrutura de arcos externa, mais alta, sustenta a cobertura em grelha de concreto enquanto a estrutura de arcos interna, na altura do segundo pavimento, dá sustentação à viga do segundo piso da casa (Figura 1.03). Ao sobrepor e desencontrar a dupla estrutura de arcos o arquiteto explicita o arrojo da solução do conjunto estrutural (Figura 1.06), um aspecto distintivo e definidor da arquitetura de Artigas.

Os fechamentos recuados em relação à estrutura faz surgir a caixa interna que está posicionada no vão livre criado a partir da estrutura periférica. Trata-se de um volume retangular horizontal que possui seus maiores lados fechados com painéis de janelas de vidro estruturadas por caixilhos de alumínio, e seus lados menores com fechamentos em alvenaria. Sua leveza de materiais parece compensar todo peso da estrutura de concreto que a envolve (Figura 1.05). O deslocamento das paredes de fechamento em direção ao interior da estrutura conforma beirais que sombreiam o perímetro e delimitam varandas. A estratégia também confere às fachadas uma certa percepção de profundidade e dinamismo.

Revisando a lista de trabalhos do arquiteto parece possível afirmar que é a partir do projeto para a Escola Técnica de Santos⁵ (1968) que Vilanova começa a projetar com arcos, tornando-se a partir deste momento um elemento mais presente em seu trabalho. No artigo "*Arquitetura residencial de Vilanova Artigas: relações entre a obra construída e projetos não construídos*", em análise às casas não-construídas onde Artigas propôs o uso de arcos, os autores apontam que "a adoção de uma estrutura com arcos estabelecia uma relação muito próxima entre estrutura, espaço e forma"⁶ e que na mesma época arquitetos como Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha também estavam adicionando o arco ao seu repertório formal.

Dessa maneira pode-se concluir que, após algumas experimentações, o arco surge no projeto da residência de Antônio Barbosa como um elemento capaz de resolver a estrutura e de fornecer unidade ao projeto. Uma concepção estrutural que é também, pela natureza do arco, definidora da forma.

A complexidade da totalidade da produção arquitetônica de Artigas resultou em sua categorização em fases por diversos livros e pesquisas acadêmicas. Dentre as mais disseminadas está a de Lauro Cavalcanti que divide a carreira do arquiteto em três fases, a

⁵ O projeto da Escola Técnica de Santos é resultado de uma parceria do arquiteto com Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha. Nele as vigas de concreto se distribuem nas fachadas em arcos.

⁶ Taglirari; Perrone; Flório, 2014, p. 115.

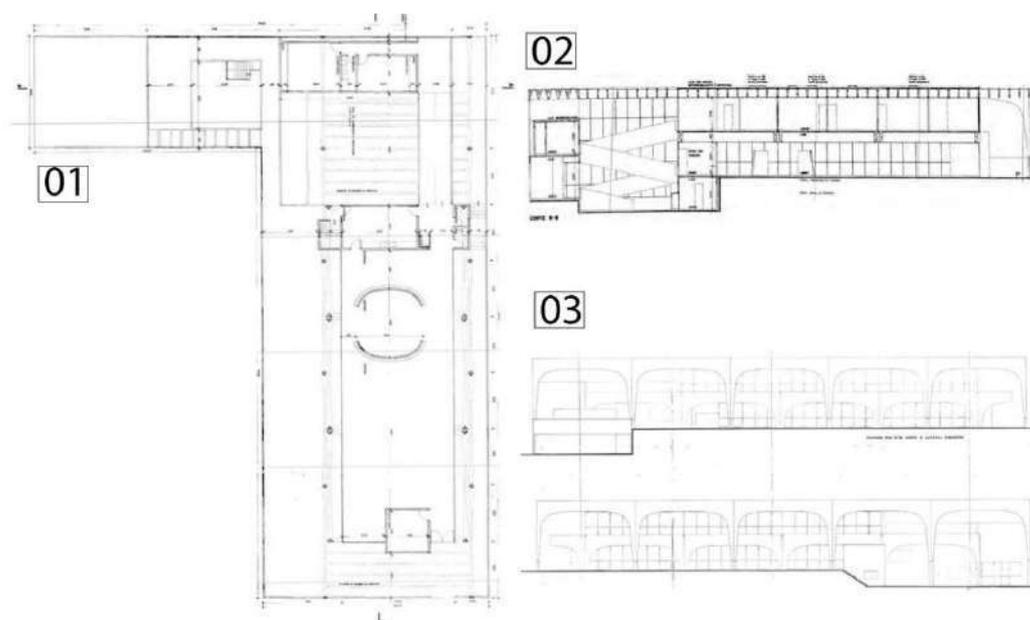


Figura 1. 1.01: Planta térrea original da residência de Antônio Barbosa (1971). 1.02: Corte longitudinal da residência Antônio Barbosa. (1971). 1.03: Elevações oeste e leste da residência Antônio Barbosa. 1.04 Fachada da Residência de Antônio Barbosa vista da Avenida Afonso Pena em 1981. 1.05 e 1.06: Fotografias ressaltam exoesqueleto estrutural em 1981.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca da FAUUSP.



primeira seria a fase wrightiana (1937 a 1945), que compreenderia moradias particulares, a segunda (1945 a 1950) refere-se a projetos de casas e edifícios em uma linguagem mais pessoal, e a terceira e última, a fase brutalista (1960 a 1970's) abrangeria os prédios públicos de grande escala. Já Ruth Verde Zein⁷ divide a produção do arquiteto em quatro fases: Inicial (1939 a 1946); Intermediária (1946 a 1955); Maturidade (1956 a 1966); Consagração (1967 até 1984).

De acordo com as classificações anteriormente citadas, a residência analisada neste artigo encaixa-se na terceira e última fase do arquiteto que envolve uma produção menos conhecida e mais relacionada com edifícios de caráter público caracterizados a princípio por uma expressividade estrutural marcante e por pilares de desenho diferenciados⁸. De fato, os elementos que compõem a residência de Antônio Barbosa passam longe das imagens que geralmente surgem à mente quando pensamos no arquétipo da casa. Daniela Perpétuo, em sua dissertação que analisa os interiores de algumas das moradias projetadas por Vilanova Artigas, argumenta que esse rompimento do imaginário acontece quando o arquiteto opta por mesclar às suas moradias elementos mais comumente encontrados em edifícios públicos como as rampas, os grandes painéis envidraçados, seus espaços grandes e fluidos, além da estrutura definidora de uma arquitetura marcante que transmite um peso comumente associado à essa classe de edifícios, observando também que:

O arquiteto parece dar preferência por trabalhar materiais que transmitam uma aparência de peso e massa, mais leves embaixo e pesados em cima, característica que confere à sua obra, inclusive residencial, uma certa dimensão monumental, que se apresenta em contraponto com a fluidez dos ambientes internos. (PERPÉTUO, 2012, p. 85)

Essa abstração da casa moderna demanda um certo cuidado quando pensamos nos fatores que definem sua domesticidade, um conceito que na residência Antônio Barbosa se manifesta primeiramente através de um programa gerado a partir do desejo de proporcionar uma arquitetura feita para ser plenamente vivida pelo seu morador. Seu interior é essencialmente uma consequência desta intenção expressa de maneira mais explícita através da organização desta ambiência, do arranjo dos móveis, equipamentos e objetos da casa. Sobre esta relação, Daniela complementa:

Ao longo das décadas e no amadurecimento de seu trabalho, as características brutalistas foram ficando mais exacerbadas nos projetos residenciais, mas enquanto a arquitetura se apresentava cada vez mais bruta, as ambientações eram mais vivenciais, mostrando a vida doméstica acontecendo ali, o que pode ser notado com maior intensidade nas ambientações mais antigas, que são mais relaxadas do que estritamente preocupadas em serem modernas. (PERPÉTUO, 2012, p 247)

⁷ Zein, 1984, p 99-71.

⁸ Weber, 2006, p xi.



A ambientação do térreo social

Quando falamos de espaços internos é importante ressaltar que o discurso da arquitetura moderna não se resume apenas ao envoltório da moradia ou edifício, pelo contrário, em grande parte da produção de residências modernas o projeto é entendido pelo arquiteto como uma coisa só não sendo desconsiderado de nenhuma forma o que acontece em seus interiores, como aponta Marta Peixoto:

Além do fato de que a maioria dos arquitetos do início do século XX alinha-se ao *gesamtkunstwerk*, a arquitetura moderna entende que o espaço deve ser um contínuo unitário, sem a separação entre exterior e interior, que os edifícios devem tornar-se transparentes, o máximo possível, e as paredes, desaparecer, junto com a compartimentação interna. Neste contexto, parece impossível que o arquiteto moderno não pense em ambientação de interiores. E a maioria faz isto, de fato. (PEIXOTO, 2006, p. 1)

Assim podemos afirmar que a construção do espaço moderno desde seu interior nasce da necessidade de reavaliação da planta moderna que define espaços fluídos, sem compartimentações excessivas, e recebe com bons olhos todo tipo de transparência. O arquiteto moderno pensa não apenas o envelope, de faces desmaterializadas, mas também seu conteúdo, agora intencionalmente revelado ao mundo exterior como uma vitrine montada de maneira estratégica.

As escolhas que conformam esta relação são muitas vezes totais e precisas, passando pelo arranjo de mobiliário fixo ou móvel, escolha de cores, texturas, cortinas e tapetes, a intenção contida na iluminação, natural ou projetada, bem como novos equipamentos e objetos que permeiam o universo do novo morar moderno. Mesmo quando o arquiteto moderno não projeta tão detalhadamente a ambiência interna ainda assim ele acaba por orientá-la através da intenção silenciosa do programa que acomoda e dita, de maneira indireta, o ritmo dos seus moradores.

Das grandes arquiteturas aos seus formatos mínimos, os materiais empregados nos projetos de Artigas geralmente expressavam um discurso moral de honestidade onde nada era gratuito ou de intenção puramente decorativa, uma afirmação constantemente reforçada em sua produção projetual ao longo dos anos. O arquiteto transitava entre escalas urbanas e domésticas com muita coerência, resultado de um trabalho intelectual intenso e atento. No âmbito das microarquiteturas destaca-se seu famoso projeto da cadeira Preguiça, executada com estrutura em madeira e tiras de couro que conformam seu encosto.

Em suas casas a distribuição dos cômodos e mobiliários fixos de concreto ou madeira delimitavam os usos dos diferentes ambientes, porém a distribuição, arranjo e escolha dos mobiliários e objetos geralmente acontecia de maneira livre conforme as referências estéticas de seus moradores, o que conferia personalidade à ambientação e transformava a arquitetura interna de suas casas, um padrão que se repetia na residência projetada para Antônio Barbosa. Adentrar o térreo da moradia era ter à vista, logo após passar pelo pequeno hall de entrada, um ambiente excessivamente aberto, espaçoso e fluído que a luz externa inundava enquanto fazia os caixilhos pintados de branco das janelas praticamente desaparecerem.



O MODERNO E REFORMADO: Debatendo o projeto do B. 1920-2019. Parte I.

7 E 8 DE NOVEMBRO DE 2019
PROPAR - PORTO ALEGRE

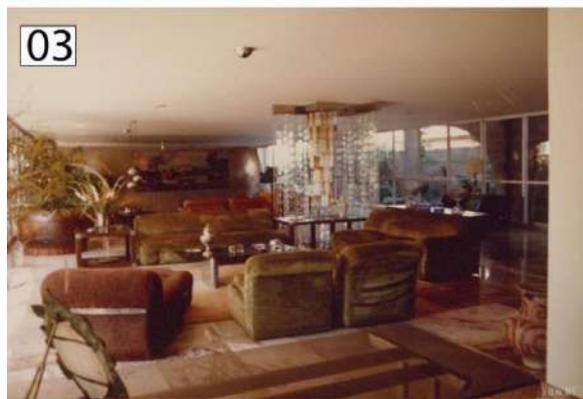


Figura 2. 2.01: Visão do térreo em foto de 1981. 2.02: Espaço entre as paredes curvas de concreto revestidas por ripas de madeira em 1981. 2.03: Primeira área de estar em 1981. 2.04 Segunda área de estar em 1981. 2.05 Detalhe da permeabilidade visual das esquadrias e dos vasos de plantas em 1981. 2.06: Sala de jantar em 1981. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca da FAUUSP.

Seu mobiliário estava posicionado mais ao centro do retângulo de forma a liberar as bordas próximas às janelas e propiciar uma circulação direta livre do amontoamento de móveis. A grande sala (Figura 2.01) abrigava a principal parte social da casa que fora setorizada pelo arquiteto em três partes, uma delas com dois *livings*, outra com jantar e a terceira com uma



espécie de copa. Essa divisão acontece de forma explícita quando Artigas projeta, frente à frente, duas paredes/divisórias inclinadas semicirculares de concreto e com as faces internas revestidas em filetes de madeira, que subiam quase à altura do teto, parando antes de tocá-lo e conformando a ideia de um ambiente circular (Figura 2.02) e ordenador da configuração espacial interna da sala.

Entre elas estava posicionada a área de jantar constituída por uma mesa de oito lugares com tampo de vidro e cadeiras tubulares de couro marrom que repousavam abaixo de um lustre de cristal quadrado e sobre um tapete verde retangular de bordas redondas. Algumas cadeiras apareciam encostadas contra as paredes em uma configuração tradicional do século XIX. Pendurado em uma das paredes por correntes de tamanho considerável estava um aparador de aparência robusta com alguns bibelôs de vidro e cerâmica. A outra parede segurava um quadro acima de um segundo aparador também robusto, mas dessa vez apoiado diretamente no chão. O concreto, tão abundante no esqueleto externo, surge dentro do térreo unicamente nas paredes curvas, representando a inserção do exterior bruto em um interior de pisos polidos, esquadrias pintadas e forros de gesso que escondiam toda fiação elétrica e a laje de concreto, resultando em um envelope de texturas lisas e conteúdo diverso.

Mais próximo à entrada existiam dois *livings* conformados inteiramente por mobiliários. O primeiro (Figura 2.03) possuía dois sofás verde-musgo, talvez em veludo, um com braços e outro sem e três poltronas também sem braços, sendo duas delas no mesmo tecido verde-musgo e a outra em um outro tecido na cor marrom. As poltronas de desenho despojado pareciam confortáveis com seus estofados cheios e estavam posicionadas mais ao centro do salão, viradas de frente umas para as outras fechando um círculo favorecedor de interações entre aqueles que ali decidissem repousar. No centro entre os sofás uma mesa de desenho moderno apoiava itens variados de decoração, em um canto outra mesa de madeira com um vaso de plantas e no canto adjacente à essa um grande lustre retangular de cristal quase tocava uma terceira mesa também de madeira. Antes de tudo isso, como um aviso silencioso da miscelânea que nos aguardava, um porta-retratos de moldura rococó repousava sobre um aparador de base metálica e tampo de vidro.

O segundo *living* (Figura 2.04) repetia a configuração espacial do primeiro, com a diferença de que os dois sofás e as duas poltronas eram do mesmo couro marrom que as cadeiras e possuíam pequenos pés metálicos, sugerindo uma unidade previamente combinada com a mesa central de base metálica brilhante e com o aparador também de estrutura metálica e tampo de vidro. Em um dos cantos estava ainda uma mesa baixa com base de acrílico e tampo brilhante. Do lado côncavo da parede curva, sobre o concreto, repousava uma tapeçaria com uma paisagem natural representada nas cores verde, branco e azul. Ao seu lado os vasos de plantas de diferentes alturas transportavam a arte da parede para dentro da área de estar, criando um contraponto aos materiais industriais do lustre metálico que descia do forro, dividindo-se em três luminárias.

Apesar de ambas áreas apresentarem uma configuração espacial similar, as diferenças de materiais e acabamentos manifestavam ambiências de caráter distintos. A primeira possuía uma maior quantidade de mobiliários de desenhos pesados e que tocavam diretamente o chão enquanto a segunda, com seus acabamentos que aparentavam uma maior leveza, parecia encaixar-se de maneira mais adequada ao cenário da vida moderna da casa de Artigas, mesmo com seus abajures de base dourada de formato rebuscado.

O último ambiente (Figura 2.06) posicionava-se mais ao fundo, próximo da cozinha que estava visualmente isolada do restante do térreo por uma parede de alvenaria, assim como todo o



restante da área de serviço. Em seu centro estava uma mesa de madeira escura de dez lugares de aparência tão pesada quanto a de suas cadeiras com encosto alto, todas do mesmo material que a mesa conformando um conjunto de peças de um mesmo jogo. Pela proximidade desta área com a cozinha não seria um absurdo supor que era ali que a família realizava a maioria das suas refeições, mesmo que os móveis aparentem ter um peso que exija um certo trabalho para manter diariamente essa rotina.

Sobre a mesa havia um “trilho” vermelho e nada mais. Em um de seus lados, preso à parede, estava um aparador robusto de madeira entalhada e do lado adjacente a este um aparador de alumínio dobrado coberto por uma toalha de mesa clara bordada com flores vermelhas. Uma luminária de piso de design industrial e acabamento brilhante saltava à vista ao dividir cena com os vasos de barro, móveis pesados e toalhas bordadas. Dos três ambientes da sala esse é o de configuração mais tradicional.

A maior parte da iluminação do térreo era embutida no forro de gesso que aparentemente estava posicionado numa altura confortável e acolhedora da escala humana. Dele desciam pendentés e lustres que marcavam e decoravam os ambientes. Quando as paredes permitiam, os quadros e fotografias estavam presentes em diferentes tamanhos, molduras e disposições.

Além do grande jardim na área externa os Barbosas tinham também dentro de casa diversas espécies de plantas, dentre elas várias samambaias, alguns tipos de palmeiras e demais plantas de estrutura volumosa que estavam espalhadas pela casa em vasos de todos os tamanhos. No térreo chama atenção um vaso de quase um metro de diâmetro que estava posicionado entre os dois *livings*. (Figura 2.05) com uma planta de porte grande para o espaço interno, talvez uma palmeira.

As portas, quando não faziam parte da esquadria em alumínio, apareciam em madeira maciça, com uma observação especial à porta pivotante com bandeira de vidro e fechamento em muxarabis de madeira (Figura 3.01), uma referência à arquitetura colonial brasileira já executada anteriormente de forma bastante similar, em 1961, para o projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Numa pausa para conectar outros pontos notamos também que a forma e o material de revestimento das paredes curvas de concreto que setorizam os espaços da sala sugerem uma releitura da solução adotada por Mies Van der Rohe para a sala de jantar da casa Tugendhat (1928-30), com a principal diferença de que Artigas opta por não tocar o forro de gesso, explicitando que estas paredes não são simples elementos construtivos mas sim compositivos e que participam ativamente da definição deste espaço interno. A solução também mantém a percepção de unidade do espaço e reforça a liberdade da planta alcançada através da estrutura vertical externa.

As referências miesianas não se limitam apenas ao formato das paredes: o uso excessivo das transparências que conectam visualmente interior e exterior transportando a textura do jardim para dentro da casa, o piso de mármore português polido, o teto liso e branco, os tampos de vidro e a escolha de cadeiras e outros móveis tubulares são traços facilmente rastreáveis da influência do arquiteto alemão na concepção da ambiência deste espaço. Apesar destas similaridades o interior de Artigas difere em muitos fatores dos projetados pelo arquiteto alemão. Marta Peixoto nos explica que:

Nos interiores de Mies Van der Rohe não existe espaço para o artesanal, nem para o improvisado, assim como não existem vestígios óbvios do passado; todas as formas que ele usa compõem um conjunto intocável, em que uma



rigorosa coreografia de mobiliário e objetos substitui as paredes que foram eliminadas. (PEIXOTO, 2006, p. 4)

Diferentemente do que acontece nos controlados interiores de Mies, a sala da residência dos Barbosas englobava mobiliários dos mais variados estilos e origens. Por todos os lados existiam móveis e objetos decorativos de tempos diferentes convivendo em sintonia, havia espaço para o artesanal e também para o industrial, para o que sempre foi antigo e para o que havia de mais moderno, para os acabamentos polidos e também para a madeira rústica. Voltando um pouco às referências modernas de Artigas, em análise aos interiores de Le Corbusier, novamente Marta Peixoto nos lembra que:

No banco de imagens que serve de referência ao projeto corbusiano, além do automóvel, do navio, do transatlântico e do silo, existem casas turcas, mosteiros, ruínas romanas e os cafés e estúdios da Paris do século XIX. Em seus interiores, como nos de outros seus contemporâneos ou seguidores, como Charles Eames, Lina Bo Bardi e Lúcio Costa, é comum encontrar peças de desenho moderno em convivência harmônica e proposital com mobiliário rústico, antigo ou comum, simplesmente. (PEIXOTO, 2006, p. 4)

Portanto, a contradição eclética que existia na sala da residência de Antônio Barbosa em 1981 é, antes de qualquer outra coisa, uma solução moderna resultante da combinação entre a arquitetura projetada e a participação ativa dos moradores na construção cotidiana de uma ambientação de caráter pessoal adquirido através das memórias construídas coletivamente, dos pertences de valor afetivo selecionados com carinho ou ganhados em situações especiais e dos equipamentos de uso diário. Essa combinação é responsável pela intimidade da vida doméstica moderna que extrapola as perfeitas simetrias e não se sustenta em formalidades excessivas.

As ambientações dos espaços íntimos

O sentimento de variedade da casa continua em direção ao piso superior, acessado através das rampas de concreto aparente (Figura 3.02) que eram iluminadas por aberturas na laje e nas paredes que as permeavam. As trepadeiras que escalavam o concreto confirmavam o sucesso da estratégia indicando o caminho da luz e trazendo vida ao espaço cinza. Em um dos patamares (Figura 3.03) podemos ver que Artigas projeta, embutido à alvenaria, um armário de madeira escura dividido em prateleiras abertas e fechadas por portas, uma delas de cor clara. Neste espaço, todo em concreto aparente, acontecia uma espécie de *lounge* com duas poltronas estampadas com um tecido xadrez de fundo amarelo e um sofá de madeira escura e estofamento de tecido verde, ambos encostados nas paredes. Ao centro uma mesa rústica com tampo de tronco de árvore e quadros com paisagens campestres nos lembram que estamos em um estado fortemente conectado com a vida rural. No canto, entre os sofás, uma mesa baixa recebia uma samambaia volumosa que complementava a composição.

Nas rampas o piso não era mais o mármore português, como no patamar descrito acima, mas uma outra pedra de cor verde escuro em placas quadradas, possivelmente ardósia. Ao adentrar no segundo piso a partir do corredor (Figura 3.04) voltava-se a pisar em mármore.



Figura 2. 2.01: Visão do térreo em foto de 1981. 2.02: Espaço entre as paredes curvas de concreto revestidas por ripas de madeira em 1981. 2.03: Primeira área de estar em 1981. 2.04 Segunda área de estar em 1981. 2.05 Detalhe da permeabilidade visual das esquadrias e dos vasos de plantas em 1981. 2.06: Sala de jantar em 1981. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca da FAUUSP.

Aqui a ausência de forro revelava a existência das vigas de concreto que davam ritmo ao passo, acompanhando os caixilhos metálicos que internamente eram pintados de branco, mas em seu exterior mantinham a cor original do alumínio.



Diferentemente do que acontecia no térreo, as janelas do corredor tinham sua luz filtrada por cortinas em painéis de tecido bege que corriam horizontalmente de forma independente e que permitiam o controle da iluminação natural de formas variadas. Um vaso ornamentado marcava o início da disposição dos móveis que seguiam todos, de forma ritmada, próximos ao lado direito do corredor até o seu final. O percurso era muito mais comprido do que largo, mas abrigava despojadas poltronas sem braço, mesas com vasos e arranjos e muitos quadros pendurados de maneira displicente, sem ordenações cartesianas.

Os quartos eram compartimentados com áreas de dormir, banheiros e salas de apoio. As divisões entre os cômodos aconteciam com portas de vidro que integravam visualmente os dois ambientes. O dormitório (Figura 3.05) distinguia-se dos demais ambientes principalmente pelo piso de madeira avermelhada, um material de toque mais quente e confortável, o que deixa clara a intenção do arquiteto em tê-lo exatamente naquele espaço.

A poltrona sem braços, presente ao longo de toda casa, aparecia também no dormitório posicionada em frente à cama. O forro dos quartos era de gesso liso na cor branca, como o do térreo, e as cortinas exatamente como as do corredor em painéis de tecido de cor bege que corriam horizontalmente e que, quando abertas, revelavam os arcos da estrutura externa emoldurando o mundo externo.

Apesar de não estar no segundo piso é importante lembrar do pátio interno (Figura 3.06), conformado pelo espaço entre o bloco principal e o de serviços, uma espécie de jardim com plantas em vasos. Elas estavam por todos os lugares, em diferentes tamanhos e alturas, penduradas ou escalando a estrutura de concreto das rampas, logo atrás de dois bancos de praça (Figura 3.07) pintados na cor branca.

Em comparação com a parte social da casa, as áreas mais privadas revelavam em sua configuração compartimentada a intenção de promover uma escala mais próxima e aconchegante voltada mais às permanências solitárias dos refúgios. Seus mobiliários eram menos variados e extravagantes e os materiais mais quentes e confortáveis, as cortinas permitiam a possibilidade de fechar a casa em si mesma revelando uma busca à introspecção. Aqui a casa tomava uma dimensão intimamente pessoal, o lugar do descanso, do dormir e acordar que aconteciam numa poética particular do habitar.

A casa que não é mais casa

A única moradia projetada por Vilanova Artigas em Campo Grande manteve seu estado de casa por pouco mais de trinta anos até ser entregue intacta, em 2007, ao poder público. A partir de então as alterações por todo o edifício começaram a ser realizadas com uma frequência cada vez mais constante, a começar pela fachada da Avenida Afonso Pena que ganhou, na estrutura de concreto, a aplicação de um letreiro colorido que identifica a sede da Agepan.

Aqueles de olhares atentos podem também perceber que as mudanças vão muito além da fachada. A cobertura teve suas aberturas zenitais fechadas durante a troca da estrutura do telhado e o antigo jardim, antes tão profícuo e variado, agora dá lugar a um estacionamento árido coberto por pedriscos. A entrada da rua 13 de junho foi fechada por um muro e o que antes era a garagem agora é um novo anexo da agência construído com piso de porcelanato e paredes internas de gesso acartonado.

Dentro da residência houveram também mudanças irreversíveis como por exemplo a demolição das paredes curvas de concreto do térreo que é agora compartimentado através



de divisórias naval e de paredes de gesso acartonado. Ainda no térreo o forro de gesso também foi retirado, expondo a estrutura original da laje que, segundo a imobiliária responsável pela casa, ainda está intacta. No segundo andar foram demolidas todas as paredes dos antigos quartos, bem como todos os banheiros que foram posteriormente reconstruídos, desconfigurando mais uma vez o projeto de Artigas de maneira irreversível. O piso das rampas, antes em ardósia, agora apresenta a aplicação de placas emborrachadas na cor preta. Já o piso em mármore português ainda está presente na maior parte do térreo. A casa projetada por Artigas para a família Barbosa faz parte de um circuito de obras que influenciaram as correntes arquitetônicas locais, trazendo consigo novas práticas e discursos que ajudaram a construir a cidade que Campo Grande é hoje. Com a difusão da arquitetura moderna que inicialmente se manifesta com destaque através do colégio Maria Constança de Barros Machado projetado em 1952 por Oscar Niemeyer, membro da escola carioca, e mais adiante em 1974 com a arquitetura paulista de Artigas, aos poucos foi se formando a nova identidade da cidade construída a partir de diversos outros projetos de arquitetos e engenheiros de São Paulo e do Rio de Janeiro nos anos 50 e 60.⁹

No que se refere à proteção da arquitetura moderna, dentre todos os órgãos que visam à proteção do patrimônio, o SPHAN¹⁰ saiu à frente mostrando-se pioneiro na causa, porém ainda nos dias de hoje há uma falta de sistematização do fenômeno que precisa ser superada juntamente com o pouco número de debates acerca do tema. Fora dos órgãos especializados existem ainda poucos profissionais que apresentam domínio de conhecimento referente ao patrimônio cultural moderno como as cartas e teorias da restauração, o que empobrece a discussão acerca do patrimônio moderno brasileiro, principalmente quando se verifica a importância crescente do tema.

Em análise às mudanças ocorridas no edifício da residência de Antônio Barbosa, em artigo publicado no ano de 2006, Juliana Trujillo afirma:

Em Mato Grosso do Sul, o Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tem a sua superintendência estabelecida a pouco tempo, em 2004, e o foco principal de atuação está, de maneira geral, preocupado com os bens naturais do estado e com os bens associados ao que é antigo, ou a memória de um outro tempo. Os órgãos estaduais e municipais que visam à proteção do patrimônio histórico, paisagístico e cultural também têm o mesmo enfoque que o instituto nacional. Portanto, edificações emblemáticas e significativas no Mato Grosso do Sul e especificamente, em Campo Grande, que representam a Arquitetura Moderna Brasileira, não são alvos de processos de tombamento e amparo. (TRUJILLO, 2006, p. 13)

Cerca de treze anos depois as questões referentes aos cuidados por parte dos órgãos de preservação com o patrimônio histórico em Campo Grande ainda são as mesmas. Ainda hoje nada foi feito para tentar de alguma forma reverter as intervenções já realizadas na casa, que

⁹ Arruda, 2000, p. 26.

¹⁰ A sigla SPHAN, que em 1936 designa o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, será utilizada para identificar o órgão nacional de preservação do patrimônio cultural brasileiro, embora ao longo do tempo tenha recebido diferentes nomes: 1946-70/ Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); 1970-9/ Instituto do Patrimônio e Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); 1979-90 / nesse período utiliza-se a sigla SPHAN novamente para diferentes nomenclaturas – Secretaria (1979-81), Subsecretaria (1981-5), Secretaria (1985-90); 1990-4/ no governo Collor cria-se o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC); 1994-hoje/ Instituto do Patrimônio e Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).



se encontra com seu interior irremediavelmente descaracterizado como tantas outras obras modernas espalhadas pela cidade que continuam a sofrer alterações profundas em suas arquiteturas. Apesar das alterações que ocorreram ao longo dos últimos anos, a residência de Antônio Barbosa ainda se destaca no cenário da cidade de Campo Grande não apenas por sua excelente qualidade arquitetônica, mas por também documentar através de sua existência a história do desenvolvimento da cidade e de suas pessoas. Se “o valor da cidade é aquele atribuído por toda a comunidade”¹¹ então a luta pelo não esquecimento do patrimônio recente brasileiro ainda será longa.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Ed. Martins Fontes, 2001.

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. A difusão da Arquitetura Moderna Brasileira em Campo Grande, **Revista Ensaios e Ciência: Ciências Biológicas, Agrárias e da Saúde**. S, v. 4, n.3, p.25-54, dez. 2000. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/260/26040303.pdf>>

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. **A casa em Campo Grande: Mato Grosso do Sul, 1950-2000 – parte 2**. Arqtextos, Texto Especial n. 183. São Paulo, Portal Vitruvius, jun. 2003

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. **Revista Habitat**, São Paulo, n. 01, p. 2-16, out.-dez. 1950.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

PEIXOTO, Marta Silveira. **A sala bem temperada: interior Moderno e sensibilidade eclética**, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, agosto de 2006.

PERPÉTUO, Daniela. **A morada paulista moderna: espaços interiores nas residências de João Batista Vilanova Artigas**. 2012. 252 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

TAGLIARI, Ana; PERRONE, Rafael Antonio Cunha; FLÓRIO, Wilson. Arquitetura residencial de Vilanova Artigas: relações entre a obra construída e projetos não construídos. **Revista Eletrônica ARQ.URB: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo – USJT**. Edição de número 14, segundo semestre de 2015, p. 96-121. Disponível em: <<https://www.usjt.br/arq.urb/numero-14/5-wilson-florio.pdf>>.

ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser. Porto Alegre, **Revista ArqTextos 2 – PROPAR-UFRS**, 2002. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Ruth.pdf>, consultado em: 23/09/2019.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. Ed. Martins Fontes, 2001.



ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica: Ensaios oportunos de arquitetura. “Vilanova Artigas: A obra do arquiteto”**. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

ZEIN, Ruth Verde. Vilanova Artigas: a obra do arquiteto. **Revista Projeto**, São Paulo, SP, n. 66, p. 79-91, 1984.

WEBER, Raquel. **A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas**. 133 folhas.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

XAVIER, Alberto (org). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.



A INCLUSÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO NA INVENTARIAÇÃO DE BENS EDIFICADOS COM INTERESSE PATRIMONIAL

Equipamento

Anelis Rolão Flôres

Universidade Franciscana, anelis@ufn.edu.br

Francisco Queruz

Universidade Franciscana, francisco@ufn.edu.br

Adriano da Silva Falcão

Universidade Franciscana, adriarq@ufn.edu.br

Gabriela Martins Flores

Universidade Franciscana, gabriela.flores@ufn.edu.br

Resumo:

Este artigo tem como objetivo apresentar os resultados do projeto de pesquisa “Inventariação de bens edificados com interesse patrimonial na área central de Santa Maria – RS” no que concerne as edificações modernistas do centro histórico que foram abarcadas, ou não, pelo Decreto Executivo (84/2018) que tombou provisoriamente cento e trinta e cinco remanescentes de vários períodos da história da cidade. A principal razão para o desenvolvimento deste projeto é a desproteção de bens ocasionada pela aprovação da nova legislação de uso e ocupação do solo urbano de Santa Maria, ocorrido em meados de 2018, onde a proteção garantida anteriormente pela configuração da chamada zona 2, centro histórico, foi substituída pela pressão da especulação imobiliária. Como ação emergencial, o poder executivo municipal emitiu o decreto que elencou as edificações a serem mantidas, até que seu valor seja realmente aferido. Assim, fez-se necessária uma união de forças entre as universidades e o Instituto de Planejamento de Santa Maria (IPLAN), para garantir o reconhecimento dos bens com valor e apoiar os pedidos de preservação. Entretanto neste primeiro momento da reação preservacionista alguns exemplares foram excluídos da listagem, principalmente os exemplares modernistas, devido não apenas ao seu caráter emergencial como ainda ao grande impacto do tombamento de conjunto e a reação negativa sobre a sociedade. A pesquisa consistiu na elaboração das fichas cadastrais para auxiliarem no tombamento, por meio de revisão bibliográfica, levantamento em diversos acervos, assim como no levantamento fotográfico atualizado das fachadas das edificações. Num segundo momento, foram analisados futuros exemplares para constituírem outro inventário e possíveis estratégias de incentivo aos proprietários dos bens tombados. Finalmente, o inventário representa a continuidade da luta pela preservação e esta nova listagem para inventariação, que provavelmente será apresentada e aprovada pelo poder público, minimizará o dano da precipitada retirada da proteção do patrimônio remanescente.

Palavras-chave: Patrimônio Arquitetônico, Preservação, Arquitetura Moderna, Modernismo no Rio Grande do Sul.

Abstract:

This article has as main goal to present the results of a research “Inventorying of assets built with patrimonial interest in the central area of Santa Maria – RS” regarding the modernist buildings of the historic center that were encompassed, or not, by Executive Decree (84/2018) that preserved, provisionally, one hundred thirty five remaining buildings from multiple periods of city history. The main reason for developing this research is the unprotected assets as a result of an approval of a new law about urban land use and occupation in Santa Maria, occurred in mid-2018, where the protection previously guaranteed by Zone 2 configuration, historic center, was replaced by pressure from real estate speculation. As emergency action the municipal government issued the decree which listed the buildings to be maintained until its value is really measured. Thereby, a joining of forces was necessary amongst the universities and Santa Maria Planning Institute (IPLAN) to ensure the assets recognition with some value and to support the preservation



requests. However, at this first moment of preservationist reaction some exemplars were excluded from the list, mainly the modernists ones, due not only on its emergency character as well as the great impact of preservation set and the negative reaction on society. The research consisted on the elaboration of the registration forms to assist on preservation, through bibliographic review, survey in various collections, as well as the updated photographic survey of the building façades. After that, future exemplars were analyzed to constitute another inventory and possible strategies to encourage preserved property owners. Finally, the inventory represents the continuing struggle for preservation and this new listing for inventorying, that will probably be presented and approved by the government and will minimize the damage from the hasty withdrawal of the remaining heritage protection.

Keywords: Architectural heritage, Preservation, Modern Architecture, Modernism in RS.

A INCLUSÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO NA INVENTARIAÇÃO DE BENS EDIFICADOS COM INTERESSE PATRIMONIAL

Este artigo tem como objetivo apresentar o projeto de “Inventariação de bens edificados com interesse patrimonial na área central de Santa Maria – RS” no que concerne as edificações modernistas do centro histórico que foram abarcadas, ou não, pelo Decreto Executivo Municipal (84/2018), que tombou provisoriamente cento e trinta e cinco edificações pertencentes aos vários períodos da evolução da cidade.

Recentemente, a aprovação da nova legislação de uso e ocupação do solo urbano de Santa Maria, ocorrida em meados de 2018, a proteção do patrimônio arquitetônico, garantida anteriormente pela configuração da Zona 2 - Centro Histórico, foi substituída pela pressão da especulação imobiliária, ocasionando a sua desproteção. Na ocasião, a necessidade de avaliação pelo Conselho Municipal de Patrimônio Histórico e Cultural de Santa Maria (COMPHIC-SM) para a demolição de edifícios não tombados nesta área foi retirada e tal alteração acabou por desprotegê-la, colocando em risco diversos bens relevantes para a história local.

A antecipação das efetivas alterações de retirada da proteção do Plano Diretor provocou a imediata procura das construtoras locais por edificações históricas localizadas na área central da cidade. Diversas já foram adquiridas e as empresas já vislumbram demolições e substituições das mesmas.

Como reação, o COMPHIC-SM acionou o Ministério Público Estadual, sensível ao problema, e que mediou a relação com o poder executivo municipal. A partir de tal ação emergencial foi emitido o Decreto com as cento e trinta e cinco edificações a serem mantidas por tempo limitado, até que seu valor seja realmente aferido. Assim, fez-se necessária uma união de forças entre as universidades e o Instituto de Planejamento de Santa Maria (IPLAN) para garantir o reconhecimento e a preservação do patrimônio arquitetônico por meio da documentação necessária para a efetivação dos tombamentos.

Em um nível mais específico, uma primeira listagem foi produzida e verificou-se a inclusão de apenas cinco edificações com características eminentemente modernistas, encaminhando a ideia que culminou na elaboração de uma nova listagem com futuros



exemplares para tombamento, dentro e fora da antiga Zona 2. Acredita-se que esta situação foi decorrente das dificuldades na aceitação tanto dos proprietários, quanto do poder público local na sua totalidade, quando das questões relativas à salvaguarda do patrimônio, além do caráter emergencial que agravou ainda mais as decisões tomadas na elaboração do Decreto.

A partir desta situação e de uma base conceitual, foi elaborada outra listagem complementar, novamente no sentido inverso à construção ideal de um projeto mais amplo de valorização e educação patrimonial. Contudo, mesmo sendo considerado um resultado parcial desta pesquisa, apresentaremos este novo inventário que poderá ser um novo instrumento de preservação, aliado ao primeiro, que irá impulsionar a construção de uma política adequada ao município.

LISTA 1: O Centro Histórico e seus remanescentes arquitetônicos

O surgimento da cidade de Santa Maria remonta ainda ao século XVIII, quando a Comissão Demarcadora de Terras oriunda do Tratado de Santo Ildefonso estava compondo a linha de divisa entre as colônias portuguesa e espanhola. Desde este momento, estabeleceu-se um acampamento militar na área próxima a atual Praça Saldanha Marinho e conseqüentemente Rua do Acampamento (BELTRÃO, 1958; BELEM, 2000). Com o desmonte da comissão demarcadora, estabeleceram-se nestas áreas diversas pessoas com origens diversas, que acabaram por estabelecer um povoado nesta cota topográfica mais alta.

A partir deste momento a cidade evoluiu, tanto pelo desenvolvimento gerado pelos fluxos migratórios alemão, judaico e italiano, entre outros, quanto pelo ciclo econômico surgido pelo estabelecimento da viação férrea e suas sedes operacionais. No ano de 1898, a empresa belga *Auxiliaire, a Compagnie Auxiliaire des Chemins de Fer au Brésil*, locou a estrada de ferro Porto Alegre - Uruguaiana e precisou instalar, nos anos seguintes, seus escritórios e oficinas na cidade de Santa Maria, iniciando o primeiro grande ciclo de transformações urbanas e sociais. Conforme Caryl Jovanovich:

Em 1905, Santa Maria passa a comandar o tráfego dos trens no Rio Grande do Sul e sediar a Diretoria da *Compagnie Auxiliaire des Chemins de Fer au Brésil*. Isso se deveu, entre outros, ao fato de Santa Maria tornar-se o ponto de convergência de todas as linhas da malha arrendada o que lhe deu muita importância, pois se tornou um significativo entreposto comercial entre a campanha, a região serrana e as cidades do litoral (JOVANOVIH, 2003, p. 148).

Também podemos reconhecer, neste período, os incrementos nos setores militar e educacional, moldando a área central em diversas camadas de influências, inclusive a materializada na sua arquitetura. Desde o momento da implantação da ferrovia até meados da década de 1930, observa-se uma arquitetura de feições ecléticas, aliada ao crescimento da importância da cidade. Em 1926, Carriconde (MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997) relata que a cidade de Santa Maria já era considerada o maior centro ferroviário do estado, e era atendida por serviços e infraestrutura urbana, uma “cidade moderna,



populosa, elegante e adiantadíssima”. O mesmo autor complementa:

Santa Maria possui mais de 3000 prédios, alguns dos quais são de grande beleza arquitetônica; numerosas ruas, amplas e bem calçadas; magníficas avenidas; esplêndidos logradouros públicos; alterosos edifícios onde funcionam bancos, associações, colégios e agremiações; notáveis igrejas; associações esportivas; cooperativas diversas; quartéis; inúmeros estabelecimentos comerciais e fabris; luxuosos cafés, cinemas, teatros e grandes hotéis; vultuoso trânsito de veículos diversos e intenso movimento ferroviário (CARRICONDE apud MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 214).

Na década de 1930, podemos observar outra transformação na cidade com o desenvolvimento do *Art Déco*, que culminou em um conjunto de diversas edificações, não apenas na área central, e a modernização urbana de espaços públicos. Porém foi na década de 1950, que os edifícios em altura começaram a surgir e grandes obras comerciais e residenciais modificaram novamente este cenário, ocorreu então o início do período de verticalização. Santa Maria configurou-se como uma capital regional com ares modernos, quando comparada às cidades vizinhas, devido a sua posição hierárquica e, sobretudo, ao seu desenvolvimento atrelado aos ferroviários e a sua posição militar. Segundo Geiger:

Todas as funções elevam o contingente da população terciária de Santa Maria, que aparentemente é uma capital regional quase tão importante como Pelotas. O comércio também é muito ativo, porém o volume do comércio atacadista é sem dúvida muito inferior ao Pelotas e Rio Grande (...) Em confronto com outras do interior gaúcho, a cidade dispõe de boas lojas, com vitrines modernas, anúncios luminosos, artigos finos (GEIGER apud MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 270).

O tecido urbano e as construções constantes na área mais antiga da cidade fundem-se hoje com novas construções, alteram seus usos e muitas vezes passam anônimas perto da grande interferência gerada pelos agentes urbanos diversos. Assim, também perdem um pouco do seu valor e principalmente do seu reconhecimento frente à sociedade atual. Este esquecimento e desprezo estão também no âmago do atual desinteresse pelas suas origens, pela sua história.

Em 2005, com o intuito de proteger esta área foi proposto um controle dos projetos das edificações, e espaços públicos, por meio do novo Plano Diretor e a Zona 2 foi delimitada como área submetida ao Escritório da Cidade, atual Instituto do Planejamento (IPLAN), e ao COMPHIC-SM. A proteção da área não incluía edificações isoladas e sim o conjunto heterogêneo de diversas etapas pertencentes à história da formação da cidade.

Durante treze anos, os remanescentes arquitetônicos da área estiveram sob esta proteção e muitos exemplares foram perdidos em outras áreas da cidade, comprovando a eficácia da medida tomada na época.



LISTA 2: A destituição da Zona 2, o Decreto e a Ação Conjunta.

Com a aprovação da nova legislação de uso e ocupação do solo urbano de Santa Maria, em 2018, a área foi destituída e as edificações ficaram expostas a uma agressiva especulação imobiliária, que nos últimos anos derrubou conjuntos inteiros externos à antiga Zona 2. A partir da aprovação se fez indispensável a adoção de medidas mais protecionistas, adotadas com o objetivo de identificar bens de interesse patrimonial, e por outro lado, protege-los, com os meios que a legislação atual possui. Para tanto o Decreto Executivo (84/2018) tombou provisoriamente cento e trinta e cinco edificações, dentro e fora, do Centro Histórico, e seu caráter provisório encerra em janeiro de 2020, momento em que os imóveis ainda não tombados perderão a sua eventual proteção.

Os tombamentos provisórios abarcaram edificações dos mais diversos períodos, sendo na sua maioria edifícios com características ecléticas e *Art Déco*, pertencentes ao desenvolvimento proporcionado pela instalação da Viação Férrea de maneira direta e indireta, ou seja, construções advindas dos setores públicos e privados e não necessariamente realizados pela Rede Ferroviária.

A identificação de bens de interesse patrimonial para a elaboração de tombamentos emergenciais ficou comprometida por estar em posse de um poder executivo frágil e desaparelhado. Portanto com o intuito de auxiliar o COMPHIC-SM foram iniciadas ações do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana (UFN) com os correspondentes da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), configurando-se como uma das mais relevantes ações conjuntas entre cursos de arquitetura de instituições de ensino na cidade.

A ação conjunta inicialmente consistiu na elaboração das cento e trinta fichas cadastrais para auxiliarem no tombamento definitivo. As universidades basicamente buscaram nos seus bancos de dados, pesquisas, trabalhos elaborados na graduação e pós-graduação, além da realização da revisão bibliográfica, levantamento no acervo cadastral da prefeitura, instituições e acervos particulares de pesquisadores. Após foi realizado o levantamento fotográfico atualizado das fachadas das edificações e finalmente foi desenvolvido um modelo de ficha comum a todos os pesquisadores. Este processo ainda está em andamento, dependendo do voluntariado dos acadêmicos e da morosidade do poder público.

Após a divulgação da listagem emergencial, em 2018, o grupo da UFN, além de participar da ação conjunta, propôs a criação de uma nova lista de bens, em que predominam as características modernistas, devido à inclusão de apenas cinco exemplares significativos deste período (Figura 1). Dos cinco exemplares apenas dois estão na antiga Zona 2, as edificações modernistas inclusas são: **Residência Dátero Maciel** (1936); **Parque Sulbra** (1953); **Residência Rua dos Andradas**, nº 1560 (década de 1970); **Residência Astrogildo Veríssimo de Azevedo** (década de 1970) e **Residência Enrico Chagas**, nº 1636 (década de 1970).



Figura 1: Mapa com a delimitação da ZONA 2, em cinza mais escuro com os nomes das vias dos seus limites, e as edificações do decreto em vermelho. Fonte: acervo dos autores.

O grupo iniciou uma pesquisa bibliográfica, amparada nos conhecimentos prévios da equipe e também no resultado das discussões realizadas no último ano pelos pesquisadores das universidades. Dentro deste contexto os pesquisadores da UFN começaram uma investigação com a finalidade de apresentar a listagem ao COMPIC-SM após o tombamento do primeiro lote de edificações que constam no decreto executivo (84/2018).

Dentro deste estudo, também, se sobressai o movimento liderado por arquitetos do município, assim como o surgimento de diversos coletivos que tornaram visível à importância da preservação, porém ainda falta sensibilizar a população e os proprietários sobre a importância das edificações modernistas presente neste sítio.



Devido ao, ainda escasso, material sobre a arquitetura modernista de Santa Maria e a repetição de obras isoladas em fontes primárias e secundárias, foram escolhidas as seguintes bases para a elaboração de uma nova lista, as obras incluídas no livro panorâmico “Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria” (FOLETTI, 2008), no texto preciso de Andrey Schlee responsável pelos tombamentos realizados na cidade, “Obras fundamentais da arquitetura moderna de Santa Maria” (SCHLEE, 2001) e na pesquisa recente sobre as residências modernistas em bom estado de conservação denominada “Velhos Modernos” (GASPARY; MONTAGNER; PEREIRA; PEREYRON, 2013).

LISTA 3: Remanescentes da Arquitetura Moderna em Santa Maria

A arquitetura modernista começa a ser produzida no interior do estado do Rio Grande do Sul após a Segunda Guerra Mundial influenciada pelo crescimento econômico de Porto Alegre e sua repercussão não apenas na construção civil, como também no modo de vida de toda uma sociedade. O crédito da arquitetura carioca e da paulista também não podem ser minimizados, mas as influências recebidas dos arquitetos uruguaios e argentinos contribuíram para as adaptações locais (NOGUEIRA, 2011).

A situação de prosperidade no estado consolidou-se com a implantação das ferrovias e a construção de estradas, e refletiu-se na produção da cidade. Este ambiente de modernidade impulsionou uma nova realidade, uma nova arquitetura, e a elite cultural e econômica utilizou da arquitetura moderna como sua representação. Neste contexto, é importante considerar que uma visão mais abrangente e inclusiva veio a extrapolar os limites da arquitetura moderna considerada padrão dentro desta pesquisa.

A modernidade aqui referida é aquela que transita por diversas correntes – o viés clássico simplificado, o *Art Déco*, o neocolonial, as ideias expressionistas e futuristas e inclusive o moderno de vertente corbusiana – sem uma oposição absoluta entre modernos e não modernos. Essa é uma visão compartilhada por alguns estudos recentes do universo arquitetônico e urbanístico que procuram contemplar esta questão de uma maneira mais abrangente e menos pontual, além dos limites daquela considerada a melhor performance da arquitetura moderna brasileira (CANEZ; CAIXETA; CARUCCIO; LIMA; MAGLIA; 2004, p.18).

Um ambiente seguindo estas premissas foi formado, onde as transformações eram expressas por meio da coexistência entre diferentes arquiteturas, ele ultrapassou o simples somatório de fatores geográficos e culturais e proporcionou um aparecimento tardio, mas significativo desta arquitetura no sul.

Em Santa Maria, a partir da década de 1940, é que podemos identificar as influências modernistas e a incorporação dos seus preceitos, assim como a sua conseqüente produção de maneira mais efetiva. O desenvolvimento do setor comercial e a ampliação de sua estrutura visando o potencial de consumo foram preponderantes para a estruturação da área central da cidade, desencadeando crescimento na malha urbana e remodelação das estruturas urbanas já existentes, assim como mudanças na feição eclética das edificações locais.



Nesse processo surgiu um conjunto expressivo de construções *Art Déco*, relacionadas ao progresso, e edificações de caráter modernista, em menor número, configurando num conjunto ainda hoje perceptível. A mescla entre estes dois estilos, muitas vezes percebidas na bibliografia local, reforçam a existência de exemplares híbridos que pertencem ao “espírito” de modernidade deste período. Segundo Foletto:

Em Santa Maria, são encontradas inúmeras construções e monumentos com **sintonia** com o *Art Déco*. Essas edificações eram **modernas** e representavam o progresso da cidade. Em Santa Maria, os principais edifícios construídos foram os edifícios Mauá e Taperinha, na década de 50, mas muitos outros são representados nessa perspectiva arquitetônica. Foram construídas residências, prédios públicos e religiosos de grandes proporções nesse período, mostrando a elegância, o refinamento e a prosperidade. As residências geralmente tinham dois pisos e os edifícios eram de três ou quatro andares, localizados principalmente na Avenida Rio Branco, principal via urbana que ligava a estação ferroviária ao centro da cidade (FOLETTTO, 2008, p.138, grifo nosso).

Ainda, conforme Foletto (2008) destaca-se na área central a casa Dátero Maciel com suas linhas retas e curvas, assim como diversas construções que já mostravam “sintonia” com a proposição *Art Déco*, inclusive em edificações mais modestas e em bairros afastados. Dos exemplares listados no período de 1930 até 1960¹, os que predominam as características modernistas e merecem destaque são os seguintes: Correios e Telégrafos (1953); **Parque Sulbra** (1953); Ginásio do Corinthians Atlético Clube (1958-1962); Colégio Santa Maria (1960); Faculdade de Medicina (Antiga Reitoria da UFSM -1955); Edifício Mauá (1945-1950); Edifício Pisani (1950-1959); Igreja Nossa Senhora do Rosário (1943-1960; Igreja Matriz Santa Catarina (1954) e **Residência Dátero Maciel** (1936).

A partir da década de 1960, determinado por Foletto (2008) de modernismo funcionalista, o desenvolvimento do uso do concreto armado vinculado à instalação da Faculdade de Engenharia e a formação de engenheiros pela UFSM possibilitou a preponderância da simplicidade e linhas retas abandonando a decoração supérflua, finalmente sobressaindo, suplantando suas características quando comparado ao *Art Déco*.

O desenvolvimento destas e demais atividades educacionais, vinculadas à implantação da UFSM, refletiu crescimento na cidade principalmente por meio de sua arquitetura. As edificações que se destacam desta época em Santa Maria por expressarem as características do período são: Edifício Taperinha (década de 1950); Edifício Galeria do Comércio (década de 1950); Planetário da Universidade Federal de Santa Maria (1969);

¹ Foletto (2008) no capítulo “De 1930 a 1960: Introdução do modernismo e predomínio do *Art Déco* na cidade comercial” descreve o desenvolvimento local apoiado na história e caracterização arquitetônica. As edificações apresentadas, divididas em atividades públicas, educacional, comercial/residencial, religiosa e residencial, seguiram a seguinte ordem: Casa de Saúde, Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea, Edifício Britman, Edifício Cauduro, Brigada Militar, Palácio da Justiça, Hotel Piraju, Hospital da Brigada, Correios e Telégrafos, Parque Sulbra, Ginásio do Corinthians Atlético Clube; Escola Antônio Alves Ramos, Grupo Escolar Cícero Barreto, Escola Nossa Senhora de Fátima, Congregação Marista Santa Maria, Colégio Coração de Maria, Colégio Santa Maria, Faculdade de Medicina, Escola Cilon Rosa, Edifício Acampamento, Edifício Luiz Andrade, Casa Feliz, Posto Esso, Edifício Mauá, Edifício Pisani, Agência Chevrolet, Cine Glória, Igreja do Bom Fim, Igreja Nossa Senhora do Rosário, Igreja Matriz Santa Catarina, Residência Dátero Maciel, Residência Danesi, Casas da Astrogildo de Azevedo, Edifício Eduardo de Moraes, Residência Pinto de Moraes.



Centro de Artes e Letras (1961- 1970); Itaimbé Palace Hotel (1976); Edifício da CACISM (década de 1970); Igreja Nossa Senhora de Fátima (1964-1966); Altar Monumento da Medianeira (década de 1960) e Capela de Santo Antônio (1979).

Com o intuito de reforçar a listagem contida na pesquisa de Foletto (2008), convém descrever os argumentos da escolha anterior de sete edificações por Schlee (2001). Dentro do conjunto de exemplares da arquitetura moderna de Santa Maria, consideradas “Obras fundamentais da arquitetura moderna de Santa Maria”, estão as seguintes edificações: **Residência Dátero Maciel** (1936); Edifício Mauá (1945-1950); **o Parque de Serviços da Sulbra** (década de 1950); o prédio central dos Correios e Telégrafos (1953); o prédio da Antiga Reitoria da UFSM (1955); o Edifício Taperinha (1955-1959); o Coríntians Atlético Clube (1958-1959) (SCHLEE, 2001, p.163, grifo nosso).

Estas edificações constituem um grupo de obras exemplares, quando comparadas as demais. A **Residência Dátero Maciel**², considerada “um exemplo intrigante e interiorano de uma modernidade programática” (SCHLEE, 2001, p.169), é uma edificação de dois pavimentos caracterizada pela composição em volumes e ausência de elementos decorativos, além de suas coberturas planas (Figura 2). O volume em cubo, gabinete no térreo e dormitório no pavimento superior, é o elemento que organiza os espaços e os volumes cilíndricos do conjunto. As janelas nas quinas, sejam as curvas ou as ortogonais, denotam em conjunto com os volumes o “espírito” dos novos tempos que virão a influenciar as construções locais.



Figura 2: Primeira edificação modernista da cidade de Santa Maria, Residência Dátero Maciel (1936), Santa Maria, 2018.
Fonte: acervo dos autores.

² Dentro do contexto, este é um dos exemplares que antecipou o momento histórico, construída em 1936, com projeto de autoria do Engenheiro Luiz Bollick, é considerada a primeira casa modernista de Santa Maria.



O Edifício Mauá considerado o primeiro edifício realmente em altura na cidade mesclava o uso comercial e residencial com seu térreo, mezanino e sete pavimentos. A esquina com tratamento curvo e a cobertura com terraço jardim coroado com um pergolado foram adicionadas a construção, com base, corpo e coroamento bem definidos, para agregar características estáticas capazes de atrair seus moradores, desacostumados de morar nas alturas. A edificação, localizada na Avenida Rio Branco, marcou por muito tempo o imaginário santa-mariense.

No dia da inauguração do edifício, acrobatas alemães desceram de motocicletas, equilibrados em cabos de aço, do terraço à Avenida Rio Branco. Não tradou, no mesmo terraço, foi instalado um gigantesco luminoso *néon*: através de movimentos de luz, uma garrafa derramava um líquido laranja em um cálice. O que havia de mais genuíno na cidade estava finalmente reunido em uma única edificação: o grande prédio em altura, a sapataria Eny e os refrigerantes Cyrilla. Três emblemas da modernidade santa-mariense (SCHLEE, 2001, p.169).

O **Parque de Serviços da Sulbra** era uma edificação comercial formada por um posto de gasolina, oficina de conserto e montagem de veículos, alojamento, bar e restaurante. Implantada em um terreno irregular próxima ao final da Rua do Acampamento, representa a inclusão destes novos exemplares em um dos locais de expansão da cidade na época. Já o Prédio central dos Correios e Telégrafo (Figura 3), possui janelas horizontais, elementos vazados, *brise-soleil* e terraço com pergolado, constituindo-se em um exemplar público de linguagem moderna assumida que faz parte de modelos de agências desenvolvidos no governo de Getúlio Vargas. Conforme Schlee:

Trata-se de uma obra pública, projetada pela equipe técnica da Seção de Edifícios da Divisão de Materiais do Departamento de Correios e Telégrafos (RJ), executada pelo engenheiro carioca Manoel da Costa Ribeiro. (...) O projeto construído em Santa Maria parece resultar do mesmo tipo que gerou o de Uberaba (MG). Adota partido semelhante, repete a galeria que, além de apoiar dois pavimentos, protege e recua o acesso principal (...) Exemplo importante de uma linguagem moderna assumida, financiada e difundida pelo Estado. (SCHLEE, 2001).



Figura 3: Prédio dos Correios (1953), Santa Maria, 2018.
Fonte: acervo dos autores.

Considerada o primeiro exemplar de uma série construída para expressar a modernidade da formação e implantação de uma universidade na cidade, a Antiga Reitoria, inicialmente Faculdade de Farmácia e Medicina, representa o caráter educacional que influenciou o crescimento da cidade na época. A partir dela várias edificações da futura UFSM seguiram suas características valorizando a racionalidade e funcionalidade, sendo a modernidade um objetivo desde a implantação do Plano Diretor do campus até a construção das edificações que compõem o conjunto do seu eixo principal.

Na década de 1950, a cidade recebeu uma versão local da *unité d'habitation*:

(...) uma versão local da *unité d'habitation* (...). Apartamentos de 2, 3 e 4 dormitórios, distribuídos em três blocos e ao longo de 17 pavimentos, apoiados por uma série de extensões e serviços condominiais. Restaurante e seis lojas comerciais no pavimento térreo; salão de festas; playground e jardins no 11º pavimento; lavanderia e novos jardins, no terraço do bloco A (17º pavimento). Para os empreendedores, o projeto foi “cuidadosamente estudado e executado no intuito de proporcionar aos condôminos todas as vantagens decorrentes da moderna técnica arquitetônica, como sejam, perfeita insolação, magnífica vista panorâmica, correta circulação e demais exigências. A fachada obedece as linhas modernas, constituindo um dos mais belos ornamentos que se poderia idealizar para uma cidade que marca a sua vida com as características dos mais avançados centros urbanos do país (SCHLEE, 2001, p.171-172).

O edifício que encerra as obras fundamentais é o Coríntians Atlético Clube projetado por Emil Bered e Samuel Kruchin em 1958. Segundo Schlee, a edificação resultante possui um complexo programa expresso em formas modernistas, “Frente a um programa extenso



e complexo, associado a um lote pequeno, irregular e com acentuada declividade, os arquitetos optaram por explorar novas possibilidades tipológicas” (SCHLEE, 2001, p.172). O conjunto de edificações é marcado pela presença de um volume em balanço levemente curvo na fachada da Rua Riachuelo suspenso por pilares, tornando-o um marco na cidade de Santa Maria.

Apenas duas das edificações identificadas por Foletto (2008) e Schlee (2001) estão na lista de tombamento, a Residência Dátero Maciel e o Parque de Serviço da Sulbra.

Em relação às residências modernas em Santa Maria, recentemente doze remanescentes foram elencadas como essenciais para a compreensão de como os preceitos desta nova arquitetura foram assimilados no contexto local, seja pelas questões formais, de programa de necessidade ou até adaptações climáticas. Estas casas do período de 1940 até 1970 fazem parte da geração moderna integralmente inserida no ideal da época, se destacando da demais produção local da época e ainda estão em bom estado de conservação (GASPARY; MONTAGNER; PEREIRA; PEREYRON, 2013).

Sobre as particularidades das residências da arquitetura moderna na cidade destacam-se, como por exemplo, o uso de material local, basalto, arenito, tijolos à vista, esquadrias e marcenaria artesanais substituindo as industriais.

Outra particularidade local se deve ao fato de que muitas das casas foram construídas com materiais regionais, utilizados de forma natural. Como exemplos, pode-se citar o uso da pedra rosa, para erguer paredes ou como revestimento externo, e a larga utilização da madeira nas esquadrias. Igualmente extraordinária foi a organização programática da residência gaúcha. Ela apresentou o setor de lazer com churrasqueira, que era usado para reuniões familiares, e a sala de estar com lareira, construída em diversas casas para amenizar o frio nos meses do inverno (GASPARY; MONTAGNER; PEREIRA; PEREYRON, 2013, p.7).

Novamente a **Residência Dátero Maciel** encabeça a listagem, as outras onze escolhidas representam uma parcela importante da arquitetura moderna e estão em bom estado de conservação, com poucas descaracterizações, quando comparadas com outras da mesma época. Porém, das onze apenas a **Residência Rua dos Andradas**, nº 1560, faz parte da atual listagem de tombamento.

LISTA 4: O lado B do inventário

Duas questões nortearam a elaboração deste segundo inventário, a primeira, de modo geral, se refere basicamente à inclusão dos demais exemplares, a segunda de ordem estrutural, diz respeito ao estudo de estratégias de incentivo aos proprietários dos bens tombados. Atualmente, o poder público não oferece nenhum incentivo significativo, além do desconto de 80% do IPTU, para os proprietários de bens tombados. Motivo este que causou reação negativa após a divulgação da primeira listagem.

Na ocasião da elaboração do decreto, as edificações modernistas ficaram de fora devido ao desconhecimento da sociedade das questões referentes ao patrimônio, principalmente



do patrimônio arquitetônico recente. A dificuldade de reconhecer valor artístico nas construções recentes em contraponto com a valorização, mais assimilada, do patrimônio eclético local, foi um dos entraves na elaboração desta ação emergencial.

Com a finalidade de minimizar um pouco a repercussão negativa, nos parece que estes exemplares foram retirados até a implantação de medidas mitigatórias, como incentivos fiscais consistentes relacionados às políticas federais que impactam os municípios³, como por exemplo, as antigas LIC e Lei Rouanet⁴, e incentivos previstos nas leis urbanísticas e de obras do município.

Estes incentivos necessitam de maiores estudos, mas como providência inicial foi solicitada pelo COMPHIC-SM a regulamentação pelo poder executivo da legislação que permite a venda de potencial construtivo não utilizado nos bens tombados, como uma medida de compensação de perdas pela eventual desvalorização do lote. Por outro lado, o poder executivo sinalizou com a possibilidade de isenção do chamado Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISSQN) para empresas que se instalarem em edificações tombadas, o que também seria bastante positivo.

Como apenas cinco edificações constam no primeiro inventário e outras edificações significativas deste período citadas no item anterior foram excluídas, se fez necessário um novo inventário. Nele além da exclusão das edificações que foram demolidas, também foram retirados os edifícios muito descaracterizados, principalmente devido à dificuldade ao retorno do seu estado anterior de conservação. Esta imposição torna inviável o tombamento, gerando possíveis atitudes que serão respaldadas pela via judicial, nos parecendo que outros esforços serão mais eficazes.

Portanto a nova lista consta com 25 edificações, sendo que 9 delas estão localizadas na antiga Zona 2. Para facilitar os encaminhamentos referentes à documentação e procedimentos legais do inventário, as edificações foram divididas em cinco tipos: edifícios em altura, arquitetura religiosa, arquitetura escolar, arquitetura residencial e edifícios pertencentes à UFSM.

As edificações em altura foram agrupadas por representarem dificuldades referentes das suas adaptações aos novos programas de necessidade e às atualizações de normas técnicas, são elas: Correios e Telégrafos (1953); Ginásio do Corinthians Atlético Clube (1958-1962); Edifício Mauá (1945-1950); Edifício Pisani (1950-1959); Edifício Taperinha (década de 1950); Edifício Galeria do Comércio (década de 1950); Itaimbé Palace Hotel (1976); Edifício da CACISM (década de 1970);

³ Atualmente o percentual destinado ao município para captação via LIC fica em torno de Um milhão e setecentos mil reais (valor referente ao ano de 2018). Sendo que este percentual é destinado, não apenas aos projetos relacionados com arquitetura, como também as demais atividades culturais, incluindo a Feira do Livro, Festivais, Arte, Cinema e Teatro. Infelizmente existe também no nosso município a possibilidade da inclusão deste valor por outras secretarias do município em eventos de outras áreas, como saúde e educação, passando pela legitimidade da Câmara de Vereadores.

⁴ Na recente Conferência Municipal da Cultura de Santa Maria, realizada nos dias 28, 29 e 30 de agosto, o Representante Regional Sul do Ministério da Cidadania, Álvaro Franco, apresentou o panorama atual das leis de incentivo do atual governo, que observado pelos autores desta pesquisa está em processo de dissolução. Cabe ressaltar que atualmente o segmento de Patrimônio Arquitetônico é um dos integrantes do Conselho Municipal de Política Cultural e pode ser incluído nos editais do sistema de cultura.



Os exemplares de arquitetura religiosa possuem a vantagem de uma visão mais sensível dos seus representantes sobre as questões referentes ao patrimônio. Foram elencadas as seguintes igrejas e capela: Igreja Nossa Senhora do Rosário (1943-1960), Igreja Matriz Santa Catarina (1954), Igreja Nossa Senhora de Fátima (1964-1966) e Capela de Santo Antônio (1979).

Alguns exemplares da arquitetura escolar são edificações pertencentes às instituições religiosas acima elencadas, o Colégio Santa Maria (1960) e Colégio Nossa Senhora de Fátima (1952), porém a escola estadual Cilon Rosa (1969), também consta nesta nova lista. Atualmente a escola estadual Manuel Ribas, pertencente ao ecletismo, também conhecida como antiga Escola Santa Teresinha, possui tombamento estadual junto com outras edificações do ciclo ferroviário. Logo nestes tipos existe uma vantagem na compreensão dos motivos da necessidade de salvaguarda do patrimônio.

Nas edificações pertencentes à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) que são regidas por normas internas da mesma, a necessidade do tombamento vem para reforçar as medidas de proteção atualmente vigentes na universidade em vista ao cenário atual do Governo Federal. O tombamento municipal poderá servir de auxílio para vetar, ou pelo menos tentar vetar, uma medida de exceção. As edificações listadas são: Faculdade de Medicina (Antiga Reitoria da UFSM -1955), Planetário da Universidade Federal de Santa Maria (1969), Centro de Artes e Letras (1961- 1970), Centro de Tecnologia (1963) e a União Universitária (1968-1972).

A arquitetura residencial, também considerada uma categoria de difícil sensibilização dos proprietários em reconhecer seu valor perante os interesses financeiros da propriedade, englobou apenas cinco exemplares devido as recentes demolições e descaracterizações sofridas por diversas das apontadas na bibliografia, e reconhecidas pelos pesquisadores, são elas: Residência Avenida Dois de Novembro (1970); Residência Milton Sarturi (1972); Residência Amaury Ruviaro (1972); Residência Constantino Reis (1977); Residência Presidente Vargas (1975).

Portanto estas edificações modernistas formam o “lado B” do inventário, ou seja, as edificações com maior nível de rejeição pela população e inclusive pelo poder público. Assim como na música o “lado B” representa na arquitetura o lado experimental, ao lado oposto ao tradicional, o lado menos aceito pela maioria. Por meio deste conceito, muitas das edificações do inventário moderno fogem dos parâmetros normalmente aceitos em uma cidade do porte de Santa Maria.

Várias destas edificações são edifícios em altura pertencentes ao período de verticalização da cidade o que torna onerosa a sua manutenção, tanto na preservação das suas características arquitetônicas quanto na proposição das soluções técnicas para adaptações às novas demandas, como por exemplo, sistemas de ar condicionado, ampliação de áreas, fechamento de esquadrias, acessibilidade, etc.

Estas modificações precisarão tramitar em canais diferentes das novas obras e necessitam da qualificação da equipe técnica municipal, atualmente exígua no setor de aprovações de projetos e no setor de fiscalização. Também haverá a necessidade de contratação de profissionais habilitados e mão-de-obra qualificada para elaboração destes



projetos e da sua execução. Geralmente estes profissionais são dispensados pelos próprios proprietários em obras desta natureza ou em obras irregulares, por questões financeiras.

Algumas destas edificações são muito recentes, década de 1970, e ocupam grandes lotes em áreas atualmente valorizadas da cidade alvo da especulação imobiliária. Muitos dos seus antigos moradores já residem em outras cidades e até outros países, tornando-se imóveis de alta manutenção e que poderão ser negociados em breve.

Dentro deste cenário a maior dificuldade está no reconhecimento dos valores patrimoniais desta arquitetura tão recente não apenas pelos proprietários, mas pela população. Elas fazem parte da construção da identidade e da memória e são indispensáveis para a manutenção social e cultural da comunidade.

Em uma esfera ampliada de atuação, o inventário fará parte da promoção do acervo de edificações modernistas da cidade visando expandir a conscientização da comunidade sobre a sua importância, podendo auxiliar programas de educação patrimonial e organização de circuitos turísticos e culturais, com o objetivo de desenvolver a consciência sobre a importância das heranças culturais locais, não apenas no município como também no panorama da arquitetura moderna do estado.

Finalmente, pretende-se entregar esta listagem, acompanhada de fichas que serão elaboradas no padrão do inventário ao COMPHIC-SM, com a finalidade de auxiliar futuros processos de tombamentos e seus demais trâmites.

CHECKLIST: As Considerações Finais

A área central do município de Santa Maria, que abarca o chamado casco histórico do município, compõe, como o próprio nome diz, o tecido urbano e as edificações mais antigas da cidade, dispostas através da sobreposição de diversas camadas, que retomam aos estilos Eclético, *Art déco*, Protomoderno, Modernista, entre outros. Por outro lado, esta área central continua sendo o núcleo comercial e de serviços com o maior interesse imobiliário do município, o que torna tais edifícios os alvos mais claros da especulação com vistas a sua demolição, substituição e consequente densificação.

Por outro lado, a aprovação do novo Plano Diretor de Santa Maria, em 2018, alterou a forma como o chamado casco histórico, Zona 2, era tratado e o tornou desprotegido. Tal alteração acabou por colocar em risco diversos bens relevantes a história de Santa Maria e por meio do decreto e da ação conjunta entre as universidades e órgãos competentes, e cento de trinta e cinco edificações foram tombadas em caráter emergencial.

Dentro deste contexto surgiu a necessidade de formar uma nova lista de futuros tombamentos. Infelizmente vários exemplares que constam na bibliografia foram perdidos nos últimos anos, em reformas descaracterizantes, incêndios, demolições e inclusive várias demolições após a divulgação em 2018. Com base nestes dados vinte e cinco edificações foram elencadas, com o intuito de salvaguardar o patrimônio recente de Santa Maria.



Ainda em uma visão positiva da situação, seguindo a inclusão de novas “tarefas” em uma espécie de *checklist*, o novo cadastro pode oferecer subsídios para a futura criação ou alteração das políticas públicas no município, elaboração de novos regimes urbanísticos, criação de outras zonas de proteção, instruções para construções que considerem o novo e o antigo. Ou até, quem sabe, a criação de uma nova área destinada à preservação e controle do patrimônio cultural associada à economia criativa.

A educação patrimonial surge como uma das ações que pode atuar como prática transformadora baseada na memória e cidadania, uma ação mais ampla e duradora, porém só poderá ser construída em longo prazo. Por meio dela conseguiremos manter os símbolos que representam Santa Maria ao invés de apoiar os inventários apenas na elaboração de decretos e leis.

Hoje a construção do inventário representa a continuidade da luta pela preservação local na forma desta nova listagem para inventariação, que provavelmente será apresentada e aprovada pelo poder público, minimizará o dano da precipitada retirada da proteção do patrimônio arquitetônico moderno remanescente. Afinal a constituição deste instrumento é fundamental para a formulação de uma política de preservação efetiva, que fortalecerá o orgulho e resgatará o diálogo entre o passado e o futuro no município.

Referências Bibliográficas

BELEM, João. **História do Município de Santa Maria – 1797/1933**. 3 ed. Santa Maria: Ed. Da UFM, 2000.

BELTRÃO, Romeu. **Cronologia Histórica de Santa Maria e do Extinto Município de São Martinho**. Volume I (1787-1930). Santa Maria: Editora Pallotti, 1958.

CANEZ, Ana Paula; CAIXETA, Eline Maria; Margot Ines, CARUCCIO; LIMA, Raquel Rodrigues; MAGLIA, Viviane Villas Boas. **Acervos Azevedo Moura & Gertum e João Alberto: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre**. Porto Alegre: UniRitter, 2004.

FOLETTTO, Vani (org.). **Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria**. Santa Maria: Pallotti, 2008.

GASPARY, Fernanda; MONTAGNER, Francieli. PEREIRA, Clarissa; PEREYRON, Daniel. **A Arquitetura Residencial Moderna na Região Central do Rio Grande do Sul**. In: 3º SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO. Belo Horizonte, 2013.

JOVANOVIĆ, C. **La Compagnie auxiliaire de chemins de fer au Brésil y la ciudad de Santa Maria en Rio Grande do Sul**, Brazil. 2003. Tese (Doutorado em Arquitetura) - UPC. Barcelona, 2003.

MARCHIORI, J.N., NOAL FILHO, V.A. (orgs). **Santa Maria: relatos e impressões de viagem**. 2 ed. Santa Maria: Ed.; da UFSM, 2008.

NOGUEIRA, Ana Paula. **Patrimônio arquitetônico moderno em Santa Maria: as casas do arquiteto Luiz Arthur Vallandro – um resgate analítico**. Dissertação de mestrado. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, UFSM. 2011.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **Obras fundamentais da Arquitetura Moderna em Santa Maria**. In: V Encontro de Teoria e História da Arquitetura do Rio Grande do Sul. 2000, Faculdade de Arquitetura das Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis, 2001.



TRANSPARÊNCIA E PERMEABILIDADE NA ARQUITETURA MODERNA GAÚCHA: A REFORMA DA FACHADA DO EDIFÍCIO CHRISTOFELL

Silvio Belmonte de Abreu Filho

Doutor, professor do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PROPAR/UFRGS

silvio.abreu.arq@gmail.com

Angela Cristiane Fagundes

Mestranda do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PROPAR/UFRGS

angelacristianefagundes@hotmail.com

Resumo: Um dos aspectos associados à arquitetura moderna é a busca de transparência, procurando criar maior integração visual com o exterior. A obtenção de transparência implica uma alteração significativa das superfícies verticais das edificações, antes maciças e pouca vazadas, e cada vez mais abertas e expostas a partir da metade do século XX, com a consequente ampliação das superfícies envidraçadas. A arquitetura moderna brasileira procurou adaptar essa premissa às condições particulares de clima e contexto com a criação de sistemas de proteção, como a aplicação de brises e elementos vazados (cobogós). O objetivo deste artigo é uma reflexão acerca da transparência e permeabilidade na arquitetura moderna gaúcha por meio do estudo do Edifício Christofell (1962), do arquiteto Emil Bered, com enfoque na alteração da fachada em reforma recente, que subtraiu os painéis vazados, um dos elementos de composição arquitetônica mais expressivos. O uso dos cobogós como elemento de arquitetura foi importante para a composição arquitetônica da edificação, especialmente com função protetora, permitindo que a luz e insolação que incide na fachada oeste fosse filtrada num jogo instigante de transparências e sombras, conferindo privacidade, permeabilidade visual e porosidade à fachada. Sua perda afeta esses atributos, desvelando os painéis envidraçados. O estudo traz resultados preliminares do Projeto de Pesquisa Emil Bered Arquiteto em andamento, com um inventário da obra completa, reunindo a documentação original redesenhada e análises crítico-comparativas. A trajetória de Bered cobre toda a segunda metade do século XX, em contribuição fundamental para a introdução, difusão e consolidação da arquitetura moderna no estado, e a qualidade e relevância de sua produção é reconhecida em todos os estudos da arquitetura moderna gaúcha. O projeto exemplifica com qualidade essa condição, e rendeu a Bered a medalha de bronze na categoria edificação residencial no II Salão de Arquitetura do Rio Grande do Sul, em 1962.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna Brasileira, Arquiteto Emil Bered, Edifício Christofell, Elementos de proteção de fachada, Cobogós.

Abstract: One aspect usually related to modern architecture is the search for transparency, aiming to increase visual integration with exterior. Transparency allows significant change to buildings vertical surfaces, progressively open and exposed from mid XX century, with the consequent extend of glazed surfaces. Brazilian modern architecture tried to cope this premise to conditions of climate and context with the creation of façade protection systems, sunbreak or sunshade like brises and perforated panels (known as cobogós). The purpose of this essay is an



exploration on transparency and permeability in local modern architecture through Emil Bered's Christofell Building (1962) analysis, focusing recent reform modification that eliminate the ceramic perforated panels, one of his most expressive architectural composition elements. Cobogó panels use as architectural elements was important to the building architectural composition, mostly on protection purpose, allowing to shade and filter the west sunlight over front façade in an instigating game of transparency and shadows, bringing privacy, visual permeability and porosity. His loss affects these attributes, revealing the glass panels. The essay brings preliminary results on ongoing Emil Bered Architect Research Project, with his complete work inventory, original graphic documentation redrawn and critical analysis. Bered's trajectory covers the second half of XX century, in key contribution to modern architecture introduction, diffusion and consolidation in the state, so the importance of his work is well known in ever studies on local modern architecture. Christofell project exemplifies with quality this condition and awarded Bered a bronze medal on residential building at 1962 II Rio Grande do Sul Architectural Exhibition.

Keywords: *Brazilian Modern Architecture, Emil Bered Architect, Christofell Building, Façade protection elements, Cobogós.*



TRANSPARÊNCIA E PERMEABILIDADE NA ARQUITETURA MODERNA GAÚCHA: A REFORMA DA FACHADA DO EDIFÍCIO CHRISTOFELL

Apresentação

Um dos aspectos associados à arquitetura moderna é a busca de transparência, para criar maior integração visual entre interior e o exterior das edificações. Isso implicou uma alteração significativa das superfícies verticais das edificações, antes maciças e pouca vazadas, e cada vez mais abertas e expostas a partir da metade do século XX, com a consequente ampliação das superfícies envidraçadas. A arquitetura moderna brasileira procurou adaptar essa premissa às condições particulares de clima e contexto com a criação de sistemas de proteção de fachadas, como o uso de *brise-soleil* e a aplicação de elementos vazados, aqui chamados *cobogós*. O objetivo deste artigo é uma reflexão acerca da transparência e permeabilidade na arquitetura moderna gaúcha por meio do estudo do Edifício Christofell (1962), do arquiteto Emil Bered, com enfoque na alteração da fachada em reforma recente, que subtraiu os panos de cobogós, um dos seus elementos de composição arquitetônica mais expressivos e importantes, a conferir privacidade, permeabilidade visual e porosidade à fachada. Sua perda afeta esses atributos, desvelando os panos envidraçados. O artigo inicia por uma resenha do Projeto de Pesquisa Emil Bered Arquiteto em andamento, que busca um inventário da sua obra completa, reunindo a documentação original, redesenhada integralmente, a fortuna crítica e análises crítico-comparativas. Aborda o período inicial da atividade de Bered, que coincide com a introdução e difusão da arquitetura moderna brasileira no sul e marca o desenvolvimento de suas estratégias de projeto com a consolidação de um repertório moderno de elementos de arquitetura e de composição, então aplicados sobre a cidade tradicional. A seguir, aborda o Plano Diretor de 1959 e seus novos instrumentos de controle urbanístico, baseados numa espacialidade “moderna”, que vão balizar o projeto do Edifício Christofell, o primeiro de Bered dentro da nova legislação. A qualidade e relevância da sua produção é reconhecida em todos os estudos da arquitetura moderna gaúcha, e o projeto do Edifício Christofell exemplifica com qualidade essa condição, recebendo a medalha de bronze na categoria edificação residencial no II Salão de Arquitetura do Rio Grande do Sul de 1962. O edifício é analisado em detalhe, como exemplar do atendimento às novas condições de legislação e mercado dos anos 60, introduzindo a questão da transparência e permeabilidade na arquitetura moderna. Ao circunstanciar sua perda, alerta para os riscos a que estão sujeitos os edifícios da arquitetura moderna gaúcha.

Emil Bered Arquiteto

A trajetória profissional de Emil Achutti Bered cobre quase toda a segunda metade do século XX, em contribuição de reconhecida relevância para a introdução, difusão e consolidação da arquitetura moderna no estado. Além da extensa e qualificada produção projetual desde a formatura na primeira turma do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes em 1949, Bered teve atuação destacada no ensino e gestão



acadêmica na nova Faculdade de Arquitetura da URGs (depois UFRGS) por mais de 30 anos, e significativa participação nos órgãos profissionais e de classe. A qualidade e relevância de sua produção arquitetônica é reconhecida em todos os estudos da arquitetura moderna gaúcha. Em “Arquitetura Moderna em Porto Alegre” (XAVIER e MIZOGUCHI, 1987), principal obra de referência sobre a arquitetura moderna local, das 160 obras selecionadas e apresentadas, 10 são de sua autoria ou contam com sua participação. No “Guia de arquitetura moderna em Porto Alegre” (ALMEIDA, ALMEIDA e BUENO, 2010), das 30 obras escolhidas, quatro são de sua autoria ou coautoria, e no mais recente “Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65” (COMAS e PIÑON, 2013) dos 25 exemplos escolhidos, Emil Achutti Bered comparece com sete em autoria ou coautoria, quase 30% da amostragem, indicativo da relevância e representatividade da sua atuação profissional e papel na arquitetura moderna em Porto Alegre.

Apesar disso, as publicações disponíveis não abordam sua obra na totalidade. Em cuidadosa revisão bibliográfica, encontramos apenas estudos documentais e/ou teóricos que enfocam alguns de seus edifícios, ou parte de sua produção, e algumas análises parciais ou circunscritas. Uma revisão preliminar permitiu apresentar a relação completa das obras de edifícios de apartamentos, a maioria delas ainda não publicadas e apenas disponíveis nos arquivos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O Projeto de Pesquisa EMIL BERED ARQUITETO pretende preencher esta lacuna, ao produzir um inventário documentando o extenso conjunto de sua obra completa e correspondente fortuna crítica, analisando sua contribuição para a arquitetura moderna gaúcha.

Os objetivos gerais da pesquisa, que balizam o presente artigo, são contribuir para o conhecimento da arquitetura moderna no contexto brasileiro e local do pós-guerra aos anos oitenta, através do estudo da obra de um de seus mais destacados arquitetos; coletar, documentar e organizar a obra completa de um arquiteto exemplar da modernidade, contribuindo para a constituição de seu inventário e acervo; e empreender a análise do processo de geração dos projetos, os elementos de composição e de arquitetura utilizados, as circunstâncias de contexto, legislação e encargo, e as relações com o desenvolvimento dos paradigmas disciplinares, contribuindo para o aprofundamento de um quadro de referência teórico, em suas dimensões críticas e historiográficas, pertinente ao tema e período em estudo.

Em função da sua importância na introdução e difusão da arquitetura moderna brasileira no sul, e relevância da documentação e análise de sua obra para a Arquitetura Moderna no Rio Grande do Sul, adotou-se um recorte temporal em duas etapas de desenvolvimento do movimento moderno, período inicial 40-60 e período sob hegemonia do Plano Diretor de 1959-61 (60-80). Os recortes se justificam pela produção do arquiteto no período se orientar por duas visões quase opostas de cidade, uma baseada na inserção de exemplares de arquitetura moderna na cidade tradicional, com a construção baseada no regime de alinhamento/gabarito, rua-corredor e quarteirão periférico, e outra baseada em uma nova espacialidade, de caráter fundamentalmente moderno, do edifício isolado e do quarteirão aberto, exemplificada pelo Edifício Christoffel (1962).

O artigo retoma e segue numa linha de recortes complementares da obra de edifícios de apartamentos (ou habitação coletiva) de Emil Bered, vinculando-se com foco progressivo aos artigos “Emil Bered: Documentação da arquitetura moderna brasileira”



e “Emil Bered: Habitação coletiva moderna porto-alegrense”¹, submetidos (mas ainda não apresentados ou publicados) respectivamente ao 13º Seminário Docomomo Brasil e ao 21 Congresso Brasileiro de Arquitetos.

No primeiro artigo, a seleção observou as publicações disponíveis². Do ponto de vista analítico, o artigo tem foco nas estratégias de projeto e no repertório de elementos de arquitetura e de composição utilizados pelo arquiteto em seus projetos, antes e depois do Plano Diretor de 1959-61. Sendo assim, os edifícios foram selecionados levando em consideração a qualidade e representatividade dentro do recorte, as situações de implantação (esquina e meio de quadra), a utilização diferenciada de elementos de arquitetura e de composição, e a oportunidade de apresentar material documental inédito. Numa revisão preliminar, os edifícios selecionados para a análise foram: do primeiro período, Edifício Linck, Edifício Redenção e Edifício Nilza Esther; e do segundo período, Edifício Christofell, Edifício Novo Parque e Edifício Sinuelo.

No segundo artigo, por sua representatividade em cada período considerado, e pelas reconhecidas qualidades projetuais, a escolha recaiu nos edifícios Linck e Christofell, e o foco está na análise crítico-comparativa das estratégias de projeto e na utilização do respectivo repertório de elementos de arquitetura e de elementos de composição.

No presente artigo, o foco está no Edifício Christofell, o primeiro de Bered de acordo com os novos dispositivos de controle urbanístico do Plano Diretor de 1959, e nos seus sistemas de proteção de fachada, especificamente os planos em elementos vazados, ou cobogós. Sua recente supressão em reforma de fachada de 2018 permite discutir a importância dos conceitos de transparência e permeabilidade na arquitetura moderna local, e as consequências de sua perda.

Arquitetura Moderna em Porto Alegre

Nascido em Santa Maria (RS) em 1926, Emil Achutti Bered ingressou na primeira turma do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes em 1946, formou-se em 1949 e iniciou imediatamente sua vida profissional em Porto Alegre. Projetou muito intensamente na década de 50, em parceria com Salomão Kruchin, que foi seu sócio durante toda a década, e Roberto Félix Veronese, ambos seus colegas de turma no Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes.

A Porto Alegre na qual Bered iniciava sua vida profissional passava por um processo de expansão metropolitana em pleno desenvolvimento, com forte ritmo de densificação e verticalização das áreas mais centrais. A década de 50 foi a de maior crescimento demográfico desde a primeira década do século XX (numa média de quase 5% ao ano), passando de cerca de 395.000 habitantes em 1950 a 635.000 em 1960. Foi também a década em que mais se construiu em Porto Alegre, em um vigoroso boom imobiliário. Apesar disso, a arquitetura moderna ainda não estava estabelecida em Porto Alegre.

Rejeitada por princípios estéticos, preocupações climáticas e, muito provavelmente, por interesses também de grupo no mercado, a arquitetura moderna só vai chegar em Porto Alegre por volta de 1950, quando já estabelecida, se não hegemônica, no Rio, em São Paulo e mesmo em Belo Horizonte. Lá como aqui, a alteração do regime de gosto acompanha agora um processo acelerado de verticalização e adensamento edifícios de áreas urbanas centrais, implicando cada vez

¹ Ambos de autoria de ABREU FILHO, Silvio Belmonte de; FAGUNDES, Angela Cristiane e OLIVEIRA, Maitê Trojan.

² Especialmente as três citadas inicialmente, e a dissertação de mestrado de Eneida Ripoll Ströher “A habitação coletiva na obra do Arquiteto Emil Bered, na década de 50, em Porto Alegre” (STRÖHER, 1997), nas quais constam uma série de obras de Bered, mas ainda com lacunas a serem preenchidas.



mais a substituição tipológica, a demolição de mansões, sobrados ou casas de porta e janela para o aproveitamento mais intensivo dos terrenos que ocupavam. (COMAS; PIÑON, 2012/2013, p.16)

Seguimos aqui a análise de Silvio Abreu nos Capítulos 4 e 5 de sua tese (ABREU FILHO, 2006), retomada no Capítulo VIII de “Modernização e verticalização da área central de Porto Alegre” organizado por Renato Fiore (ABREU FILHO, 2016, p.244-250). A legislação que regulava a expansão era baseada no alinhamento e no gabarito, com alturas proporcionais à largura da via, mantidas e atualizadas desde o final do século XIX e transformadas em uma “Lei de Alinhamentos” em 1943. Eles permitiram a gradual ocupação das vias radiais e perimetrais previstas pelo Plano de Urbanização de Arnaldo Gladosch na administração Loureiro da Silva, e a introdução de alguns dispositivos morfológicos sugeridos por ele, como as arcadas (chamadas “galerias”) no centro, o pilotis alto ou colunata de dupla altura nos térreos dos edifícios nas avenidas principais, e os recuos de jardim de 4 metros aplicados em quase toda a área urbana.

Em 1952 a Lei nº 986 manteve a aplicação do critério de uma vez e meia a largura da rua para toda a cidade, e duas vezes para a área central, mas introduzindo o escalonamento da altura no centro. A partir desse dispositivo, foi possível aprovar no centro da cidade edifícios, na prática, sem limite de altura¹. Além das disposições sobre a altura, a Lei estabelece condicionantes específicos sobre a distribuição e a configuração de compartimentos e espaços internos e externos dos edifícios, determinantes para a sua volumetria, tratando das áreas de ventilação e insolação e dos balanços sobre a área pública, de forma bastante precisa. Ao permitir uma área suplementar com seus parâmetros de utilização, a legislação torna-se responsável, na prática, pela definição da forma externa dos edifícios, delineando seus perímetros, como podemos observar em alguns dos edifícios analisados.

Foram essas regras e dispositivos simples que orientaram a cidade num período de extraordinário crescimento e metropolização. O processo contou com a adesão entusiasmada dos agentes do mercado imobiliário e da indústria da construção, com grande inversão de capitais, inclusive através de novas modalidades de financiamento, como fundos de investimento e participação, sociedades de crédito imobiliário e companhias abertas, o que foi acompanhado por acelerada modernização e concentração do capital no setor. (ABREU FILHO, 2016, p.246)

O processo foi acompanhado pela emergência do incorporador imobiliário, agente promotor de um novo produto, o apartamento em condomínio, para atender as necessidades e expectativas da clientela, basicamente a nova classe média urbana. A exemplo do que ocorria em São Paulo, a principal sociedade de crédito imobiliário a atuar no novo mercado foi o Banco Lar Brasileiro, que foi um dos principais clientes de Bered nos anos 50.

¹ A seguir, a Lei nº 1167/1953 limitava a altura dos prédios a três pavimentos a partir da zona pericentral que atingia a atual Segunda Perimetral (excetuando trechos de radiais, com alturas maiores permitidas até os limites da atual Terceira Perimetral), numa reserva de mercado para pequenos edifícios residenciais sem elevador visando atender a demanda de pequena burguesia nos bairros.



A cidade contava com empresas construtoras e incorporadoras de natureza “moderna”, algumas atuando desde os anos 20 e 30, como a Azevedo, Moura e Gertum, outras mais recentes como a Azevedo Bastian e Castilhos (ABC), Pilla Guarita e Mello Pedreira. Bered projetou para as quatro. Elas atuavam dentro de novas condições de produção, introduzindo e divulgando tecnologias de ponta nas áreas de estruturas, instalações, esquadrias, materiais e revestimentos, e atentas aos novos padrões de consumo urbano. Para isso, utilizaram arquitetos de prática igualmente “moderna”, profissionais inicialmente formados pela Escola Nacional de Belas Artes, como Holanda Mendonça e Edgar Graeff, ou estrangeiros como Roman Fresnedo Siri, depois recém-egressos dos cursos de Arquitetura locais, como Emil Bered e seus parceiros.

Nos bairros residenciais a expansão se dá com tipologias de baixa ou média altura e densidade, unifamiliares ou coletivas; nas áreas de maior valorização ela ocorre fundamentalmente através da inserção de edifícios altos no espaço urbano da cidade tradicional, que nos anos 50 passam a ter características claramente modernas, hegemônicas ao final da década. A tendência dominante de verticalização iniciada no Centro na década anterior, estende-se pelas principais radiais, como as avenidas Independência e 24 de Outubro, João Pessoa, Osvaldo Aranha e Protásio Alves, e trechos de perimetrais como a Avenida Venâncio Aires e as ruas da República e Ramiro Barcelos. Emil Bered projetou edifícios de apartamentos em todas elas.

A pesquisa nos arquivos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, sistematizada por Weimer para o período 1950-1957 (WEIMER, 1998) e complementada pelos arquivos pessoais do escritório do arquiteto e em revisão bibliográfica, permitiram identificar o projeto de 27 edifícios residenciais no período da formatura até o Plano Diretor de 1959. Verifica-se que 26 deles são em parceria com seu associado durante toda a década de 50 Salomão Kruchin, dos quais cinco com a colaboração de Roberto Félix Veronese, ambos seus colegas de turma no Curso de Arquitetura do IBA. A produção inclui desde pequenos edifícios residenciais sem elevador, com térreo e até três pavimentos, como o Jerônimo D’Ornellas (1952), Santa Terezinha (1953) e Nogaro (1957) até edifícios de apartamentos em altura representativos da arquitetura moderna brasileira de qualidade, como o Linck (1952), Redenção (1954), Rio Grande do Sul (1957) e Porto Alegre (1958), presentes em todos os inventários da arquitetura moderna em Porto Alegre.

As regras do jogo, com a obediência ao gabarito e ao alinhamento (ou ao recuo de jardim), estão presentes em todos os exemplos dessa fase. Com a nota que como o comprova o exemplo carioca, a arquitetura moderna não é incompatível com um urbanismo de parcelamento e gabarito, mas “(...) em Porto Alegre, a legislação prevalente equaciona o quarteirão como uma massa compacta perfurada por pátios de luz ou recuos laterais de dimensões insuficientes para uma melhor habitabilidade, considerando a altura permitida” COMAS; PIÑON, 2013, p. 17).

Coerente com o modelo de implantação tradicional, os terrenos de esquina vão ser privilegiados nos empreendimentos, aproveitando a vantagem de maior perímetro de frente para orientação das peças principais. Em terrenos de esquina, as implantações tendem ao “L”, como no Redenção e depois no Faial (este contemporâneo do Christoffel, mas beneficiando da legislação prevista pelo Plano de 1959 para o Centro, que mantém as normas do gabarito e do alinhamento). O Santa Terezinha curiosamente adota para a esquina uma implantação em H defasado. Em função do terreno triangular, no Porto Alegre foi adotada uma estratégia em cunha, com duas alas retangulares convergindo para a esquina.

Em terrenos de meio de quadra, os partidos podiam assumir configurações em “I”, “T”, “H”, combinações destas, ou disposições longitudinais em “E” ou em “pente” nos terrenos mais profundos. As implantações mais comuns são em H. A variante em H tem



barras paralelas à rua com a circulação vertical na travessa, como o Linck (e o Nilza Ester), que tem dois apartamentos por andar (frente e fundos), “não abre peça principal para a área interna e aparece ainda hoje como um edifício isolado” (COMAS; PIÑON, 2013, p.18). No Amazonas, aparece uma variante em C.

Em função da geometria do terreno, há barras com faces internas em linha quebrada ou inclinada. Em função do bônus legal para balanço de extensão limitada a partir da equina, as faces externas do Porto Alegre e do Redenção (e do Santa Terezinha) se endentam.

A torre é a exceção singular, ilustrada pela organização cruciforme do Rio Grande do Sul, que tende a um T com a perna frontal à rua. “A justaposição de torre transparente estratificada e torre opaca vertical no edifício Rio Grande do Sul tem grande potencial plástico, infelizmente só desenvolvido no primeiro componente” (COMAS; PIÑON, 2013, p.22). Ele observa com propriedade que os planos verticais perfurados ganharam molduras estilisticamente impróprias no Rio Grande do Sul.

O Plano Diretor de 1959-61

O Plano Diretor de 1959 surge justamente como uma reação ao processo de verticalização da cidade da década de 50, considerado “excessivo” e identificado com densificação e superexploração do solo. O objetivo era conceitual, vinculado à implantação de uma nova espacialidade e à difusão de novos padrões de habitabilidade e conforto, defendidos pelo movimento moderno, mas também ideológico, e pode ser considerado o ponto final de um esforço teórico e profissional de uma equipe sempre liderada pelo engenheiro Edvaldo Paiva durante quase 30 anos, mantendo coerência e notável coesão interna.

A equipe coordenada por Paiva contava com os então recém-formados arquitetos Carlos Maximiliano Fayet, Moacyr Moojen Marques e Roberto Félix Veronese, este um dos parceiros de Bered nos anos 50¹. Um primeiro Anteprojeto do Plano Diretor foi definido ainda em 1954, consolidando as propostas da equipe, que seguiu trabalhando na elaboração do Plano até o final da década, com a promulgação em 1959².

O objetivo básico do plano era conter a crescente verticalização da cidade, especialmente no centro e nas avenidas radiais, procurando equilibrar a relação entre densidade e infraestrutura urbana através de novos instrumentos de controle da intensidade de ocupação do solo. O Plano Diretor se filia à tradição da cidade moderna, baseado nas prescrições de urbanismo da Carta de Atenas e no conceito de unidades de vizinhança. Para Abreu Filho, “o caráter moderno é dado principalmente na definição dos instrumentos de controle urbanístico presentes no Plano, que vão induzir tipologicamente o edifício prismático sobre *pilotis*, recuado nas quatro faces, para a maioria dos bairros residenciais” (ABREU FILHO, 2006, p.328). A partir de um Zoneamento urbano, o Plano estabelece um controle de edificabilidade dos terrenos

¹ Desde 1954, a equipe vinha trabalhando sucessivas propostas baseadas em estudos anteriores, principalmente no *Anteprojeto de Planificação Urbana de Porto Alegre, de acordo com os princípios preconizados pela Carta de Atenas*, de Edvaldo Paiva e Demétrio Ribeiro, apresentado em 1951, e apoiados nas pesquisas do Expediente Urbano, organizado pelo próprio Paiva e publicado em 1942.

² O Plano Diretor foi aprovado através da Lei 2.046/59, e passou a ser complementado e ajustado pelos técnicos municipais, na condição de aprovado preliminarmente *in totum* pela Câmara e em primeira instância pelo Conselho do Plano Diretor. Em 1961, foi reapresentado e aprovado como Lei nº 2330/61, já com todo o seu detalhamento, e finalmente publicado em 1964 (PORTO ALEGRE, 1964).



através do índice de aproveitamento e de uma taxa de ocupação, e passa a regular a altura dos prédios por pavimentos, com recuos frontais e laterais proporcionais.

Os índices estabelecidos pelo Plano reduziram o aproveitamento dos terrenos à metade do que era praticado nos anos 50 no Centro, e a um quarto ou um quinto nas avenidas e bairros principais. O mesmo ocorreu com as alturas. A questão da redução de construtibilidade só seria percebida em toda sua extensão pelos agentes do mercado imobiliário na metade da década de 60, ainda que mascarada por uma persistente crise do setor, causada pela inflação e falta de financiamento, com a paralisação de uma série de empreendimentos. Ao final da década de 60, os efeitos da aplicação das normativas do Plano Diretor estavam visíveis por toda a cidade, com a contenção do processo de verticalização no centro e nas avenidas, e a expansão do novo padrão tipológico de blocos isolados pelos bairros.

A aplicação dos dispositivos de controle previstos no Plano estabelece um “envelope construtivo” para os terrenos, e a correlação entre eles faz com que este envelope seja muito ajustado, ou restrito. A maior parte da produção residencial, lutando contra este “envelope ajustado” do regime urbanístico, com poucas referências formais, e enfrentando os terrenos restritos do parcelamento existente nos bairros tradicionais, resultou numa coleção de pequenos prismas retangulares, afastados uns dos outros cerca de seis metros, com pequenas variações no recuo frontal, no volume e na altura. Sobre a legislação urbanística, Maria Almeida concorda que “a partir de 60 a cidade cresceu sob a orientação de modelos tipológicos onde predominou a inserção isolada do edifício no lote” (ALMEIDA, 2004, p. 255-256), e reconhece suas consequências espaciais. A aplicação dos dispositivos de controle, associados aos onipresentes “recuos para jardim”, imprimiu uma verdadeira marca na paisagem urbana, que predominou por quase quarenta anos: prismas soltos nos terrenos, sobre *pilotis*, com forte presença dos jardins frontais. O resultado foi descontinuidade de alinhamentos e gabaritos, a ruptura da continuidade da rua, em termos visuais e morfológicos, e uma indefinição perceptiva e conceitual dos limites entre os âmbitos público e privado.

No Centro o Plano manteve a construção nas divisas, mas nas outras áreas habitacionais da cidade até a 3ª Perimetral, limite do Plano na década de 60, incidia o zoneamento de alturas ZR5. Nelas, a normativa determinava os afastamentos laterais e de fundos desde o nível do solo ao teto do último pavimento. O afastamento de frente se somava ao recuo para jardim de quatro metros. Bairros tradicionais como Moinhos de Vento e Menino Deus, áreas residenciais mais novas, como Petrópolis, e os bairros de classe média e alta da direção norte e nordeste (Auxiliadora, Mont’Serrat e Higienópolis) foram sendo ocupados com este padrão tipológico, formado por pequenas edificações isoladas nos lotes, com afastamentos proporcionais à altura.

Como o padrão de parcelamento predominante nesses bairros era de lotes com testada entre 10 e 15 metros (com proporção 1:3 ou mais profundos), os dispositivos de altura, combinados com o aproveitamento e ocupação, definiam pequenos envelopes prismáticos com frentes ao redor de 6 a 7 metros, afastados entre si na mesma proporção. Os terrenos maiores permitiam maiores alturas, com maiores afastamentos, mas não eram muitos, e eram disputados por construtores e incorporadores. O terreno do Edifício Christofell era um deles, em termos de tamanho e localização, permitindo a Emil Bered um projeto exemplar e a edificação do primeiro empreendimento de porte atendendo as novas diretrizes estabelecidas pelo Plano na área do bairro Moinhos de Vento.



Edifício Christofell (1962)

O Edifício Christofell foi um dos primeiros empreendimentos residenciais regulado pelas diretrizes urbanísticas de inspiração moderna introduzidas pelo Plano Diretor de 1959, esboçando de modo pioneiro a solução do edifício isento das divisas, plenamente isolado no lote. O projeto recebeu a medalha de bronze no II Salão de Arquitetura do Rio Grande do Sul em 1962, reconhecendo e premiando o talento de Bered em lidar com as novas condições de legislação e mercado do período. Este reconhecimento se revela nas publicações: o edifício está apresentado na principal publicação de referência sobre a arquitetura moderna em Porto Alegre (XAVIER; MIZOGUCHI, 1987, p.176-177), na tese de doutorado de Luís Henrique Luccas e em artigo posterior para a revista Vitruvius (LUCCAS, 2004, p.219-221 e LUCCAS, 2006), na tese de Raquel Rodrigues Lima (LIMA, 2005, p.260-261) e no Guia de Arquitetura Moderna em Porto Alegre (ALMEIDA; ALMEIDA; BUENO, 2010, p.60-61).

Ao projetar o Edifício Christofell no início dos anos 60, Emil Bered já era um arquiteto reconhecido, com experiência profissional de uma década e destacada atuação acadêmica e institucional. Ao longo dos anos 50, desde os primeiros edifícios de apartamentos em 1952 até o advento do Plano Diretor ao final de 1959, Emil Bered tinha projetado 27 edifícios, respondendo às contingências e pressões de encargo, programa e local com estratégias de projeto que, no início dos anos 60, estavam definidas e consolidadas em um repertório de soluções de composição e elementos de arquitetura, derivados do repertório da arquitetura moderna brasileira da *escola carioca*, de matriz corbusiana. Mas estava só, sem seu sócio desde o início da vida profissional Salomão Kruchin, e lidando com as novas condições de legislação urbanística e restrições arquitetônicas estabelecidas pelo Plano Diretor de 1959.

O terreno amplo de frente oeste, levemente elevado em relação ao passeio, está localizado em uma exclusiva travessa em “cul-de-sac” junto à Praça Júlio de Castilhos, em situação análoga à do Edifício Linck, projetado por Bered (com Salomão Kruchin e Roberto Veronese) dez anos antes em outra travessa do outro lado da Praça (Figura 1). A localização era especial. A travessa Vila Jardim Christofell (ou Rua Jardim Christofell, como consta em vários documentos), perpendicular à Rua 24 de Outubro, tinha sido aberta trinta anos antes sobre a área da antiga Villa do industrial cervejeiro Walter Christofell, então ocupada por seu genro Alberto Bins, empresário e político, prefeito de Porto Alegre de 1928 a 1937. A área, localizada sobre o divisor de águas que inicia na Rua Duque de Caxias e segue pela Avenida Independência e Rua 24 de Outubro, vinha sendo o vetor preferencial de densificação e verticalização da cidade desde o final da década de 40, e o entorno da Praça era um exemplo.



Figura 1 – Implantação e Planta Tipo Edifício Christoffel, 2019. Fonte: Imagem produzida pelos autores.

As duas esquinas da travessa já estavam ocupadas por edifícios de apelo historicista. Na direção do bairro, a quadra tinha o pequeno e neocolonial Edifício Ibañez (Fernando Corona, 1948) e a seguir o clássico Edifício Querência (Erwin Brand, s/d). Na direção do centro, pelo Edifício Plaza (Eng. João Hippmann, 1952), de apelo historicista. A quadra da Praça seguia com os edifícios Alegrete, Cerro Formoso (Carlos Alberto de Holanda Mendonça para ABC, 1954), Batovi (Guido Trein, 1941) e Embaixador (Eng. Armando Battista, 1958) na esquina da Rua Ramiro Barcelos. Na esquina oposta da Independência, a formidável empena e grelha esmeralda sobre insistente colunata do Edifício Esplanada (Fresnedo Siri, 1952-53) formava um pórtico e anunciava o exclusivo bairro Moinhos de Vento para quem vinha do centro. Do outro lado da 24 de Outubro, a face da Praça era ocupada pelos edifícios Moinhos de Vento (Fernando Corona, 1942) e Armênia (Ari Mazzini Canarin, 1955), com seus elementos variados de proteção de fachada na esquina com a Rua Mostardeiro, projeto premiado com Medalha de Bronze no 1º Salão de Arquitetura do Rio Grande do Sul em 1960. Alguns deles são ícones da arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre. O Edifício Christofell foi o primeiro a ser implantado na zona após o Plano Diretor de 1959.

Atendendo circunstâncias de contexto, nova legislação e encargo para clientela de alto padrão econômico, Bered lança um partido em volumetria prismática com 9 pavimentos sobre pilotis, com dois generosos apartamentos de 250m² por pavimento, todos de frente (Figura 2). O núcleo de circulação vertical centralizado, com escada, dois elevadores e Hall, permite um partido de apartamentos “à francesa”, onde um vestíbulo organiza distribuição independente para os três setores, social, serviço e íntimo. O esquema distributivo zoneia as áreas sociais dos apartamentos para a frente oeste, aproveitando a vista, e o setor íntimo com três dormitórios e parte dos serviços para os fundos, beneficiando-se da orientação nascente. A generosa área social conta com gabinete, lavabo, sala de estar, jantar, um jardim de inverno e sacada, e atinge quase metade da área total do apartamento. O vestíbulo permite acesso reservado direto ao gabinete no centro da fachada, com lavabo contíguo, atendendo às demandas da clientela preferencial formada por profissionais liberais e empresários.



As fachadas laterais a norte e sul recebem o lado menor da sala, jardim de inverno/sala de jantar, e um banheiro. A solução de planta rompe com a ideia do volume puro a fundos com uma reentrância na face posterior que aumenta o perímetro externo e viabiliza a iluminação e ventilação das cozinhas e áreas de serviço no centro, dividindo o volume em dois blocos, quando visto de trás. Para Luccas (LUCCAS, 2004, p.221), a reentrância resulta da persistência das pressões contingentes do terreno sobre o edifício: “no equacionamento do arranjo, não houve liberdade para uma solução ideal, restando acomodar o volume recortado à proporção do lote”. Trata-se de uma estratégia de compromisso face às novas diretrizes de legislação com obrigação de afastamentos em todas as faces, baixa altura, limite de ocupação e aproveitamento, que conformam o prisma resultante. Ele salienta que “em outros casos do período o fato torna-se mais evidente, resultando em formas do terreno impressas no volume do edifício, produzindo um tecido ambíguo, apresentando prédios simultaneamente isentos e contingentes à geometria dos lotes” (LUCCAS, 2004, p.220-221). O artifício da área de iluminação, que faz as vezes das áreas internas e poços de iluminação dos anos 50, também permite poupar a fachada de fundos das aberturas de serviço, sempre problemáticas em termos compositivos.

A setorização precisa e elegante dos apartamentos utiliza transparências e painéis vazados para integrar ou dividir visualmente os generosos espaços sociais, evitando a compartimentação. Para proteger as áreas envidraçadas da fachada principal do poente, foram utilizadas sacadas em balanço e painéis de elementos vazados (cobogós). As sacadas se projetam em balanço com um perfil em “L” cujas laterais envidraçadas acentuam a leitura da forma aplicada, e os planos em cobogós destacam-se sobre a fachada, encobrendo parcialmente as esquadrias de gabinetes e salas de estar, e se contrapõem aos planos cegos revestidos em pastilhas na cor creme.



Figura 2: Edifício Christoffel. Fonte: ALMEIDA, 2010. Página 61.

O prisma foi definido por grandes planos descontínuos com os pavimentos seccionados pelas faixas das lajes de entepiso, em marcação horizontal na cor azul escuro. Luccas destaca que “o conceito de composição aplicado sofria esta mudança sutil, com os volumes constituídos a partir da sobreposição de superfícies segmentadas” (LUCCAS, 2004, p.220). As grandes aberturas frontais em painéis verticais chegam até a parede



lateral do bloco, criando o efeito de uma grande empena para as fachadas laterais, indicando certa dificuldade em lidar com as novas condições de composição com visibilidade lateral dos blocos isolados da nova legislação. Ainda assim, a utilização de quatro janelas verticais seriadas e duas janelas retangulares de banheiros inseridas nos panos horizontais permite um diálogo com a fachada frontal. As aberturas horizontais da arquitetura moderna brasileira dos anos 50 foram preteridas por sequências de esquadrias verticais próximas e janelas quadradas de banheiro perfurando os panos cegos, que passam a se incorporar a um repertório renovado.

A fachada de fundos, em dois corpos simétricos separados por uma reentrância profunda, é menos feliz. A estratégia de dispor elementos de arquitetura inseridos entre faixas horizontais se repete, intercalando painéis opacos de alvenaria revestidos em pastilhas creme e painéis em recesso com as janelas dos dormitórios (três em cada lado) inseridas entre peitoris e vergas em cor azul-claro. A composição, que procura simular uma estratégia de apainelamento vertical entre lajes, é prejudicada pela falta de modulação nas dimensões de janelas e painéis, mas vai se revelar muito conspícua nos edifícios de apartamentos nos anos 60 a 80. Nos dormitórios a nascente, as janelas recebem a proteção de persianas plásticas de projetar, solução corrente em Porto Alegre desde os anos 50 em substituição às tradicionais venezianas¹.

É um tipo de proteção solar eficiente, mas pouco usado na arquitetura moderna brasileira porque o seu rolo interrompe a fluidez espacial entre interior e exterior. Acaba por virar idiossincrasia gaúcha, com resultado que vai do canhestro, quando oculta por verga revestida de tijolos abaixo da viga de bordo no Santa Tecla, ao engenhoso, quando oculta pela viga de bordo recuada do Esplanada. (COMAS; PIÑON, 2013, p.22)

O pavimento térreo em pilotis frontal é predominantemente livre, abrigando hall e circulações, dependências de zelador e equipamentos, playground e jardins, e um pequeno muro de pedra delimita o alinhamento, sugerindo um pequeno pódio para o assentamento do edifício. O arranjo atende à nova legislação, que estabelece no Art. 69 o limite de 50% para a ocupação do pilotis para que beneficie da isenção na altura. No subsolo com acesso à direita, localiza-se a garagem, com duas vagas e um depósito por apartamento.

Diferente da arquitetura moderna da escola carioca, baseada na estrutura independente tipo Dom-ino (Le Corbusier, 1915) com lajes planas em balanço sobre uma grelha regular de suportes, gerando planta e fachada livre dentro de um espaço estratificado horizontalmente, como um sanduiche, as estruturas locais adotaram padrão mais conservador. Apesar do resultado formal do sanduiche ser similar (com a linha horizontal das lajes manifesta na fachada), a estrutura utilizada por Bered no Christofell é do tipo pilar, viga e laje, como em praticamente todos os seus edifícios da década anterior.

Apesar da estrutura e construção relativamente tradicional, o edifício incorpora uma série de elementos de infraestrutura e tecnologia inovadores, como sistema de ar condicionado central, *shafts* para dutos e instalações e novos elevadores.

¹ Em seu Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre, Comas observa que a persiana, de plástico ou de madeira, está presente em 40% do total dos exemplares da seleção (edifícios Esplanada, Linck, Santa Tecla, Iochpe, Redenção, Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Faial, Tapejara, Floragê, Tannhauser, este comercial) e 70% do total dos edifícios residenciais, contra 15% dos mesmos com venezianas (Tapejara e Armênia) e 15% com quebra-sóis ou sacadas operando como tal (Santa Terezinha, Jaguaribe).



Transparência e Permeabilidade

Entre os elementos de arquitetura utilizados por Bered em suas estratégias de projeto no Edifício Christofell, aqui interessam especificamente os elementos de proteção de fachada e sua relação com os atributos de transparência e permeabilidade na arquitetura moderna brasileira.

No seu clássico *Arquitetura Moderna no Brasil*, Henrique Mindlin destaca os elementos de proteção de fachada entre as duas características mais salientes da arquitetura moderna no Brasil: “o emprego de grandes superfícies de vidro, protegidas, quando necessário, por *brise-soleil*, e o uso de estruturas livres, apoiadas sobre pilotis, com o térreo aberto quando possível” (MINDLIN, 2000, p.33). Ele observa que essas duas características mostram também a marcante influência de Le Corbusier na arquitetura moderna brasileira (para Mindlin, o uso comum no Brasil da expressão francesa, em lugar de “quebra-sol”, constitui outra marca da influência de Le Corbusier). O *brise-soleil* tem sido usado na arquitetura moderna brasileira das mais variadas formas, móveis ou fixos, verticais ou horizontais, e projetados de acordo com a orientação do prédio e sua finalidade em grande variedade de materiais: concreto armado, alumínio, asbesto, cimento, placa metálica, lâ de vidro inserida em placas de vidro, placas de madeira compensada, persianas em caixilhos, etc. (...).

Ainda que, em certa medida, qualquer tipo de *brise-soleil* possa ser considerado uma imitação dos velhos e tradicionais métodos de proteção contra a ofuscação e o calor, mesmo assim o *brise-soleil* adicionou um novo elemento à nossa arquitetura, seja por sua independência com relação às janelas, seja por sua integração plástica às fachadas, dando-lhes, mesmo quando fixo, mas especialmente quando móvel, uma característica dinâmica. Se, como diz Le Corbusier, a arquitetura é “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob o efeito da luz”, o *brise-soleil* dá a esse jogo e a esses volumes uma riqueza infinita de modulações, em certo sentido uma quarta dimensão, pelo deslocamento constante das sombras sobre a superfície, do nascer ao pôr-do-sol (MINDLIN, 2000, p.33).

Mindlin identifica nos detalhes dos *brise-soleil*, bem como nos trabalhos em madeira, reminiscências e variações das rótulas e persianas coloniais, “seja como expressões de um passado que se reíntegram no novo vocabulário em formação, seja como novas respostas dadas aos problemas permanentes dos climas tropicais e subtropicais”. Traz como exemplo os painéis de cobogós, ou de concreto pré-moldado, “severos ou imaginativos, que atenuam a ofuscação ou tecem rendados e sombras nas fachadas”, e diversas variedades de treliças e rótulas “às vezes repetições de modelos antigos, como os muxarabis – ou de balaustradas são usadas quase nas suas formas originais, ou ocasionalmente em escala ampliada de modo a produzir um efeito arquitetônico mais óbvio e enfático.” (MINDLIN, 2000, p. 33) Ele apresenta como ilustração uma figura com detalhe do edifício Bristol no Parque Guinle, Rio de Janeiro (1950).

Apesar da extensiva aplicação dos cobogós na arquitetura moderna brasileira da “escola carioca”, e depois em sua expansão e difusão pelo território nacional, tanto a denominação quanto a origem do termo são controversas. Aparecem como cabogós em parte da literatura (por exemplo, em CAVALCANTI, 2013), e ainda como combogós



(COMAS; PIÑON, 2013), aparecendo dessa forma inclusive no verbete do Dicionário da Arquitetura Brasileira de Eduardo CORONA e Carlos LEMOS:

COMBOGÓ – Nome que se dá, principalmente no Norte do Brasil, ao tijolo furado ou ao elemento vazado feito de cimento empregado na construção de paredes perfuradas, cuja função principal seria a de separar o interior do exterior, sem prejuízo da luz natural e da ventilação. Nome que se generalizou para designar os elementos celulares usados como quebra-sol. (...) Existem as formas CABOGÓ e CAMBOGÊ, esta usada por Philip Goodwin no seu livro “Brazil Builds” (CORONA; LEMOS, 2017, P.138).

Apresenta exemplos de aplicação do cambogó, na Caixa D’água de Olinda, Pernambuco, dos arquitetos Luís Nunes e Fernando Saturnino de Brito, 1937 e na estação de tratamento de água de Campinas, do arquiteto Fábio Pentead.

O tradicional Dicionário Aurélio confirma a denominação cobogó no verbete “S. m. Constr. Elemento vazado, de cerâmica ou de cimento, empregado na construção de paredes perfuradas, para proporcionar a entrada de luz natural e de ventilação. [F. paral.: *combogó*.]” (FERREIRA, 1986, P.421). Quanto à origem, o Aurélio informa que Cobogó deriva da composição das iniciais dos sobrenomes dos engenheiros (Co)imbra, (Bo)eckman e (Gó)is, que teriam desenhado e iniciado a produção e aplicação dos elementos na arquitetura brasileira, a partir dos anos 20-30, enquanto o Dicionário da Arquitetura Brasileira sugere uma origem africana: “parece que o combogó brasileiro filia-se diretamente aos tijolos perfurados das construções norte-africanas, como sugere a forma da palavra evidentemente negra” (CORONA; LEMOS, 2017, p.138).

Como em tantos outros elementos de arquitetura da arquitetura moderna brasileira da *escola carioca*, é Lucio Costa quem define de forma canônica e exemplar sua aplicação. Ele utiliza painéis de cobogós cerâmicos intercalados com *brise soleils* nos edifícios Nova Cintra (1948), Bristol (1950) e Caledônia (1954) do Parque Guinle, Rio de Janeiro¹. No Nova Cintra a fachada norte, face ao parque, recebe *brise soleis* verticais nos quartos e elementos cerâmicos vazados nas varandas e setores de serviço, garantindo sombreamento e constante aeração. Nos outros dois blocos, as fachadas voltadas para o parque têm orientação oeste e sofrem severa incidência do sol durante todo o período da tarde.

De modo a não abrir mão da vista para a natureza, Costa protegeu os setores sociais com jardins de inverno, terraços e suas fachadas, divididas em quadros retangulares, contém venezianas verticais, cabogós, tijolos vazados e treliças que se alternam de acordo com a função correspondente de seus espaços internos”. (CAVALCANTI, 2013, p.96-97)

Em programas de habitação popular, Affonso Eduardo Reidy utiliza de forma pioneira painéis de elementos vazados cerâmicos na proteção das circulações do monumental bloco sinuoso e nas barras menores do Conjunto do Pedregulho (1947-48). Em programas não residenciais, Oscar Niemeyer (com Hélio Uchôa, colaborador) utiliza no Hospital Sul América (Hospital da Lagoa) do Rio de Janeiro (1952-1959) grandes painéis

¹ Os cobogós do Parque Guinle foram documentados e exaustivamente analisados (inclusive na avaliação de sua eficiência) por Marta Peixoto em sua dissertação de mestrado “Sistemas de proteção de fachadas na escola carioca: de 1935 a 1955” (PEIXOTO, 1995) e em artigo de mesmo título na ArqTexto (PEIXOTO, 2002).



intercalados de *brises* verticais e cobogós de cerâmica protegendo as salas administrativas e os laboratórios da fachada oeste da insolação excessiva.

Em sua tese sobre a difusão da arquitetura moderna brasileira no sul, Magali Collares Gonçalves classifica os cobogós (sic) na categoria dos elementos de arquitetura de vedação característicos da arquitetura moderna brasileira, com aplicação plástica comum à *escola carioca*, que se define, geralmente “como anteparo visual de zonas de serviço; exemplifica-se aplicado de forma composta, com mais de um elemento vazado e com o objetivo do enquadramento centralizado de esquadrias, no projeto dos edifícios do Parque Guinle, de Lucio Costa” (GONÇALVES, 2017, P.154).

Em Porto Alegre, a solução foi usada correntemente em edifícios de apartamentos na década de 50, tanto para proteção de peças de uso principal da insolação como no Edifício Porto Alegre e no Edifício Tapejara, de Edgar Graeff (1960) - este em painéis enquadrados nas faixas horizontais das lajes de forma muito similar ao Christofell, quanto para proteção ou composição de aberturas dissonantes em zonas de serviço, no Edifício Salomão Iochpe de Leo Grossman (1955), no Edifício Santa Tecla de Edgar Guimarães do Valle e Mauro Guedes de Oliveira (1953-1959) e no Edifício Faial do próprio Emil Bered, do mesmo ano de projeto do Edifício Christofell.

Bered já tinha utilizado panos de elementos vazados no projeto do Edifício Porto Alegre (1958), marcando a inflexão da esquina em ângulo agudo e protegendo o balcão dos dormitórios principais da insolação oeste, com painéis de cobogós em cerâmica vermelha enquadrados entre as faixas horizontais de alvenaria dos peitoris dos balcões. No mesmo ano do Christofell, Bered utiliza os painéis de elementos vazados encaixados entre faixas horizontais de piso no Edifício Faial (1962), mas com propósito e materialidade distintos. Estão frente às aberturas de cozinha e banho de serviço, e mesmo constituindo proteção à insolação oeste, parecem responder mais a pressões compositivas, pois na mesma fachada as janelas das salas e do dormitório de serviço não recebem a mesma proteção.

No Edifício Christofell, para proteção da fachada frontal do sol poente Bered utiliza painéis de elementos vazados de louça e sacadas em balanço. Os quatro painéis de cobogós na cor azul, “se apresentam como belos ‘tecidos’ estendidos fornecendo proteção necessária à insolação vespertina” (XAVIER e MIZOGUCHI, 1987, p.60-61). Além da evidente função protetora, o uso dos cobogós como elemento de arquitetura foi importante para a composição arquitetônica da edificação, permitindo que a luz e insolação que incide na fachada oeste fosse filtrada em um jogo instigante de transparências e sombras, conferindo privacidade, permeabilidade visual e porosidade à fachada. A reforma recente de fachada feita em 2018 eliminou os painéis em cobogós e sua supressão afeta esses atributos, desvelando os panos envidraçados, com perda na porosidade e em riqueza de planos na composição da fachada (Figura 3).



Figura 3: Edifício Christofell. Fonte: imagens produzidas pelos autores, 2019.

A proteção solar foi abandonada em favor do uso mais extensivo de condicionamento artificial, a privacidade em favor de cortinas internas. Entretanto, como a distribuição de cheios e vazios das aberturas e panos de parede entre as faixas horizontais da fachada é harmoniosa, a qualidade compositiva da fachada frontal se mantém, apesar da eliminação dos quatro panos. A perda maior é justamente na porosidade da fachada, com a eliminação de uma camada de profundidade e o que isso significa em termos simplificação formal e redução de filtro e no drama de luz e sombra.

Nas sacadas, a forma adotada dificultou a modificação de natureza mais recorrente na arquitetura moderna brasileira dos anos 50, o fechamento com esquadrias de vidro ou painéis de vidro laminado, seguidamente escurecidos. As sacadas se projetam em balanço com um perfil em “L” cujas laterais envidraçadas (até o peitoril) acentuam a leitura da forma aplicada, complicando tecnicamente a reforma, e foram mantidas assim. Tiveram mais sorte que seu vizinho próximo, o Edifício Esplanada, que teve boa parte das sacadas de sua grelha verde esmeralda fechada com esquadrias de alumínio e vidro de desenho no mínimo descuidado, eliminando a porosidade “alveolar” que constituía um dos maiores atributos compositivos e de materialidade da enorme fachada. Escapou de outro destino ingrato das fachadas modernas em Porto Alegre, a troca ou simples pintura das pastilhas vitrificadas de revestimento dos panos de alvenaria (no caso inclusive os peitoris frontais das sacadas).

De qualquer forma, a constatação alerta para os riscos aos quais a arquitetura moderna brasileira dos anos 50-60 está sujeita em Porto Alegre, e que tem resultado em sua mutilação ou comprometimento. Na conclusão de seu ensaio no Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65, Comas observa que, paradoxalmente, a arquitetura é a mais frágil de todas as artes na cultura industrializada, a mais sujeita ao desrespeito, à mutilação e à destruição, e isso constitui uma “razão a mais também para dar a conhecer e render tributo a uma arquitetura ameaçada de desaparecimento pela desinformação, incompreensão, indiferença” (COMAS; PIÑON, 2013, p.24).

Referências

ABREU FILHO, S. B. de. A esquina do moderno. **ArqTexto**, Porto Alegre, n.5, p.82-97, 2004.



ABREU FILHO, S. B. de. **Porto Alegre como cidade ideal. Planos e Projetos urbanos para Porto Alegre**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2006.

ABREU FILHO, S. B. de. "Vertigem das Alturas". In: FIORE, R. H. (Org.). **Modernização e verticalização da área central de Porto Alegre**. Porto Alegre: Marcavisual, 2016, p.236-269.

ALMEIDA, G. E. de; ALMEIDA, J. G. de; BUENO, M. **Guia de arquitetura moderna em Porto Alegre**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

ALMEIDA, M. S. de. **Transformações Urbanas. Atos, Normas, Decretos, Leis na Administração da Cidade; Porto Alegre 1937/1961**. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 2004.

BERED, E. Muito Edifício pouca Arquitetura. **Revista O Globo**, 1948, p. 46-51.

COMAS, C. E.; PIÑON, H. **Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

CAVALCANTI, L. **Arquitetura moderna carioca 1937-1969**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013.

CORONA, E.; LEMOS, C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2017 (Coleção RG facsímile, 3),

DREBES, F. **O edifício de apartamentos e a arquitetura moderna da escola carioca**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2004.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa (2ª edição)**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FIORE, R. H. (Org.). **Modernização e verticalização da área central de Porto Alegre**. Porto Alegre: Marcavisual, 2016.

GONÇALVES, M. N. C. **A fronteira do moderno: Holanda Mendonça e a difusão da Arquitetura Moderna Brasileira no Sul**. Tese de Doutorado em Arquitetura. Porto Alegre: Propar/Ufrgs, 2017

LIMA, R. R. **Edifícios de apartamentos: um tempo de modernidade no espaço privado. Estudo da radial Independência/24 de Outubro – Porto Alegre – nos anos 50**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: IFCH da PUCRS, 2005.

LUCCAS, L. H. H. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre sob o mito do "gênio artístico nacional"**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2004.

LUCCAS, L. H. H. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. **Revista Vitruvius**, Arqtextos, São Paulo, n.073.04.jun.2006.

MINDLIN, H. **Arquitetura moderna no Brasil**. (tradução Paulo Pedreira; prefácio de S. Giedion; apresentação de Lauro Cavalcanti). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.

PANIZZI, W.; ROVATTI, J. (org.). **Estudos Urbanos, Porto Alegre e seu planejamento**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1993.

PORTO ALEGRE. **Plano Diretor 1954 - 1964**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1964.

STRÖHER, E. R. **A habitação coletiva na obra do Arquiteto Emil Bered, na década de 50, em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Propar/UFRGS, 1997.

STRÖHER, E. R. EMIL BERED: SEIS EDIFÍCIOS. Uma análise de seis edifícios de arquitetura moderna em Porto Alegre na década de 50. **ArqTexto** n.ZERO, Porto Alegre, p. .



WEIMER, G. **Levantamento de projetos arquitetônicos – Porto Alegre – 1892 a 1957.**

Pesquisa realizada nos microfilmes do Arquivo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre. Porto Alegre: Procempa, 1998.

XAVIER, A. (org.). **Arquitetura moderna brasileira - Depoimentos de uma geração.** São Paulo: Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

XAVIER, A.; MIZOGUCHI, I. **Arquitetura moderna em Porto Alegre.** São Paulo: Editora Pini, 1987.



Cláudio Araújo e a livre expressão do trabalho de interiores

Arq. Arthur Lauxen Luiz, mestrando PROPARG UFRGS

Faculdade de Arquitetura | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, arthurlauxen@gmail.com

Resumo: O presente artigo se propõe a observar o projeto de interiores do apartamento do arquiteto gaúcho Cláudio Araújo, situado no terceiro e último pavimento do Edifício FAM. Depois de uma breve contextualização sobre o interesse de Cláudio pela minúscia e pela resolução de problemas na escala do detalhe - que surgiu a partir de suas experiências pessoais durante a juventude e cresceu ao longo da academia e da vida adulta, incluindo a atuação profissional em escritório e a docência – inicia-se a análise de projeto da parte social do apartamento. A análise contempla desde as decisões de Cláudio (aparentemente tomadas de maneira livre, sem a interferência de um cliente ou, neste caso, de seus familiares) para a “concha” do apartamento, que seria a envoltória denominada *architectural shell* por Peter Thornton, até a escolha ou projeto de mobiliário e decoração.

Abstract: This article aims to observe the interior design of the apartment of the south brazilian architect Cláudio Araújo, located on the third and last floor of the FAM building. After a brief contextualization of Claudio's interest in problem-solving on the scale of detail - which emerged from his personal experiences during his youth and grew throughout the university and adult life, including professional practice at the office and teaching - the project analysis of the apartment's social part begins. The analysis ranges from Claudio's decisions (apparently made freely, without the interference of a client or, in this case, his family) to the "shell" of the apartment, which would be Peter Thornton's architectural shell, to the choice or design of furniture and decoration.



Cláudio Araújo e a livre expressão do trabalho de interiores

Introdução

Dentre os temas que tangenciam a arquitetura, a arquitetura de interiores é ainda abordada como pano de fundo, como lado B. Não raro conhecemos o repertório arquitetônico de um profissional e a abordagem restringe-se ao edifício, atribuindo aos interiores o papel de coadjuvante, tidos como algo menor.

O caso de Cláudio Araújo não foge a esta regra. Já conhecido e com generoso material publicado a respeito de seus trabalhos e dos trabalhos desenvolvidos pelo trio FAM - Fayet, Araújo e Moojen - suas obras de interiores permanecem em segundo plano ou mesmo desconhecidas.

O arquiteto, quando projeta sua própria residência, tem maior liberdade, sem as imposições ou restrições colocadas por um cliente, com suas próprias demandas, desejos ou até mesmo convicções. Mesmo assim, sempre pode haver um cônjuge ou outros familiares que interfiram nas decisões arquitetônicas, mas este não parece ser o caso. Conforme suspeita de Marta Peixoto, deduzida pelo contato pessoal com o autor, Cláudio teve carta branca de sua mulher, Mary Araújo, na ambientação do apartamento da família então composta pelo casal e um filho pequeno¹.

A análise do apartamento de Araújo – que terá aqui seu recorte restrito apenas à fatia social, então, é uma observação interessante do trabalho de um arquiteto que desenvolvia uma série projetos de interiores – reconhecido no seu ofício - e que fez este projeto livre, da maneira que desejava.

Cláudio, professor da UFRGS entre 1959 e 1968, ministrava a disciplina de Composição Decorativa, que lidava com a temática de interiores. Esta esfera da arquitetura tinha o interesse de Araújo tanto no âmbito pessoal quanto no profissional, na docência e na sua atividade de escritório. Araújo é autor de diversas obras de interiores, muitas inclusive em co-autoria com Carlos Eduardo Comas – integrante de seu escritório por bastante tempo.

O objetivo do artigo é aproveitar a chance de observar como Cláudio, já consagrado no meio por seus projetos de edificações – inclusive de grande porte, age como arquiteto de interiores. Supondo que, como Marta indica, especificamente no projeto de seu

¹ Depois a família se completa com o nascimento de uma filha.



apartamento, sua família teria dado autonomia para as suas decisões. Assim, teremos a chance de analisar como o arquiteto atuou de forma “livre”.

Juventude, academia e docência

Nascido em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1931. De nome completo Cláudio Luís Gomes de Araújo. Pai de Araújo, Sr. Luís, era comerciante mas começou a construir para VFRGS, Viação Férrea do Rio Grande do Sul. A família se mudou para a região de Upacarái para construção da vila de trabalhadores a operarem a estação de trem. Araújo desde cedo demonstrou interesse pela construção e começou a auxiliar o pai no desenvolvimento de pequenos serviços, tanto na construção da casa provisória da família e seu respectivo mobiliário quanto na construção de elementos para a ferrovia. Percebendo o interesse de Cláudio pelo ofício, Sr. Luís providencia para o filho noções básicas de desenho com Sr. Neves, projetista para quem executava trabalhos. Com o estímulo do pai e dos demais trabalhadores, houve um envolvimento progressivo de Araújo neste meio. Na época do ginásio, Cláudio frequentava a casa de um amigo cujo pai tinha marcenaria, ampliando seu conhecimento sobre possibilidades de trabalhos e ferramentas. Em paralelo às questões mais práticas e construtivas, Araújo desenvolveu interesse pelas artes e acompanhou de perto o trabalho de pintura do interior da Catedral de São Francisco de Paula em Pelotas pelo pintor italiano Emilio Sessa, com quem conversava e se aconselhava. Todas essas experiências da fase inicial de sua vida despertaram a vontade de Cláudio de desenvolver alguma atividade relacionada à construção que, na visão ainda não consolidada dele, seria engenharia (MARQUES, Sérgio).

Eugene Gustav Steinhof (1880-1952), nascido em Viena, era arquiteto, engenheiro estrutural, escultor e pintor. Formou-se em 1905 e foi aluno de importantes nomes da arquitetura como Joseph Maria Olbrich e José Hoffman, ligados à secessão vienense. Refugiado judeu nos Estados Unidos, foi professor universitário nas décadas de 30 e 40 e realizou conferências na América Latina, incluindo Rio de Janeiro, onde foi intitulado sócio honorário do Instituto Central de Arquitetos. Adolfo Morales de los Rios, responsável por conceder o título a Eugene, também o indicou para organizar o Curso de Arquitetura da Escola da Engenharia da UFRGS, onde Cláudio Araújo ingressaria em 1950.

Como consta na tese de Sérgio Marques, na visão de Araújo o Curso de Arquitetura da Engenharia estava alinhado com a tradição Bauhaus, valorizando mais as questões tecnológicas ao passo que o curso do IAB se aproximava da tradição Beaux-arts, valorizando mais as artes e a arquitetura como manifestação cultural. Os dois cursos passaram por um processo de unificação, Araújo passou a conviver com Fayet, Moojen e Mancuso - colegas com os quais estreitaria relações profissionais posteriormente – e as divergências entre as bagagens dos cursos se amenizaram com o passar do tempo.



Araújo retorna da viagem de final de curso à Europa com grande interesse no desenho do objeto depois de ter tido contato com a cultura do desenho industrial. A aptidão de Araújo para resolução de problemas minuciosos se constituiu ao longo de sua infância e juventude, desde o período em que ajudou seu pai na construção da mobília da própria casa em Upacará até sua formação acadêmica na Ufrgs e na viagem de estudos ao continente Europeu. Seus primeiros trabalhos se deram em Pelotas, sua cidade natal, através de uma construtora; Em Porto Alegre, através dos contatos que mantinha com as pessoas de seu círculo social, formado em grande parte por empresários e profissionais liberais, Araújo desenvolveu trabalhos de arquitetura de interiores de lojas, escritórios e apartamentos.

Cláudio permeou as diferentes escalas de atuação como arquiteto, desde o projeto de objetos até o projeto de edificações de grande porte. Seu interesse e competência, entretanto, em soluções sofisticadas para lidar com problemas arquitetônicos de escala reduzida era notável. Esta tendência que já se mostrava durante a academia e sua atuação profissional, também apareceu na docência. Cláudio ingressou na Ufrgs como professor no ano de 1959 e lá permaneceu durante nove anos, até 1968. Frederico Müller, austríaco fugido do nazismo, era professor e ministrava a disciplina de Composição Decorativa, assumida na ocasião por Araújo – que havia sido seu aluno durante a graduação e convidado por Müller a assumir (ARAÚJO, Cláudio).

Os trabalhos de ambientação interna dos espaços até o século XVIII eram supervisionados pelos estofadores, que além de desempenharem as atividades relacionadas ao seu ofício propriamente dito, eram responsáveis por supervisionar equipes que desenvolviam outras atividades, como tapeceiros ou marceneiros (THORNTON, Peter). É no século XIX que surge, já com maior prestígio, a classe dos decoradores, que iniciaram sua atuação aos poucos, através de mulheres de bom gosto que dividiam seus conhecimentos com os amigos e que mais tarde passaram por um processo de profissionalização.

Existe uma identificação da mulher com o artifício, enquanto a autenticidade é associada ao masculino; a tradição ocidental é esta. Soma-se a isso a ascensão da família burguesa, que traz a noção da casa como um domínio feminino, ao contrário do que acontecia na estrutura aristocrática. A mulher burguesa tem, entre seus afazeres, a tarefa de organizar e tornar agradável a casa, o refúgio de seu amado esposo, que trabalha fora e paga as contas. Ela deve educar-se para isso; desde aprender a bordar e cozinhar, até saber sobre decoração. Apesar da existência de uma estrutura de empregados para a execução desses serviços, o projeto é da dona da casa. (Marta Peixoto, 2006, p.38)



Associa-se a casa, no século XIX, a um domínio feminino, a partir do momento em que surge a diferença entre casa e trabalho - local para habitar e local para desenvolver um ofício. Esta diferenciação, anteriormente inexistente - já que ambas as atividades se desenvolviam no mesmo lugar, promove a saída do homem para a vida pública e a vida privada torna-se o reduto feminino. As casas das famílias burguesas, ricas, prezavam pela ornamentação e toleravam o excesso de objetos. A profusão de elementos decorativos, que se tornaram um fenômeno quase generalizado e insustentável, viria a ser combatida pelo discurso moderno. Na arquitetura moderna surge a crítica sobre o excedente, sobre a decoração - uma espécie de disfarce que vai de encontro ao novo discurso, onde o despojamento e a verdade dos materiais ganham foco. Sendo assim, teoricamente, os arquitetos não deveriam fazer decoração, o que acaba por não refletir a realidade, já que tantos excelentes arquitetos - desde Le Corbusier até Cláudio Araújo - o faziam, e com primazia.

O apartamento de Araújo

O apartamento de Cláudio Araújo e sua família situa-se no terceiro e último pavimento do edifício FAM. O edifício situa-se na zona sul de Porto Alegre, num local criado por aterro, parte do plano de modernização da cidade que previa a expansão de bairros de habitação coletiva, do centro administrativo e de negócios, assim como a abertura de largas avenidas naquela direção. O edifício apresenta características modernas - tais como sua composição volumétrica elementar e sua eficaz solução funcional - que o destacam na paisagem gaúcha.

A partir da porta de entrada do edifício, o percurso até o apartamento de Cláudio se dá através das escadas, já que o poço previsto para elevador nunca foi de fato ocupado por um - dados os custos elevados de manutenção em um prédio com apenas três unidades. A planta baixa, como reflexo da volumetria externa (ou o contrário) é um retângulo quase perfeito, tendo um trecho que avança na fachada norte - a de serviço - e três pequenos trechos que avançam na fachada sul - que são as sacadas dos dormitórios. Em termos de zoneamento da planta, se traçarmos uma linha imaginária bem no meio do maior lado do apartamento, vencendo a menor distância do retângulo, obteremos a zona social situada na fatia que se volta para frente do edifício - fachada oeste, restando a segunda fatia, a zona íntima, voltada para os fundos do edifício - fachada leste. A circulação vertical de acesso às unidades situa-se no miolo da planta e cada unidade possui duas entradas, a social - que se abre para o hall - e a de serviço - que se abre para a cozinha, sendo que ambas se conectam pelo interior do apartamento, dada a incomum - porém muito eficiente - circulação anelar interna (Figura 1).

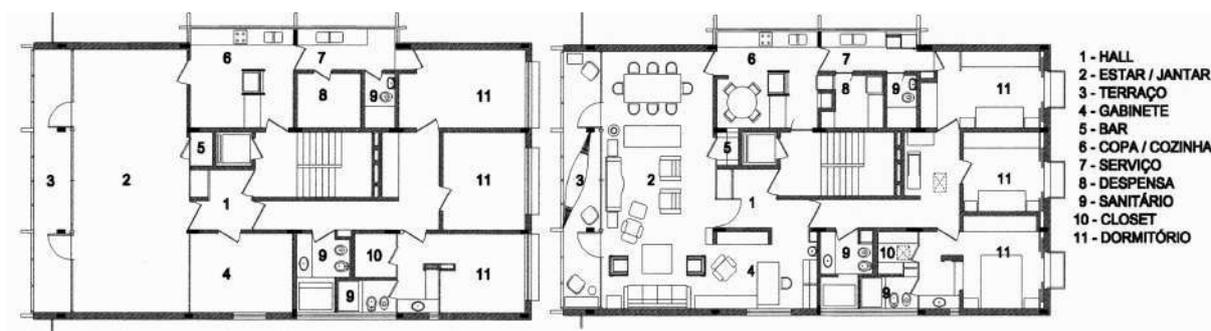


Figura 1: À esquerda, planta tipo dos apartamentos do Ed. FAM; À direita, planta baixa mobiliada do apartamento de Araújo. Fonte: Acervo FAM.

A disposição dos pilares e vigas estruturais possibilitam a percepção do espaço interno dividido em três naves longitudinais – uma no limite sul, uma no meio e uma no limite norte – como se atravessassem a linha imaginária transversal citada anteriormente. A nave longitudinal situada no limite sul abriga um terço da sala, o gabinete, o banheiro social e a suíte do casal. A nave longitudinal central abriga o segundo terço da sala, o núcleo de escadas e poço do elevador do edifício, hall de entrada e corredor e um segundo dormitório. A nave longitudinal situada no limite norte abriga o terceiro terço da sala, a cozinha com copa, a área de serviço com dependência de empregada e um terceiro dormitório.

A sala – de estar e jantar – é o único ambiente que ocupa as três naves, se estendendo por toda a fachada oeste e, portanto, apresenta espacialidade ampla e metragem generosa. Apesar da percepção fluida e integrada do espaço, temos três zonas bem definidas, sendo dois estares e o jantar. A identificação das partes no todo muito se deve às vigas de concreto que cruzam o ambiente, deixadas em seu estado natural. Em função das dimensões razoáveis de suas seções e por terem sido deixadas aparentes, as vigas têm a capacidade de setorizar a sala sem que existam continuações físicas delas em direção ao piso ou elementos de vedação vertical logo abaixo delas. Partindo desta condição, Araújo projeta o arranjo de mobiliário respeitando estes “setores” da planta e evitando dispor qualquer peça atravessada entre dois deles.



Figura 2: Fotos das salas de estar e da sala de jantar – partes sociais do apartamento de Araújo. Fonte: acervo do autor.

No primeiro estar, Araújo coloca um grande sofá, de quatro lugares, ladeado por duas arandelas que destacam sua presença. As luminárias, por serem iguais e estarem rebatidas podem acenar a ideia de simetria do conjunto, que logo é desconstruída pelos apoios laterais de diferentes naturezas. De um lado, uma mesa baixa de acrílico – da série de móveis projetados por Araújo e Comas - e de outro, uma prateleira baixa de madeira que inicia no gabinete e se aproxima do sofá cumprindo o papel de apoio. Duas poltronas de veludo cinza, volumosas e tectônicas, fazem um terno com o sofá, mas Araújo, novamente em um movimento de sutilmente descontinuar a ideia de composição acadêmica, as posiciona no estar ao lado, e não juntas ao sofá como poderia ser esperado.

Dois poltronas Wassily, de Marcel Breuer, são sugeridas inicialmente na planta do apartamento fornecida pelo Acervo FAM, uma de cada lado do sofá, letaralizadas em relação a ele, configurando o estar e permitindo que os usuários sentem uns de frente para os outros. Atualmente, as poltronas habitam este estar lado a lado, próximas ao gabinete e, do outro lado temos uma única poltrona, com estofamento em couro preto e pés leves, de perfis tubulares metálicos que, assim como a estrutura das poltronas Wassily, passam a noção de atectonicidade, fazendo um contraponto ao sofá. Os dois últimos elementos que finalizam a configuração deste primeiro estar são o tapete e a mesa de centro. O tapete é um grande plano homogêneo que conecta os elementos dispostos em seu perímetro, sem padrões desenhados e de cor neutra - que se assemelha à do sofá. A mesa de centro é uma placa quadrada de mármore apoiada sobre duas peças de acrílico – iguais às que conformam as mesinhas de apoio, porém na posição deitada adquirindo maior resistência



para receber a pedra sobre elas. Esta estratégia de constituição dos pés da mesa vai ao encontro do desejo de leveza, nos passando a impressão de um tampo que flutua.

É no segundo espaço de estar, localizado na porção central da sala, que se localizam as duas poltronas que fazem terno com o sofá. De um lado, as poltronas; de outro, uma vistosa namoradeira barroca do período colonial. Este banco de madeira com assento e encosto de palha, de acordo com relato de Mary Araújo, foi encontrado por seu pai em uma estância no interior do estado. O banco encontrava-se em estado de conservação ruim e servia de cama para uma família muito humilde. Como a família não via valor no objeto, ao contrário do pai de Mary, ele propôs que ficasse com o banco e, em troca, compraria uma cama adequada para família. O banco foi dado de presente para Mary e Cláudio, que o recuperaram e, devido ao estado de conservação precário do assento, substituíram a palha por um estofamento com tecido de motivo floral, orgânico, apresentando tons e padrões que dialogam com o tapete persa central.

Em uma das pontas da namoradeira, amparado por sua sensibilidade eclética², Araújo posiciona a poltrona Charles Eames com seu respectivo apoio para as pernas. Dentre as habilidades de Cláudio, este hábil jogo de conciliar um ícone do design moderno ao lado de um banco representante do mobiliário colonial de maneira aparentemente fácil merece destaque e reconhecimento. Na outra ponta da namoradeira, Cláudio posiciona um móvel baixo, um aparador de madeira projetado por ele com portas que recebem laca acetinada preta. A profundidade incomum é justificada pelo fato do móvel se abrir para os dois lados: tanto para o estar central quanto para a mesa de jantar, podendo servir de apoio a alguma refeição. O corpo robusto do móvel apoiado sob quatro pés delicados faz alusão aos *Casiers* de Le Corbusier, que tinham justamente a capacidade de individualizar espaços sem promover a completa perda de contato visual e sonoro.

A sala de jantar constitui-se apenas pela mesa e pelas cadeiras de madeira vergada. A mesa de madeira com um detalhe de laca acetinada preta – utilizando os mesmos materiais do aparador ao lado - em todo o seu perímetro inferior é projeto de Araújo. Ela apoia-se sobre dois pés centrais formados por perfis tubulares metálicos cromados que, por uma questão de estabilidade, engastam-se no contrapiso fazendo com que o piso de madeira contorne sua base. O apoio central, diferentemente das mesas tradicionais com um apoio em cada uma das quatro pontas, além de proporcionar maior conforto e mobilidade para os oito ocupantes da mesa, também passa a sensação de plano que flutua – assim como a mesa de centro do estar, contraponto a robustez do aparador ao lado. Reforçando a posição da mesa, no seu ponto central desce da laje através de esbeltos cabos de aço uma luminária pendente. Com formato prismático de base circular e pouca altura, a cor vermelha é utilizada neste elemento, aparecendo novamente nos detalhes de uma peça metálica

² Comportamento descrito por Marta Peixoto em sua tese *A Sala Bem Temperada: Interior Moderno e Sensibilidade Eclética*, 2006.



desenvolvida por Araújo para prender elementos às vigas aparentes centrais – obras de arte e iluminação direcionável.

Em relação à iluminação artificial nesta área social, além das citadas arandelas que ladeiam o sofá e do pendente que marca a mesa de jantar, a sala possui um ponto de luz na laje no meio de cada um dos espaços de estar com uma luminária tipo plafon para iluminação geral – as mesmas existentes em cada um dos três módulos que conformam a sacada. Para iluminação focada e de efeito mais cenográfico, com o intuito de valorizar certas obras de arte, o arquiteto posicionou spots direcionáveis junto à caixilharia da esquadria que divide a sala da sacada. Um spot direcionável também é utilizado para dar destaque a uma das invenções de Cláudio, um antigo relógio com funcionamento de contrapesos que ele reformou e colocou em caixa de acrílico – como mais uma de suas ações instigantes e paradoxais que trazem história e personalidade ao espaço.

A luz natural é abundante no espaço social, adjacente à sacada e com quem apresenta interface toda envidraçada. A sacada funciona como extensão do espaço da sala, com pequenos estares configurados a partir de rede de balanço e cadeiras de vime dispostas de modo despojado, sem necessariamente seguir a espacialidade ortogonal. A vegetação é bem presente e, junto com os painéis venezianados da fachada principal - que possibilitam eficaz controle de entrada de luz – cria uma atmosfera agradável e convidativa à permanência. Na parte interna, existe uma cortina de linho branco com trama bem aberta que corre por toda a caixilharia da esquadria, exceto é claro nos trechos das duas portas pivotantes que dão acesso à sacada. Em função da constituição de seu tecido e trama, podemos inferir que muito mais do que bloquear a luz, o intuito de Araújo era trazer o aconchego dos panos para dentro do apartamento.

No limite oeste do estar temos este plano de cortina que apresenta trilho fixado no montante horizontal da caixilharia da esquadria, com altura a dois metros e dez centímetros, limitado pela face inferior da viga que ainda sobe cinquenta centímetros gerando o pé direito de dois metros e sessenta. As vigas configuram uma espécie de plano invisível por todo o apartamento que limita aberturas, painéis de fechamento e tratamento das alvenarias. Seguindo a análise da *architectural shell*, ou concha arquitetônica, conceito utilizado por Peter Thornton para designar e descrever os elementos construtivos que compõe a arquitetura de interiores – como pisos, paredes, forros, aberturas, chaminés ou mobiliários desenhados para posições específicas – observamos que o limite leste das salas de estar e jantar apresenta interface rica em soluções e materialidades.

Na altura da primeira sala de estar, a que abriga o sofá, a interface oeste não apresenta elemento rígido de fechamento. Na concepção do apartamento, Araújo deixou um trecho em negativo na laje para funcionar como cortineiro, já que haveriam cortinas tipo rolo que poderiam descer ou recolher, propiciando integração entre escritório e sala em maior ou menor nível. A ideia da possibilidade de integração da sala com ambiente adjacente não foi



utilizada pela primeira vez aqui. No apartamento de Dicran Gureghian, projetado por Araújo em 1962, a sala de estar podia integrar-se, se desejado, ao estar íntimo, porém neste caso através de painéis móveis de madeira e não de cortinas. Os registros iniciais do apartamento de Araújo mostram as cortinas, que depois de pouco tempo de uso foram retiradas, promovendo a integração permanente entre ambos os ambientes e possibilitando a existência da prateleira baixa que inicia no escritório e se aproxima do sofá - servindo de apoio lateral (MARQUES, Sérgio).

Seguindo a análise no mesmo plano, mas movendo o recorte para o trecho correspondente ao estar central, já observamos outro tratamento. Neste trecho Cláudio projeta painéis de madeira revestidos de jacarandá que transcendem a função de fechamento. O painel possui dois módulos móveis e um fixo. Um dos módulos móveis é a porta pivotante que dá acesso à área íntima e que, quando aberta – sua posição na maior parte do tempo, serve de anteparo para a rouparia adjacente ao hall de entrada; o outro, é uma porta que dá acesso ao bar, escondido atrás do módulo fixo e que se conecta com a copa através de uma abertura igualmente camuflada.

Encaminhando a observação deste plano para o último trecho, correspondente à sala de jantar, temos novamente uma estratégia que se diferencia da anterior. Aqui, a parede de tijolos maciços é deixada aparente, exibindo sua paginação contrafiada. O plano de tijolos é interrompido antes de chegar na parede que faz divisa com o exterior e deixa o vão necessário para a porta que conecta o jantar com a cozinha e copa. Na porção intermediária da largura e da altura da parede de tijolos, Araújo cria três nichos com molduras de madeira que se projetam levemente para fora do plano da parede, abrigando dentro deles e sobre eles alguns objetos de decoração, incluindo esculturas de Stockinger. Cláudio utiliza o repertório acumulado ao longo de sua trajetória para aplicar soluções bem sucedidas em seu apartamento no FAM. As caixinhas que expõe obras de arte haviam sido utilizadas outrora, no apartamento alugado no Edifício Ricardo Eicheler, na rua Dr. Flores. O contexto anterior era diferente – as caixinhas inseriam-se em painéis de madeira, mas Cláudio tem o mérito de captar a essência da estratégia e reinterpretá-la sem ser clichê.

As outras duas paredes de menor dimensão que – uma no limite norte e outra no limite sul – terminam de configurar o espaço retangular da sala, recebem um acabamento de reboco salpicado e pintura branca, formando planos texturizados do chão até o início da viga. A estratégia dos planos verticais pararem no plano horizontal imaginário é um recurso que reforça a composição formal de planos independentes, tendendo à abstração e à particularização dos elementos, analogamente às vertentes neoplasticistas do *International Style*. Foi o projeto do apartamento de Paulo Torelly, realizado alguns anos antes (1958), que balizou certas definições espaciais na arquitetura de Araújo, como as trocas de materiais e o uso de planos (MARQUES, Sérgio).



Araújo era um grande apreciador de arte e possuía uma série de amigos deste meio, acarretando o aumento de sua coleção. As paredes abrigavam inicialmente obras de arte pontuais que, assim como Marta Peixoto comenta³ acontecer na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, foram se multiplicando ao longo dos anos. Na parede atrás do sofá, as bandeirinhas de Volpi dividem espaço com a linoleogravura da série gaúcha feita por Carlos Scliar e com a espingarda antiga comprada em uma casa de campo na divisa com o Uruguai. Nessas paredes brancas norte e sul da sala, que são os limites do apartamento com o exterior e, portanto são mais espessas, Cláudio – sempre dedicado às soluções na escala do detalhe – instala um trilho de alumínio que se apoia justamente na diferença de profundidade entre a face lateral da viga e a face lateral da parede. Este detalhe discreto e (aparentemente) simples soluciona o modo de exposição dos quadros sem a necessidade de furar a parede e ainda com a possibilidade de alterar a disposição quando desejado. No painel de madeira da sala, uma aquarela feita por Carlos Mancuso de Araújo quando jovem, sentado em uma cadeira de vime que hoje está no quarto do casal.

As esculturas de Francisco Stockinger, que neste ano de 2019 recebe uma exposição no MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul – em homenagem aos cem anos de seu nascimento estão por toda a sala, mas a maior escultura metálica está sob o piso, com altura que regula com a de uma pessoa e ocupa o espaço ao lado do aparador do jantar. A pedra polida em formato de feijão sobre o aparador também é de Stockinger, mas seu arranjo sobre plataforma metálica e haste giratória foi feito por Araújo, assim como o mecanismo em plano de acrílico e braços metálicos feito pelo arquiteto para sustentar a escultura metálica de cavalo, feita por Caé Braga, que fica suspensa no meio da sala, acima do aparador, junto à viga. As obras de arte misturam-se com objetos de memória afetiva, como conchas coletadas na praia pela família e artesanato local, comprado na tradicional feirinha do Brique da Redenção, em Porto Alegre.

A cozinha, último ambiente a ser analisado da fatia social do apartamento, apresenta estratégias engenhosas que aliam soluções para a edificação e para a unidade do apartamento no mesmo elemento. O maior exemplo disso é a sucessão de planos opacos e transparentes, acomodando de baixo para cima: balcão da pia, janela baixa em fita, armário aéreo e janela alta em fita, respectivamente. Quando a laje do apartamento chega no perímetro do edifício, ela se dobra e sobe conformando uma grande viga invertida, que é também o corpo do armário abaixo da pia. O armário aéreo, também com caixaria de concreto, é uma viga longitudinal em “C” suspensa pelas vigas transversais do apartamento que se projetam para fora da fachada. As vigas-armários e as duas aberturas em fita, que geram ventilação confortável, compõe a fachada norte do edifício ao mesmo tempo que atendem às demandas funcionais (de armazenamento e de conforto) da cozinha. Esta solução de intercalação entre aberturas e módulos úteis foi insinuada no apartamento de

³ Abordagem feita no artigo Caleidoscopio: Dentro de la Casa de Vidrio de Lina Bo Bardi, na revista Summa, número 168, p.110-p.113.



Rafael Strougo, um lojista conhecido de Araújo para quem realizou projeto em 1966 juntamente com Carlos Eduardo Comas. Após a utilização nos apartamentos do Ed. FAM, ela surge aplicada novamente no Apartamento do Engenheiro Branchtein, realizado no ano de 1969 pela mesma dupla de arquitetos (MARQUES, Sérgio).

Concluindo

Araújo parece ter incorporado, desde suas experiências pessoais na juventude até sua atuação profissional e docente da maturidade, o gosto pelo desenvolvimento de soluções na escala do detalhe, que envolvem rigor e atenção às minúcias para resultados bem sucedidos. O arquiteto sempre demonstrou especial atenção pelas particularidades, qualidade que conseguiu aplicar tanto em seus projetos de edificações quanto em seus projetos de interiores.

Pela obra do seu apartamento e pelo modo como o arquiteto organiza os espaços, poderíamos inserir Araújo em uma tradição que, como define Marta Peixoto, apresenta afinidade com as misturas, com a heterogeneidade – que encontra na fatia social seu maior campo de análise. É na área comum de convívio que ocorrem em maior número as combinações entre mobiliário projetado fixo, mobiliário projetado móvel, mobiliário comprado e peças decorativas, dando o tom de certa forma eclético do trabalho de interiores de Araújo. A tendência da mistura no lugar de uma arquitetura mais ortodoxa (que não abre espaço para manifestações mais espontâneas) remonta à tradição brasileira vigente desde Lúcio Costa – um dos responsáveis pela articulação destas características no início do movimento moderno, assim como Le Corbusier, com quem Lucio Costa tinha bastante proximidade e de quem teria aprendido proveitosas lições.



Bibliografia

Livros

THORNTON, P. **Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920**. Londres: Seven Dials. 2000.

Teses

MARQUES, S. **Fayet, Araújo e Mooje: Arquitetura Moderna Brasileira no Sul 1950-1970**. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012.

PEIXOTO, M. **A Sala Bem Temperada: Interior Moderno e Sensibilidade Eclética**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006.

Artigos

ARAÚJO, C. **Um Depoimento**. Arqtexto 0, p.116-p.123.

PEIXOTO, M. **Caleidoscopio: Dentro de la Casa de Vidrio de Lina Bo Bardi**. Summa 168, p.110-p.113.

Entrevista

Visita ao apartamento realizada pelo autor no mês de julho de 2019 e respectiva entrevista com Mary Araújo em mesma data.



SEM PLACA, AINDA COM GRELHA: ENTRE O PRAGMATISMO DA ESTRUTURA INDEPENDENTE E O POTENCIAL DE RENOVAÇÃO DOS EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS EM PORTO ALEGRE 1950/68

Subtema renovação

Carlos Fernando Silva Bahima
UFRGS, cfbahima@hotmail.com

João Ricardo Masuero
UFRGS, jrmasuero@gmail.com

Resumo:

Em Razões da nova arquitetura (1934), Lucio Costa sinaliza que o segredo da arquitetura moderna é a ossatura independente, mas não uma estrutura qualquer, referindo-se ao tipo indicado por Le Corbusier para as casas Dom-ino (1915), ou seja, lajes planas (placas) em balanço e grelha regular de suportes. A associação de placa e grelha com paredes leves de espessura mínima viabiliza uma planta e uma fachada livres. O espaço resultante é estratificado horizontalmente, potencialmente flexível, tanto para permitir a disposição independente da compartimentação nos diversos pavimentos, como as futuras operações de renovação ao longo do ciclo de vida do edifício. Por seu turno, no seu Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65, Carlos Eduardo Comas atribui o insucesso dos arquitetos da Escola Carioca em Porto Alegre à forte oposição dos engenheiros locais. A chegada tardia da arquitetura moderna na cidade por volta de 1950 se explica, segundo Comas, pela rejeição dos seus princípios estéticos, preocupações climáticas e pelos interesses de grupo no mercado. Nessa conjuntura provinciana e pragmática, a rejeição quase que absoluta da placa estaria justificada, afinal nesses tempos esta era obtida não por uma simples laje sem vigamento, mas por uma laje nervurada com duplicação de piso e teto. Sem as placas vindas do modelo carioca, os edifícios residenciais porto-alegrenses do período entre 1950 a 1968 se distinguem pela regularidade ou irregularidade da grelha de apoios. Por outro lado, a distribuição regular de cargas nos apoios é inquestionável fator de melhor desempenho econômico da estrutura. A ausência de regularidade na grelha de suportes, com o aumento de paralisação de planta em relação às futuras reformas desses apartamentos, deve ser debitada na conta de arquitetos, que por uma provável incompreensão dos diversos graus de liberdade da planta livre optaram pela submissão da ordem geométrica do esqueleto à partição.

Palavras-chave: Arquitetura moderna em Porto Alegre, estrutura independente, potencial de renovação dos edifícios residenciais.



No plate, still with a grid: between the pragmatism of the independent structure and the potential for renovation of residential buildings in Porto Alegre 1950/68

In *Razões da nova arquitetura* (1934), Lucio Costa points out that the secret of modern architecture is the independent skeleton, but not any kind of structure, referring to the type indicated by Le Corbusier of Dom-ino houses (1915), i.e., flat slabs (plates) in cantilever and a regular grid of supports. The combination of slim walls of minimum thickness enables a free plans and façades. The resulting space is horizontally stratified, potentially flexible, to allow for the independent arrangement of partitioning of different floors, as well as future renovation throughout the building's life cycle. On the one hand, in his *Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65*, Carlos Eduardo Comas attributes the failure of the Carioca School architects in Porto Alegre to strong opposition from local engineers. The late arrival of modern architecture in the city around 1950 is explained, according to Comas, by the rejection of its aesthetic principles, climate concerns and group interests in the market. In this provincial and pragmatic conjuncture, the almost absolute rejection of the plate would be justified; after all, the plate was obtained not by a simple slab without framework, but by a ribbed slab with duplication of floor and ceiling. Without the plates coming from the Rio model, the Porto Alegre's residential buildings from 1950 to 1968 are distinguished by the regularity or irregularity grid of supports. On the other hand, the regular distribution of loads on the supports is unquestionably a factor of better economic performance of the structure. The poor regularity of the support grid, with the increased paralyzation of the plans in relation to future renovations of these apartments should be demanded of the architects, who for a probable misunderstanding of the various degrees of liberty of the free plan opted for the submission of the geometric order of the skeleton in favour of the partition.

Keywords: Modern architecture in Porto Alegre, independent structure, potential for renovation of residential buildings.



SEM PLACA, AINDA COM GRELHA: ENTRE O PRAGMATISMO DA ESTRUTURA INDEPENDENTE E O POTENCIAL DE RENOVAÇÃO DOS EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS EM PORTO ALEGRE 1950/68

De placa e grelha: o segredo da nova arquitetura

Em *Razões da nova arquitetura* (1934), Lucio Costa sinaliza que o segredo da arquitetura moderna é a ossatura independente, mas não uma estrutura qualquer, referindo-se ao tipo indicado por Le Corbusier para as casas Dom-ino (1915), ou seja, lajes planas (placas) em balanço e grelha regular de suportes. A associação de placa e grelha com paredes leves de espessura mínima viabiliza uma planta e uma fachada livres. O espaço resultante é estratificado horizontalmente, potencialmente flexível, tanto para permitir a disposição independente da compartimentação nos diversos pavimentos, como as futuras operações de renovação ao longo do ciclo de vida do edifício.

No plano teórico, Lucio Costa apóia a regeneração disciplinar promovida por Le Corbusier. O endosso, conforme enfatiza Carlos Eduardo Comas, não implicava rejeição do conceito supra-estilístico de composição¹, que tampouco implicava rejeição do conceito correlacionado de caráter em termos de identificação acadêmica de boa arquitetura. Costa reconhece a inexistência de antagonismo entre modernidade e tradição. Via a publicação de *Eléments et Théorie de l'Architecture* (1904) de Julien Guadet, Costa distingue a noção de beleza própria de cada época, identificando porém uma raiz comum que transcende o tempo, através da noção de elementos de composição abstratos, sejam estes primários ou secundários em comparação aos estilos anteriores. Uma coluna é um cilindro; um pilar um paralelepípedo, um piso é um plano horizontal; uma parede um plano vertical.

Lucio Costa reconhece na arquitetura de Le Corbusier a ideia de estilo não apenas referido como *le trait caractéristique*², mas além de um olhar geral e global, simultaneamente com um viés analítico entre as partes constituintes e o todo; uma coordenação entre os elementos de arquitetura e de composição que resulta de uma profunda reflexão gestada no decorrer do século XIX em torno do conceito de sistema arquitetônico. Imbuído desse conceito, Lucio Costa vai ao cerne da questão: a substituição da lógica monolítica da construção em parede portante, que promove a coincidência de celularização estrutural e compartimentação espacial, pela lógica decomponível³ da nova arquitetura, que possibilita, dentre outras coisas, a separação entre estrutura e a compartimentação do espaço, decorrente dos avanços técnicos promovidos pelo uso do esqueleto estrutural de aço ou concreto armado.

Com os fundamentos propostos em *Razões* e reiterados em *Universidade do Brasil* (1937), Costa é consciente do papel da ossatura (Costa diz ossatura) independente tipo Dom-ino no processo de assimilação da nova arquitetura. Esta confere à estrutura, característica e preferencial, ou seja - placas estratificadas apoiadas em grelha de suportes⁴, a categoria de *esquema de estrutura*, elemento-chave do sistema, um *tipo* de

¹ COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Arquitetura moderna estilo Corbu, Pavilhão brasileiro*. AU, Arquitetura & Urbanismo, São Paulo, n. 26, p. 92-101, out.- nov. 1989, p.94.

² ETLIN, Richard. *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy*. Manchester: Manchester University Press, 1978, p. 1.

³ MARTÍ ARÍS, Carlos. *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, p. 145.

⁴ BAHIMA, Carlos Fernando Silva. *De placa e grelha: transformações dominóicas em terra brasileira*. 2015. Tese (Doutorado em arquitetura), PROPAP/UFRGS, 2015.



estrutura que assume estatuto de paradigma da arquitetura moderna, extensível a todo tipo de programa e sítio.

De placa e grelha: o lado A dos edifícios residenciais modernos

A teoria se concretiza em uma vasta gama de projetos, incluindo os edifícios residenciais que caracterizam a Escola Carioca nos anos de 1940 e 1950, nas mãos do próprio Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, o grupo de arquitetos envolvidos com o projeto do primordial edifício-chave da nova arquitetura em terras brasileiras, o edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP) e os irmãos Roberto, como linha de frente, somados aos arquitetos radicados em São Paulo, Rino Levi e João Vilanova Artigas.

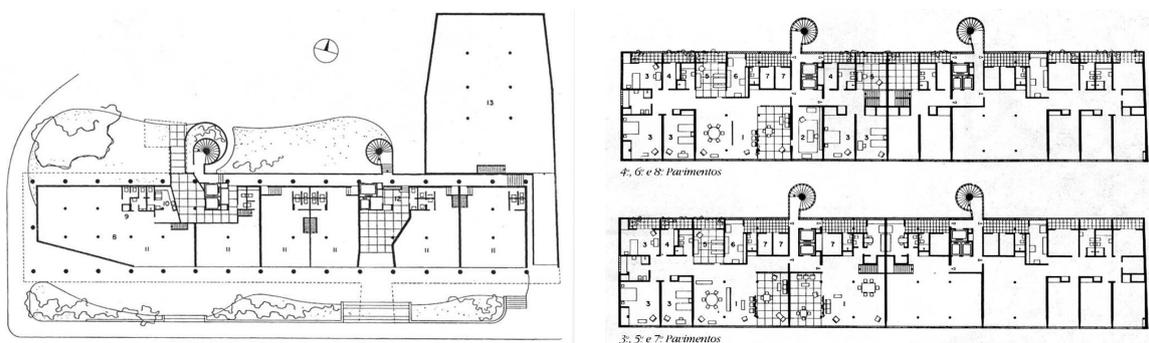


Figura 1: Parque Guinle, edifício Nova Cintra, plantas baixas do pavimento térreo (esquerda) e dos pavimentos elevados (direita).
Fonte: MINDLIN, 1999, p.114.

Lucio Costa é pioneiro no enfrentamento do tema ligado ao edifício residencial: os três blocos de apartamentos no Parque Guinle (1943) são exemplares em relação ao trato dos elementos de arquitetura, seguindo à risca o ideário previsto em *Razões* e em *Universidade do Brasil*. Nos três blocos, a grelha regular de suportes organiza o grão dimensional dos compartimentos nos apartamentos. A sala de estar ocupa mais de um vão estrutural, permitindo colunas soltas no espaço. Nos dormitórios há episódios de paralisação da planta livre, ensejando amálgama entre apoios e partições (Figura 1). Externamente, os balanços característicos do esquema Dom-ino são usados em ambas as fachadas - bem maiores nas longitudinais como convém à hierarquia entre fachadas, abrigando varandas contínuas - que são ritmadas na extremidade dos paramentos por uma sutil grelha de fachada que de forma intencional não transmite nenhum efeito de interrupção no todo da fachada.

As aberturas em alguns módulos dessa grelha vertical reinterpretam o uso da janela isolada, presente na obra de Le Corbusier, e possibilitam que se possa debruçar sobre o espaço exterior. Nem por isso, a composição das fachadas torna-se formalmente figurativa; ao contrário essas janelas isoladas também surgem em posições assimétricas nos vãos com quebra-sóis verticais. Ao mesmo tempo, a fachada é livre para se adaptar às mudanças na insolação dos blocos submetidos às regras do paradigma de cidade tradicional: quando situada na face sul do bloco, as *loggias* são suprimidas em favor da fachada cortina entre bordos de lajes.



O MODERNO E REFORMADO: Debatendo o projeto do B. 1920-2019. Parte I.

VI seminário
do_co_mo_mo_ sul

7 E 8 DE NOVEMBRO DE 2019
PROFAP - PORTO ALEGRE

Figuras 2 e 3: Parque Guinle, Edifício Bristol, vista parcial da base (esquerda) e croquis esquemático do pavimento térreo (direita).
Fonte: BAHIMA, 2003, p.145.

O percurso pelas três barras, a partir da Rua Gago Coutinho, revela uma crescente progressão da permeabilidade do pavimento térreo e uma demonstração das possibilidades de compor um pilotis poroso tanto em um terreno plano e ligado à rua-corredor, mais opaco e ocupado por lojas, como em situações de aclave ao longo de uma rua interna de parque, mais aberto, funcionando como desembarque veicular. No Bristol, situado no início da encosta, o diferencial está na solução do pavimento térreo que, em relação à topografia, é resolvido com um pilotis semi-aberto, parcialmente utilizado como garagem e desembarque de veículos. No entanto, de forma muito hábil, a percepção desse térreo está longe de ser apenas um estacionamento (Figuras 2 e 3).

No Caledônia, situado no trecho mais elevado da encosta, há um deslocamento de um vão dos dois volumes de escadas em direção às extremidades do bloco, a fim de aumentar o espaço aberto central e auxiliar o percurso do automóvel para desembarque coberto junto às circulações verticais. Para aumentar o efeito cerimonial desse *porte de cochère*, há incremento de altura das colunas no pavimento térreo. Mantêm-se os dois pavimentos destinados à garagem, porém, o andar térreo, que é também aberto e usado nas extremidades como estacionamento, é percebido muito mais como uma tampa de um podium que contém o subsolo, sem a ênfase tão pronunciada dos movimentos sinuosos como no mezanino do Bristol.

No mesmo ano do projeto do Parque Guinle, Jorge Machado Moreira dá seguimento ao esquema de placa e grelha no projeto do Edifício Antônio Ceppas. Na abordagem da planta livre, o esqueleto estrutural é usado como ordenador dos espaços celularizados no corpo principal e no pilotis aberto do pavimento térreo há exibição da ossatura em grelha regular em meio aos jardins de acesso (Figura 4). Tal grelha no sentido longitudinal apresenta vãos variáveis a partir da escada para as extremidades. Contudo, essa simetria em torno das circulações verticais não é perceptível como tal, pois há uma habilidosa diferenciação entre os balanços das duas fachadas menores: a face frontal recebe um alvéolo que se aplica sobre o volume do bloco, correspondendo à profundidade das varandas dos quartos, que são protegidas por treliças de madeira. Da mesma maneira que Lucio Costa no Parque Guinle, as aberturas criam janelas isoladas, que possibilitam desfrutar-se da vista da Lagoa. No sentido transversal, a regularidade dos vãos é rompida pela assimetria, tanto dos fechamentos, como da posição da marquise de acesso.



Figura 4: Edifício Antônio Ceppas, plantas baixas do pavimento térreo (esquerda) e do pavimento-tipo (direita).

Fonte: MINDLIN, 1999, p.123.

No encargo do Conjunto Residencial Pedregulho (1946), Affonso Reidy notabiliza-se pela solução exemplar de unidades duplex em três diferentes blocos de habitação. Nos três blocos, a grelha regular de apoios é composta por duas linhas de pilares longitudinais com duplos balanços nas fachadas alongadas. O bloco A é o maior e mais conhecido, localizado na parte mais elevada do terreno: uma barra alongada que se curva para se adaptar à encosta íngreme de morro. Neste, a ossatura é tratada como palafita no encontro com o solo, perfura dois pavimentos inferiores, exibe-se no pavimento de acesso, e, por fim, se oculta novamente nos quatro andares superiores. Os dois edifícios tipo B se localizam na porção intermediária do conjunto, com solução em barra com a circulação vertical posicionada como volume de arremate em uma das extremidades. Uma hábil solução de grelha de fachada, resultante do ritmo longitudinal do esqueleto permite uma variedade de configurações dentro do programa da habitação popular. Por fim, na porção inferior do terreno, o bloco C, não construído, é edifício alto com elevador. Único edifício resolvido com elevação tripartida, a base é porosa e recebe tanto volumes em recessão como em expansão. O corpo principal é resolvido em seis pavimentos encimados por terraço-jardim com elemento de desenho especial em teto borboleta.

Por seu turno, em 1951, Oscar Niemeyer projeta dois grandes blocos de apartamentos, o Copan, em São Paulo e o Conjunto Governador Kubitscheck em Belo Horizonte. No primeiro a grelha de apoios acompanha a inflexão da barra curvada que se acomoda à irregularidade do lote; no segundo é formado por dois blocos perpendiculares entre si, formando uma praça comum. Neste, a solução nos pavimentos é de paralisação da planta, ocultando os pilares no plano das partições, destinando ao pavimento térreo em duplo pé-direito a exibição de apoios colossais de transição em "W" que ampliam o grão da grelha estrutural no rés do chão.

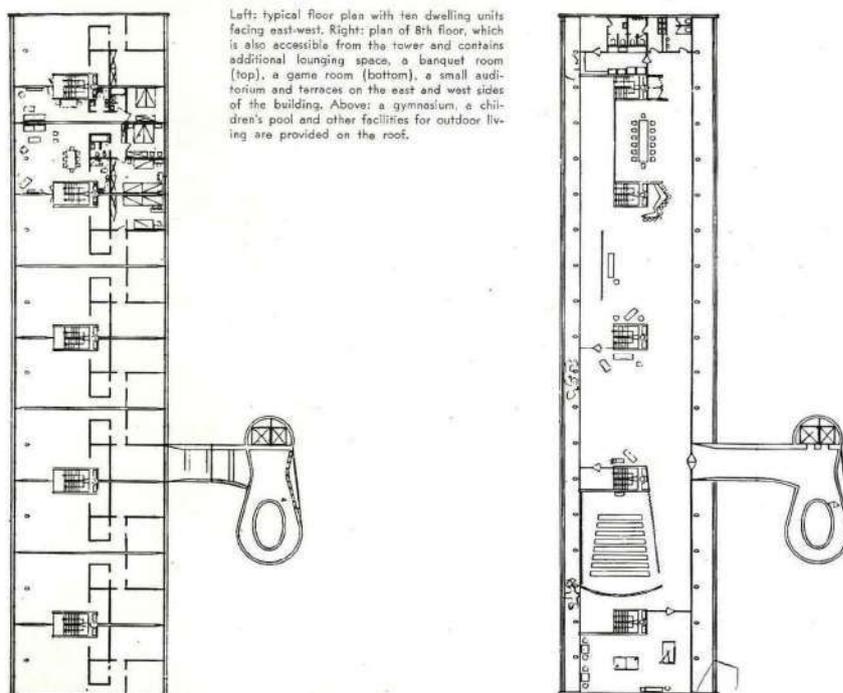


Figura 5: Edifício para a Exposição Interbau em Berlim, plantas baixas do pavimento-tipo (esquerda) e do oitavo pavimento (direita).
 Fonte: PAPADAKI, 1956, p.176.

A solução de transição estrutural no pavimento térreo se repete em 1955, no edifício para a exposição da construção Interbau no bairro Hansavirtel em Berlim, com os característicos apoios em “V”, refrão da arquitetura de Niemeyer na década de 1950. Diferente do exemplo anterior, no corpo principal, os apoios em alguns apartamentos se exibem na sala de estar; em outros, coincidem com as partições dos compartimentos (Figura 5). Em todos esses edifícios-chave projetados pela arquitetura brasileira de base carioca, mantém-se o esquema de placas estratificadas em balanço, perfuradas por grelha regular de apoios. As palavras de Comas são esclarecedoras:

Ostensivamente, Dom-ino é imagem que acompanha a predicação de uma independência funcional e formal entre vedação e estrutura possibilitada pela construção em esqueleto: uma planta livre em que a configuração da vedação obedecesse raciocínios primariamente topológicos e não necessariamente idênticos em pavimentos diferentes, a configuração da estrutura obedecendo a raciocínios primariamente geométricos e unitários. (COMAS, 1994, p. 182-183)

Se a regra admite exceção, a constância dimensional não é requisito obrigatório na ordem geométrica da grelha de apoios: admitem-se intercolúnios diferenciados como enriquecimento rítmico; a configuração independente das placas permite a inserção de acentos verticais em meio à estratificação horizontal. O esquema demanda, segundo Comas, “uma sintaxe geométrico-compositiva aberta a uma considerável variedade de possibilidades compositivas, dentro de um marco que prevalecia a ideia de arquitetura como um debate entre elementos constitutivos relativamente independentes”⁵. Em outros termos, a noção de regularidade da grelha de suportes admite distorções que são bem-vindas e previstas na normativa aberta à variedade embutida no esquema Dom-ino.

⁵ COMAS, Carlos Eduardo Dias. Teoria acadêmica, arquitetura moderna, Corolário brasileiro. Gávea, Rio de Janeiro, v. 11, n.11, p. 181-193, abr. 1994, p. 183.



Sem placa: o insucesso da arquitetura carioca em terras provincianas

No seu Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65, Carlos Eduardo Comas atribui o insucesso dos arquitetos da Escola Carioca em Porto Alegre à forte oposição dos engenheiros locais. Os projetos eram produzidos por firmas construtoras sob a aprovação dos engenheiros titulares de tais empresas. A chegada tardia da arquitetura moderna na cidade por volta de 1950 se explica, segundo Comas, pela rejeição dos seus princípios estéticos, preocupações climáticas e pelos interesses de grupo no mercado⁶. Isso tudo talvez justifique a rejeição quase que absoluta da placa nessa conjuntura provinciana. Em relação ao esquema de estrutura que fundamenta a arquitetura brasileira de base Rio de Janeiro pode-se afirmar que os edifícios porto-alegrenses constituem-se numa espécie de *lado do B* da arquitetura moderna brasileira.

A placa e as suas vantagens

Por outro lado, a questão da estrutura independente de características específicas, tal qual proposta por Lucio Costa em *Razões*, é objeto de atenção na cena carioca e paulistana dos anos 1950, a partir da intensa popularização da arquitetura moderna no Brasil e no cenário internacional. Seguindo as demandas propostas pelos arquitetos, os próprios engenheiros participam de soluções técnicas e econômicas que permitem viabilizar o estatuto da laje plana e da planta livre, através dos tetos planos obtidos por lajes com nervuras ocultas por forros de concreto armado. A abordagem desses engenheiros é igualmente pragmática, focada em questões próprias da concepção estrutural. O peso próprio da estrutura, o consumo de materiais, e o isolamento acústico são todos parâmetros de desempenho a serem considerados pelo engenheiro especialista em um processo coordenado pelo arquiteto generalista.

No plano teórico, a contribuição de engenheiros como Emílio Baumgart, Joaquim Cardozo e Roberto Zuccolo é decisiva. No sentido prático, a tecnologia que viabilizou a execução deste tipo estrutural exigiu um gradual envolvimento da cadeia produtiva, a fim de propiciar a realização em maior escala de estruturas que inicialmente se destinavam a obras excepcionais. A questão abarca desde obras icônicas, como o projeto da ossatura do MESP (1936-1945), projetada por Baumgart com lajes tipo cogumelo com os capitéis invertidos, até edifícios de programa corriqueiro, como o Edifício Esther (1935-38) de Álvaro Vital Brazil, em São Paulo, que é pioneiro na execução de tetos planos em solo brasileiro, obtidos através da simples inversão na posição das vigas, com posterior enchimento dos pisos.

É ilustrativo desses aspectos pragmáticos o artigo, publicado em 1955, na revista *Acrópole*, intitulado *O Conforto das lajes*.⁷ O autor, o engenheiro Constantino Luculescu, ressalta as vantagens da laje nervurada com teto liso (placa) em relação à laje comum. Nesta, segundo ele, “ignora-se o isolamento acústico e a possibilidade de suportar as divisórias em posições diferentes”. Luculescu argumenta que o código de construções não exige ao projetista e construtor a previsão de lajes “anti-acústicas ou capazes de suportar divisórias em qualquer posição”, fato que para a construção de um prédio de múltiplos apartamentos, “adota-se a mesma solução como na construção de uma fábrica, onde interessa somente a resistência e o preço de custo”. O outro inconveniente da laje comum, ainda segundo Luculescu, é que esta “não permite alterar a posição inicial das divisórias, ao contrário das lajes nervuradas com vigas embutidas, que pode (SIC) suportar as divisórias em posições diferentes”. Este último argumento chama atenção, diante do tom prático dos engenheiros das construtoras de Porto Alegre, uma vez que pensar nas possibilidades de remanejamento das partições não parece ser um tema ligado ao pragmatismo da concepção estrutural, considerando-se o imediatismo

⁶ COMAS, Carlos Eduardo Dias. Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65. In: COMAS, C.E.D.; PIÑÓN, H. Porto Alegre: Marcavvisual, 2013, p.17.

⁷ LUCULESCU, Constantino. O conforto das lajes. *Acrópole*, São Paulo, n. 200, maio 1955, p. 373.



que cerca as decisões dos construtores, independente do período em questão, se comparados ao ideário dos arquitetos das décadas de 1950-60.

MODELO COMPARATIVO DAS LAJES "LUC" COM AS LAJES NERVURADAS DE 8 cm, de 10 cm, e de 12 cm.

S E C Ç ã O E S T R U C T U R A L			S E C Ç ã O E S T R U C T U R A L		
LAJES NERVURADAS	LAJES "LUC" DE 8 cm	LAJES "LUC" DE 10 cm	LAJES NERVURADAS	LAJES "LUC" DE 8 cm	LAJES "LUC" DE 10 cm
Quantidade de concreto	4.000	4.000	Quantidade de concreto	4.000	4.000
Quantidade de aço	100	100	Quantidade de aço	100	100
Tempo de execução	10 dias	10 dias	Tempo de execução	10 dias	10 dias
Tempo de cura	10 dias	10 dias	Tempo de cura	10 dias	10 dias
Tempo de entrega	10 dias	10 dias	Tempo de entrega	10 dias	10 dias
Tempo de instalação	10 dias	10 dias	Tempo de instalação	10 dias	10 dias
Tempo de manutenção	10 dias	10 dias	Tempo de manutenção	10 dias	10 dias
Tempo de limpeza	10 dias	10 dias	Tempo de limpeza	10 dias	10 dias
Tempo de pintura	10 dias	10 dias	Tempo de pintura	10 dias	10 dias
Tempo de entrega final	10 dias	10 dias	Tempo de entrega final	10 dias	10 dias

LAGES LUC LTDA. - Engenharia e Comércio
Rua Cons. Crispiano, 97 - 5.º - S. 20 - Fone: 33-2551 - SÃO PAULO

Figuras 6 e 7: Quadro comparativo com especificações técnicas entre as lajes comuns e as lajes nervuradas com tetos lisos (esquerda) e divulgação comercial do sistema de fôrmas tipo “caixão perdido” (direita).
Fontes: ACRÓPOLE, 1955, p.375 e ACRÓPOLE, 1956, p.211.

O engenheiro Luculescu, além do conforto acústico, prossegue no argumento da flexibilidade de remanejamento: “Um prédio moderno precisa oferecer a possibilidade de ser utilizado conforme o gosto e as necessidades das gerações futuras, e as lajes devem ser estudadas pra serem utilizadas neste sentido”. Posteriormente, em edição de Acrópole de 1956, a divulgação comercial das “Lajes Luc” (Figura 7), confirma o empenho da cadeia produtiva do eixo Rio - São Paulo em desenvolver e racionalizar um sistema de formas do tipo “caixão perdido”, em obras paulistanas como a do Edifício Nações Unido (1953) de Abelardo Riedy de Souza, e do Edifício Copan (1951) de Oscar Niemeyer.

A grelha de apoios, o suporte geométrico e físico

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra. – Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan. – A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam. Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta: Por que falar das pedras? Só o arco me interessa. Polo responde: – Sem pedras o arco não existe. (CALVINO, 1990, p. 79)

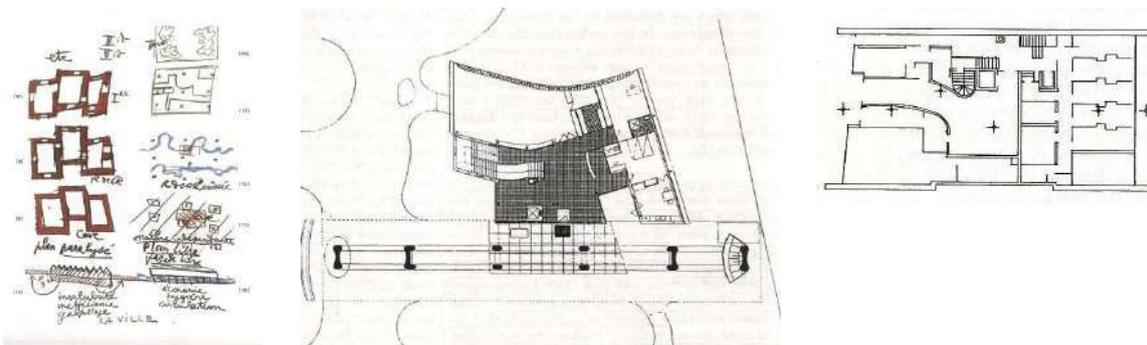
Na passagem em epígrafe de *As cidades invisíveis*, Italo Calvino sintetiza magistralmente a questão do duplo arcabouço - geométrico e físico, que envolve as formas na arquitetura. A grelha de apoios sugere ambivalência e dualidade tanto quanto o arco e as pedras da ponte descrita por Calvino: é simultaneamente invisível e visível, imaterial e material.

Por seu turno, em sua *Historia de la retícula en el siglo XX; De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta*, Juan Antonio Cortés classifica quatro estágios de



desenvolvimento do suporte geométrico e físico da retícula⁸ na arquitetura do século XX: primeiramente, os pontos da retícula, referindo-se a arquitetura da planta livre de Le Corbusier (Figura 8) e Mies van der Rohe nos anos 1920; as áreas da retícula, relativo à arquitetura de Louis Kahn e a reintrodução do conceito de célula de habitar a partir da grelha nos anos 1950; as linhas da retícula, relativas às infraestruturas arquitetônicas e urbanas da arquitetura do *mat-building* nos anos 1960, e, por fim, o salto ao espaço tridimensional nos anos 1970, referindo-se a arquitetura das estruturas espaciais e das redes em três dimensões.

A polêmica, envolvendo as obras da arquitetura carioca e os engenheiros locais, é identificável nas duas primeiras fases: na pioneira em torno dos anos 1920, o esquema Dom-ino fornece os elementos que compõem a planta livre em sua configuração mais característica. Os pontos da retícula são os apoios de espessura mínima, que lineares são como pontos no espaço de grelha cartesiana. Peter Eisenman⁹ identifica na obra de Mies o seu uso em situações específicas para instituir claramente sua qualidade absoluta, atuando como um fragmento de uma grelha infinita de similar condição à pintura neoplasticista de Piet Mondrian.



Figuras 8, 9 e 10: Quadro comparativo entre a planta paralisada e a planta livre (esquerda), Pavilhão Suíço (centro) e Edifício Porte Molitor (direita).

Fontes: Le Corbusier, 2004, p.55 e MAITLAND, 1979, p.108 e p.106.

Jacques Lucan, referindo-se à planta livre de Le Corbusier, fala em espaço convexo, por oposição ao espaço côncavo do Foro romano. Conforme Lucan¹⁰, a partir da viagem ao oriente, Le Corbusier identifica o espaço convexo da planta livre tanto em Pisa na Piazza Miracoli, onde cilindros, esferas, cones e cubos, são dispostos em livres relações entre si como *órgãos livres*, assim como os templos na Acrópole de Atenas. É provável que isso explique como sistema estrutural pode se tornar mais secundário em relação às paredes e os volumes por elas formados, uma vez que aquele sofre distorções em função destas, ao receber operações específicas sobre a geometria estrutural. Barry Maitland sugere na obra de Le Corbusier, sob determinadas circunstâncias, *relações dialéticas* entre a grelha de apoios e o sistema de paredes, através de distorções da grelha estrutural¹¹, observáveis, em especial, nos projetos do Edifício Porte Molitor (1933), do Pavilhão Suíço e do Exército da Salvação (1933), todos em Paris (Figuras 9 e 10).

Na segunda etapa, sob diversas pressões ocorridas no pós-guerra, a caixa de vidro de Mies van der Rohe em solo norte-americano causa impacto: esta é volume íntegro e homogêneo, em que a transparência dos anos 20 se troca por refletividade. O interior é agora livre de apoios, é ao mesmo tempo célula espacial e estrutural, em que as únicas

⁸ CORTÉS, Juan Antonio. **Historia de la retícula en el siglo XX; De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta**. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.

⁹ EISENMAN, Peter. **The Formal Basis of Modern Architecture**. Baden: Lars Müller Publishers, 2006, p.67.

¹⁰ Lucan, Jacques. **Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries**. Lausanne: EPFL Press, 2012. Ver o capítulo 20, intitulado *Convex Space Le Corbusier and the Free Plan*.

¹¹ MAITLAND, Barry. *The Grid. Oppositions*, London, n. 15 / 16, 1979, p.101.



divisões permanentes constituem núcleos de circulações e serviços. O pilar característico do espaço *ossificado*¹² vira pilastra embutida nos panos de muro da caixa de vidro.

Em paralelo, a obra de Kahn se faz mais radical. Este abandona por completo a planta livre. A parede perfurada e as áreas técnicas ganham expressão em meio a uma planta celularizada e centralizada. A ênfase recai sobre os espaços intersticiais resultantes da grelha de suportes. Ao invés de pontos da grelha, os apoios são preenchidos com seção quadrada, tanto ocupando área maciça com evidente corporeidade ou em agrupamentos de pilares, ocupando dois lados opostos como pares de pilares-parede. Cortés sublinha essa contribuição decisiva de Kahn¹³ originária do deslocamento paralelo de linhas da retícula formando um padrão tartã¹⁴, observáveis nas casas Adler e De Vore (1954-55).

É provável que a mutação de Mies, com réplica aguda de Kahn, influencie os chamados brutalismos dos anos 50 e 60. Os projetos desenvolvidos pelos arquitetos da Escola Carioca seguem a primeira etapa da classificação de Cortés, enquanto a noção de planta celularizada da segunda etapa é admitida em alguns projetos desenvolvidos pela arquitetura paulista nos anos 1960. Nesse rol, podem-se incluir as experiências dos edifícios modulares da construtora Formaespço, sintetizadas na proposta Gemini I e II (1968). Nesses dois edifícios que se propunham multiplicáveis, o arquiteto Eduardo de Almeida combina programa e ossatura aos moldes propostos por Kahn: linhas de apoios definem, a partir de seu diferente espaçamento, células longitudinais limitadas por vigamento longitudinal aparente, livres de vigas transversais; a de maior vão acomoda uma banda de espaços servidos com permanência prolongada, enquanto as de vão diminuto, os espaços servidores de pouca permanência (Figura 11).

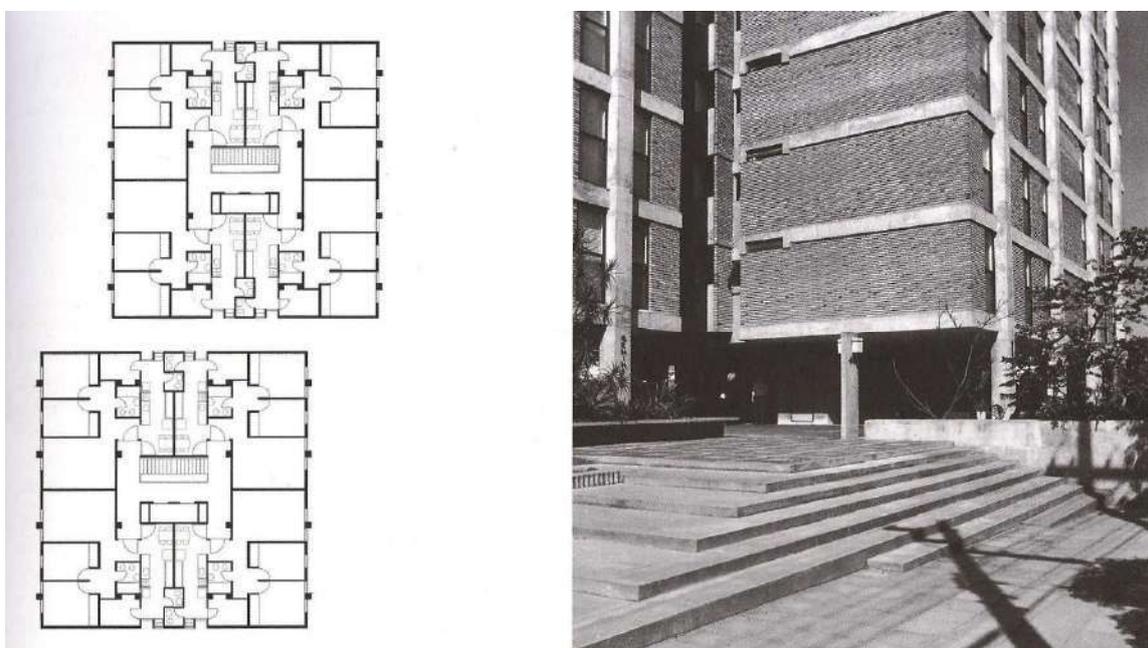


Figura 11: Edifícios Gemini I e II, plantas baixas do pavimento-tipo (esquerda) e vista parcial do pavimento térreo (direita).

Fonte: ALMEIDA, 2006, p.25.

¹² ROWE, Colin. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays**. Cambridge Mass.: The MIT Press, 1976, p.148.

¹³ CORTÉS, 2013, p.31.

¹⁴ CHING, Francis D. K.. **Sistemas estruturais ilustrados, padrões, sistemas e projeto**. Porto Alegre: Bookman, 2010, p.60.



É sob esta perspectiva que os edifícios residenciais porto-alegrenses do período entre 1950 a 1968 podem ser divididos em relação à abordagem pragmática em torno da estrutura independente: a regra é a ausência de placas, ou seja, lajes comuns e vigamento aparente, mas com duas abordagens em relação à grelha de apoios: com grelha regular, e com grelha irregular ou pouca regularidade de suportes.

Sem placa ainda com grelha regular

O primeiro grupo compreende desde a grande escala do edifício Esplanada (1952/61), de Román Fresnedo Siri, até o singelo edifício FAM (1964/68) de Carlos Maximiliano Fayet, Cláudio Araújo e Moacyr Moojen Marques. Estes definem uma planta paralisada pela presença do vigamento aparente que induz a celularização do espaço contínuo da planta livre, mas mantêm a pontuação regular de apoios com exibição parcial de pilares no pavimento térreo e em alguns casos nos salões de apartamentos. Conforme Comas assinala, trata-se de uma solução evolucionária¹⁵ em relação à planta livre dos edifícios da Escola Carioca. A presença do vigamento aparente regular não é comparável à placa em termos de potencial de remanejamento das divisórias. Ainda assim, pode-se afirmar que a perda do potencial de realocação das paredes para futuras renovações é parcial devido à regularidade da grelha de apoios.

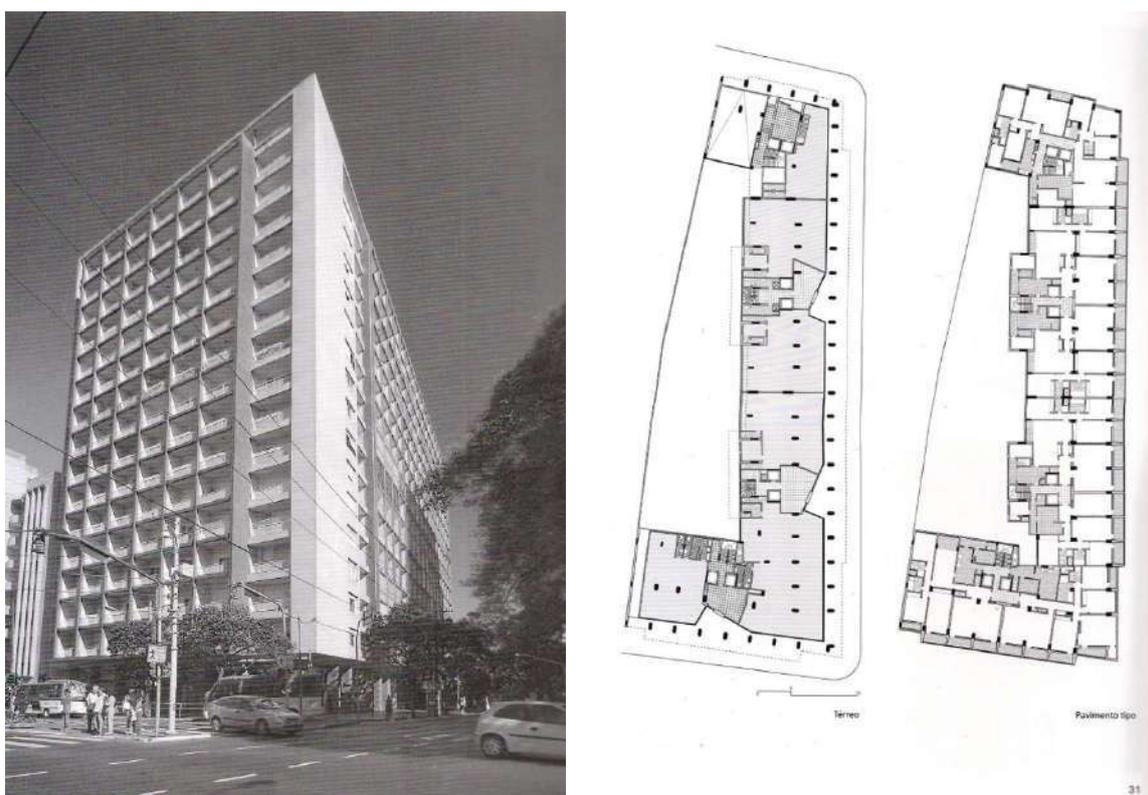


Figura 12: Edifício Esplanada, vista de uma das esquinas (esquerda) e plantas baixas do pavimento térreo (centro) e do pavimento-tipo (direita).

Fonte: COMAS, 2013, p.33 e p.31.

Algumas diferenças podem ser observadas nas duas soluções em relação ao trato da ossatura e vedações. Nos três blocos do Esplanada, a grelha estrutural é regular, com dimensões ajustadas às células dos compartimentos: a sala de estar compreende duas células da ossatura, enquanto os dormitórios se “encaixam” em um módulo da célula estrutural-espacial (Figura 12). A grelha das três fachadas públicas é resultado desse ritmo da grelha de suportes, ao passo que as fachadas voltadas para o miolo do quarteirão recebem acoplagens dos volumes de circulação vertical em torno dos

¹⁵ COMAS, 2013, p.20.



serviços. Estes produzem episódios de distorção da grelha regular. No FAM, a grelha é regular em um sentido, a ossatura é resolvida por quatro linhas de vigamento contínuo que define três células longitudinais. A solução é equivalente aos edifícios Gemini, na medida em que cada célula estrutural é definidora de células espaciais. A presença de vigas transversais às células longitudinais em ritmo ditado pela compartimentação difere da solução paulista, sem vigas internas transversais (Figura 13).

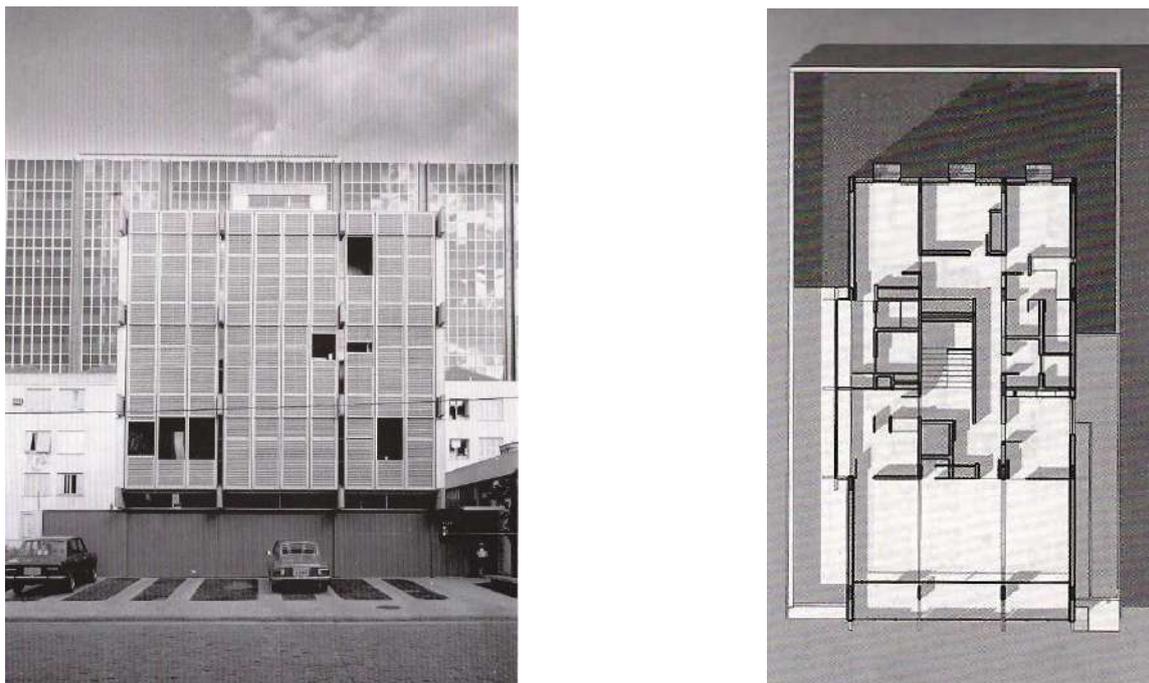


Figura 13: Edifício FAM, vista frontal (esquerda) e planta baixa do pavimento-tipo (direita).
Fonte: MARQUES, 2016, p.386 e p.370.

Sem placa, com grelha irregular ou quase sem grelha

A questão da perda ou quase ausência de regularidade dos vãos estruturais pode ser justificada por pressões programáticas relacionadas com demandas advindas do programa residencial de alto padrão. Comas pontua os impactos de pavimentos de articulação ou de transição na base porosa e permeável dos pavimentos térreos desses edifícios porto-alegrenses, que buscavam seguir a normativa em torno do pilotis visível no rés do chão. A solução genérica adotada é de forro rebaixado de gesso para ocultar as irregularidades da grelha estrutural:

A menor regularidade dos edifícios residenciais é compreensível. É mais difícil padronizar os espaços de apartamentos burgueses que as salas de um edifício de escritórios, as aulas de uma escola ou os quartos de um hotel. Independentemente de programa, o problema principal, do ponto de vista compositivo, é o impacto desse vigamento de grau de regularidade variável e respectiva grelha de suportes sobre o projeto da base do edifício (COMAS, 2013, p.20)

Nesse segundo grupo, além dos problemas decorrentes da irregularidade dos vãos estruturais na base do edifício, em geral mais aberta e permeável, o potencial de remanejamento das paredes para futuras renovações é dependente da geometria da grelha: desde algumas irregularidades, como o edifício Redenção (1954/57), de Emil Bered e Salomão Kruchin, até quase ausência de quadrícula, como em grande parte do edifício Rio Grande do Sul (1957/58) igualmente de Emil Bered e Salomão Kruchin, ensejando uma planta paralisada tal qual a casa de pedra, referida por Le Corbusier em Precisões (1930).



No Redenção, uma solução com planta em forma de “L” de típico fechamento de quarteirão, promove importantes irregularidades de grelha, perceptíveis no térreo parcialmente aberto em plataforma semi-elevada. Os vão estruturais variam na esquina que enseja o encontro entre as duas alas da solução em cantoneira, e, em algumas situações, obedecendo à dimensão da compartimentação de dormitórios maiores. A grelha vertical de fachada se coordena com o ritmo estrutural nas duas fachadas públicas. Ainda que as distorções sejam significativas, o conjunto tem na repetição dos vãos diminutos uma percepção de maior regularidade da grelha (Figura 14).

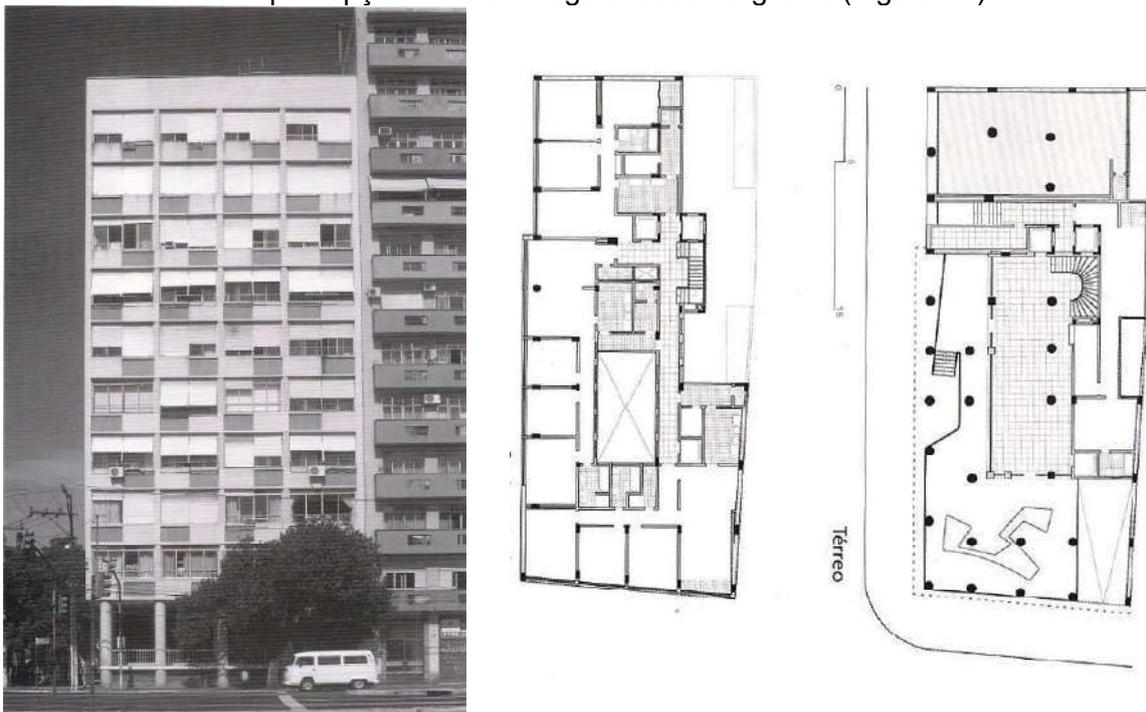


Figura 14: Edifício Redenção, vista frontal (esquerda) e plantas baixas do pavimento-tipo (centro) e do pavimento térreo (direita).

Fonte: COMAS, 2013, p.41 e p.40.

No Rio Grande do Sul, a solução compositiva é ostensivamente bipartida. Em termos perceptivos propostos por Peter Eisenman, um grande volume-massa¹⁶ recebe a adição de outro, de leitura nitidamente planar. Neste se situa o grande salão de estar nos pavimentos-tipo, um espaço transparente com três faces abertas à rua. Os bordos de laje em balanço, tratados como floreiras contínuas, enfatizam a estratificação dos planos horizontais das lajes típicas da fachada livre. No sentido longitudinal a grande sala de estar tem divisão perfeitamente ternária da grelha através de quatro colunas de igual espaçamento que isoladas no espaço, sugerem o espaço de planta livre (Figura 15). Entretanto, a métrica da grelha se desfaz no interior volume de leitura opaca, mantendo-se apenas parcialmente os alinhamentos longitudinais das colunas do salão. No sentido transversal, a divisão em vãos irregulares e a variedade de tipos de pilares desfazem totalmente a noção de grelha de apoios. A irregularidade se acentua em torno do núcleo de circulação vertical. (Figura 15). A ausência de ordem geométrica da estrutura só não é evidentemente perceptível na base, devido ao pavimento térreo quase totalmente opaco à rua, com permeabilidade somente restrita à caixa de vidro do saguão de acesso que justamente se situa sob a mesma prumada do espaço de geometria regular das salas de estar. Implantado em lote de dimensões generosas, o edifício Rio Grande do Sul tem as garagens resolvidas em volume anexo na parte posterior do pavimento térreo, ensejando uma rara solução de plataforma elevada com terraço-jardim e piscina que, além de eliminar a construção de subsolos, oculta qualquer visão inconveniente do estacionamento.

¹⁶ EISENMAM, 2006, p.75.

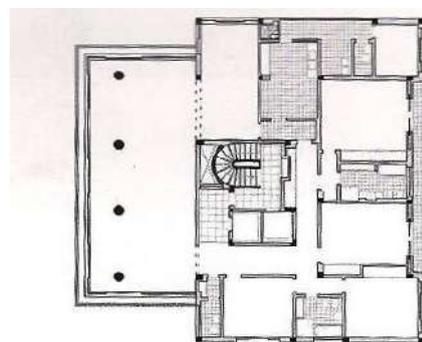


Figura 15: Edifício Rio Grande do Sul, vista lateral (esquerda) e planta baixa do pavimento-tipo (direita).
Fonte: COMAS, 2013, p.58 e p.56.

Sem placas, uma questão de gradação, não de exclusão da planta livre

Se o próprio Lucio Costa sustenta a noção de arquitetura moderna como proposição inclusiva, há de se entender que a preferência normativa pela planta e fachada livres não exclui os diversos graus de liberdade e paralisação deste estatuto, indicando uma questão muito mais de gradação do que exclusão. Nessa perspectiva, pode-se entender o viés pragmático dos engenheiros locais em relação às lajes sem vigas aparentes vindas do modelo carioca, afinal a placa nesses tempos era obtida não por uma simples laje sem vigamento, mas por uma laje nervurada com duplicação de piso e teto, com ganhos no desempenho acústico, mas com maior incremento tecnológico. As tabelas comparativas entre as lajes simples e as lajes nervuradas (Figura 6), reforçam o argumento favorável ao desempenho da placa, pois atestam o pouco incremento de peso próprio na solução desta, em comparação com as lajes comuns adotadas pelas construtoras de Porto Alegre.

Portanto, é provável que o maior obstáculo ao emprego da placa não seja de natureza econômica, mas, sobretudo, ligado à técnica que envolve maior complexidade em relação às fôrmas, principalmente ocasionada pela etapa adicional no preenchimento destas nas lajes com inevitável aumento do ciclo de execução de cada pavimento: primeiramente o concreto deveria ser lançado sobre a laje de forro e as vigas nervuradas, para que, em uma etapa suplementar, proceder-se o segundo lançamento sobre as lajes de piso.

Sem placa, sem grelha, sem pretextos

Se em relação à placa – os argumentos práticos estão ligados à maior complexidade que envolve sua execução, em relação à grelha de apoios os argumentos estão alinhados aos aspectos pragmáticos que envolvem a concepção geométrica. A declaração do engenheiro Luculescu é sintomática:

As lajes nervuradas também oferecem a possibilidade de colocar os pilares em distâncias mais regulares, evitando-se a distribuição muito usada hoje, onde vemos zonas com pilares perto, e outras, com pilares distantes uns dos outros. (LUCULESCU, 1955, p.373)



Se de um lado Comas justifica o confronto entre o ideário da Escola Carioca, pelo viés realista e prático atribuído aos engenheiros das construtoras locais em relação à rejeição das placas em solo porto-alegrense, não há uma justificativa ou explicação plausível para a pouca regularidade da grelha de suportes, principalmente na comparação com as obras-chave do cenário carioca e paulistano. Se de um lado, no contexto provinciano não se pode reivindicar obras-primas comparadas à produção carioca, por outro, a distribuição regular de cargas nos apoios é tanto inquestionável fator de melhor desempenho econômico da estrutura, quanto elemento crucial do esquema estrutural.

O projeto do B no edifício moderno e o potencial para renovação

Diante do exposto, uma pergunta se impõe: a pouca presença ou a quase ausência de um esquema de placa e grelha em edifícios porto-alegrenses se constitui obstáculo para a renovação e reuso adaptativo desses edifícios?

Sem o teto liso da placa, é evidente que a irregularidade de grelha, com o resultante vigamento aparente de forro, e pilares - sem a obediência a uma ordem geométrica proposta pela retícula regular, não é impedimento cabal para as operações de renovação desses apartamentos. Nesse caso, a solução genérica, usada também como transição entre os pavimentos-tipo e térreo, recai nos forros rebaixados de gesso, que restabelecem a planeza de teto normativa. São artifícios que permitem ocultar vigamentos que não obedecem a raciocínios primariamente geométricos, parafraseando Comas em relação à regra que envolve a estrutura tipo Dom-ino. Por seu turno, pilares fora da retícula podem ser amalgamados a novos volumes e paredes - os espaços intersticiais da planta proposta por Kahn nos anos 1950, ocultando-se a ausência de preceito com a estrutura.

Contudo, é oportuno rememorar as virtudes da planta livre, tão apropriadamente desenvolvida pelos arquitetos da Escola Carioca, e seus sucedâneos Brasil a fora, ou ao menos, enfatizar-se a ordem regular da disposição de apoios e vigas como fator de aumento real de flexibilidade, tanto em relação às probabilidades compositivas, como também às virtudes adaptativas. Em decorrência da presença - ainda que parcial, dos componentes da ossatura tipo Dom-ino, há um aumento efetivo do rol de posições de remanejamento das divisórias. Nesse sentido, mesmo a simples regularidade de grelha permite a eliminação de partições sob vigamento aparente sem a necessidade de artifícios ligados aos forros suspensos e a consequente redução obrigatória do pé-direito.

É o caso do edifício Esplanada, em que a grelha de apoios controla a grelha de fachada, admitindo-se a celularização do espaço como um mote de projeto. Nessa esteira, os edifícios modulados Gemini, em São Paulo, e o edifício FAM, no contexto porto-alegrense, podem ser considerados de solução evolucionária em relação aos preceitos estabelecidos pela arquitetura de base carioca.

Sem placa, ou seja, sem o emprego de lajes de teto plano, nesses projetos os arquitetos aceitam o pragmatismo tecnológico dos engenheiros das construtoras, sem a renúncia do controle geométrico da grelha de apoios. Esse controle, como na ponte de pedra de Calvino, é simultaneamente geométrico e físico. Tais configurações evolucionárias da planta livre, provavelmente sob influência das experiências de Kahn, são bem-vindas como soluções que admitem a presença da celularização estrutural, destinando porções de liberdade de planta *entre* as divisões de células estruturais.

Portanto, o aumento de paralisação de planta em relação às futuras reformas desses apartamentos, com irregularidades na grelha de suportes, deve ser debitado na conta de arquitetos, que por uma provável incompreensão dos diversos graus de liberdade da planta livre optaram pela submissão da ordem geométrica do esqueleto à partição. Nesses casos, o zelo ao pragmatismo estrutural dos engenheiros da província poderia ter contribuído em favor de edifícios com mais princípios do que aparências.



Referências

Acrópole, maio 1955, n. 200. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br>>. Acesso em: 29 set. 2019.

Acrópole, fev. 1958, n. 209. Disponível em <<http://www.acropole.fau.usp.br>>. Acesso em: 29 set. 2019.

ALMEIDA, Eduardo Luiz Riesencampf de. Eduardo de Almeida. Guerra, Abílio (org.). São Paulo: Romano Guerra Editora, 2006.

BAHIMA, Carlos Fernando. **Edifício moderno brasileiro: a urbanização dos cinco pontos de Le Corbusier 1936-57**. Dissertação (Mestrado em arquitetura). Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2003.

_____. **De placa e grelha: transformações dominoicas em terra brasileira**. Tese (Doutorado em arquitetura), PROPAP/UFRGS, 2015.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHING, Francis D. K.. **Sistemas estruturais ilustrados, padrões, sistemas e projeto**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura moderna estilo Corbu, Pavilhão brasileiro**. AU, n. 26, São Paulo, 1989.

_____. Teoria acadêmica, arquitetura moderna, Corolário brasileiro. Gávea, Rio de Janeiro, v. 11, n.11, p. 181-193, abr. 1994.

_____. Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1945/65. In: COMAS, C.E.D.; PIÑÓN, H. Porto Alegre: Marcavisual, 2013

CORTÉS, Juan Antonio. **Historia de la retícula en el siglo XX; De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta**. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.

EISENMAN, Peter. **The Formal Basis of Modern Architecture**. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

ETLIN, Richard. **Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy**. Manchester: Manchester University Press, 1978.

LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LUCULESCU, Constantino. O conforto das lajes. Acrópole, São Paulo, n. 200, p. 373, maio 1955.

LUCAN, Jacques. **Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries**. Lausanne: EPFL Press, 2012.

MAITLAND, Barry. **The Grid. Oppositions**, London, n. 15 / 16, 1979.

MARQUES, Sergio Moacir. **FAM / Sergio Moacir Marques**. Porto Alegre: ADFAUPA, 2016.

MARTÍ ARÍS, Carlos. **Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.

MINDLIN, Henrique Ephim. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer: Works in Progress**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

ROWE, Colin. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays**. Cambridge Mass.: The MIT Press, 1976.



A ARQUITETURA DA BIBLIOTECA NACIONAL DE BUENOS AIRES: DO CONCURSO À CONSTRUÇÃO (1961-1996)

Arq. Dra. Cassandra Salton Coradin

UFRGS - PUCRS, cassandrasaltoncoradin@gmail.com

Resumo: Em julho de 1960, é proposto um concurso de anteprojetos para o edifício da nova Biblioteca Nacional de Buenos Aires. As bases do concurso e o programa são aprovados em 1961, e o concurso é aberto no mesmo ano. As bases preveem, especialmente, que “o projeto deve ser encarado funcionalmente e com as previsões lógicas de um uso em permanente crescimento e evolução. Assim como, valorizar e aproveitar as características urbanísticas e arquitetônicas do sítio, assegurando a salvaguarda do espaço verde, do barranco e dos valores botânicos existentes”.¹

Os jurados consideram que o anteprojeto dos arquitetos Clorindo Testa, Francisco Bullrich e Alicia D. Cazzaniga não somente resolve os aspectos funcionais, como também é o que melhor se adéqua ao terreno. Assim, em 30 de julho de 1962, é premiado o anteprojeto que viria a ter sua obra concluída três décadas depois.

A imagem atual da Biblioteca Nacional refere-se basicamente ao projeto executivo desenvolvido e entregue em 1966. Sua obra teve início em 1971 e, por volta de 1981, apenas um terço da edificação havia sido construída. Somente nos anos 90 a biblioteca teve seu uso corrente.

Os mais de 30 anos que separam o concurso da efetiva construção ficam marcados por duas principais intervenções, para adaptações e renovação do programa do projeto arquitetônico e sua funcionalidade. A primeira, na ocasião da elaboração do projeto executivo; a segunda, no fim da década de 80, quando a biblioteca estava às vistas da inauguração. O presente ensaio tem por objetivo principal a análise sistemática do projeto da Biblioteca Nacional e a apresentação dos momentos que compõem a história dessa edificação, do concurso à construção.

Palavras-chave: Biblioteca Nacional, Clorindo Testa, concurso.

Abstract: *In July 1960, a draft contest is proposed for the building of the new National Library of Buenos Aires. The contest bases and program are approved in 1961, and the contest opens in the same year. The foundations foresee, in particular, that “the project must be viewed functionally and with the logical predictions of a constantly growing and evolving use. As well as valuing and taking advantage of the urban and architectural characteristics of the site, ensuring the safeguarding of the green space, the ravine and the existing botanical values”.*

The judges consider that the preliminary design of architects Clorindo Testa, Francisco Bullrich and Alicia D. Cazzaniga not only solves the functional aspects, but is also the one that best fits the terrain. Thus, on July 30, 1962, is awarded the preliminary project that would have his work completed three decades later.

¹ Bases y Programa del Concurso de Anteproyectos para la Construcción del edificio de la Biblioteca Nacional. Buenos Aires: junho de 1961. p.6.

The current image of the National Library basically refers to the executive project developed and delivered in 1966. Its work began in 1971 and by 1981 only a third of the building had been built. Only in the 1990s did the library have its current use.

The more than 30 years that separate the contest from the effective construction are marked by two main interventions, for adaptations and renovation of the architectural design program and its functionality. The first, on the occasion of the elaboration of the executive project; the second, in the late 1980s, when the library was in sight of the inauguration. The main objective of this essay is the systematic analysis of the project of the National Library and the presentation of the moments that compose the history of this building, from the contest to the construction.

Keywords: National Library, Clorindo Testa, contest.



A ARQUITETURA DA BIBLIOTECA NACIONAL DE BUENOS AIRES: DO CONCURSO À CONSTRUÇÃO (1961-1996)

Em 1810, através de decreto da Primeira Junta de Governo da Revolução de Maio, é confirmada a criação de uma biblioteca de caráter público para agrupar o acervo cultural produzido na Argentina, além de outros documentos. A notícia se torna pública em 13 de setembro de 1810:

(...) A Junta resolveu formar uma Biblioteca Pública, para que se facilite aos amantes das letras um recurso seguro para aumentar seus conhecimentos (...). A Junta resolveu fomentar esse estabelecimento e espera que os bons patriotas ajudem nos gastos de estantes e demais custos inevitáveis, sendo que as quantias serão recebidas na Secretaria de Governo; nomea-se desde agora como bibliotecários o Dr. Don Saturnino Segurola e ao Reverendo Padre Fray Cayetano Rodriguez, (...) e nomeia-se igualmente por protetor dessa Biblioteca o Secretário de Governo Dr. Don Mariano Moreno (...) (LA GAZETA DE BUENOS AYRES, 1810).

Em 16 de março de 1812, a biblioteca é inaugurada na *Manzana de las lucas*, uma casa do século XVIII, localizada em Buenos Aires, na esquina das Ruas Moreno e Peru. Ressalta-se que a denominação Biblioteca Nacional somente passa a ser utilizada depois de 1880, - ano que marca a federalização da capital portenha - quando a biblioteca pública é entregue à Nação. (MIYNO; JAVIER, 2005).

A Biblioteca Nacional permanece na *Manzana de las lucas* durante noventa anos, sendo transferida, em 1901, para um novo prédio - originalmente construído para a Loteria Nacional, pelo arquiteto italiano Carlos Morra - na Rua México, nº 564.

Destaca-se que todas as edificações, onde foram dispostas as dependências da Biblioteca Nacional, não haviam sido projetadas para tal fim. Deste modo, no início da década de 40, se insiste na proposição de uma sede efetivamente elaborada para ela e, inclusive, em tal ocasião, um projeto é formulado. (LIERNUR, 1982). Porém, somente a partir do golpe de 1955, a intenção adquire um novo impulso e no ano do sesquicentenário de sua criação, o Poder Executivo, através do decreto Nº 6.123, de 31 de maio de 1960, destina um terreno para a construção do prédio para a Biblioteca Nacional. (CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1963).

O terreno, onde se localizava um solar de propriedade fiscal, na capital federal, trata-se de um trecho da *Quinta Unzué*, situado no quarteirão entre a Avenida del Libertador e a Avenida Las Heras, e as Ruas Áustria e Agüero. A forma do terreno se apresenta como um trapézio, com base maior de 274,45 metros sobre a Rua Agüero, e a menor, de 176 metros, sobre a Rua Áustria e altura de 96,34 metros sobre a Avenida Las Heras. Sobre a Avenida del Libertador, em sua face não ortogonal, possui 120 metros e apresenta um elevado talude

gramado. (BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1961).

Destaca-se que as vias adjacentes ao terreno se configuram de maneira diferenciada entre elas, desde o momento em que o local é destinado para a implantação da biblioteca, até a atualidade, tanto por aspectos de dimensionamento viário, quanto pelas tipologias que as mesmas concentram. As duas ruas que se prolongam no sentido longitudinal do terreno, Ruas Áustria e Agüero, possuem edificações residenciais, lado a lado, e, em alguns momentos, proporcionam pequenos comércios no térreo. Contudo, destaca-se que nas proximidades da Av. del Libertador, o trecho da Rua Agüero não apresenta qualquer edificação, o que permite a relação visual entre o talude gramado, presente no terreno da Biblioteca, e a “Plaza Mitre”. Ao caminhar por esse espaço, é possível perceber a continuidade espacial das áreas verdes presentes na região.

A Av. Las Heras apresenta características semelhantes às Ruas Agüero e Áustria no que concerne às tipologias arquitetônicas, contudo, equipamentos comerciais se apresentam de modo mais efetivo. Além disso, com dimensões mais amplas do que as ruas citadas anteriormente, comporta, inclusive, a movimentação de transportes públicos, tais como ônibus e lotações.

A Av. del Libertador se configura como uma via expressa, de alto tráfego, que interliga as proximidades da região central da cidade aos bairros como Recoleta, Palermo, entre outros. Diante dessa intensa avenida, nas proximidades do terreno da Biblioteca Nacional, vê-se uma grande massa vegetal que se estende desde as mediações do Centro Cultural Recoleta, passando pelo Parque Thays, que adjacente a Avenida Figueroa Alcorta, abriga a Faculdade de Direito e, atualmente, a escultura urbana *Floralis Genérica*, até mediações do Museu de Artes Decorativas de Buenos Aires. Cabe destacar que, graças à manutenção das áreas verdes e à construção de poucas edificações sobre estas, assegura-se a amplitude visual até o Rio da Prata, principalmente desde o talude elevado do terreno destinado para a construção da nova sede da Biblioteca Nacional.

Para solução arquitetônica do edifício, é proposto um concurso de anteprojetos, em julho de 1960, através da Resolução N° 5.033. Neste momento, também é constituída uma Comissão de Assessoramento e Consulta para assegurar uma boa coordenação dos assuntos referentes à elaboração do projeto da edificação. (CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1963).

As bases do concurso e o programa são aprovados pelo decreto n° 3661, de 5 de maio de 1961, e o concurso é aberto em 27 de junho do mesmo ano - patrocinado pela Federação Argentina de Sociedades de Arquitetos e pela Sociedade Central de Arquitetos -, com previsão de término em exatos seis meses, mas acaba sendo prorrogado até o dia 12 de abril de 1962.

O programa de necessidades da biblioteca prevê, basicamente, uma ampla sala de leitura – *parte mais nobre do edifício porque é nesse local que a Biblioteca presta o serviço de difusão cultural a que se está designada* -, vinculada a uma sala de referência – *chave funcional do edifício, sendo sua missão controlar e dar referências ao público, entregar e receber todas as obras depositadas na casa* -, entre outras salas especiais. E prevê, ainda, espaços destinados para exposições culturais, um setor para diretoria e administração, e um depósito geral- *o elemento básico da Biblioteca por excelência que deve assegurar a conservação e custódia do patrimônio cultural* - que ficasse integrado com a Sala de Referência e o Salão Principal de Leitura, *formando uma unidade funcional completa que dará caráter e sentido ao edifício*. Além disso, pretende-se instalar no local uma Escola Nacional de Bibliotecários, - *uma unidade docente completa, e independente dos demais serviços da Biblioteca Nacional*. (BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1961.)

Ressalta-se a preocupação por parte dos promotores do concurso com uma possível – e previsível - ampliação, principalmente, dos depósitos de livros e com a manutenção das características paisagísticas do local:

o projeto deve ser encarado funcionalmente e com as previsões lógicas de um uso em permanente crescimento e evolução. Assim como, para valorizar e aproveitar as características urbanísticas e arquitetônicas do sítio, assegurando a salvaguarda do espaço verde, do barranco e dos valores botânicos existentes. (BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFÍCIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1961. p.6).

No que tange às considerações das áreas úteis, as bases referem-se às consideradas mínimas, pois o programa para a biblioteca é apresentado sem limites ou obstáculos, uma vez que se sustentava o conceito: *a criatividade na produção cultural, não pode ser forçada*. (BALLENT, 1982). Sendo assim, os promotores do concurso preferem deixar a cargo dos arquitetos que desenvolveriam o projeto da nova sede da biblioteca, a descoberta de uma melhor utilização do terreno e a organização funcional a mesma.

Propunham a apresentação dos trabalhos com plantas de localização na escala 1:200, onde deveriam estar demonstrados os acessos e as principais relações da edificação com os espaços exteriores e os jardins circundantes. Exigiam a presença de plantas de todos os pavimentos, mostrando as superfícies funcionais do projeto, cortes e fachadas na mesma escala. Entretanto, as fachadas principais deveriam ser apresentadas na escala 1:100, juntamente com um memorial descritivo do projeto. (BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFÍCIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1961).

Em 12 de abril de 1962, são recebidos vinte e oito projetos para a análise dos jurados e, em 30 de julho de 1962, é premiado o anteprojeto que viria a ter sua obra concluída três décadas depois.

Do anteprojeto vencedor ao projeto executivo

A conjugação dos elementos naturais do terreno - tais como topografia, entorno urbano e elementos vegetais -, e o programa de uma biblioteca com o porte desta, acrescido da dificuldade de futuras ampliações, geram conflitos projetuais, principalmente de ordem funcional, dado o emaranhado de programas paralelos que devem se encaixar; e de ordem estética, pois os promotores do concurso almejavam um resultado cuja plástica fosse inovadora, sem, contudo, destruir as características paisagísticas e urbanas do local.

Os jurados consideram que o anteprojeto dos arquitetos Clorindo Testa, Francisco Bullrich e Alicia D. Cazzaniga não somente resolve os aspectos funcionais e tectônicos, como também é o que melhor se adéqua ao terreno.

Os arquitetos propõem a elevação do corpo principal da edificação, liberando o solo para a passagem das pessoas e para que as mesmas possam capturar todas as imagens e sensações presentes nesse local naturalmente arborizado, assim como de seu entorno urbano, sem que houvesse a presença de grandes barreiras visuais.

Os autores guiaram-se primordialmente pelo critério de respeitar as características existentes no terreno e do entorno, valendo-se de uma impecável implantação do edifício que se localiza em um espaço sem ocupar o terreno. (...) O espaço exterior mantém seu caráter de protagonista da composição: atravessa livremente o edifício e está sempre presente em todos os ambientes principais desde os quais se domina, por meio de amplas visuais, a paisagem circundante. (CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1963. p.8).

Destaca-se a solução dada aos depósitos de livros - dispostos em três subsolos -, cujas futuras ampliações estavam entre as principais preocupações dos promotores do concurso:

O desenvolvimento dos depósitos em três subsolos amplos se considerou como uma excelente solução, dado que sua máxima profundidade apenas excede o nível da calçada da Avenida Libertador e possibilita uma fácil ampliação no sentido longitudinal. Neste aspecto o júri recomenda que no projeto executivo se estude o crescimento independente do depósito da biblioteca, e da hemeroteca, dada as diferentes características técnicas que ambos serviços possuem. (CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1963. p.8).

Desse anteprojeto escolhido na ocasião do concurso, poucos materiais gráficos foram encontrados. Basicamente, têm-se as imagens da maquete desenvolvida, uma perspectiva e a planta do pavimento térreo. (Figura 01).



Figura 01. Materiais gráficos do anteprojeto: perspectiva, maquete e planta baixa do pavimento térreo. (Fonte: SCHERE, R. **Concursos 1825 – 2006**. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos. 2008.)

Vê-se propício destacar, também, os premiados com o segundo, terceiro e quarto lugar no concurso de anteprojetos para a Biblioteca Nacional. Recebe segundo lugar a proposta de Javier Sanchez Gomez e Justo Jorge Solsona, tendo como colaborador Carlos Libedinsky e Flora Manteola. Os arquitetos apresentam um projeto com uma cobertura tensionada única, onde, abaixo dela, se concentram todas as funções. Tal composição demandaria um suporte técnico, estrutural e construtivo que talvez não estivesse à disposição naqueles tempos. Essa é a principal crítica dos jurados, além de julgarem inadequada a resolução das questões para possíveis ampliações. Neste aspecto, os arquitetos estimaram um número máximo de exemplares a ser depositado – seis milhões – e propuseram plantas baixas que poderiam ser construídas independentemente, ou seja, à medida em que se fizesse necessária a ampliação, os pavimentos – descolados da grande cobertura tensionada – seriam construídos. Os jurados acreditam que tal resolução causaria uma espacialidade interna desproporcional, enquanto todos os pavimentos ainda não estivessem construídos. Quanto aos aspectos funcionais, os arquitetos propuseram a separação da edificação em dois organismos autônomos, sendo um a Biblioteca e o outro a hemeroteca, com um acesso centralizado, vinculado a uma torre de circulação vertical. Contudo, tal segmentação entre as principais funções da edificação seria mais clara internamente, pois no seu exterior estariam vinculadas pela cobertura, mantendo uma unidade formal.

O terceiro lugar é entregue aos arquitetos Raul Rodolfo Rivarola e Mario Francisco Soto. Nesta proposta, o terreno sofre intensas modificações, a ponto de descaracterizar a concepção original, principalmente no barranco defronte à Av. del Libertador. Dentro da proposta apresentada, segundo os jurados, poderia ser considerada válida tal remodelação do terreno, no entanto, essa nova forma estabelecida pelos concursantes, apresentava certa irrealidade frente ao contexto local. Externamente, a expressão plástica se desenvolve através de uma série de volumes integrados e correlacionados com uma torre, cuja principal função seria depositar os materiais da biblioteca e da hemeroteca. Essa distribuição verticalizada do depósito recebe críticas negativas por parte dos jurados, principalmente pela quantidade de pavimentos que geraria. Além disso, tal situação demandaria um grande número de funcionários para um bom funcionamento. E, apesar da enaltecida plasticidade apresentada pela proposta, segundo os jurados, far-se-ia necessária maior coerência no que concerne à altura estabelecida no pavimento de acesso.

A proposta do arquiteto Mario Roberto Alvarez, juntamente com os colaboradores, Eduardo T. Santoro, Leonardo S. Kopiloff e o engenheiro Atilio D. Gallo, recebe o quarto prêmio do

concurso. Neste anteprojeto, dois volumes prismáticos regulares, paralelos e vinculados entre si, compõem a solução projetual. O menor é proposto para a hemeroteca e outro, maior, para a biblioteca e para a escola de bibliotecários. Através de um rigor estrutural e técnico, apresenta uma forma clara e se dispõe no terreno de modo a não ocupar toda extensão. Esta preocupação em salvaguardar extensas áreas verdes, inclusive o barranco, é um ponto favorável da proposta, pois segue as proposições das bases do concurso. Contudo, ao desenvolver uma entrada única para todas as funções da Biblioteca, - pela Avenida del Libertador - gera dificuldades de acessibilidade e locomoção para os usuários. Os jurados avaliaram de modo negativo, também, a solução proposta para ampliação dos depósitos de livros, localizados no térreo da edificação. Tal organização configuraria fachadas cegas e inativas.

Retomando a explanação sobre o anteprojeto vencedor, desenvolvido por Clorindo Testa, Francisco Bullrich e Alicia D. Cazzaniga, destacam-se as considerações apresentadas para a formulação do projeto executivo.

Seguindo orientações dos jurados e da própria diretoria da Biblioteca Nacional, seria preciso ampliar algumas áreas, principalmente, de uso comum. Outro ponto que necessitaria de revisão seria o sistema de brises que protegia a sala de leitura, pois se alegava que o mesmo estava em uma escala inadequada e dificultava a visão para o exterior da edificação. Da mesma forma, a definição da cobertura ainda não estava plenamente resolvida.

Requereram, também, o estudo dos adequados níveis sonoros e lumínicos, conjuntamente com a resolução dos sistemas termomecânicos. Parecia-lhes importante, ainda, a adequação de alguns aspectos estruturais – e formais -, pois da maneira como se apresentava a edificação na ocasião do concurso, o corpo elevado pelos robustos pilares acabava desvirtuando o sentido dos grandes apoios, que parecia depender muita força para suportar algo que não dava impressão de requerer tanto esforço. (EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1968).

Durante a seleção do anteprojeto mais adequado para o prédio da Biblioteca, é convidado pelo Ministro da Educação e Justiça da Nação, o Dr. Luis R. Mac'Kay, o professor Dr. Keyes D. Metcalf – *librarian emeritu*, da Universidade de Harvard – em caráter de consultor da Direção Geral de Arquitetura e Trabalhos Públicos. Sendo assim, em novembro de 1962, o Dr. Keyes D. Metcalf remete a resposta referente à consulta com observações sobre alguns aspectos funcionais do anteprojeto vencedor. Julga particularmente interessante rever os seguintes aspectos:

1- Espaço intercolúnios: recomenda ajustar-se “com relação às medidas do arquivo de livros” de modo tal que as colunas fiquem localizadas em locais convenientes, sem interferir na capacidade de estantes, nem obstruindo as circulações.

2- Estantes do arquivo: menciona 4 tipos diferentes de estantes, recomendando o método tradicional sempre que o valor do metro quadrado do edifício não seja muito alto e não justifique o maior aproveitamento do espaço com a utilização de estantes compactas móveis – de custo substancialmente mais elevado.

3- Elevadores: recomenda ao menos quatro elevadores – ainda que de menor capacidade cada um – e não somente os três apresentados no anteprojeto.

4- Rampas entre o 5° e 6° Pavimentos: teme que seja muito inclinada e que a circulação dos leitores por ela gere ruídos para os que estiverem nas mesas de leitura.” (MIYNO; JAVIER, 2005. p.3).

As revisões do anteprojeto seguiram as orientações mencionadas e, em 26 de maio de 1966, os arquitetos Clorindo Testa, Alicia Cazzaniga y Francisco Bullrich remetem ao engenheiro Luis Antonio Bonet, diretor da Direção Geral de Arquitetura e Trabalhos Públicos do Ministério da Educação, a documentação correspondente à primeira intervenção no anteprojeto do concurso: o Projeto Executivo do novo edifício da Biblioteca Nacional.

A imagem atual da Biblioteca refere-se basicamente ao projeto executivo, cuja obra tem início em 1971 e, por volta de 1981, apenas um terço da edificação havia sido construída. Somente nos anos 90 a biblioteca teve seu uso corrente.

Volumetricamente, o projeto apresenta uma esplanada semi-enterrada – onde se localiza a hemeroteca - de onde quatro robustos pilares emergem e que, por sua vez, elevam um corpo prismático retangular. Este abriga quatro pavimentos, sendo dois para salas de uso geral e outros dois para o grande salão principal de leitura e suas dependências. Sob esse corpo elevado, três formas prismáticas são suspensas mediante tensores metálicos. Neles, ficam dispostos a administração, a direção, o auditório e a sala de exposições. (Figura 02).



Figura 02. Biblioteca Nacional. (Fonte: Biblioteca Nacional.)

Internamente, a edificação é projetada com quatro subsolos - atingindo uma profundidade um pouco abaixo do nível da Avenida del Libertador -, sendo os três inferiores para depósito - 25.000 m² de depósitos, com uma capacidade de 3.000.000 volumes – e o outro para a hemeroteca, semi-enterrado – com capacidade para 500.000 exemplares de revistas e jornais. (EDIFICIO PARA LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1976). Tal distribuição funcional enterrada é bem recebida pelos jurados do concurso, dada a facilidade de uma possível ampliação no sentido longitudinal do terreno. Além disso, quando os depósitos são colocados em subsolo, ocupa-se menor superfície do terreno com construções, possibilitando a manutenção da massa verde existente.

Do grande terraço coberto - esplanada de acesso à edificação - livre de barreiras e com oito metros de altura no trecho mais baixo, emergem quatro apoios que sustentam um corpo elevado, que é dividido, internamente, em quatro níveis. Nos dois níveis inferiores - 3° e 4° pavimentos - se encontram salas especiais, entre elas a Sala do Tesouro, cuja atribuição é guardar o acervo de livros raros e obras especiais. Nos dois níveis superiores - 5° e 6° pavimentos – estão a sala de leitura, para 400 leitores, o hall de acesso e a sala de referência. Uma rampa suspensa por tensores metálicos conecta os dois níveis superiores, cujo pé-direito é duplo na parte central da sala de leitura. Para os últimos pavimentos, é projetado um sistema de brises fixos na intenção de amenizar a incidência solar sobre os ambientes, visto que o fechamento externo destes pavimentos é uma ampla esquadria metálica, acrescida de vidros transparentes. No 3° pavimento, apesar do fechamento externo ser uma esquadria com as mesmas características supra-citadas, os arquitetos não propuseram um sistema de proteção solar, pois julgaram desnecessário, dado o dimensionamento reduzido das aberturas.

Suspense sob corpo elevado, vê-se um volume composto de três formas prismáticas. No primeiro, defronte a Avenida del Libertador, encontra-se um auditório para 300 pessoas. No centro, encontra-se uma cafeteria, um terraço aberto e um espaço de exposições. Por fim, na

extremidade traseira, o terceiro volume aloja a direção da biblioteca e o setor administrativo. Dentro do programa da Biblioteca Nacional, ressalta-se ainda a importância da Escola Nacional de Bibliotecários. Nas bases do concurso, é enfatizada a necessidade da independência de fluxo de alunos e funcionários e dos usuários da Biblioteca. Contudo, exigiam a facilidade de acesso desde a escola até a sala de Referência. A edificação é proposta no mesmo nível da Hemeroteca – primeiro subsolo –, mas encontra-se fora da projeção do corpo elevado da biblioteca. Sua posição no terreno está paralela a Rua Áustria, junto à lateral noroeste do prédio da biblioteca. Pela posição da Escola no terreno, sua cobertura funciona como uma expansão da esplanada de acesso à Biblioteca – terraço coberto -, contudo, conforma um terraço totalmente aberto, com a presença de elementos fixos, tais como bancos, que se conjugam com os volumes da iluminação zenital presente nos ambientes da escola.

Além dessas qualidades intrínsecas no projeto arquitetônico, vale ressaltar, também, o projeto estrutural desenvolvido para a edificação. O mesmo é proposto junto do anteprojeto apresentado no concurso, mas sofre adequações no decorrer do processo de elaboração do projeto executivo.

Nos três subsolos inferiores são utilizadas lajes de 3.90 x 5.70 metros, sem vigas, que se apoiam em colunas. Ressalta-se a horizontalidade obtida nesses pavimentos, pois possui 130 metros de profundidade e 60 metros de largura em planta baixa e um pé-direito livre de 2.40 metros. No nível da hemeroteca, o sistema de colunas suporta vigas transversais com lajes. Para sustentação lateral e apoio para o perímetro externo do subsolo, é proposta uma cortina de concreto, em cuja face externa aplica-se uma membrana de alumínio e manta asfáltica para conter infiltrações. (EDIFICIO PARA LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1976).

Os quatro grandes apoios colaboram, de certa maneira, na sustentação das lajes do subsolo, contudo, conformam um sistema independente, cuja principal função estrutural é a sustentação do corpo elevado. Todas as circulações verticais estão localizadas nos dois apoios traseiros, todavia, tanto estes quanto os frontais alojam dutos elétricos, de ar condicionado, entre outros sistemas técnicos.

A uma altura de 16.49 metros sobre o nível do terraço, os quatro apoios sustentam um grande plano estrutural - conformado por duas grandes vigas longitudinais e nove vigas transversais – que por sua vez, sustentam a partir de tensores metálicos, os volumes sob o corpo elevado, constituído por dois pavimentos. Além disso, nesse plano estrutural, se apóiam colunas que sustentam as lajes do 3º e 4º pavimentos.

A uma altura de 32.40 metros sobre o nível do terraço, os quatro apoios sustentam outro plano estrutural, a partir do qual ficam suspensas, por meio de tensores metálicos, as lajes do 6º pavimento. Desta maneira, no 5º pavimento – 1º pavimento da sala de leitura -, não se encontram outros apoios além dos quatro principais, definindo, assim, um grande espaço unificado. Este segundo plano estrutural mencionado também é constituído por duas vigas longitudinais, que se apóiam nos quatro pilares e são enrijecidas pelo auxílio de uma série de vigas transversais.

Os quatro apoios principais recebem uma carga de 8 toneladas cada um. Sendo assim, foi necessário descarregar esse esforço sobre 52 estacas de 1.20 metros de diâmetro e 25 metros de profundidade. Contudo, cada apoio requereu uma fundação cuja utilização de concreto ascende 200 m³, com 13 estacas vinculadas por uma base. Destaca-se que a realização da obra exigiu a escavação de 100.000m³ de terra e a manutenção, de modo permanente, de um sistema de drenagem e bombeamento d'água, uma vez que o nível das fundações dos depósitos se encontrava um metro abaixo do nível do lençol freático. (EDIFICIO PARA LA BIBLIOTECA NACIONAL, 1976).

O início das obras

Concomitantemente ao trabalho de revisão projetual e elaboração do projeto executivo, inicia-se o processo de medição do terreno para a correta execução da edificação. Sendo assim, em 25 de novembro de 1964, o Centro Argentino de Engenheiros propõe o *Concurso de*

Antecedentes sobre Registro de Profissionais Especializados em Agrimensura, a pedido da Direção Geral de Arquitetura e Trabalhos Públicos do Ministério de Educação e Justiça da Nação. Em março do ano seguinte, elege-se o Agrimensor Alberto Jorge Frumento como responsável técnico da execução dos trabalhos. Entre janeiro e março de 1967, coloca-se em execução a medição do terreno. Contudo, somente em 1971 é colocada a pedra fundamental, onde estavam presentes o Ministro da Cultura e Educação, Dr. Gustavo Malek; o diretor da Biblioteca Nacional, Jorge Luis Borges; entre outros políticos e o público em geral. E, no ano seguinte, é firmado o contrato para a escavação do terreno. (MIYNO; JAVIER, 2005). (Figura 03).



Figura 03. Escavações para construção da Biblioteca Nacional, em novembro de 1971. (Fonte: Biblioteca Nacional.)

Vale lembrar que entre os anos 1976 e 1982, a Argentina passa por uma fase marcada pelo regime militar. Neste período as obras da Biblioteca Nacional ficaram praticamente paradas. Para agilizar a construção, a Direção Geral de Arquitetura e Trabalhos Públicos propõe, em 1980, visitas guiadas para o público em geral, assim como para as empresas interessadas no processo licitatório referente a 4º etapa da obra.

Reitera-se que o concurso para o projeto da Biblioteca é proposto em 1962, sua obra teve início em 1971 e, por volta de 1981, apenas um terço da edificação havia sido construída. (GLUSBERG, 1999). Sobre este atraso, Testa expôs:

Não importa, para mim e para Bullrich, o fato de que a obra esteja sendo realizada com lentidão. Até as obras arquitetônicas requerem seu tempo de criação, e isso que importa. Não tem importância se atrasar 20 anos, pois segue sendo uma obra válida. (GLUSBERG, 1999. P.43).

E seguiu o pensamento, em entrevista a Petrina:

(...) da mesma maneira que continuo acreditando na minha pintura dos anos 60, também considero válido o projeto da Biblioteca, seja qual for o tempo que levar sua construção. Em outras palavras: um quadro feito em 1960 ou 1962 foi um instante meu, já está feito, e para mim segue conservando sua importância. Se o objeto arquitetônico continua sendo construído através do tempo não tenho vontade de alterá-lo, pois é um projeto de 1962. Da mesma forma seria modificar um quadro *in aeternum*. Na Biblioteca, Francisco (Bullrich) e eu sempre respeitamos este aspecto e, quando tivemos que acrescentar ou modificar algo, fizemos como consequência direta do desenvolvimento da obra e sempre dentro do espírito do projeto original. (PETRINA, 1981. P.72).

Apesar das revisões e adaptações requeridas, principalmente, para adequação das necessidades funcionais e tecnológicas, não há alteração significativa do projeto executivo, entregue em 1966. Exceto pela a exclusão, contundente, dos sistemas de brises para proteção do Salão Principal de Leitura. Em entrevista à SCA – “Sociedad Central de Arquitectos” – Clorindo Testa e Francisco Bullrich mencionam e condenam a decisão, por parte das autoridades, de excluir do projeto tal sistema. Segundo Bullrich:

O problema dos brises – ou de sua exclusão – surgiu na segunda licitação da quarta etapa de execução das obras. O General Galtieri² enviou a documentação ao Comando em Exercício do Exército, onde uma comissão interna, seguindo suas orientações de reduzir ao máximo os custos da obra decidiu *mano militari*, suprimir o sistema de brises. Tal fato nos foi informado somente em meio ao processo de licitação. (ENTREVISTA, 1992. p.74).

Na mesma entrevista, Bullrich afirma que ele e Testa propuseram uma reunião com o então ministro Cayetano Licciardo para discutir sobre a exclusão dos brises. Na ocasião, para reduzir custos, almejando um possível retorno do sistema de brises projetados, os arquitetos se propõem a aceitar a troca das esquadrias de aço inox por esquadrias de alumínio; dos pisos de *linóleo battleship* por um piso de borracha e os rodapés metálicos por outros de marcenaria. *Estas modificações acabaram acontecendo, mas quando se falava do tema dos brises, a decisão se adiava e adiava.* (ENTREVISTA, 1992).

Constata-se que as autoridades tratavam o sistema em questão como um acessório à edificação, que este não seria importante para a realização da mesma. Contudo, segundo Testa, *nunca foi um acessório agregado, formava parte da concepção global do edifício, e tão pouco era uma coisa gratuita desde o ponto de vista funcional.* (ENTREVISTA, 1992).

Os brises nunca foram produzidos e, atualmente, para conter a incidência dos raios do sol no salão principal de leitura, foram colocadas películas adesivas nos vidros das esquadrias. No entanto, ao utilizar as dependências da Biblioteca, pode-se perceber que se os brises tivessem sido executados, auxiliariam no conforto térmico da edificação e, assim, demandaria menor esforço do sistema de ar condicionado. Além disso, manteriam as intenções plásticas do tratamento da superfície do volume elevado.

O término da construção

Em maio de 1987, o subsecretario de Coordenação Administrativa do Ministério da Educação, o Dr. Rolando Bonachi, comenta que, por volta de 1984, a obra estava em um bom ritmo de desenvolvimento, mas, por dificuldades econômicas, foi suspensa. Na mesma data, Bonachi afirma que as obras da Biblioteca seriam retomadas mais uma vez, e que estariam concluídas em 430 dias. (LA NACIÓN, 1987). Contudo, o que estava programado para terminar em pouco mais de um ano, leva cinco anos.

Em 1989, ao assumir a presidência da Nação Argentina, o Dr. Carlos Saul Menem, coloca a frente da Direção de Arquitetura Escolar - antiga Direção Geral de Arquitetura e Trabalhos Públicos - o arquiteto Zenón Molina, com o objetivo prioritário de concluir as obras da Biblioteca Nacional. O Ministro da Educação e Justiça, Antonio Salonia, cria uma comissão de obra e projeto para a Biblioteca, presidida por Julio Bárbaro, entre outros funcionários do Ministério e da própria Biblioteca Nacional. Neste período, também são reiniciadas as tramitações pelo crédito quisto pelo governo anterior, junto ao Governo Espanhol, que se encontrava paralisado. Foi obtido um crédito de cinco milhões de dólares, com facilidades para o pagamento do mesmo. (MIYNO; JAVIER, 2005).

A pedido da presidência da Nação, a *Fundación Antorchas* é encarregada de organizar uma equipe de arquitetos e especialistas com o intuito de promover um plano de trabalho que abarca desde a atualização do programa do projeto arquitetônico e sua funcionalidade, além de uma estimativa de custos para a conclusão do edifício. (CLUSELLAS, 1990). Sendo assim,

² Leopoldo Fortunato Galtieri Castelli foi um general e ditador argentino. Foi presidente da Argentina de 22 de dezembro de 1981 a 18 de junho de 1982.

além da equipe responsável pelo acervo biblio-tecnológico, é formada uma equipe de quatro arquitetos que trabalham conjuntamente em busca das adequações necessárias, haja vista a funcionalidade da Biblioteca Nacional, projetada em 1962. Ressalta-se que, com o passar dos anos, foram agregados ao programa de uma biblioteca outras necessidades, tais como: espaço para um centro de conservação, instalações contra incêndio, instalações de informática, instalações de ar condicionado e para controle de umidade, principalmente para os depósitos.

A equipe de arquitetos redistribuiu algumas funções da biblioteca e agregam outras, mas sem exceder os 44 mil m² de superfície previstos pelo projeto executivo. Em suma, as principais intervenções que surgem em seis meses de trabalho são: garantir a acessibilidade universal por meio de acessos e circulações verticais; acessos alternativos para o traslado de livros do depósito para a sala de leitura; expansão da área de restauração e preservação do acervo; redistribuição das estantes nos depósitos para otimização do espaço – alcançando a capacidade de 3.600.000 volumes, ao invés dos 2.000.000 originais -; melhoramentos nas instalações de ar condicionado e do controle de umidade, conquistando uma melhora na conservação do acervo; instalação de autoclaves na área de catalogação dos livros para evitar contaminações no interior da edificação; por fim, foi ampliada a área da direção e reunido, no mesmo pavimento, as subdireções e secretarias de coordenação que conduzem os trabalhos da Biblioteca. (CLUSELLAS, 1990).

O plano de trabalho é entregue pelos profissionais responsáveis pelo estudo: arquitetos Federico Sleboz, Adriana Ten Hoeve, Cláudia Gola e Rodolfo Hasse. Para adequação do mobiliário, a Associação Civil Protetores da Biblioteca Nacional contrata o grupo UBATEC³. Além das reestruturações expostas, é definido como novo objetivo da Biblioteca, funcionar como centro de uma rede de informática entre bibliotecas públicas, assim como cumprir sua função essencial de armazenar e conservar o Patrimônio Bibliográfico da Nação Argentina. (MIYNO; JAVIER, 2005).

Para a inauguração da edificação, foi proposto um Plano de Habilitação dividido em duas etapas. Na primeira, habilita-se a Escola Nacional de Bibliotecários, contando com três salas de aula, totalizando 110 lugares; duas salas de trabalhos práticos; uma sala de leitura; sala da direção e gerência; sala de professores; sala de reprografia; sala de informática; e sala multimídia. Na segunda etapa, finalizada em 10 de abril de 1992, é habilitada a área da hemeroteca; área de processos técnicos; área de depósitos gerais; espaços destinados ao Tesouro da Biblioteca Nacional, UNESCO, Auditório Jorge Luis Borges; área de Exposições Bibliográficas Leopoldo Marechal; Praça de acesso; bar; área da direção e administração da Biblioteca Nacional, assim como área de serviços técnicos, instalações telefônicas e áreas verdes de uso público. (MIYNO; JAVIER, 2005).

Durante quatro anos, a utilização da biblioteca por parte do público em geral, fica vinculada ao espaço físico da Hemeroteca, uma vez que ainda não havia sido inaugurado o Salão Principal de Leitura, área localizada no 5º e 6º pavimentos. Somente em 16 de dezembro de 1996, o espaço é destinado à comunidade, pois, anteriormente a isso, é utilizado como sede da *Asamblea de Representantes del Electorado de la Ciudad de Buenos Aires*, cuja responsabilidade é redigir o Estatuto Organizativo do Governo Autônomo da cidade. Contudo, para tornar possível a realização da *Asemblea Estatuyente*, foi necessária a instalação de um anfiteatro no espaço de pé-direito duplo, localizado no 5º pavimento; execução de divisórias para instalação de salas em ambas as alas do 6º pavimento, no 5º e 3º pavimentos.

Tal fato gera desconforto e divergentes opiniões, pois a Sala de Leitura da Biblioteca Nacional estava pronta para uso quando se permite a utilização de sua área para a *Asemblea*. Neste momento, já haviam sido instaladas as mesas de leitura, os sistemas internos de busca de livros, o cabeamento dos equipamentos de informática, etc. Foi preciso utilizar o depósito do 4º pavimento para armazenar todos os móveis anteriormente dispostos no Salão. (CLARÍN DIGITAL, 1996).

³ UBATEC é uma empresa vinculada à Universidade de Buenos Aires, cuja atribuição principal é de prestar consultoria e gestão de projetos de investigação e desenvolvimento tecnológico.

A utilização do Salão Principal de Leitura da Biblioteca para outro fim, nas vésperas de sua inauguração é apenas um fato que exemplifica as adversidades que a construção da edificação atravessou. Desenvolvida em um período político marcado pela transição de governantes, a obra se estende por mais de 30 anos e, segundo Clorindo Testa⁴, se desenvolve sem o rigor que merecia tal projeto. O arquiteto confidencia que, nesta obra, não houve um rigor construtivo quando comparada com a obra do Banco de Londres, por exemplo. Ele menciona que a construção do Banco foi muito mais criteriosa e desenvolvida juntamente com o Sr. Enrique Kempfer, mestre de obras da construção, cuja excelência no trabalho foi comentada tanto pelo arquiteto quanto pelo engenheiro Horacio Reggini⁵.

Apesar de alguns quesitos - principalmente funcionais - abalados, dado o intervalo temporal entre o projeto e o término da construção, os arquitetos não propõem qualquer alteração de cunho formal e compositivo na edificação. Esse fato confirma a validade da proposta que apresenta três pontos de destaque: a criação da esplanada coberta de acesso, a qual propicia ao público um espaço de deleite e contemplação das áreas verdes existentes no terreno; a elevação do Salão de Leitura, de onde se pode apreender uma visão privilegiada da paisagem do Rio da Prata e do contexto urbano; e a perspicácia na proposição dos depósitos enterrados, possibilitando a ampliação dos mesmos sem alteração no volume edificado.

Apesar das adversidades encontradas, se apresenta como um equipamento em pleno funcionamento e, acima de tudo, sendo valorizada pela população. Nos diversos momentos em que foi visitada, se viu, especialmente, a intensa utilização da sala de leitura, das salas de apoio e das áreas externas.

Referências

BALLENT, A. El sistema de concursos. **Materiales**. Buenos Aires: n.1, 1982.

BALLENT, A. Para una critica: Concurso Nacional de Anteproyectos – La Biblioteca Nacional. **Materiales**. Buenos Aires: n.1, 1982.

BASES Y PROGRAMA DEL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. Buenos Aires: junho de 1961.

BAYON, Damián. **Panorámica de la arquitectura latino-americana**. Barcelona: Blume, 1977.

BIANCO, F. La imaginería de la Memoria. Buenos Aires: **Revista 3** – Revista de Teoría, Historia y Crítica de la arquitectura, nov/dez.1993.

BOHIGAS, O. Un profesional sin angustia: Entrevista a Clorindo Testa. **Summa**. Buenos Aires: n.183/184. jan/fev. 1983.

BROWNE, E. **Otra arquitectura en America Latina**. México: Editorial Gustavo Gilli, S.A., 1988.

BULLRICH, F. **Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana**. Barcelona: Editorial Blume, 1969.

CLARÍN DIGITAL. 06.07.1996.

CLUSELLAS, M.L. Diagnóstico y tratamiento para nuestra Biblioteca Nacional. **Summa**. Buenos Aires: n.276, 1990.

CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. Publicación de la Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires: n.48, 1963.

CORADIN, C. S. **A Arquitetura da Biblioteca Nacional**. Dissertação de mestrado, PROPAR-UFRGS, 2009.

CUADRA, M. **Clorindo Testa Architects**. Rotterdam: NAI Publishers, 2000.

⁴ Entrevista realizada com Clorindo Testa em maio de 2009.

⁵ Entrevista realizada , em maio de 2009, com o engenheiro civil responsável pelo cálculo estrutural da maioria das obras de Clorindo Testa, juntamente com Fernández Long.

EDIFICIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. **Summa**, Buenos Aires: n.11, abr. 1968.

EDIFICIO PARA LA BIBLIOTECA NACIONAL. **Construcciones**, Buenos Aires: n.262, nov.dez. 1976.

ENTREVISTA. **Revista SCA** – Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires: n.160, set.out. 1992.

GLUSBERG, J. **Clorindo Testa – pintor y arquitecto**. Buenos Aires: Summa+ books, 1999.

GONZALEZ, M.B. **Guías de Arquitectura Latinoamericana** - Buenos Aires. Buenos Aires: Clarín, 2008.

LA GAZETA DE BUENOS AYRES, 13.09.1810.

LIERNUR, P. Alpargatas no.Libros si. Para una critica: Concurso Nacional de Anteproyectos – La Biblioteca Nacional. **Materiales**. Buenos Aires: n.1, 1982.

LIERNUR, J. F. **Arquitectura en la Argentina del siglo XX – La construcción de la modernidad**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes, 2001.

MIYNO, A.M.E.S., JAVIER, P. **Un edificio para la biblioteca nacional**. Primer Concurso de Investigación Histórica de nuestros Edificios Publicos. Buenos Aires: UPCN, agosto, 2005.

JÁUREGUI, J.M. Entrevista com Clorindo Testa. **PROJETO Design**. São Paulo: n.273, nov. 2002.

JORNAL LA NACIÓN. Buenos Aires, 23.05.1987.

PETRINA, Alberto. Entrevista al arquitecto Clorindo Testa. **Summa**, Buenos Aires, n. 164, 1981.

RIAL, H. V. **Buenos Aires 1880- 1930 – La capital de um império imaginário**. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1996.

WAISMAN, M. La obra de Testa: Propuesta para uma lectura. **Summa**, Buenos Aires, n. 183/184, jan/fev. 1983.



O EDIFÍCIO FORMAC PELAS LENTES DE JOÃO ALBERTO FONSECA DA SILVA

Manuela Catafesta

Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter, manuela_catafesta@uniritter.edu.br

Fábio Bortoli

Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter, fabio_bortoli@uniritter.edu.br

Resumo: A arquitetura e a fotografia são duas artes que se conectam desde os seus princípios básicos. Apesar de não substituir as experiências físicas reais nos ambientes construídos, a fotografia permite uma ampliação imensurável do conhecimento de obras arquitetônicas. Este trabalho tem como tema central a apresentação da relação do fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva com o Edifício Formac, localizado no centro de Porto Alegre. Projetado pelo arquiteto Carlos Alberto Holanda Mendonça, o Edifício Formac, construído em 1953, foi o primeiro projeto no Rio Grande do Sul a utilizar a técnica da fotomontagem para ilustrar em etapa de projeto a inserção do edifício no seu contexto, num período que Porto Alegre passava por um notável processo de verticalização urbana. O estudo desse caso se oferece também como oportunidade para a compreensão do trabalho do fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva que, através de suas lentes, registrou importantes manifestações da modernidade arquitetônica no Estado, a partir da década de 1950. Autodidata, João Alberto pode ser considerado um visionário na arte de fotografar, tendo sido pioneiro em muitas técnicas de fotografia. A coleta, análise e divulgação desse material, composto pelas fotomontagens e fotografias da construção do Edifício Formac, disponíveis no acervo fotográfico de João Alberto, que foi doado ao Laboratório de História e Teoria da Arquitetura (LHTA) do curso de Arquitetura e Urbanismo da UniRitter pelo próprio fotógrafo, configura uma importante contribuição para a história da arquitetura e da fotografia brasileira, como parte indissociável do movimento moderno gaúcho. Com isso, se espera colaborar para a divulgação do acervo fotográfico de João Alberto, que é uma herança cultural sem precedentes na história da fotografia gaúcha, especialmente por retratar as transformações urbanas pelas quais a capital gaúcha passou, funcionando como um poderoso instrumento de interpretação do contexto arquitetônico da época.

Palavras-chave: arquitetura moderna, fotografia, João Alberto Fonseca da Silva, Porto Alegre.



Abstract: Architecture and photography are two arts that connect from its basic principles. Although it does not replace the actual physical experiences in the built environments, photography allows an immeasurable expansion of the knowledge of architectural works. This paper has as its central theme the presentation of the relationship of photographer João Alberto Fonseca da Silva with the Formac Building, located in downtown Porto Alegre. Designed by architect Carlos Alberto Holanda Mendonça, the Formac Building, built in 1953, was the first project in Rio Grande do Sul to use the photomontage technique to illustrate the insertion of the building in its urban context, in a period that Porto Alegre was undergoing a remarkable process of urban verticalization. The study of this case also offers an opportunity to understand the work of photographer João Alberto Fonseca da Silva who, through his lens, captured important manifestations of architectural modernity in Rio Grande do Sul from the 1950s. Self-taught, João Alberto can be considered a visionary in the art of photography, having pioneered many photography techniques. The collection, analysis and dissemination of this material, consisting of the photomontages and photographs of the construction of Formac Building, available in the João Alberto photographic collection, which was donated to the Laboratory of History and Theory of Architecture (LHTA) of the UniRitter Architecture and Urbanism course by the photographer himself, configures an important contribution to the history of Brazilian architecture and photography, as an inseparable part of the modern movement in Rio Grande do Sul. It is hoped to contribute to the publicization of the João Alberto's photographic collection, which is a cultural heritage unprecedented in the history of local photography, especially by portraying the urban transformations through which Porto Alegre went through, acting as a powerful instrument for interpreting the architectural context of the time.

Keywords: *modern architecture, photography, João Alberto Fonseca da Silva, Porto Alegre.*



O EDIFÍCIO FORMAC PELAS LENTES DE JOÃO ALBERTO FONSECA DA SILVA

A arquitetura e a fotografia são duas artes que se conectam. Fotografar é a forma mais rápida de se registrar um fragmento no tempo. E a arquitetura, que está em eterna transformação, encontrou na fotografia sua melhor aliada. Apesar de não substituir as experiências físicas reais nos ambientes construídos, a fotografia permite uma ampliação imensurável do conhecimento de obras arquitetônicas. A evolução das técnicas de registro e a manipulação de imagens permitiu que a fotografia fosse além do simples registro visual, possibilitando que o registro contivesse alterações manipuladas até o ponto da simulação de uma realidade diversa. Nesse sentido, o arquiteto tem na fotografia uma grande aliada para catalogar tanto as etapas de um projeto como o registro de sua obra finalizada. Este registro serve não apenas para o aprimoramento e desenvolvimento de seu trabalho, mas também para a divulgação do mesmo.

César Vieira (2012, p.39) explica que o uso da fotografia como representação gráfica da arquitetura, que se distingue da fotografia como expressão artística de seu autor, tem como objetivo a “representação/apresentação do objeto arquitetônico o mais próximo possível da ‘realidade’”. Mesmo que alcance *status* de arte, esta não é a intenção inicial da fotografia técnica. Ferramenta do projetista, a fotografia técnica passa a expandir as possibilidades de representação e, sua evolução, expande as próprias possibilidades de projeto. Por outro lado, a fotografia artística prescinde de relação direta com o objeto fotografado, que não precisa ser a temática, podendo ser apenas gerador de efeitos visuais. “A fotografia de autoria tem um compromisso com seu autor, com o processo criativo que altera a realidade e mostra uma visão pessoal, uma interpretação do mundo” (VIEIRA, 2012, p.40).

As habilidades técnicas e artísticas que o fotógrafo pode mesclar, ao utilizar na captura fotográfica – pelo uso dos mais diversos recursos, tais como jogo de luz e sombra, alinhamentos, proporções, abertura e foco das lentes, exposição, movimento, entre outros muitos – pode condicionar o resultado e influenciar a leitura da imagem registrada, transmitindo uma “versão” do objeto original. Esconder imperfeições sob a sombra ou o excesso de luz ou direcionar a leitura da foto pelo alinhamento e proporção, por exemplo, são expedientes até certo ponto comuns na fotografia da arquitetura.

Arquitetura moderna pelas lentes da fotografia

Na primeira metade do século XX, a associação entre fotógrafos e arquitetos foi bastante frutífera. É bastante conhecido pelos historiadores o papel que teve a fotografia na divulgação das obras dos grandes mestres da arquitetura moderna. Essa parceria tratava de legitimar a arquitetura então realizada, através das lentes de fotógrafos afinados com as vanguardas artísticas. Pouco a pouco, por meio de publicações e pela difusão das revistas especializadas, inúmeras obras passaram a ser internacionalmente conhecidas e tornaram-se paradigmáticas. Obras nem sempre integralmente reveladas, mas ao contrário, cuidadosamente escolhidas e fotografadas a partir dos seus melhores ângulos (BREIER, 2011).



Conforme mostram os estudos dos acervos e depoimentos deixados pelos fotógrafos atuantes especialmente entre os anos de 1930 e 1960, foi a partir das primeiras décadas do século XX que as relações entre a arquitetura moderna e a fotografia se tornaram tão conectadas que esta última acabou por transformar-se em um paradigma da representação da modernidade arquitetônica (FALBEL, 2007). O sincronismo entre arquitetura e fotografia se intensifica na década de 1930, especialmente no centro de difusão da modernidade para o mundo que foi a escola alemã Bauhaus. Seu papel foi importante ao determinar o olhar sobre a nova arquitetura e apresentar ao mundo uma nova forma de mostrá-la (MÉNDEZ, 2007). Mais que uma simples documentação a serviço da história da arquitetura e do ambiente construído, a fotografia tornou-se parte do discurso e o instrumento pelo qual os arquitetos modernos comunicaram as suas ideias sobre a arquitetura e a cidade.

Essa simbiose foi identificada na América do Norte entre fotógrafos e arquitetos modernos. Frank Lloyd Wright foi um dos primeiros grandes arquitetos a se dar conta da importância da fotografia de suas obras, mantendo ao longo de toda a sua carreira o controle das imagens que apresentava ao público. Arquitetos como Schindler e Richard Neutra também sabiam da importância da imagem fotográfica de seus projetos e firmaram parceria com o fotógrafo Julius Schulman, tendo suas casas registradas e, portanto, divulgadas através de sua lente; fato que contribuiu imensamente para seu reconhecimento frente ao público em geral.

A parceria entre fotógrafos e arquitetos pode ser encontrada também no Brasil. As grandes obras do movimento moderno na arquitetura brasileira foram, por diversas vezes, registradas pelas lentes de renomados fotógrafos. O francês Marcel Gautherot, por exemplo, viria a ser o principal fotógrafo de Oscar Niemeyer (FABEL, 2007). Outro fotógrafo relevante foi o alemão Peter Scheier, que registrou grande parte da modernidade arquitetônica de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília na primeira metade do século XX. Esses fotógrafos utilizaram-se de determinados ângulos e pontos de vista, de certos efeitos de luz e da posição meticulosamente estudada de alguns objetos no espaço para criar a imagem da obra desejada. Famosas fotos tiveram o papel de verdadeiros manifestos possuindo, muitas vezes, mais força que os textos que as acompanhavam.

Em Porto Alegre, o processo de modernização urbana foi acompanhado de perto pelo fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva. Ele registrou grande parte da produção arquitetônica de renomados arquitetos gaúchos como Carlos Alberto de Holanda Mendonça, Carlos Maximiliano Fayet, Claudio Luiz Araújo, entre outros (CANEZ et.al., 2004). Através da sua competência de capturar, além da forma, a essência dos objetos arquitetônicos e de seus respectivos criadores, tem sido possível a construção de um vasto arquivo imagético referencial, histórico e memorial da arquitetura gaúcha.

O projeto do Edifício Formac

O arquiteto Carlos Alberto Holanda Mendonça

O arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça é conhecido como um dos pioneiros na disseminação da arquitetura da escola carioca no Rio Grande do Sul. Porém, a sua história é cercada de algumas incertezas, especialmente pelo fato do seu falecimento precoce em meados da década de 1950.¹

¹ Um relato detalhado dessa trajetória foi apresentado, em dissertação de mestrado, por Marcos Bueno a partir de pesquisa em acervos pessoais e entrevista com familiares. Ver: BUENO, Marcos. **A obra do arquiteto Carlos Alberto**



O MODERNO E REFORMADO: Debatedo o projeto do B. 1920-2019. Parte I.

7 E 8 DE NOVEMBRO DE 2019
PROPAP - PORTO ALEGRE

Mendonça nasceu em Alagoas em 1920, na cidade de Água Branca, mas viveu no Rio de Janeiro - cidade de sua família - desde a infância até sua partida para Porto Alegre, na segunda metade da década de 1940. Na capital carioca cursou arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) - antiga Escola de Belas Artes - onde se graduou em setembro de 1946. A passagem pela FNA, que era a escola de arquitetura mais importante do Brasil e a permanência da cidade do Rio de Janeiro, no momento de efervescência da arquitetura moderna carioca são, certamente, influências que marcaram a formação de Mendonça e se refletiram na sua produção arquitetônica.

Mendonça se mudaria para Porto Alegre no ano de 1946, a convite do engenheiro Cyro Mariante da Silveira, diretor da Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul, onde desenvolveria seus primeiros projetos no Estado. Quatro anos mais tarde, o arquiteto se desligou da Secretaria e se associou à Construtora Azevedo Bastian e Castilhos, onde permaneceu até 1954. A construtora foi uma das mais atuantes no mercado imobiliário local, construindo uma grande quantidade de edifícios e colaborando, assim, para a transformação e verticalização de Porto Alegre.

Até fins de 1953, Mendonça era o único arquiteto que trabalhava junto à construtora, assinando quase todos os projetos. A sua produção desta fase, além de mais relevante que a anterior, demonstra um profissional que se lança no uso linguagem moderna de influência da escola carioca, adaptada ao contexto local. São importantes neste período de sua carreira os projetos para os edifícios Santa Terezinha, Formac, Vista Alegre, Excelsior, Cerro Formoso, Flores da Cunha, Duque de Caxias, São Sebastião e a Residência Jorge Casado d'Azevedo (BUENO, 2012, pág. 35).

Ainda no ano de 1954 constituiu escritório próprio, no qual atuou até seu prematuro falecimento, em 1956. São marcantes deste período a atuação nos projetos e obras dos edifícios Santa Cruz e Consórcio, além de projetos ainda vinculados à Construtora Azevedo Bastian e Castilhos, como o Cine Hotel Consórcio de Bagé e o Edifício General Osório (BUENO, 2012, pág. 38).

A arquitetura de Mendonça teve um papel relevante na transformação da arquitetura no Rio Grande do Sul, e principalmente em Porto Alegre. Até fins da década de 1940, Porto Alegre esteve fechada para a arquitetura moderna. O grande crescimento na construção civil ocorrido em Porto Alegre entre as décadas de 1930 e 1950 foi responsável pela transformação de uma cidade de matriz arquitetônica eclética numa capital moderna. Em poucos anos a cidade transformou radicalmente sua aparência, tendo como bases principais o paradigma arquitetônico moderno carioca. (BUENO, 2012, pág. 70-71).

Mendonça conhecia as obras produzidas pelos principais arquitetos da escola carioca, conhecimento adquirido não apenas em sua formação, mas depois de já estar em Porto Alegre. A utilização de brises, cobogós, tijolos de vidro, revestimentos em pedra e formas sinuosas livres em suas obras remetiam reiteradamente à produção carioca. Porém, a transferência de uma linguagem produzida no centro do Brasil para uma região de fronteira, com costumes, economia e clima distintos, não se faria isenta de transformações em suas características. A contribuição de Mendonça está vinculada fortemente à realidade local, respondendo às suas demandas e expectativas, e considerando suas condicionantes. Apesar da curta carreira de somente uma década, é atribuído ao arquiteto o mérito da inserção do vocabulário moderno com a influência corbusiana da escola carioca na cidade de Porto Alegre e de "iniciar uma arquitetura moderna local com pedigree, alinhada conscientemente com os enunciados e doutrinas



das vanguardas europeias e seus desdobramentos posteriores” (LUCCAS, 2004, pág. 12).

O arquiteto foi uma figura importante, que colaborou muito na transformação do Estado e na criação de uma arquitetura que até hoje permanece como exemplo de uma época bastante produtiva no campo da construção e do desenvolvimento de Porto Alegre. O primeiro edifício de grande porte projetado por Mendonça seria o Edifício Formac, um projeto moderno que faz parte desse contexto de verticalização e modernização do centro de Porto Alegre.

A modernidade do Edifício Formac

O edifício Formac, projetado por Mendonça para empresa Predial Formac Ltda, ocupa terreno de esquina da Avenida Mauá com a Travessa Francisco Leonardo Truda. Seu programa original contava com escritórios, do térreo ao 17º pavimento, apartamentos entre este e o 24º e, nos dois últimos pavimentos, um restaurante com boate e bar para shows (XAVIER & MIZOGUCHI, 1987, pág. 97). A possibilidade de atingir a altura 26 pavimentos, teria sido dada pela municipalidade na desapropriação de parte do terreno original para abertura da Travessa Leonardo Truda “resultando em um volume edificado com dimensões impressionantes para a época” (XAVIER & MIZOGUCHI, 1987, pág. 97).

Como detalha Bueno (2002, pág. 155 a 163), o projeto do Edifício tem sua primeira versão protocolada para aprovação na Prefeitura de Porto Alegre em março de 1952 e sua aprovação, com versão modificada, data de dezembro do mesmo ano. Corresponde ao projeto aprovado a célebre montagem elaborada pelo fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva (figuras 1 e 2).



Imagem 1 – Maquete do projeto do Edifício Formac. Fonte: Acervo JAFS – LTHA Uniritter.



Imagem 2 – Fotomontagem do Edifício Formac. Fonte: Acervo JAFS – LTHA Uniritter.

O certo é que o Formac foi um dos primeiros edifícios modernos de grande porte e o primeiro grande edifício projetado por Carlos Alberto Holanda Mendonça. O edifício é parte do contexto de verticalização do centro de Porto Alegre naquele período, que representava a modernização iniciada nos anos 1930, que se estende para as perimetrais e radiais na década de 1940 e atinge seu apogeu nos anos de 1950 “incentivado por uma imagem favorável, que associava os edifícios altos ao progresso e ao moderno, tanto em termos figurativos quanto na ilustração de um novo modo de vida” (ABREU FILHO, 2016, pág. 238).

O projeto do Formac tem organização volumétrica tripartida, nos moldes da arquitetura moderna carioca, sendo que o coroamento se faz pela transformação do volume do corpo. As fachadas recebem tratamento distinto dependendo da orientação e da hierarquia: as fachadas norte e oeste, principais, com mais cuidado que as demais. Proposto dentro da lógica do quarteirão tradicional, sua fachada sul é colada à divisa e a leste parte recuada em pátio estreito e parte colada à divisa de miolo de quarteirão, é tratada sem o mesmo investimento das principais.

A base é recuada em pilotis exposto, composto colunas dispostas em vãos regulares em 3 linhas para a fachada menor, da Avenida Mauá, e oito linhas para a Travessa



Leonardo Truda. O recuo das colunas marca um passeio mais amplo, transição entre público e privado e abrigo do pedestre. A transparência da base e a sinuosidade do fechamento da esquina e do mezanino da sobreloja remetem a linhas liberadas da rigidez da grelha estrutural. A solução do pavimento térreo encaminha o acesso para a fachada maior, da Travessa Francisco Leonardo Truda. A marcação do ingresso se faz pelo espaço do vestíbulo, recepção e hall de elevadores, que ocupa o vão central e parte dos vãos adjacentes. As laterais são ocupadas por espaços diferenciados, de dupla altura, loja e sobreloja, com mezaninos de circulação pelo núcleo coletivo e escadas próprias. O mezanino corta o fechamento transparente nos espaços laterais, mas não espaço principal de ingresso, que permanece em dupla altura.

O corpo em volume prismático é trabalhado com placas de brises em ressaltos. Na fachada norte uma grelha fixa recebe brises horizontais (que poderiam móveis), à maneira do Ministério da Educação e Saúde. A grelha fixa abriga variações necessárias: nos pavimentos de escritório o peitoril acompanha a linha do volume principal, nos pavimentos de apartamentos avança para se alinhar com a grelha e, nos dois pavimentos de coroamento, a grelha ganha dupla altura e dupla quantidade de brises. Na fachada oeste, mais atingida pela insolação, uma grelha fixa maior, quadrada e de um pavimento de altura, abriga brises verticais. Ao coroamento corresponde tratamento diferenciado da grelha: nos quatro vãos em cada uma das extremidades da grelha, os peitoris alinhados externamente e a ausência dos brises proporcionam balcões para o restaurante e casa noturna e os quatro vãos centrais repetem o brise vertical abaixo. Simetria e ritmo dessa tripartição do coroamento são forçadas pela supressão do módulo mais a sul da grelha da fachada.

Do Rio de Janeiro, podem ser mapeadas as obras com clara influência para Mendonça na proposição da composição volumétrica do Edifício Formac. O Ministério da Educação e Saúde, do qual pode ter até mesmo visto a construção durante os anos de graduação, a Obra do berço (1937) e o Banco Boa Vista (1946), do qual é necessário ressaltar a coincidência da composição das fachadas, mesmo que os projetos sejam quase simultâneos.

A fotografia do Edifício Formac

O fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva

João Alberto Fonseca da Silva foi um importante fotógrafo no período da modernidade e verticalização em Porto Alegre. O fotógrafo nasceu no início da década de 1920 em Quaraí, cidade localizada próxima à fronteira com o Uruguai e Argentina. Quando chegou à idade de servir ao exército mudou-se para Porto Alegre. No exército teve a oportunidade de trabalhar como laboratorista do Serviço Geográfico, em 1939. Foi aí que João Alberto aprendeu as técnicas de fotografia, como a revelação e a composição de cartas em aerofotogrametria.

Com o aprendizado obtido, João Alberto ingressou na Secretaria Estadual de Obras Públicas em 1947, no momento em que os órgãos públicos passaram a fazer uso corrente de fotografias. Dentro do setor da Diretoria de Saneamento e Urbanismo, João Alberto ficou encarregado de fotografar as inaugurações das obras públicas do Estado do Rio Grande do Sul e fazer o levantamento fotográfico das áreas que receberiam melhoramentos no abastecimento de água e tratamento de esgoto.

Ao mesmo tempo em que trabalhava na Secretaria Estadual de Obras Públicas – trabalho desempenhado em meio turno - João Alberto começou a buscar alternativas para aumentar seus rendimentos, abrindo outras possibilidades dentro da fotografia.



Dessa forma, passou a fotografar casamentos, confeccionar lembranças de aniversário e fazer retratos, especialmente de crianças.

Em meados dos anos 1950 João Alberto montou um estúdio fotográfico em Porto Alegre chamado JAWAL, em parceria com Waldir Bicca de Figueiredo, onde desenvolveu trabalhos para a arquitetura e publicidade. Na publicidade, o fotógrafo se valeu de seu saber técnico para realizar ampliações e reduções de logotipos de empresas, visando a sua veiculação nos meios de comunicação. Além disso, também fazia fotografias de grande formato, conhecidas como painéis, que eram muito usadas nos anos 1950 e 1960 para a decoração de interiores de edifícios como bancos e órgãos públicos. João Alberto também fotografava objetos diversos para serem veiculados em revistas importantes da época, como O Cruzeiro, Claudia e Manchete (MASSIA, 2008, pág. 105). Com a dissolução da sociedade, o estúdio fotográfico de João Alberto passou a se chamar J.A. Fotos, e seguiu realizando atividades relacionadas à publicidade e à arquitetura. Trabalhando com equipamentos e materiais modernizados, João Alberto voltou a trabalhar com cartografia e aerofotogrametria e prestou serviço para empresas como Corsan e a Metroplan (PUHL, et.al., 2016). Contudo, os trabalhos para os escritórios de arquitetura e construtoras locais foram considerados os mais relevantes de sua produção.

João Alberto iniciou-se na fotografia de arquitetura em 1941, quando registrou a maior enchente ocorrida na cidade de Porto Alegre. À medida que suas habilidades profissionais evoluíam, o relacionamento com engenheiros e arquitetos cresceu e estes passaram a se tornar clientes do fotógrafo, o que possibilitou que ele se especializasse em fotografia de arquitetura a partir de 1950. Obras de renomados arquitetos gaúchos, tais como Carlos Alberto de Holanda Mendonça, Ari Mazini Canarin, Irineu Breitman, Edgar Albuquerque Graeff, Claudio Luiz Araújo e Carlos Maximiliano Fayet, entre outros foram registradas pelo fotógrafo. Suas fotos contêm também o registro fotográfico da execução de muitas obras da construtora Azevedo Moura & Gertum, algumas delas hoje identificadas como patrimônio arquitetônico da cidade de Porto Alegre - o Hipódromo do Cristal, os edifícios Guaspari, Imperial, Jaguaribe, Esplanada e Sulacap - nas quais se procura exaltar a técnica e o sentido da construção no projeto, tão importantes para a modernidade arquitetônica gaúcha. Dessa forma, João Alberto acabou documentando o processo de transformações arquitetônicas e urbanísticas ocorridas em Porto Alegre entre as décadas de 1950 e 1970.

Em 1997, o fotógrafo doou seu acervo para o Centro Universitário Ritter dos Reis. O acervo reúne mais de 12 mil negativos de vários formatos, além de aerofotos, álbuns fotográficos e painéis, que registram exemplares de arquitetura, paisagens, aspectos urbanos e regionais do Rio Grande do Sul, além de obras de publicidade, design, artes gráficas e retratos. Na área da arquitetura, o acervo fotográfico compreende desde imagens de croquis, projetos e perspectivas, até registros de construção, edificações, interiores e artes gráficas, inclusive de eventos sociais relacionados com a arquitetura. João Alberto atuou sistematicamente como fotógrafo profissional até a década de 1980, e faleceu no ano de 2011.

Em seu trabalho com arquitetos, engenheiros e construtoras, buscou a integração da arquitetura com a fotografia. Tendo sido um visionário na arte de fotografar e com um olhar altamente sensível e único, João Alberto pode ser considerado um autodidata. O fotógrafo desenvolveu empiricamente uma série de técnicas fotográficas pouco usuais naquele momento, sendo pioneiro no Rio Grande do Sul no uso da fotomontagem. A primeira fotomontagem de sua carreira foi feita a pedido do arquiteto Carlos Alberto



Holanda Mendonça, usando a maquete do projeto do Edifício Formac². Posteriormente, o fotógrafo realizaria outra fotomontagem de projeto de Mendonça, esta para o Edifício Consórcio, também no centro de Porto Alegre.

O olhar do fotógrafo

A fotomontagem de arquitetura pretendia ser um espelho da realidade futura, com a inserção dos prédios no espaço urbano como forma de analisar suas condições estéticas no conjunto da cidade. Ainda nos primeiros anos de sua carreira o fotógrafo desenvolveu a técnica da fotomontagem, que consistia em unir partes de duas ou mais fotografias, simulando a existência de edifícios nos seus locais de inserção. Para isso, utilizava as fotos de maquetes, tiradas no estúdio fotográfico e as fotos dos locais onde o projeto seria construído.

O processo da fotomontagem consistia em compor cópias de diversas fotografias, recortadas, montadas e, novamente, capturadas. Um ponto a ser considerado nessa peculiar forma de fotografar é o fato de que, para se obter um resultado satisfatório, eram necessárias cuidadosas inspeções nos ângulos da maquete, seguidas visita ao local da obra, para analisar o melhor ponto de vista. Os ângulos da fotografia, assim como o ponto de vista, teriam que ser escolhidos para salientar o projeto, tanto nos detalhes como em uma visão geral. As fotos - tanto da maquete, quanto do local da obra - tinham que ser capturadas com a mesma câmera, sob iluminação e ponto de vista equivalentes, para assim dar a verdadeira sensação da imagem real, objetivo sempre alcançado pelo fotógrafo. João Alberto observava o local de construção do prédio e fazia a fotomontagem da maquete no espaço da cidade, de modo que a imagem se constituía em um documento no qual era possível visualizar a presença da futura construção no espaço urbano.

Valendo-se de seu saber técnico, João Alberto foi desafiado, pela primeira vez, pelo arquiteto Carlos Alberto Holanda Mendonça, no ano de 1953. A encomenda de Mendonça consistia em fazer a inserção do edifício Formac, ainda a nível de projeto, no terreno onde o prédio seria construído, que estava localizado na área central de Porto Alegre. Conforme o relato do fotógrafo:

(...) surgiu a famosa fotomontagem, que tinha um arquiteto que gostava muito de novidade, era muito ilustrado que era um arquiteto formado no Rio. (...) O Mendonça quis fazer uma fotomontagem de um edifício, chegou, deixou a maquete na minha casa, com um bilhete: "Fazer fotografia da maquete e fazer uma fotomontagem da maquete" em tal lugar assim. Esse foi o edifício Formac. Aí eu ri, eu nunca disse que fazia fotomontagem. Mas depois tava tomando meu chimarrãozinho em casa depois do banho e fiquei pensando, mas digo, eu não disse que fazia, mas podia ir lá olhar né. Aí vinha eu, olhei o local e bati uma foto. E acabei montando a fotomontagem e foi a minha primeira fotomontagem foi do edifício Formac (SILVA *apud* MASSIA, 2008, pág. 110-111).

Para essa fotomontagem, João Alberto valeu-se de seus conhecimentos, respondendo à demanda do arquiteto com um tipo de imagem fotográfica que optava por um alto grau de realismo. Nesse caso, a presença do fotógrafo observador, que visualiza a cena *in loco*, era condição necessária para a produção da fotomontagem. Cabe ressaltar que

² A maquete foi produzida por Percival José Gonzaga da Silva, que tinha sido desenhista de Mendonça (BUENO, 2012, pág. 105).



esse tipo de imagem tinha uma circulação bastante ampla e cumpria funções que ainda não eram entendidas como artísticas.

A fotomontagem do Edifício Formac causou muito impacto ao ser exposta na vitrine da loja da Casa Comercial Herrmann, situada na esquina da Rua dos Andradas com a Uruguai, em 1953. O estabelecimento vendia materiais fotográficos, relógios e joias (MASSIA, 2008, pág. 110). Em seu relato, o fotógrafo descreve os comentários que ocorriam entre os transeuntes e destaca o fato de a descrença das pessoas a respeito da foto retratar a cidade de Porto Alegre e ter sido feita por um fotógrafo local:

(...) como o Mendonça era muito noveleiro como a gente chamava, gostava de novidade, ele quis fazer uma ampliação grande. Então eu fiz uma ampliação, se não me engano, era noventa por sessenta do trabalho dele já fotomontado. E porque eu andava muito na Casa Hermann, botamo na vitrine da casa Hermann (...) na esquina da rua Uruguai com a rua dos Andradas. E aí até foi curioso. Pena que eu não tinha gravador como vocês tem agora, porque o que se ouvia de coisas engraçadas daquele público que olhava (...). Então não era feito em Porto Alegre. (...) Mas o importante da história é que se comentava, a fotografia daquele tamanho já tinha vindo dos Estados Unidos, pra começar. E o Braga que era da Casa Hermann mandou um dia escutar, e eu fui escutar, fiquei no meio do povo ali escutando e se comentava coisas engraçadas, entre elas que o edifício não era em Nova York, que era em tal cidade, que tinha um sabido lá. Porque o edifício aqui em Porto Alegre não tinha um edifício, parece que são vinte e poucos andares (...) (SILVA apud MASSIA, 2008, pág. 110-111).

A questão mais importante do depoimento acima é que João Alberto teve a oportunidade de relatar situações não só sobre a circulação da obra, mas de sua recepção. A fotomontagem servia muito bem ao processo de planejamento urbano e sabe-se de seu uso pelo corpo técnico do Estado. Ao inserir a maquete do prédio em plena área central da cidade, ainda predominantemente horizontal o fotógrafo causou um choque visual, pois uma imagem tida como reflexo da realidade estava ali criando ficções.

As imagens fotográficas tinham um forte apelo de veracidade ao apresentar a modernização e o crescimento urbano de Porto Alegre e foram utilizadas, inclusive, por revistas especializadas (MASSIA, 2008, pág. 107). João Alberto fez parte do grupo de fotógrafos pioneiros nesse tipo de fotografia e sua trajetória se confunde com a própria história da fotografia. Suas fotos são um poderoso instrumento no sentido de interpretar a obra arquitetônica, seja pela captura da realidade na qual se inseriam ou na manipulação das mesmas.

Conclusões

A imagem fotográfica tem o poder de influenciar na forma de interpretação da arquitetura e pode até mesmo repercutir no ato de projetar, devido ao seu inegável poder de manipulação da realidade. Apesar de, mesmo no contexto atual, manter reputação de registro fiel da realidade, a fotografia que faz uso especializado das técnicas de captura de imagem é capaz de produzir registros interpretativos e, por consequência, provocar percepções estimuladas ou alteradas no receptor da imagem final. Com a associação das técnicas de captura com as de fotomontagem, se alcança a manipulação ainda mais efetiva da produção de imagens, ao ponto de produzir uma realidade completamente



diferente. Neste sentido, a fotografia como representação arquitetônica precisa ser tomada como uma das formas de representação do objeto.

Há que se discutir, então, até que ponto as imagens capturadas pelas lentes e pelo fotógrafo João Alberto, reconhecido fotógrafo técnico, são reproduções plausíveis da realidade ou que se aproximam de fiéis, ou exemplos de uma representação de cunho artístico e criativo. Uma dualidade teórica que se mescla e se confunde na prática, já que, mesmo sem intenção inicial do fotógrafo, muitas das imagens capturadas alcançaram status artístico.

A imagem fotográfica apresenta uma dimensão espacial que expressa uma dinâmica da cidade que foi interrompida, não existe mais. Através dessa capacidade de paralisação do tempo e de uma conseqüente relação passado-presente-futuro, é possível utilizar-se da linguagem fotográfica e do olhar do fotógrafo para alimentar reflexões diversas sobre a arquitetura e o meio urbano.

Assim como em qualquer outro tipo de imagem, as fotografias são mais do que apenas um meio de comunicação. Nelas está contido um modo de ver particular a cada autor, sua visão, impressão e aquilo que ele quer mostrar, bem como aquilo que foi contextualmente adquirido por ele como memória coletiva. Desta forma, o fotógrafo funciona como um filtro da realidade, que se expressa com intensidade própria.

A era da tecnologia digital tem permitido uma produção e reprodução facilitada de imagens, em um ritmo frenético. A fotografia tem se expandido democraticamente e é atualmente onipresente pelo meio de mecanismo relativamente baratos, embutidos em diversos produtos tecnológicos. Essa facilidade na produção da imagem tornou nossa sociedade dependente – “viciada” - em imagens.

As imagens de arquitetura fazem hoje parte do nosso cotidiano e seu registro fotográfico nunca esteve tão presente no desenvolvimento e crescimento da arquitetura. Nunca na história da fotografia de arquitetura sua fixação no tempo e na memória foi de tanta importância e relevância.

A participação da fotografia no registro e divulgação da arquitetura moderna do século XX alterou para sempre a sua relação com os processos de produção e difusão do conhecimento arquitetônico. Essa relação induziu a uma forte dependência da representação do espaço arquitetônico, desconectando a fotografia de um valor meramente documental e a aproximando dos meios de comunicação e representação artística. É neste sentido que a participação de João Alberto no registro da arquitetura moderna, e sua participação com a elaboração de fotomontagens, que simulam com virtuosismo a inserção do edifício, mescla técnica e arte, e institui em terras locais um processo de representação e difusão da obra arquitetônica até então inédito.

A conclusão da obra do Edifício Formac se dá somente no início da década de 1960 e o resultado construído apresenta alterações consideráveis nas fachadas oeste e norte em relação ao projeto aprovado na Prefeitura de Porto Alegre em dezembro de 1952. Não há registro de que essas alterações tenham partido de decisão do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça.

Na fachada oeste parte dos brises verticais foi substituída por painéis de cobogós e parte foi simplesmente suprimida. A grelha quadra de um pavimento de altura dá unidade à fachada apesar dos diferentes usos, mas as faixas de cobogó, posicionadas para esconder sanitários dos pavimentos das salas comerciais, não geram ritmo e não protegem do sol oeste os compartimentos de permanência. Na fachada norte a grelha fixa também é realizada, mas os brise horizontais não comparecem. Para Luccas, a versão final do edifício restou “empobrecida”, também, porque “na outra fachada [a norte] foi aplicada uma grelha miúda de proporção vertical, descolada da superfície do



edifício, que não apresentou coordenação com a disposição das janelas abaixo dela” (LUCCAS, 2004, pág. 129). Na figura 3, é apresentada uma simulação do Edifício Formac para um ponto de vista aproximado ao da montagem de João Alberto.



Imagem 3 – Vista tridimensional do Edifício Formac conforme construído em posição aproximada à da fotomontagem de João Alberto. Fonte: Google Earth, 2019.

O Edifício Formac cumpriu, assim, um papel para além da própria arquitetura. A fotomontagem realizada pelo fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva, que já na época de elaboração e divulgação provocou alvoroço na cultura local, ainda hoje chama atenção pela qualidade técnica, expressividade e precisão. As qualidades arquitetônicas do edifício, mérito do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça, certamente contribuíram para a perenidade dessa imagem, mas o trabalho do fotógrafo, ao reforçar as boas qualidades do projeto, que serviu para promover o objetivo inicial da venda do empreendimento, divulgou a arquitetura moderna como uma nova linguagem para o mercado imobiliário e a sociedade da época. Ao fim, o trabalho promoveu não só o Edifício Formac como objeto de arquitetura, mas serviu como peça de difusão da arquitetura moderna no Rio Grande do Sul. A imagem também popularizou uma versão idealizada da modernidade local que nunca se concretizou, visto que o edifício construído não corresponde à imagem montada e, talvez, tenha sido mais influente que o próprio objeto que tentou representar.



Referências

- ABREU FILHO, Silvio Belmonte de. **Vertigem das alturas**. In FIORE, Renato Holmer (org.). Modernização e verticalização da área central de Porto Alegre. Porto Alegre: Marcavisual, 2016.
- ALMEIDA, Guilherme; ALMEIDA, João; BUENO, Marcos. **Guia de arquitetura moderna em Porto Alegre**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BREIER, Ana Cláudia; SCHLEE, Andrey; PEREIRA, Maíra. **Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 129.07, Vitruvius, fev. 2011 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500>>.
- BUENO, Marcos. **A obra do arquiteto Carlos Alberto Holanda Mendonça**. Dissertação (Mestrado) –Universidade Federal Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2012.
- CANEZ, Anna Paula (et al.) **Acervos Azevedo Moura e Gertum e João Alberto: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2004.
- COMAS, Carlos E.; PEIXOTO, Marta; MARQUES, Sérgio M. (org.). **O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura**. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2009.
- ETCHEVERRY, Carolina Martins (et al.); Monteiro, Charles (Org.). **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. Porto Alegre; Ed EDIPUCRS, 2012.
- FALBEL, Anat. **Peter Scheier: visões urbanas de um fotógrafo moderno na América**. Anais do 7º Seminário Docomomo, Porto Alegre, 2007
- FIORE, Renato Holmer (Org.) **Modernização e verticalização da área central de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Marcavisual, 2016.
- GONÇALVES, Magali Nocchi Collares. **A fronteira do moderno : Holanda Mendonça e a difusão da arquitetura moderna brasileira no sul**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2017.
- LUCCAS, Luís H. H. **Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre sob o mito do "gênio artístico nacional"**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2004.
- LUCCAS, Luís H. H. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre (Parte I): Antecedentes e a linhagem Corbusiana dos anos 50**. 08 Jul 2016. ArchDaily Brasil. Acessado 15 Ago 2019. <<https://www.archdaily.com.br/br/790990/arquitetura-moderna-em-portoalegre-antecedentes-e-a-linhagem-corbusiana-dos-anos-50-luishenrique-haas-luccas>> ISSN 0719-8906
- MACHADO, Nara. **Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-45)**. Tese - Curso de Pós-Graduação em História do Brasil do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: PUC/RS, 1998.
- MASSIA, Rodrigo. **Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2008.
- MÉNDEZ, Patricia. **A fotografia na arquitetura moderna**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 086.02, Vitruvius, jul. 2007 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>>.
- PALLASMAA, Juhani. **The eyes of the skin. Architecture and the Senses**. Chichester: John Wiley & Sons, 2005.
- PUHL, L. S. ; AZEVEDO, A. M. ; BERCHON, J. S. ; CALOVI, F. W. ; ENGERS, T. C. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre: relatos pelas lentes de João Alberto Fonseca da Silva**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2016, Porto Alegre. Anais do IV ENANPARQ, Estado da Arte, 2016.
- SILVA, João Alberto Fonseca da. *apud* MASSIA, Rodrigo. **Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de PósGraduação em História, Porto Alegre, 2008.



VIEIRA, César B.M. **A fotografia na percepção da arquitetura.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grand do Sul. Faculdade de Arquitetura, PROPAP, Porto Alegre, 2012.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura moderna em Porto Alegre.** São Paulo: Pini, 1987.



AS INTERVENÇÕES RECENTES DE SCHEPS NA FACULTAD DE INGENIERÍA DE VILAMAJÓ.

Subtema: Mistura

Cristiane dos Santos Bitencourt Schwingel
PROPAR-UFRGS, cristiane.schwingel@ufrgs.br
Luis Henrique Haas Luccas
PROPAR-UFRGS, luis.luccas@ufrgs.br

Resumo: O edifício da Facultad de Ingeniería da Universidad de la Republica (UdelaR), em Montevideu, possui uma dimensão arquitetônica e historiográfica reconhecida internacionalmente, como demonstra sua menção como obra moderna uruguaia precursora por Henry-Russel Hitchcock em “Latin American Architecture Since 1945” (1955), entre outras fontes bibliográficas. O conjunto projetado por Julio Vilamajó em 1936 foi inovador ao antecipar o uso do concreto aparente de forma global; mas também por implantar os diversos blocos de usos e dimensões distintas de modo similar à solução neoplástica da Bauhaus: a obra se destaca do tecido tradicional e denso às margens do Rio da Prata através da implantação livre em área verde junto ao Parque Rodó. Pelos motivos consistentes tornou-se merecidamente Monumento Histórico Nacional do Uruguai em 1975. Desde a década de 1990, o conjunto vem recebendo as atualizações técnicas e funcionais necessárias ao funcionamento, pela defasagem natural de equipamentos, funções e condições de uso; são efetuadas “reciclagens” e ampliações, além do restauro e conservação de elementos existentes. Até o presente momento, o autor dessas intervenções foi Juan Gustavo Scheps Grandal, Doutor em Teoria e Prática de Projeto de Arquitetura pela Universidad Politécnica de Madrid, onde desenvolveu tese sobre a obra em exame e seu autor. Este trabalho analisa as intervenções realizadas de modo recente nesse conjunto emblemático da arquitetura moderna uruguaia, contextualizando a experiência na abordagem característica do país – contrastante com a práxis brasileira; uma apreciação cujo interesse cresce justamente pela oportuna *expertise* de Scheps sobre a obra e seu autor.

Palavras-chave: Arquitetura moderna uruguaia, Facultad de Ingeniería, Julio Vilamajó, reciclagem, ampliação.

Abstract: *The building of the Facultad de Ingeniería of the Universidad de la Republica, in Montevideo, has an internationally recognized architectural and historiographic dimension, as its mention as a modern Uruguayan precursor by Henry-Russel Hitchcock in “Latin American Architecture Since 1945” (1955) shows, among other bibliographic sources. The complex designed by Julio Vilamajó in 1936 was innovative in anticipating the use of apparent concrete globally; but also by implanting the various blocks of different uses and dimensions in a similar way to the Bauhaus neoplastic solution: the work stands out from the traditional and dense fabric on the banks of the Prata River through the free implantation in green area next to the Rodó Park. For consistent reasons, it deservedly became Uruguay’s National Historical Monument in 1975. Since the 1990s, the complex has been receiving the technical and functional updates necessary for its operation, due to the natural lag of equipment, functions and conditions of use; “recycling” and extensions have been carried out, as well as the restoration and conservation of existing elements. To date, the author of these interventions has been Juan Gustavo Scheps Grandal, PhD in Architecture Design Theory and Practice by the Universidad Politécnica de Madrid (Polytechnic University of Madrid), where he developed a thesis on the work under examination and its author. This paper analyses the recently made interventions in this emblematic complex of Uruguayan modern architecture, contextualizing the experience in the characteristic approach of the country - in contrast with Brazilian praxis; an appreciation whose interest increases precisely by Scheps’ opportune expertise in the work and its author.*

Keywords: *Modern uruguayan architecture, Facultad de Ingeniería, Julio Vilamajó, recycle, ampliation*



AS INTERVENÇÕES RECENTES DE SCHEPS NA FACULTAD DE INGENIERÍA DE VILAMAJÓ.

O edifício da Facultad de Ingeniería da Universidad de La República (UdelaR), na capital uruguaia, carrega a marca autoral de dois arquitetos em tempos distintos. O primeiro tempo é o de sua concepção, na segunda metade dos anos trinta, quando Julio Vilamajó concebe o projeto e o executa, inserindo na paisagem construída de Montevidéu uma das obras de arquitetura mais emblemáticas daquele país. Este conjunto o qualificou como precursor da arquitetura moderna no Uruguai, recebendo o reconhecimento pela obra de grande dimensão e qualidade. O segundo tempo é o presente, quando ocorre a necessária manutenção e ampliação daquela estrutura: integrando a Dirección General de Arquitectura da UdelaR, Juan Gustavo Scheps Grandal intervém no conjunto de modo a estender sua vida útil, acomodando novas necessidades e funções incorporadas nas últimas décadas. As intervenções na Facultad de Ingeniería lhe conferiram reconhecimento internacional, ao receber o “II Premio Mies Van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana”, em dezembro de 1999; o mesmo prêmio com o qual Paulo Mendes da Rocha foi contemplado pela obra que resultou na Pinacoteca de São Paulo, no ano seguinte.

O trabalho tem como escopo examinar este caso exemplar de intervenção em patrimônio moderno tombado, ocorrida no país vizinho: um bem que apresenta hierarquia patrimonial elevada, recebendo adaptações de uso dos espaços existentes e ampliações necessárias à manutenção do funcionamento original, mais de oito décadas após sua concepção. O objetivo específico, por sua vez, é analisar a forma como Scheps enfrenta a tarefa de intervir em um exemplar com importante significado arquitetônico e patrimonial, realizando a “reciclagem” de espaços existentes e ampliações necessárias ao funcionamento atual daquele conjunto, além dos trabalhos de restauro e conservação. A análise tem como ponto de partida a interpretação do projeto original de Vilamajó, passando a seguir ao exame das intervenções efetuadas por Scheps nos últimos anos. Estas compõem um plano geral de obras concebidas por ele na Dirección General de Arquitectura de la Universidad de la Republica (DGA), tendo sido registradas através de material bibliográfico e iconográfico. A análise é contextualizada na experiência uruguaia de características particulares, marcada pela maneira criteriosa como tratam os bens com hierarquia patrimonial sem abrir mão da liberdade autoral característica daquela “escola”; salvo casos com elevado valor histórico-artístico, predominam intervenções onde os acréscimos e alterações na preexistência apresentam maior autonomia – as reciclajes –, definindo com mais clareza o novo em relação ao existente: a arquitetura inserida procura datar o momento da intervenção e respeitar a preexistência através da busca de excelência, recusando um papel coadjuvante na obra final. O que representa uma interpretação possível do princípio de distinguibilidade, que tem sua origem em Camilo Boito e consolidação em Cesare Brandi.

Vilamajó e a Facultad

VILAMAJÓ (Julio). Arquitecto, professor universitario, nascido em 1º de julho de 1894 [...]. Cursou estudos de bacharelado na Seção de Ensino Secundário e Preparatório da Universidade e os superiores na Faculdade de Arquitectura de Montevidéu. É autor de importantes projetos de edificios públicos, como o Mercado de Frutos inaugurado em 1933. Leciona os cursos de Projetos de



Arquitetura na mencionada faculdade. Em 7 de outubro de 1936, foi designado para integrar a comissão encarregada de projetar a reconstrução do histórico edifício conhecido como "El Cabildo", de Montevidéu. (SCARONE, 1937, p. 523. Tradução dos autores.)

A descrição de Scarone coincide com um momento próximo ao auge da carreira de arquiteto de Vilamajó. Ele já havia sido contratado pela Intendência para a construção da Facultad de Ingeniería e vencido alguns concursos. Nesse momento, as primeiras experimentações com o concreto armado já haviam sido postas em prática através da Vivienda Milia, com o sistema "Vibro Econo" – ensaios de uma construção pré-fabricada em concreto armado para casas de até 100,00m², que não teve êxito no segmento de mercado aplicado (ASHFIELD, 2012).

Vilamajó concluiu o curso de Arquitetura em 1915. Teve sua formação profissional sob a regência do Professor Carré, arquiteto francês graduado na École des Beaux-Arts de Paris. Seu pensamento permeável à transição para a arquitetura moderna foi difundido no ensino da arquitetura, o que refletiu em Vilamajó um caráter eclético em suas manifestações a caminho do racionalismo (URRUZOLA, 1991). Em 1923, Vilamajó recebe o "Gran Premio" – um concurso realizado entre arquitetos recém-formados para obter uma viagem de estudos pela Europa durante um ano – e se muda para a Europa, onde permaneceu na França e Espanha, majoritariamente (GAETA, 2009). Ao retornar para Montevidéu em 1926, constitui a sociedade "Vilamajó, Puciarelli e Carve", com o construtor Genaro Puciarelli e Pedro Carve. Suas obras posteriores retratam a influência da arquitetura espanhola e moura, perceptível na ornamentação das fachadas de sua residência-estúdio. Também foi um destacado professor na Facultad de Arquitectura da UdelaR.

O ano de 1929 foi importante para a carreira de Vilamajó, por ser vencedor de três concursos: o primeiro foi a sede para o Centro de Almaceneros Minoristas – obra que marca uma inflexão em sua trajetória projetual. Suas fachadas passam a ficar gradualmente menos ornamentadas e uma vocação modernizadora comparece em seus trabalhos (ARANA, 1991); o segundo concurso vencido foi o projeto do estádio de futebol do Club Atlético Peñarol, que deveria ser construído no mesmo terreno onde a Facultad se implanta, não executado, portanto. Esta foi a oportunidade de Vilamajó conhecer bem o terreno antes de projetar a Facultad de Ingeniería. O terceiro concurso que obteve êxito destinava-se a uma agência do Banco de la República, a "General Flores", que foi construída.

Após o concurso público de projetos sem êxito para sede da Facultad de Ingeniería, Vilamajó é convocado para a elaboração do projeto do novo prédio no dia 1º de outubro de 1936, sendo iniciada a construção em 14 de março de 1938. A obra tomou parte dos últimos doze anos da vida de Vilamajó, sendo concluída a primeira etapa em 1944. A Facultad de Ingeniería constitui o auge de sua carreira, dando visibilidade nacional e posteriormente internacional, sendo considerado o pioneiro em introduzir as características da modernidade (SCHEPS 2010). O reconhecimento da obra é atestado pela menção no catálogo "Latin American Architecture – Since 1945", pontuando a grandeza e o prestígio do arquiteto. Seu último trabalho profissional, o loteamento de Vila Serrana e o respectivo Ventorrillo de la Buena Vista (1946), demonstram a habilidade de Vilamajó em sintonizar a arquitetura com o lugar e o que ele oferece, com rigor de modernidade (CABRAL, 2016). Na "busca de uma profunda compreensão do espaço como materialização do âmbito existencial" (SCHEPS, 2010), Vilamajó trabalha com diversas técnicas construtivas, indo da palha ao concreto armado aparente; da maior à menor escala – da Villa Serrana à sua Casa-Studio. Aborda os contextos rurais com Ventorrillo e costeiros com a Facultad de Ingeniería. "Sua melhor arquitetura nunca é passiva a respeito ao âmbito ao qual se incorpora" (SCHEPS, 2010).

Vale destacar que o processo de construção de um edifício para a Facultad de Ingeniería foi demorado e conflituoso, desde a escolha do terreno.



A Facultad de Ingeniería



Figura 1 - Visão aérea da Facultad de Ingeniería do ponto de vista da Rambla e suas intervenções.
Fonte: UdelaR/Fernando da Rosa. Janeiro/2018

O edifício está localizado em uma área privilegiada da capital uruguaia, compondo a paisagem da Rambla Sur, às margens do Rio da Prata (Figura 1). O conjunto se materializa como “peça urbana” pela sua dimensão e implantação dentro do Parque Rodó, contrastando com a cidade tradicional, de quadras densificadas com “casas pátio”.

Vilamajó se torna o autor do projeto como uma alternativa à muitas dificuldades. Uma Comissão Honorária foi criada para que se observasse o projeto e a execução da obra, que seria elencada por meio de concurso público nacional. Essa Comissão desenvolveu suas atividades em meio aos entraves da escolha do terreno e o fracasso do concurso. Com o cancelamento deste, a Comissão resolve contratar Julio Vilamajó. Nesse momento, o arquiteto já desempenhava seu papel como professor de “Proyectos de Arquitectura” na UdelaR. Ao seu lado, como colaborador, estaria o engenheiro civil Walter S. Hill, especialista em estudo e cálculo de estruturas de concreto armado. É possível que Hill tenha acentuado em Vilamajó a decisão sobre a materialidade e estética do conjunto, além dos contextos externos ao Uruguai do uso do concreto armado, como De Baudot e Perret (Luchinni, 1970). Antes do começo da obra ocorreram outras versões do conjunto, com composições mais clássicas, eixos de simetria e ritmos de composição, tendo o sistema circulatório como princípio ordenador. A primeira versão do projeto possuía sua entrada voltada para o Rio da Prata. Posteriormente, os obstáculos de uma readequação ao programa da Facultad, uma legislação limitadora de índice construtivo e os recursos financeiros limitados, inflexionam o projeto a uma maior racionalidade e o edifício se torna mais urbano que costeiro, mas permanecendo com sua relação visual com o rio, ainda que se notem vestígios de uma composição academicista, como o acesso principal apoiado a um eixo transversal menor



(SCHEPS, 2008a). A versão “F” registrada por Luchinni diz não se tratar apenas de uma estruturação circunstancial, mas que se dirige às necessidades permanentes.

O projeto definitivo é assinado em 1936 e as obras são iniciadas apenas em 1938. A indisponibilidade de fundos frente ao programa de necessidades da Facultad foi outro empecilho que tornou o processo de construção descompassado, sendo inaugurado o edifício, ainda inacabado, em 1944. Revestimentos internos em mármore (ROCHA, 2001) e o tratamento das áreas externas não foram executados até o momento (SCHEPS, 2008a).

A composição obedece à condição estabelecida de conservar no possível as particularidades da disposição no plano do passeio e da visualização do homem. Para realizar estes objetivos somente se levantam desde o solo aqueles locais que pela sua função tenham sido necessariamente assentados sobre terra [...] e o resto se eleva sobre pórticos, sendo a parte do edifício no nível do solo, um lugar mais da composição do parque. (HILL apud LUCHINNI, 1970, p. 180. Tradução dos autores)

O uso do concreto armado aparente de forma global confere unidade ao conjunto, mas, ao mesmo tempo, Vilamajó consegue orquestrar hierarquias e texturas. Apesar da aparência do concreto armado transmitir sensação de peso, o edifício completa o conjunto do Parque Rodó e se relaciona com a orla fisicamente e visualmente de forma amistosa pelo gesto de levantar sua massa principal do solo. O “gris” consegue ser a moldura sobre um retrato do espaço verde imediato com fundo marítimo. Com o próprio concreto, Vilamajó confere dinamismo aos prismas puros pela disposição de traços neoplásticos, semelhante ao da Bauhaus de Dessau (ROCHA, 2001), criando uma série de pátios semifechados (CARRANZA; LARA, 2014), com elevações de diversas texturas: grelhas no corpo principal e saliências que tornam ásperas empenas que poderiam ser lisas, e que estão associados “infalivelmente com os locais interiores de múltiplas alturas” (SCHEPS, 2008a). Essas saliências remontam aos ornamentos da arquitetura moura e espanhola, que Vilamajó aplicou em sua casa-estúdio e na agência General Flores do Banco de la República.

A Facultad se distribui em dois polos: o que se destina ao intelecto (ensino) e às observações experimentais (laboratórios). Assim, as extremidades (cuerpo norte e cuerpo sur) abrigam o corpo de pesquisas e laboratórios, articulados ao corpo principal (cuerpo central) de salas de aula, por passarelas elevadas, que permitem a mínima interrupção da expansão do Parque Rodó pela massa construída. Os volumes que tocam o chão são os espaços que abrigariam maquinário pesado, como a Sala de Máquinas, por exemplo (SCHEPS, 2008a). Além de intenção plástica, os acabamentos possuem também uma intenção didática pela sua aplicação ao curso em instrução no prédio. “O edifício terminado será uma estrutura aparente [...] a exteriorização do elemento construtivo não diz respeito somente à forma, mas também a matéria” (HILL apud Rocha, 2001). A inovação também está na planta: O uso do concreto armado em módulos de 7,40 metros dá ao espaço interior um alto grau de flexibilidade (CARRANZA; LARA, 2014); concepções contemporâneas como a “planta livre” eram conceitos avançados para a época. Já a hierarquia dos volumes se dá pelas alturas, sendo o volume principal o mais alto – das salas de aula – e os volumes inferiores, onde se desenvolvem os laboratórios, a biblioteca e os escritórios dos engenheiros especializados. As aberturas também tipificam os usos: janelas pequenas para áreas administrativas, janelas grandes para salas de aula, e painéis de vidro para alguns laboratórios, tornando externamente legíveis as funções de cada volume.

Na tese de doutorado “17 Registros”, de Gustavo Scheps, há um capítulo dedicado ao programa da Facultad de Ingeniería. Registra-se uma época de efervescência tecnológica e intelectual e, conseqüentemente, uma especialização dos ramos da Engenharia, destacando-se a necessidade de uma infraestrutura dedicada aos seus Institutos. Neste período, a arquitetura educacional está sob a influência de uma nova pedagogia (Montessori e Decroly),



que incide em uma nova forma de pensar o espaço de ensino, acentuado pela influência da arquitetura internacional (PERDOMO, 1996). A ideia de progresso estava também na “fisiologia” do edifício, considerando-se que a ideia de expansão das áreas físicas era uma diretriz projetual que fazia parte da concepção estética do conjunto:

...nas bases se insiste em prever crescimentos; deste modo, se estabelecia como requisito aos projetistas que o edifício deveria se conceber “de tal modo que as futuras ampliações nos diferentes institutos e no Laboratório de Hidráulica possam efetuar-se sem romper a unidade arquitetônica de conjunto (SCHEPS, 2008a, p. 15/50. Tradução dos autores).

Em 1950 registram-se as primeiras intervenções de ampliação interna no prédio para laboratórios, sendo construído um entrespaço sobre o Laboratório de Máquinas Elétricas, para acomodar o Laboratório de Comunicações (IIE-UdelaR, 2006). Seu pé direito generoso, do qual Vilamajó faz alusão aos grandes pavilhões industriais, é corriqueiramente aproveitado para criação de entrespaços, como a intervenção da Sala de Máquinas, com autoria de Gustavo Scheps. Em 2005, a Facultad passa a registrar suas intervenções através do “Boletín Mensual de Noticias del Plan de Obras y Mantenimiento”. Segundo consta na primeira edição, de abril,

A ideia deste boletim mensal, de distribuição eletrônica, é difundir as atividades que se realizam relativas às obras e manutenção edilícia na Facultad de Engenharia, assim como outras temáticas também abarcadas por esta seção. Forma parte do que poderíamos chamar de política comunicacional, que se complementa com a publicação de mensagens nos “News”, artigos no boletim Aperiódico do CEI, no site web e o intercâmbio permanente de opiniões que temos com muitos de vocês. (Plan de Obras/FING, nº 1, 2005, p. 1. Tradução dos autores)

Este material foi essencial na arrecadação de dados primários sobre as intervenções do edifício. Tanto Scheps quanto o próprio Boletim atestam que o uso precursor do concreto armado aparente tem carregado patologias que são administradas e tratadas até os dias atuais, além das corriqueiras atualizações funcionais de espaços defasados, pequenas reformas e atualizações de infraestrutura, como refrigeração, hidráulica e elétrica, atualização de mobiliário, equipamentos e as negações do concreto armado aparente nas áreas internas do edifício – com pinturas e revestimentos. Por fim, este material também testemunha a ligação estreita que Gustavo Scheps, como arquiteto encarregado da Dirección General de Arquitectura da UdelaR, criou com a Facultad de Ingeniería intervindo neste conjunto por cerca de vinte anos. A edição número 91, de março de 2012, foi inteiramente dedicada a homenagear e expor os principais trabalhos do arquiteto encarregado – desde a reforma de uma nova cantina ao complemento de “ramas anexas” ao campus.

Plan de Obras 2001: La Odisea del Espacio

A origem das obras retrocede quase três décadas. Em 11 de outubro de 1993, o engenheiro Carlos Anido, assistente acadêmico em questões edilícias da Facultad de Ingeniería (FING), apresenta o documento intitulado “Plan de Obras 2001: La Odisea del Espacio”. Partindo da análise da situação do edifício naquele momento, são arroladas ações para adequação do espaço físico da instituição, frente às novas demandas de industrialização e tecnologia. Os objetivos deveriam ser concluídos no ano de 2001. A ação seria feita em conjunto com a DGA, da qual Gustavo Scheps é arquiteto responsável pela Facultad de Ingeniería.

Em seu projeto para o futuro haviam seis pontos de ações: 1) a execução dos entrespaços metálicos na Sala de Máquinas do Corpo Norte; 2) um edifício tipo “galpão” para um grande laboratório; 3) ampliação de 50% do anexo do Instituto de Estructuras y Transportes (IET); 4) a construção de um novo edifício entre a Facultad e a quadra de futebol do Club Defensor; 5)



a instalação de um túnel de vento fora do edifício da Facultad; e 6) a renovação de instalações e reformas dos institutos e serviços da Facultad (Plan de Obras/FING, nº39, 2018). Este plano foi atendido em partes: a corriqueira falta de recursos descompassa novamente os planos e eles se tornam defasados com o passar do tempo. Destes objetivos, apenas a construção do novo galpão (item 2) não ocorreu; os demais itens foram concluídos com alguns ajustes para atender às necessidades presentes no momento de execução.

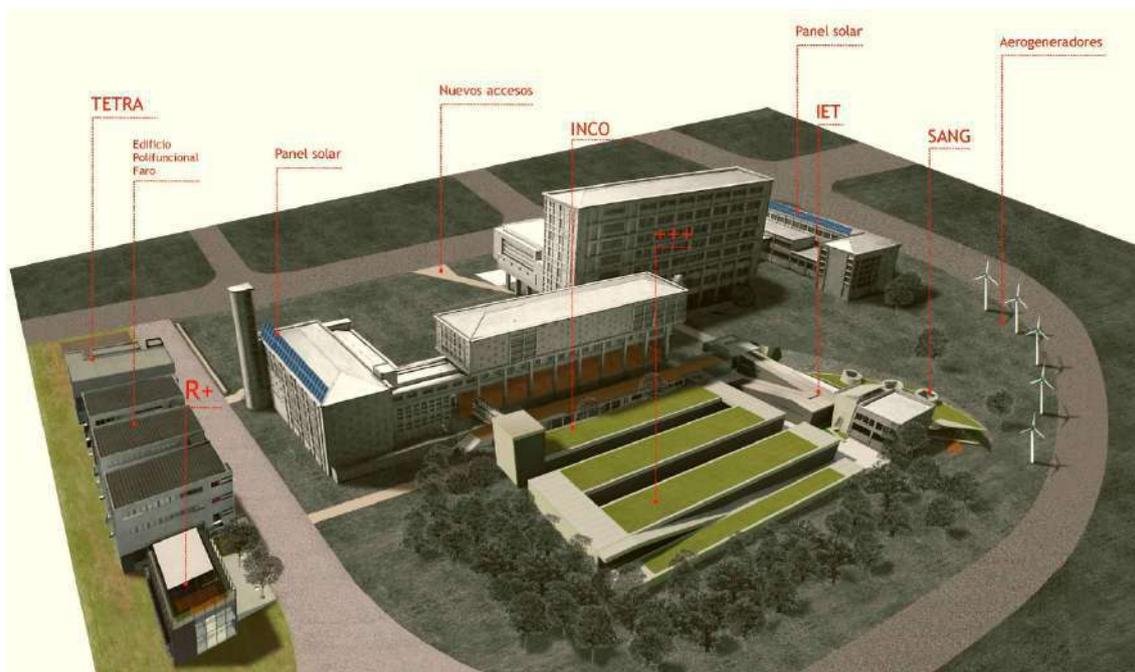


Figura 2 - Plano Geral de intervenções na Facultad.

Fonte: Boletín mensual de noticias del Plan de Obras y Mantenimiento nº 103. Fevereiro/2013.

Em 2010, os projetos são atualizados como “Nuevo Plan de Obras a Varios Años”, desenvolvendo um planejamento estratégico para a Facultad de Ingeniería, minucioso e estudado para materializar estruturas que atendam às necessidades investigadas com o corpo docente e discente, detecção de patologias existentes e novas instalações de determinadas atividades em função de novas construções. O plano coloca a perspectiva de mais dez anos (2020) para o alcance dos seus objetivos. Gustavo Scheps se mantém como o arquiteto que materializa o “Plano Diretor” para a intervir no conjunto urbano (Figura 2). O grande plano começou a ser apresentado em partes, possivelmente porque a elaboração estava em andamento; a primeira divulgação ocorreu na edição de abril de 2007 do Plan de Obras y Mantenimiento número 26, mostrando perspectivas externas e internas de prédios isolados, com poucas definições da finalidade de cada espaço. Na edição posterior (número 27) aparecem informações mais detalhadas dos usos dos novos prédios: os Institutos de Computación e de Estructuras y Transportes, conhecidos por “InCo” e “IET” respectivamente, são apresentados a comunidade acadêmica. Apenas em abril de 2009, na edição número 54, é apresentado o Plano de Obras completo de intervenções na Facultad de Ingeniería, com a autoria de Scheps. Estão executados até o presente momento os edifícios do InCo e do IET. Os acréscimos próximos ao corpo principal seguem a linguagem de uma das primeiras intervenções externas ao prédio, o “Túnel de Vento” construído em 1994. Este laboratório foi instalado ao lado do corpo da biblioteca, um pavimento abaixo do nível da planta principal da Facultad, coberto com abóbadas de tijolo armado (IMFIA-UdelaR). O objetivo das atuais



intervenções, segundo Scheps, é não interferir na visão do conjunto protegido e aproveitar os desníveis existentes na topografia do terreno, modelados em função das escavações para o estádio do Club Peñarol, candidato ao terreno anterior à Facultad de Ingeniería.

Scheps e a Facultad

Segundo Roberto Segre, Gustavo Scheps representa a nova geração de vanguarda da arquitetura contemporânea por seus méritos na reciclagem da Sala de Máquinas na Facultad de Ingeniería (SEGRE, 2001). Scheps tem outros fatos extracurriculares que não podem ser considerados apenas “curiosos”, mas que parecem qualificá-lo desde cedo: foi filho dos pioneiros modernos José Scheps e Nelly Grandal, ambos ex-alunos de Vilamajó graduados na década de quarenta, autores de liceus para o Ministério de Obras Públicas (MOP), e de obras maiúsculas do acervo moderno uruguaio, como o Parador l'Marangatú (1952) e o Pavilhão no Hotel San Rafael (1965), em Punta del Este. E este fato também propiciou o convívio desde a infância até a formação profissional com protagonistas da arquitetura moderna local como Carlos Hareau, Elisa Maggi e Justino Serralta, amigos dos pais (SCHEPS, 2010).

A formação acadêmica em Arquitetura e Urbanismo ocorreu da mesma instituição de seus pais, sendo concluída em 1978. Desde 1981 exerceu a profissão de projetista e diretor de obras em carreira privada, exercida bastante próxima da docência, sendo admitido como professor adjunto da UdelaR em 1985. Sete anos depois de sua admissão (1992), conseguiu aliar o ensino à prática do projeto no âmbito da universidade, tornando-se arquiteto da Dirección General de Arquitectura (DGA); e é nesta etapa que suas relações com a Facultad de Ingeniería se estreitam. Atualmente o arquiteto também é responsável pelos edifícios das facultades de Arquitetura e Ciências Econômicas.

Scheps também se relaciona profissionalmente nas mais variadas escalas e âmbitos: é membro fundador do DCOMOMO Uruguay; foi decano da Facultad de Arquitectura por dois mandatos consecutivos (setembro de 2009 a outubro de 2017); é autor de diversos materiais de reflexão disciplinar, prólogos e colaborador de numerosas publicações. Possui doutorado pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, onde defendeu a tese intitulada “17 Registros: Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto”, que atesta seu contato próximo com o edifício e o conhecimento da obra e dos recursos projetuais de Vilamajó. O autor ressalta que sua tese não apenas descreve uma série de eventos sobre a concepção da Facultad de Ingeniería, mas

Em um primeiro nível de hipótese propõe que é possível conhecer um fato arquitetônico aplicando uma rede complexa e hierárquica de linhas conexas, ainda que independentes. O formato remete ao conjunto e favorece os encontros causais como fonte de ideias novas. O discurso policêntrico expõe e aceita como oportunidade sua própria indeterminação. Ao decidir que são múltiplas as linhas que se exibem, se admite que poderiam haver mais – ou menos: o número fica deliberadamente incerto. (SCHEPS, 2008b, p.91.Tradução dos autores).

Este trabalho defendido em Madrid teve aprovação pela banca com distinção cum laude. Recentemente, no ano de 2018, a obra foi publicada. Admirador de Vilamajó e sua obra, Gustavo Scheps expõe que o chamado “Acuerdo Vilamajó” é uma convicção coletiva acerca do mérito e transcendência da sua figura e obra, presente no legado da arquitetura moderna uruguaia. Com essa responsabilidade em mente, assinala a importância da equipe de apoio técnico-político com a qual contou nas intervenções da Facultad de Ingeniería, elogiando a mesma pela capacidade técnica e inteligência (Scheps, 2010).

O já citado Boletín de Obras y Mantenimiento número 91 elenca uma série de adequações que Scheps dirigiu dentro da instituição, interferindo basicamente de três maneiras: 1) em



1995, internamente na Sala de Máquinas em desuso da Facultad de Ingeniería, reciclada para novas salas de aula e laboratórios. O projeto obteve publicações em revistas como ELARQA e Casabella, além de ser selecionado para a II Bienal de Arquitetura e estar catalogado na exposição itinerante do II Prêmio Mies Van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana; 2) densificando a implantação, na parte norte da quadra, com a construção do Edifício Polifuncional José Luiz Massera: três blocos frente à antiga Sala de Máquinas. O projeto obteve destaque na VI Bienal Ibero-americana de Arquitetura e Engenharia em Portugal (2007); 3) e anexando dois blocos ao volume principal da Facultad, que acomodaram numerosas salas e laboratórios destinados ao Instituto de Computación e ao Instituto de Estructuras y Transportes, sendo executados em etapas na área contígua à preexistência, à oeste, a partir de 2010. Houve ainda a criação de outro anexo menor inaugurado em 2002, junto ao bloco de laboratórios da Geotécnica, também qualificável como reciclagem. Pelo valor patrimonial que a Facultad carrega, suas intervenções extrapolam os boletins internos e alcançam jornais, revistas, catálogos de exposições e prêmios internacionais. As intervenções de distintas escalas e repercussão serão descritas a seguir e estão apresentadas em ordem cronológica.

Sala de Máquinas: 1992-2007

Reciclação, segundo a edição número 21 da revista ELARQA, seria

Reinterpretar o valor de uma estrutura física e alojar nela modos de vida diferentes dos originais. É a realidade que gera a reabilitação de antigas habitações, procurando uma renovação vital das mesmas, reciclando sua função e seu valor econômico (ELARQA, 1997, p. 16. Tradução dos autores).

A grande caixa de concreto armado aparente do Corpo Norte, com dimensões colossais de 45x15m e pé-direito de 15m, foi um dos primeiros espaços tratados por Scheps para receber uma nova função e um novo valor. É de se cogitar que Vilamajó quisesse transferir a atmosfera dos grandes pavilhões industriais para o espaço universitário, já que a exigência deste recinto era um pé-direito de, no mínimo, 5 metros (SHEPS, 2008a). Neste local seria abrigado o Instituto de Máquinas. É um dos volumes que, segundo a diretriz de Vilamajó, estaria apoiado diretamente no solo pela sua função de abrigar um maquinário pesado. A pedido da Comissão Honorária, em 1936, o prisma deveria ter uma chaminé para as caldeiras e maquinários, comportando-se de maneira “dissimulada no interior do edifício”; mas, ironicamente, é um elemento destacado na composição do conjunto. Segundo Scheps, a chaminé é “enorme, icônica e inútil”: nunca exalou fumaça (SHEPS, 2008a).

O pavilhão mantinha seu pé direito livre e o espaço continuava inutilizado, ainda que outros lugares da Facultad com características semelhantes já tivessem inserido entrespisos nos espaços vazios. Essa estratégia já havia sido adotada na década de 1950, como citado anteriormente, havendo carência de informações do fato. Imbuído da mesma estratégia, Scheps foi encarregado de efetuar o projeto executivo pela DGA. O objetivo era manter a planta no nível do solo com o mínimo de apoios para abrigar as grandes máquinas hidráulicas e o maior número de salas possível em pisos superiores. Com essas diretrizes, Scheps procurou preservar a essência do vazio original em sua nova intervenção: a iluminação, a estrutura de concreto porticada e a sinceridade dos materiais. Aproveitando a superestrutura do prédio, a solução para manter o piso inferior livre foi atirantar, com cabos verticais e oblíquos, os cinco níveis de mezaninos metálicos; apoios no piso foram instalados somente junto ao perímetro do pavilhão, reforçando os pilares existentes. Para manter o vazio aéreo original, essas bandejas metálicas foram recortadas sob uma matriz de apoios metálicos verticais, instalada nos entrespisos. Um novo vazio foi reconstruído, agora metálico contrastado com o antigo concreto armado, acentuando ainda mais o contexto dos materiais in natura. A



iluminação natural priorizada para os espaços de laboratórios e salas se refrata para o grande átrio formado, criando um jogo de luzes e contrastes. As plantas dos cinco pavimentos se alteram em forma e dimensão, mas todas priorizam um espaço de circulação perimetral voltado para o grande vazio, distribuindo o fluxo de pessoas para as salas e escritórios orientados para as aberturas originais da grande caixa. O novo é metálico e o antigo é o concreto. Scheps dá continuidade à plasticidade de Vilamajó, que criou volumes e texturas com o concreto armado; e agora, com o metal, desafia a estrutura com a esbelteza, as linhas curvas e o detalhe de cada acabamento – pilares, vedações e guarda-corpos.

O projeto foi dividido em três etapas. A construção é iniciada em 1992, compreendendo toda a parte atirantada, sendo inaugurada no início dos anos 2000. O processo lento ocasionado pela escassez de recursos faz com que a ocupação destes mezaninos por salas e equipamentos se realize entre 2002 e 2003. Em 2011 ainda restava a instalação dos sanitários e do elevador – dos quais em 2018 registra-se uma licitação para a sua execução. As plantas baixas informam que a solução para a circulação vertical e banheiros será alocá-las na inútil chaminé, como a adjetivou Scheps.

A área construída acrescida resultou em 2500 m² de salas para pesquisadores, administração e demais serviços do Instituto de Mecânica de Fluidos e Engenharia Mecânica (GAETA, 1996). Mesmo inacabado, o projeto recebeu várias distinções nacionais e internacionais, sendo a primeira em 1995 e a última registrada em 2003 (Plan de Obras/FING, nº44, 2008); destas se destaca o II Prêmio Mies Van Der Rohe de Arquitetura Latino Americana mencionado.

Construção de um Anexo ao IET - Geotécnica: 1998-2002

O projeto de ampliação do Anexo do Instituto de Estructuras y Transportes foi elaborado pela iniciativa do Plan de Obras de 2001 - item 3. O anexo pré-existente foi o segundo edifício externo ao corpo central da Facultad e as diretrizes de sua implantação não estão registradas em material bibliográfico disponível. É muito provável que o anexo tenha sido um dos primeiros construídos por materializar algumas características do edifício principal, como as empenas em concreto armado aparente apresentando as mesmas saliências das fachadas do prisma da Biblioteca. As intervenções para o Anexo do IET também contemplavam a reciclagem dos espaços preexistentes de 450 m². O programa final abrigaria escritórios para os pesquisadores do Instituto, laboratórios de ensaio, salas de aula e ambientes para os serviços de apoio e administração. A inserção se desenvolveria em três pisos. Os 220 m² ampliados foram construídos em concreto armado aparente e esquadrias de metal. A fachada de acesso é uma empena de concreto armado com aplicação de frisos horizontais e a reprodução das saliências do mesmo material, usados por Vilamajó. A intenção de manter a distinguibilidade entre o novo e o existente é realçada pelas “descolagens” entre os planos da construção existente e a edificação nova, criando fendas e pequenos avanços ao alinhamento da fachada existente. O arquiteto abre mão da continuidade da forma prismática regular que já existia e cria uma decomposição em planos de trapézios irregulares. Mas, no todo, se mantém a coexistência harmoniosa das partes distinguidas. Posteriormente, no ano de 2011, o Boletim número 81 registrava intenção de acrescentar mais um pavimento à pré-existência. O projeto estava em nível de projeto executivo, mas não há registros de sua materialização. A pequena ampliação executada foi apresentada no livro “Arquitectos Iberoamericanos Siglo XX”, recebendo também menção no concurso de Obra Realizada da Sociedad Arquitectos del Uruguay, em 2002 (SCHEPS, 2009).

Edifício Polifuncional Faro: 2005-2011

A Facultad de Ingeniería é um edifício de nuances modernas. No entanto, havemos de concordar que uma das características das quais não podemos reduzir à uma nuance é a sua



implantação. Scheps argumenta em sua tese que Vilamajó buscou inspirações para a implantação na Piazza della Signoria e na Praça de São Marcos, com a intenção de criar espaços livres interiores com os prismas do conjunto. No entanto nossa primeira impressão é uma implantação neoplasticista alinhavada. Considerando a implantação livre no lote como uma atitude moderna, a densificação desta implantação resulta numa forma de intervir em um patrimônio moderno.

Chamados em bibliografias de diversas maneiras – Edifício Polifuncional José Luis Massera, Edifício Faro ou Aulário – o prédio foi projetado para atender ao item 4 do Plano de 2001. No entanto, em instância projetual, algumas faculdades da Udelar já necessitavam de mais espaços de aula. Assim, o edifício é projetado para abrigar lugares multifuncionais para os cursos de Arquitetura, Ciências Econômicas e Engenharias. Além das salas de aula, contém espaços administrativos, biblioteca, anfiteatro, sala de exposições, cantina etc. – um edifício de alta flexibilidade e baixo custo. Está localizado na Passagem Ing. Nelson Landoni, em frente a Sala de Máquinas, onde a chaminé novamente ganha utilidade em “jogar um rol de importância ao ingresso do novo edifício” (SCHEPS, 2008a).

Tratam-se de três blocos em concreto aparente de 16x20m e três pavimentos, alternados por pátios e conectados por um volume horizontal transparente que articula a circulação das salas e apresenta o acesso à rua. Os espaços podem compor salas de aula com 140, 220, 300 ou 400 lugares, em 4000m² construídos, conforme informações do Plano de Obras da Universidade. As obras foram iniciadas em 2005, sendo inaugurados os módulos um e dois em 2007 (Plan de Obras/FING, nº28, 2007). Em 2011 houve a conclusão do terceiro módulo. Já na ocasião da primeira inauguração, a gestão de obra se dizia satisfeita com a rapidez e a alta qualidade da execução do projeto, com custos menores que o estabelecido. O projeto é inovador para a infraestrutura da universidade pela modernidade dos equipamentos utilizados, segurança, eficiência no uso dos recursos naturais com dispositivos para otimizar o uso da energia e água potável; uso de lâmpadas de baixo consumo e, possivelmente, o primeiro a ser acessível para pessoas com deficiência – com banheiros seguindo as normas nacional e internacional, elevador com dispositivo de voz para pessoas com deficiência visual, sinalização tátil, assentos reservados para deficientes, entre outras medidas.

A alta flexibilidade se dá pela possibilidade de compartimentar as salas sem prejuízo da iluminação natural, pois todos os locais teriam janelas voltadas para o exterior – pela solução de pátios alternados entre os prédios. A concepção formal do conjunto, com três volumes articulados por um elemento horizontal, permite que a construção seja em etapas modulares, tendo a mínima interferência com os setores já habilitados para o uso e otimizando os custos de operação. Assim como a Facultad de Ingeniería, a intenção é que o edifício fosse sustentável em toda a sua vida útil, prevendo alternativas para atender a evolução da didática de ensino e tecnologias. Sua materialidade e implantação dialogam compositivamente com a preexistência e colaboram com a revitalização de espaços do Parque. O novo prédio, além de incrementar o espaço físico da Universidade, requalificou a passagem peatonal no Parque Rodó, que encurta trajetos até o Parque de Diversões, o acesso à praia e ao Teatro de Verano. O espaço tem sido utilizado para conferências e seminários nacionais e internacionais.

Nuevo Plan de Obras a Varios Años: 2010

Uma vez que o Plano de 2001 alcança seus objetivos, surge a necessidade de uma reestruturação das necessidades. Com a construção do Edifício Polifuncional Faro, é apresentado o novo Plano Urbanístico, que contempla todas as necessidades levantadas pela Facultad naquele momento. Os novos edifícios carregam como diretriz a continuidade do concreto armado aparente, tecnologias de automação no uso de recursos naturais e a flexibilidade do uso de espaço para dirimir as necessidades futuras de adaptação e ampliação.



O projeto está sendo conduzido em etapas e os novos edifícios dos Institutos de “Computación” e “Estructuras y Transportes” (Figura 3) foram os primeiros a serem inaugurados, juntamente com adequações dos espaços abertos que relacionam os acessos entre as intervenções e a Facultad.

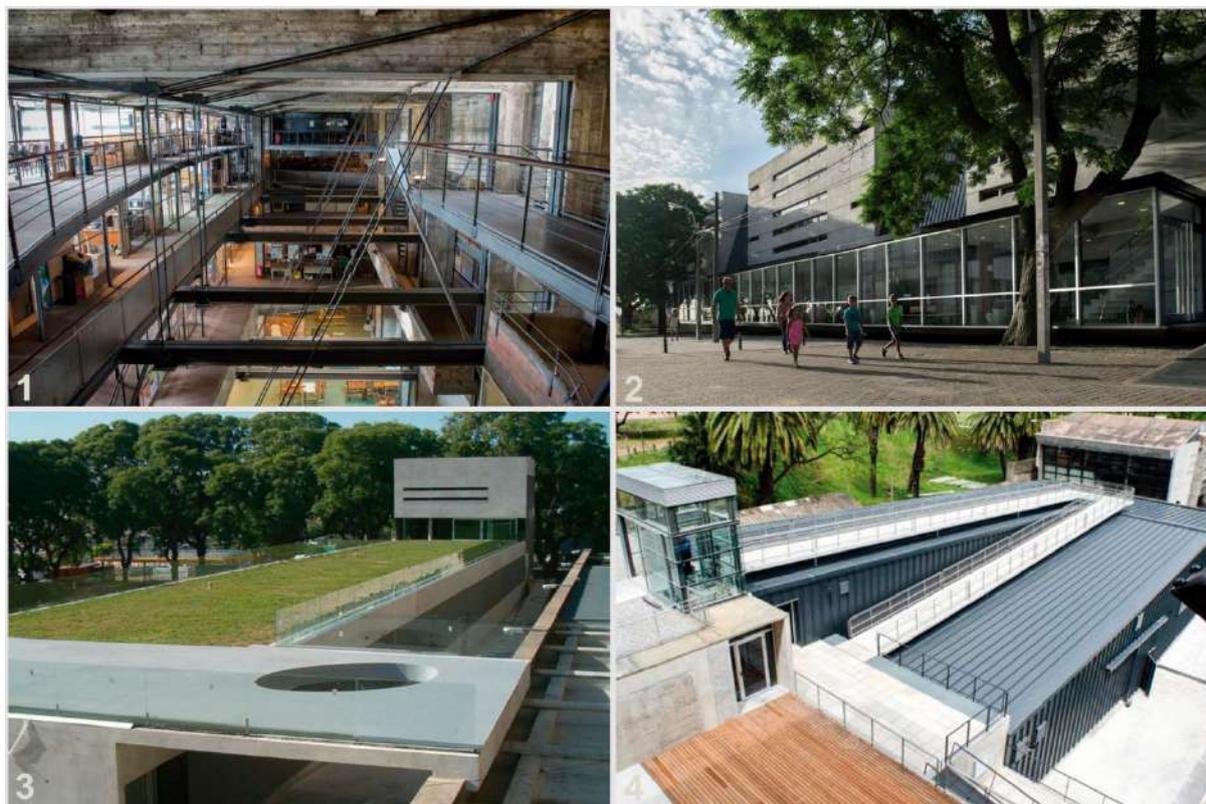


Figura 3 - Mosaico de intervenções: Sala de Máquinas, Edifício Faro, Inco e IET.
 Fonte: Udelar/autores. Setembro/2019

A maior área a ser atingida na implantação é a grande face oeste (Figura 2), onde os edifícios do “InCo”, “IET”, “+++” e “Sang” serão incorporados ao Anexo do IET e poderão facilitar as relações de acesso com demais áreas do novo campus. Este local passou muitos anos subutilizado e, no passado, foi destinado por Vilamajó para um espelho d’água que nunca foi executado. Vistos do nível do térreo da Facultad, os prédios compõem uma linguagem contínua de área construída com terraços verdes e passarelas, constituindo uma quinta fachada neste conjunto. Suas elevações possuem fachadas discretas que alternam entre placas de concreto, vidro e “Isopanel” – chapas de metal unidas com material isolante.

Instituto de Computación

Este Instituto estava localizado no quinto andar do corpo central e o novo local foi inaugurado em 2013. Esta construção cumpre alguns preceitos de “green building” – como a eficiência energética e recuperação das águas da chuva para uso nos sanitários. Foi o primeiro bloco do Plano Novo a ser inaugurado. Possui um terraço jardim que se conecta ao nível das galerias, abaixo do volume da Biblioteca, que foi tratado de modo paisagístico para se conectar à nova superfície, expandindo áreas úteis de descanso e contemplação. O tratamento dos espaços abertos, ainda que esboçado por Vilamajó no projeto original, foi uma



deficiência carregada até os dias atuais, ocasionada pela falta de recursos da época e que estão sendo atendidas no momento.

A forma do novo bloco é um prisma retangular em contato direto com o solo, de dois pavimentos (um pavimento e um terraço), com uma grande flexibilidade interna pelo uso de tecnologias reversíveis para vedação em paredes, concebido sem afetar as condições espaciais do edifício histórico. Em adição, há outro prisma de dois pavimentos em uma das extremidades. As fachadas possuem concreto aparente, vidro e brises, resultando em um caráter introvertido, de poucas relações visuais entre interior e exterior. O programa, semelhante a outros Institutos, prevê salas de aula e de conferências, e áreas de lazer no terraço, completando uma área aproximada de 1500 m².

Instituto de Estructuras y Transporte

Este instituto possuía instalações no segundo nível do corpo sul da Facultad de Ingeniería e um anexo externo, do qual tratamos anteriormente de sua expansão na década de 1990. Em setembro de 2017, inicia-se mais um edifício inteiramente dedicado ao IET. O projeto prevê o aproveitamento do prédio anexo independente do Instituto e constrói mais de 1200 m² de áreas internas e 800 m² de área externa, sendo outro edifício importante que possui a intenção de colaborar com os espaços públicos do Parque Rodó e da Facultad. O programa atenderá a quatro departamentos que desenvolvem atividades de ensino, pesquisa, extensão e assessoramentos nas áreas de Engenharia Civil e pós-graduação em Engenharia Estrutural. Por este motivo, possui amplos laboratórios e maquinários pesados, como uma ponte-grua de dez toneladas e outras instalações necessárias ao ensino e pesquisa.

A intenção da Reitoria da Universidade era investir em um edifício de alta qualidade construtiva e evitar gastos com manutenções posteriores. A tecnologia construtiva empregada foi a obra seca; o metal foi o material utilizado para a estrutura de todo prédio, com o steel deck em áreas de pouco peso. O concreto armado foi usado apenas em fundações e muros de contenção. Toda a estrutura metálica foi confeccionada na China e importada para Montevideú. As vedações foram construídas com steel framing, gesso e chapas de OSB com tratamento acústico e térmico. Paredes externas utilizaram placa cimentícia revestida com "Isopanel", que resultou no aspecto plástico do conjunto. A composição formal externa adotou um volume de duas barras paralelas e contínuas, com a cobertura rampeada. Internamente, o volume mais baixo abriga um laboratório principal de 32 metros de comprimento por 8,70 metros de largura, com um pé direito duplo. No segundo volume se distribuem laboratórios, escritórios, salas de aula e sanitários em dois níveis. A obra foi concluída em 15 meses, sendo inaugurada em novembro de 2018 (Portal da UdelaR, 2017).

O Futuro

Segundo informações do "Boletín de Obras y Mantenimiento" do mês de agosto corrente, a Facultad mantém os reparos e adequações nos espaços da Facultad de Ingeniería, mas não há estimativa para a construção dos demais edifícios e atualizações funcionais ao "novo campus", conforme o plano recente. Para fins de registro deste artigo, os novos prédios a serem construídos e suas respectivas funções são os seguintes (Plan de Obras/FING, nº60, 2009):

Edifício Tetra: sua função é abrigar as associações profissionais e estudantis da Facultad. Acomodará um programa variado para atividades sociais, sindicais e esportivas dos estudantes, docentes e egressos. Será construído ao lado do Aulário, na Av. Julio Herrera y Reissig.



Edifício R+: onde se instalará a Fundación Julio Ricaldoni. Um volume prismático que terá dois níveis e terraço com cafeteria e salas de aula. Será instalado ao lado do Aulário, com vista para o Rio da Prata.

Edifício +++: Ele é a extensão do corpo do Instituto de Computación. Cobrirá a totalidade da área verde à oeste do corpo central da Facultad. Obra de médio prazo.

Edifício Sang: Foi o último projeto. Desde 2009 não existem novas definições deste edifício. Ele estará junto ao anexo do IET e se desempenharão atividades multifuncionais, incluindo laboratórios de segurança.

Conclusão

Apesar da escassez de verbas relatada em boletins e portais de notícias da UdelaR, a instituição segue buscando manter uma estrutura adequada. Na inauguração do Instituto de Estructuras y Transportes, o atual Reitor Rodrigo Arim manifestou o empenho da universidade para administrar com eficiência os recursos, afirmando não existir em solo uruguaio órgão governamental com tamanha eficácia. O arquiteto Carlos Folco (1996, p. 17) destaca a tradição do DGA com a reciclagem de espaços, iniciada nos anos trinta; prática que cresceu em número e qualidade nas últimas décadas, respondendo às necessidades existentes em meio às sucessivas crises econômicas que o país enfrentou.

Além do aspecto administrativo, o caso exitoso da Facultad de Ingeniería deve-se ao fato das intervenções terem sido dirigidas por um arquiteto habilitado para isso, conhecedor das distintas dimensões da obra – material, programática, historiográfica e patrimonial –, o que é decisivo para a interpretação dos problemas e do resultado positivo. E isto não foi um acaso do destino, mas decorreu da seleção acertada de profissional que demonstrava qualificação, se não maestria, para a tarefa difícil e arriscada de interferir em um monumento de hierarquia nacional. De fato, Scheps demonstrou competência projetual e sensibilidade para intervir mediando os diferentes âmbitos, desde problemas técnico-patológicos prioritários até a complexa relação morfológica entre partes existentes e novas, onde os campos da estética e do patrimônio se encontram. Seu trabalho vem solucionando os problemas funcionais, técnicos e plásticos sem descaracterizar o conjunto preservado, evitando soluções “parasitárias” ou “recessivas” em favor de uma abordagem característica do que poderia ser considerada uma “escola uruguaia” de intervenção patrimonial: Scheps assume a postura corajosa de produzir arquitetura exemplar, à altura de integrar aquele patrimônio importante, distinguindo claramente as partes novas através do tratamento contemporâneo, sem perder a harmonia, de modo à datá-las.

É usual entre os profissionais uruguaios exacerbar o princípio da distinguibilidade defendido por Camilo Boito no final do século XIX e estabelecido por Cesare Brandi em sua Teoria do Restauro (1963), que segue vigente. E o contraste acentuado do novo frente ao existente inclui uma boa dose de liberdade autoral, constituindo um risco nos casos onde não haja maestria ou qualificação comprovada do autor. É justamente aí que reside o contraste entre a experiência uruguaia e o padrão brasileiro estabelecido, especialmente o caso de Porto Alegre, onde o cerceamento da intervenção é ainda mais rigoroso. Entretanto, se a restrição exacerbada imposta ao projeto pode prevenir intervenções lesivas – e a precaução é fundada –, também pode repercutir negativamente. No Brasil, as restrições das diretrizes emitidas pelos órgãos de preservação nas diferentes instâncias são proporcionais à hierarquia patrimonial dos bens, conduzindo para intervenções controladas que podem resultar no acanhamento; e isto impele novas arquiteturas a apresentarem uma qualidade inversamente proporcional à hierarquia histórico-artística dos bens. Enfim, o sucesso nas intervenções transformadoras em bens histórico-artísticos parece estar na definição de profissionais com maestria ou capacidade elevada, acima do excessivo cerceamento do projeto por diretrizes.



Referências

ARANA, M. *Increscido Moderno*. In: **ELARQA**. *Contratiempos Modernos*: Julio Vilamajó, Montevideo: Dos Puntos, n. 02, p. 20-29, dezembro 1991.

Area de Comunicación. **Facultad de Ingeniería: Historia de un proyecto edilicio en constante cambio**. Montevideo: Facultad de Ingeniería, 2013. Disponível em: <https://www.fing.edu.uy/noticias/area-de-comunicación/facultad-de-ingeniería-historia-de-un-proyecto-edilicio-en-constante-c>. Acesso em: 06 ago. 2019.

ASHFIELD, W. R. **Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)**. Montevideo: Facultad de Arquitectura – Universidad de la República, 2012. p. 290-291.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores (Tradução e Apresentação: Beatriz Mugayar Kühl)**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração (Tradução: Beatriz Mugayar Kühl; Apresentação: Giovanni Carbonara)**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CABRAL, C. P. C. *Arquitetura com Arquiteto: pequena introdução ao Ventorrillo de la Buena Vista (Vila Serrana, Uruguai, 1946)*. In: **Madeira: Primitivismo e Tecnologia na Arquitetura do Cone Sul-Americano 1930/70**. Porto Alegre: Uniritter, 2016.

CARRANZA, L. E.; LARA, F. L. **Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia**. Texas: The University of Texas Press. 2014. p. 86-87

CSIC-FADU. **7^{as} jornadas de investigación en arquitectura**. Montevideo: UdelaR. Outubro/2008. Disponível em <http://www.fadu.edu.uy/publicaciones/files/2012/05/7as_jornadas_inv.pdf>. Data do Acesso em: 22 set 2019

DGA. **Universidad de la República. Obras 1999-2005**. Montevideo: DGA, UdelaR, 2005. Disponível em: https://issuu.com/portalludelar/docs/obras_direccion_gral_arquitectura_1. Acesso: 02/08/2019

FOLCO, C. *Un Siglo de Arquitectura Universitaria en el Uruguay*. In: **ELARQA**. *Edifícios Educacionais – Formas de Ensinar*. Montevideo: Dos Puntos, nº17, p.14-18. Março 1996.

Fundación Julio Ricaldoni. **Se expande el campus de la Facultad de Ingeniería - Construyendo futuro**. In: *enlace.feng - en órbita*. Montevideo, ano 4, nº 6, julho 2011.

GAETA, J. **Arquitetura e cidade: o caso da Rambla de Pocitos em Montevideú**. Orientador: Edson da Cunha Mahfuz. 2009. 272 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17724>>. Acesso em: 8 ago. 2019.

GAETA, J. *Facultad de Ingeniería*. In: **ELARQA**. Montevideo: Dos Puntos, n. 02, p. 43-47, ano 1996.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American architecture since 1945**. New York: The Museum of Modern Art, 1995.

IIE-UdelaR. **Primeros 100 años de “Electro”: Los Laboratorios de Eletrotécnica, el Instituto de Eletrotécnica y Instituto de Ingeniería Eléctrica**. Montevideo: Facultad de Ingeniería, 2006. 262 p.

IMFIA-UdelaR. **La ingeniería del viento al servicio de La construcción, el confort urbano, el sector productivo y el sector energético**. Montevideo. Disponível em: <https://www.fing.edu.uy/imfia/eolodinamica/tunel.html>. Acesso em 24 set. 2019.

Portal da UdelaR. *Levantam nueva sede de Instituto de Estructuras y Transporte*. In: **Portal Universidad de la República**. Montevideo. set. 2017. Disponível em: <<http://www.universidad.edu.uy/prensa/renderItem/itemId/41082>> Acessado em 06 ago. 2019

LUCHINNI, A. **Julio Vilamajó: Su Arquitectura**. Montevideo: UdelaR-IHA. 1970. 224 p.



Nuevo edificio del Instituto de Estructuras y Transporte. In: **Sitio del Plan de Obras de Mediano y Largo Plazo**. Montevideo. nov. 2018. Disponível em: <udelar.edu.uy/plandeobras/nuevo-edificio-del-instituto-de-estructuras-y-transporte>. Acesso em 05 ago. 2019

Nuevos ventos para la Villa. In: **BSAU**. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 2010, v. nov-dez. 23 p.

PERDOMO, W. L. Cien años de arquitectura educacional. La experiencia de la ANEP. In: **ELARQA**. Montevideo: Dos Puntos, n. 17. Año 1996. p. 4-9; 44-45.

Plan de Obras/FING. **Boletín Mensual del Plan de Obras y Mantenimiento**. Montevideo: UdelaR-FING. Abril/2005. nº 01, 10 p.

Plan de Obras/FING. **Boletín Mensual del Plan de Obras y Mantenimiento**. Montevideo: UdelaR-FING. Abril/2007. nº 27, 10 p.

Plan de Obras/FING. **Boletín Mensual del Plan de Obras y Mantenimiento**. Montevideo: UdelaR-FING. Maio/2007. nº 28, 5 p

Plan de Obras/FING. **Boletín Mensual del Plan de Obras y Mantenimiento**. Montevideo: UdelaR-FING. Março/2008. nº 39, 13 p.

Plan de Obras/FING. **Boletín Mensual del Plan de Obras y Mantenimiento**. Montevideo: UdelaR-FING. Julho/2008. nº 44, 16 p.

Plan de Obras/FING. **Boletín Mensual del Plan de Obras y Mantenimiento**. Montevideo: UdelaR-FING. Julho/2009. nº 60, 31 p.

Plan de Obras/FING. **Boletín Mensual del Plan de Obras y Mantenimiento**. Montevideo: UdelaR-FING. Setembro/2018. nº 173, 16 p.

ROCHA, R. Construção: tema e variações: A intervenção de Gustavo Scheps na Sala de Máquinas da Faculdade de Engenharia de Montevideú. In: **Vitruvius**, São Paulo, ano 2001, v. 017.11, 2. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/845>. Acesso em: 31 jul. 2019.

SCARONE, A. **Uruguayos Contemporáneos: Nuevo Diccionario de Datos Biográficos y Bibliográficos**. 2. ed. Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos S. A., 1937. 626 p.

SCHEPS, G. **17 Registros Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, Arquitecto**. Montevideo, Facultad de Arquitectura, 2008a. Disponível em <<http://oa.upm.es/2920/>> Acesso em 31 jul. 2019

SCHEPS, G. Acordando a Vilamajó. In: **BSAU**. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 2010, v. novembro-dezembro. 55 p.

SCHEPS, G. **Currículo Profesional**. 2009. Disponível em <https://web.archive.org/web/20131102072932/http://www.farq.edu.uy/joomla/images/stories/DOCUMENTOS/curriculum_scheps.pdf> 40 p. Acesso em 31 jul. 2019

SCHEPS, G. **7ªs jornadas de investigación en arquitectura**. Montevideo: UdelaR. 2008b. Disponível em <http://www.fadu.edu.uy/publicaciones/files/2012/05/7as_jornadas_inv.pdf>. Data de Acesso em: 22 set 2019

URRUZOLA, J. P. Bajo Las Sabanas. In: **ELARQA**. Montevideo: Dos Puntos, nº02, ano 1991. p. 47-50



ARQUITETURA DA DEMOLIÇÃO, A NOVA MEMÓRIA DO MODERNO

THIES, Cristiane Leticia Oppermann

Universidade Federal de Pelotas, cristianeot@yahoo.com.br

GASPARY, Fernanda Peron

Universidade Franciscana, fernandaperon@hotmail.com

Resumo

O tema deste trabalho gira em torno da crescente demolição de edificações de expressão modernista na cidade de Santa Maria, interior do estado do Rio Grande do Sul. O modernismo iniciou tardiamente no estado, em parte pelo isolamento geográfico em relação a outros polos de influencia, em parte pela escassez de profissionais, principalmente arquitetos. O período compreendeu as décadas de 1940 até 1970 e manifestou arquiteturas que representaram a difusão dos preceitos modernistas, com a particularidade de estarem inseridas no contexto regional e de expressarem a forma como os arquitetos gaúchos decodificaram as influências do sudeste para adaptá-las as condições culturais e ambientais locais. Portanto, tais edifícios são representantes importantes de um período da história e do comportamento social, sendo cenário estruturador de uma paisagem urbana que ainda perfaz o imaginário coletivo. Dessa forma, o objetivo geral do artigo pretende lançar um olhar observador sobre a destruição de muitos espaços de vida e de memória, dotados de valor histórico, arquitetônico e afetivo. Além disso, almeja refletir sobre de que maneira a desconstrução da paisagem, tanto natural quanto edificada, pode interferir na memória individual e coletiva, uma vez que quando ocorre uma ameaça ou mesmo a destruição de um patrimônio que estava ligado a uma coletividade, surge o sentimento de perda de parte da memória, e ameaça a continuidade do grupo de que pode ser nominada emoção patrimonial, que nada mais é que o interesse mobilizador e reivindicatório que o patrimônio desperta em alguns indivíduos. Para tanto, o processo de trabalho se baseia na leitura de livros sobre o tema, na pesquisa em periódicos, físicos e digitais, na análise iconográfica já registrada e na busca por documentos. Nesse estudo, foram utilizadas múltiplas fontes de evidência. Com o material de pesquisa em mãos será possível compreender melhor a temática, que gira em torno da memória, e realizar as contribuições pretendidas, como refletir quais exemplares poderiam permanecer na paisagem urbana. Percebendo a cidade como uma estrutura dinâmica, que se (re)constrói e se (re)cria conforme as necessidades e o momento histórico, a dúvida sobre o que se deve preservar evidencia-se nas discussões acerca das preexistências. A falta de interesse em, ao menos, inventariar esses prédios antes da sua demolição, reflete a ausência de uma política de preservação, que colabora para que aconteçam perdas irreparáveis de significativos exemplares da arquitetura moderna regionalista gaúcha.

Palavras chave: Patrimônio Cultural; Arquitetura moderna, Arquitetura da Demolição; Memória.



Abstract: This article revolves around the growing demolition of modernist buildings in the city of Santa Maria, state of Rio Grande do Sul. Modernism started late in the state, partly due to its geographical isolation from other poles of influence, partly by the scarcity of professionals, especially architects. The period comprised the decades from 1940 until 1970 and manifested architectures that represented the diffusion of modernist precepts, with the particularity of being inserted in the regional context and expressing how the local architects decoded the influences of the southeast to adapt them to cultural conditions. and environmental issues. Therefore, such buildings are important representatives of a period of history and social behavior, being the structuring scenario of an urban landscape that still makes up the collective imagination. Thus, the general objective of the article intends to cast an observant eye on the destruction of many living and memory spaces, endowed with historical, architectural and affective value. Moreover, it aims to reflect on how the deconstruction of the landscape, both natural and built, can interfere with individual and collective memory, since when there is a threat or even destruction of a heritage that was linked to a collectivity, the sense of loss of part of memory, and threatens the continuity of the group that may be called patrimonial emotion, which is nothing more than the mobilizing and vindicating interest that heritage arouses in some individuals. To this end, the work process is based on reading books on the subject, research in journals, physical and digital, iconographic analysis already registered and searching for documents. In this study, multiple sources of evidence were used. With the research material in hand it will be possible to better understand the theme, which revolves around memory, and make the intended contributions, such as reflecting which specimens could remain in the urban landscape. Perceiving the city as a dynamic structure that is (re) built and (re) created according to the needs and the historical moment, the doubt about what to preserve is evident in the discussions about preexistences. The lack of interest in at least inventorying these buildings before their demolition reflects the absence of a politic preservation, which contributes to the irreparable loss of significant examples of modern regionalist architecture of Rio Grande do Sul.

Keywords: Cultural Heritage; Modern Architecture; Architecture of Demolition; Memory.



ARQUITETURA DA DEMOLIÇÃO, A NOVA MEMÓRIA DO MODERNO

Introdução

A paisagem urbana é um dos elementos fundamentais que norteiam a memória individual e coletiva. Desta forma, a desconstrução da paisagem, tanto natural quanto edificada, ameaça deixar um vazio e um sentimento de perda, e pode contribuir para a descontinuidade do grupo. No estado do Rio Grande do Sul, o modernismo iniciou tardiamente, em parte pelo isolamento geográfico em relação a outros polos de influência, em parte pela escassez de profissionais, principalmente arquitetos. Na cidade de Santa Maria, região central, a paisagem está sofrendo intensas alterações, principalmente no que se refere à crescente demolição de edificações de expressão modernistas, derrubadas sem ao menos terem sido inventariadas e ou registradas. Tais obras foram representantes materiais de um importante momento de desenvolvimento local. O período compreendeu as décadas de 1940 até 1970 e manifestou arquiteturas que representaram a difusão dos preceitos modernistas, com a particularidade de estarem inseridas no contexto regional e de expressarem a forma como os arquitetos gaúchos decodificaram as influências do sudeste para adaptá-las as condições culturais e ambientais locais. O objetivo geral do trabalho seria lançar um olhar observador à questão da demolição de exemplares modernistas e problematizar em como isso poderia interferir na memória coletiva da paisagem. Na investigação em torno da temática, o processo de trabalho se baseou na leitura de livros sobre o assunto, na pesquisa em periódicos físicos e digitais, na análise iconográfica já registrada e na busca por documentos. Nesse estudo, foram utilizadas múltiplas fontes de evidência.

A relação entre a cidade e a identidade contemporâneas

A cidade é um local com alta concentração de exemplares de patrimônio arquitetônico e, por isso, detém o papel de protagonista na memória de sua população cultivando, portanto, a função de conservar as raízes dos seus habitantes, a história e a arquitetura como testemunhos de cada tempo (CHOAY, 2001). A inscrição no tempo e no espaço serve como alavanca para que as identidades locais sejam reinventadas através de repertórios patrimoniais (PERALTA, 2005).

Cada cidade tem a sua trajetória de desenvolvimento e crescimento, e a arquitetura é um dos elementos que pode transparecer este caminho. No momento em que não é mais possível demonstrar, e identificar, as diferentes maneiras de desenvolvimento, de diferenças culturais, é provável que as cidades, em tempos de globalização, acabem tendo características muito parecidas, transformando-se em cidades genéricas, que estão

[...] no caminho da horizontalidade para a verticalidade. O arranha-céu parece ser a tipologia definitiva. Engoliu todo o resto. Pode existir em qualquer lugar, em



um campo de arroz ou no centro da cidade faz nenhuma diferença. As torres, agora, não estão mais juntas, estão tão espaçadas que não interagem. A densidade isolada é o ideal. (KOOLHAAS, 1995, p.43).

Dentre os diversos aspectos que caracterizam as cidades genéricas, elegeu-se citar a crescente presença dos não-lugares, dos grupos consumistas, o rápido fluxo de informações e a ausência de elementos identitários que representem o lugar. Sendo o espaço urbano socialmente construído, pode-se considerar que ele se encontra submetido às necessidades e aos desejos da sociedade nele inserida. Essa aparente fluidez da paisagem na cidade está conectada aos novos comportamentos da sociedade contemporânea.

Dessa maneira, as formas de reconhecimento espacial estariam comprometidas, visto que a identidade das cidades seria abatida. A rapidez e a intensidade das informações e das inovações tecnológicas têm modificado as formas de relacionamento do indivíduo com o espaço por ele habitado. Uma aceleração de mudanças que vem desafiando as oportunidades de permanência das coisas no tempo e no espaço.

Bauman (2007) utiliza o termo líquido, afirmando que a sociedade (líquida) atual está imersa no consumo inconsequente, no desapego e na infidelidade, logo, tende a se livrar do passado, criando um ritmo destrutivo. Esquecer, apagar, desistir e substituir são verbos dinâmicos na estrutura líquida.

Imerso a esses conflitos, o homem contemporâneo está se relacionando de forma diferente com suas heranças. A supremacia do consumo, a efemeridade das coisas e sentimentos, a espetacularização de imagens na paisagem tendem a esvaziar de significado os legados do passado.

Em uma análise afetiva, Bonametti (2014) avalia que as paisagens são mais do que aquilo que se vê, elas também podem ser o que se sente em relação ao lugar ou aquilo com o que se identifica o observador. Ele ainda observa que as cidades podem possuir estreita relação com a natureza circundante, sendo que as primeiras impressões da cidade são dadas pelas edificações, praças, vegetações, que são os componentes da paisagem urbana e que em conjunto formam os chamados quadros dos lugares.

A cidade e sua identidade são o resultado da ação cultural do homem, sendo a cultura uma das formas que a estrutura social encontrou para organizar, simbolicamente, o mundo. Através da percepção dos seus elementos físicos, construídos ou naturais, seria possível a leitura de intrínsecos aspectos que conformam a cultura de uma sociedade. De acordo com Corrêa e Rosendhal (2007), a paisagem cultural pode ser definida como multidimensional, apresentar uma dimensão morfológica, uma dimensão funcional, uma dimensão histórico-espacial e uma dimensão transtemporal, responsável por unir passado e presente de maneira dinâmica, servindo como uma fonte documental.

Admitindo-se que a paisagem urbana é mutável, renovando-se sobre o preexistente e criando novas formas para se adaptar aos momentos históricos, considera-se que os critérios de organização acabam por ser constantemente questionados e modificados com a evolução da sociedade, da ciência e da técnica (THIES & GASPARY, 2019). Tentar compreender os novos juízos do que seria a memória coletiva contemporânea, imersa em uma sociedade líquida, relacionada à identidade e ao reconhecimento da



paisagem de cada cidade, torna-se imperativo na proposição de novas estratégias de preservação.

A memória e o patrimônio

O conceito de memória pode ser entendido como a faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados, e tudo quanto se ache associado aos mesmos. Existem diferentes tipos de memória, dentre elas cabe a esse trabalho esboçar a individual e a coletiva.

Os elementos constitutivos da memória, tanto a individual quanto a coletiva, são em primeiro lugar os acontecimentos vividos pessoalmente, em segundo lugar são os acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer (POLLAK, 1989).

Na paisagem da cidade, a imagem pode ser considerada uma memória individual que, segundo Pelegrini (2009), depende de cada pessoa, dos seus interesses, como também da memória coletiva, que diz respeito a um grupo. Catroga (2015) concorda que a memória individual é formada pela coexistência de várias memórias, entre elas pessoais, familiares, grupais e regionais. A evocação de memórias a partir da leitura de monumentos só é possível quando compartilhada com os outros. Assim, pode-se afirmar que recordar é um ato comunitário, no qual o monumento é a condição que dá sentido à vida dos grupos e dos indivíduos. Convém ressaltar que

... a percepção mental apreendida pelo indivíduo, suas avaliações e preferências sobre o ambiente, de caráter subjetivo, mas também sociocultural, não representa toda a cidade, mas indivíduos que compartilham situações semelhantes no tempo e no espaço, que vivenciam as mesmas experiências perceptivas e que por isto tendem a formar imagens mentais semelhantes. (SCOCUGLIA et al. 2006, p.2).

Lynch (1997), em seu discurso, corrobora que “parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de muitas imagens individuais” (LYNCH, 1997, p.51). As impressões que as pessoas têm da cidade são consideradas como um conjunto de sensações experimentadas e vivenciadas pelo observador em um determinado ambiente, mas o sentido que cada indivíduo dá para o que observa e vivencia depende de características individuais, de preferências e da própria bagagem cultural e social.

Desse modo, para entender um lugar é preciso ter uma definição do espírito, da sua atmosfera, das impressões que transcendem a construção arquitetônica, combinando mais com a linguagem poética (GRACIA, 2001). Por outro lado, a dinâmica urbana não parece entender de questões psicológicas, assim mantendo sempre a estabilidade formal, prolongando uma identidade que foi conseguida lentamente (GRACIA, 2001).



Mas se pode basear a imagem que os indivíduos têm da cidade apenas na sua memória? De certo modo sim, pois apesar de a memória ser um recurso pouco confiável, é ela que dá significação ao passado. Além dos acontecimentos, também os personagens e os lugares, passam pelo mesmo processo de ser conhecidos direta ou indiretamente, resultando em fatos sobre personagens e lugares reais, empiricamente fundamentados em fatos concretos. Desta forma, a memória é seletiva, pois nem tudo fica gravado, nem tudo fica registrado (POLLAK, 1989).

Sendo a memória seletiva e o patrimônio algo ligado ao território e à memória, ambos operam como vetores da identidade (HARZOG, 2013). Dessa forma, o conjunto de bens considerados patrimônio reflete a visão que uma determinada comunidade tem de si mesma.

Dessa maneira, não basta ter a memória, é preciso reativá-la. A rememoração não é um processo estático, uma vez que não é possível manter a tradição integralmente, e que não existe uma só identidade autêntica, mas várias identidades que foram construídas por diferentes grupos sociais em vários momentos históricos (ORTIZ, 1994). Logo, é importante salientar que, ao reativar as memórias está se reforçando os valores de alguns edifícios e paisagens, por exemplo.

Na tentativa de preservar a história das cidades, a conservação de bens culturais é indispensável, uma vez que a memória pode ser uma grande detentora de histórias e de costumes. Em resumo, tanto a memória individual quanto a coletiva oferecem suporte à história. Por isso, a preservação de lugares que fazem parte da história e de outros tempos se faz necessária. Da convergência entre a história, a memória e o lugar, os indivíduos podem reconhecer os elementos que os identificam, que não precisam, necessariamente, serem classificados como patrimônios.

De uma maneira geral, os patrimônios são os bens pertencentes a um indivíduo ou a sociedade. Mas o patrimônio cultural vai muito além disso, vai desde a natureza e o meio ambiente até as riquezas, objetos e construções resultantes deste ambiente com o saber fazer (LEMOS, 2006). Por conta disso, existem diferenças significativas entre o que é considerado patrimônio em decorrência das diferenças entre as comunidades e o período de inserção das mesmas (CHOAY, 2001).

Assim, existe uma diferença significativa entre patrimônio individual e coletivo. O patrimônio individual pode ser entendido como bens materiais (com valor comercial) ou como bens de grande valor emocional (pouco ou nenhum valor comercial). Pode ser acrescentado ainda o bem espiritual, que vem dos antepassados. Sendo assim, o patrimônio individual depende de cada um, pois cada pessoa decide o que é importante para si (FUNARI & PELEGRINI, 2006). Já o patrimônio coletivo pode ser entendido como o que é importante para um grupo de pessoas, e estes interesses podem mudar ao longo do tempo.

Como os povos são diferentes, os interesses e vivências também são, e isso faz com que cada patrimônio tenha uma realidade, instituída pelo Estado, estabelecida na constituição, normatizada e regulamentada. Ao contrário dos fatos relacionados à memória, "que é elaborada, transmitida e realimentada diretamente pelos atores sociais,



em redes de relações sociais” (ARANTES, 2006, p. 433). Sendo a memória diferente do patrimônio, tanto na sua instituição como na relação com o indivíduo, não é de se estranhar que a sociedade em geral não tenha como foco principal a proteção cultural, uma vez que ela não está relacionada à sua própria realidade.

O modernismo no interior do Rio Grande do Sul

No interior do Rio Grande do Sul, a manifestação de exemplares modernistas aconteceu de forma tardia por uma série de fatores, entre os principais pode-se citar a ocupação posterior dessa região devido ao isolamento geográfico, um estado distante do centro do país e das influências do sudeste. Outro aspecto que pode ser considerado é o fato de que, até 1945, a arquitetura no RS era realizada por arquitetos de regiões próximas, oriundos em parte da Província Cisplatina, ou por engenheiros. Durante quase vinte anos (1949-1971), a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, era a única instituição que formava arquitetos no estado. Deles, poucos foram os profissionais que atuaram no interior.

Outro fator a ser considerado é o cenário político nacional do período que esse estudo compreendeu que foi marcado, em parte, pelo sistema de governo ditatorial. De acordo com Biseli (2011), o Brasil, e por consequência o estado do Rio Grande do Sul, ficou aproximadamente vinte anos estagnado devido ao regime militar instaurado em 1964. Vale ressaltar que o episódio colaborou para o isolamento do país em relação às interferências da arquitetura pós-moderna que acontecia no restante do mundo naquela época, podendo se alegar que o Brasil se tornou um dos raros países que apresentou arquiteturas sucessoras legítimas do movimento modernista.

Outro aspecto a destacar é que na arquitetura modernista gaúcha houve, em um primeiro momento, certa influência da arquitetura carioca e, posteriormente, da paulista. Tal influência não foi plagiada, mas absorvida e interpretada, evidenciando uma preocupação com a decodificação da arquitetura da região sudeste, com a sua adaptação às condições culturais e ambientais locais.

Emoldurada por esse cenário, diversas edificações com forte expressão modernista foram construídas pelo interior do estado. No caso da cidade de Santa Maria, as arquiteturas domésticas se destacaram, evidenciando a racionalidade construtiva e simbolizando o modo de vida social determinados na época. São casas de resultado formal interessante, que apresentavam estratégias compositivas próprias da arquitetura doméstica desenvolvida nessa região do interior do estado gaúcho e que consideram a convergência de uma série de fatores que acabaram condicionando a produção local, algumas vezes até discordantes dos princípios modernistas básicos devido às influências culturais.

Em meados da década de 1980, com o aumento do número de arquitetos formados por novas escolas e também pelo uso indiscriminado de maneirismos provenientes de influências externas à arquitetura, a adequação da construção local enfraqueceu, não se percebendo mais a pertinência formal antes atingida.



O surgimento do DOCOMOMO, no ano de 1988, auxiliou nas iniciativas de pensamento sobre a preservação da arquitetura moderna que, apesar de já mostrar evidências físicas de envelhecimento, permanecia demonstrando a relevância da produção arquitetônica do período. São exemplares únicos, dotados de significado e que serviram de cenário para os eventos daquela sociedade.

No mesmo ano, Santa Maria teve o primeiro reconhecimento como patrimônio cultural, o conjunto da Vila Belga, edificações ecléticas do início do século XX que serviram, em sua maioria, para habitação de famílias dos funcionários da antiga viação férrea. Curiosamente, poucos anos depois, é realizada a revisão do Plano de Desenvolvimento Urbano Municipal, mudando potenciais construtivos da região central que reunia parte do conjunto de edificações de expressão modernista, alterando a valia dos lotes que abrigavam tais arquiteturas. A especulação, somada à falta de interesse em preservar, foi a alavanca para o início das demolições dessas residências.

Deste modo, apesar das leis de preservação do patrimônio municipal terem se ampliado, elas ainda contemplam apenas tombamentos de edificações isoladas, voltadas a patrimônios do início do século, e não incluem nenhuma edificação modernista da cidade de Santa Maria. Em 2018, após grande polêmica, foram pré-tombadas algumas edificações modernas, através do decreto executivo N° 84, de 27 de julho de 2018, abrindo precedente para que mais edificações desse tipo sejam incluídas, apesar de o tombamento definitivo daquelas não ter acontecido, ainda. Além disso, não existem diretrizes com exigência de inventário antes da demolição de edificações, o que poderia pelo menos manter o registro da arquitetura que precedeu a nova edificação.

Considerações finais

A cultura só pode existir como crítica prática e intelectual da realidade social existente. Ela seria um dos poucos aspectos da condição humana em que o conhecimento da realidade e o do interesse pelo aperfeiçoamento se funde em um só. A cultura, portanto, é o inimigo natural da alienação a qual a sociedade líquida contemporânea parece estar submergida. Ela questiona, constantemente, a sabedoria, a serenidade e a autoridade que o real atribui a si mesmo.

Entre os planos de mundo real e imaginário, encontra-se a memória. Sendo ela suporte e mediadora da identidade, torna-se imperativo reativá-la através de processos educativos à preservação cultural. Atualmente, memória e identidade se constituem de forma fragmentada e múltipla, assim mesmo ambas seriam propulsoras de significação do plano real, cujas propriedades deveriam representar referenciais dos valores histórico, artístico, natural e cultural que contêm.

Além disso, a preservação de edificações em determinada paisagem é uma atividade seletiva, sendo necessário optar entre o que conservar e o que destruir. A destruição só poderá ser evitada por alguns agentes que seguem critérios para seleção e atestam o processo de valoração que acaba tendo como consequência a preservação.



Um indivíduo, ou uma sociedade, deveria ter acesso a mecanismos de aprendizado de valorização do seu patrimônio ordinário. O conceito de patrimônio histórico continua sendo aquele elemento de exceção, a arquitetura eclesiástica, a institucional. Elementos comuns, uma casa, uma simples moradia, é considerado vida íntima, mas compõe a imagem da cidade da mesma forma que o excepcional, participando até mais do imaginário das pessoas do que propriamente participando de suas vidas.

Os edifícios de outros períodos arquitetônicos, como o neoclássico ou o eclético, são considerados patrimônios por uma tradição, eles contrastam dos edifícios atuais e, portanto, é visível a diferenciação, sendo facilitada a valorização como bem patrimonial. Se hoje as edificações ainda têm traços do modernismo, não é fácil considerar patrimônio o que se assemelha ao que é construído atualmente.

Se as residências modernas não são consideradas um bem patrimonial, ou por sua data construtiva ou por sua semelhança as obras atuais, entende-se que deveriam ser reconhecidas e preservadas por outros valores que as pudessem classificar como patrimônio a ser preservado. Caso contrário, haverá um momento em que a arquitetura produzida recentemente não poderá ou não merecerá receber tal classificação.

A pós modernidade, seguida da globalização, alterou o sentido de identidade local, substituindo-o pelo conceito de não-lugar, onde espaços anônimos das cidades tornam-se parecidos com outros em qualquer lugar do mundo. De fato, isso parece estar acontecendo em Santa Maria, contribuindo para o descaso com marcos referenciais importantes da paisagem urbana.

Por isso, espera-se que o trabalho sirva como referência para próximos estudos a respeito do modernismo produzido no interior do estado do Rio Grande do Sul. Principalmente, porque há escassa bibliografia sobre o tema e pouco conhecimento sobre sua importância. Esses exemplares não possuem nenhum tipo de medida protetiva regulamentada pelas leis municipais e por estarem localizadas, na sua maioria em área central, elas podem se perder a qualquer momento. A inventariação seria uma forma de manter o registro material desses bens arquitetônicos e preservar a memória de um significativo período do desenvolvimento do município.

Para completar, percebe-se que através das mudanças as paisagens culturais (re) criam-se ao longo do tempo, dependendo das necessidades e do momento histórico. Analisar a paisagem pode ser uma forma de recuperar a história dos lugares, visto que ela possui elementos decodificadores da cultura que representam e definem o aspecto identitário e simbólico da coletividade, pois a paisagem não se acaba, pelo contrário, ela reproduz-se e regenera-se, tal como as sociedades.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Antonio A. O patrimônio cultural e seus usos: a dimensão urbana. **Habitus**. Goiânia, v. 4, n.1, p. 425-435, jan./jun. 2006.



BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2007.

BISELLI, M. Teoria e prática do partido arquitetônico. **Vitruvius**, São Paulo, n. 12.134, jul. 2011. Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.134/3974>> Acesso em: 03 out 2013.

BONAMETTI, João Henrique. Paisagem urbana, bases conceituais e históricas. **Terra e cultura**, ano XX, nº38, p.107-123. Disponível em: <http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/terra_cultura/38/Terra%20e%20Cultura_38-10.pdf>.

CORRÊA, Roberto Lobato. A Geografia Cultural e o Urbano. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeni (Org.). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*; tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

FUNARI, Pedro Paulo. Os desafios da destruição e conservação do patrimônio cultural no Brasil. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 005.04, Vitruvius, out. 2000. <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/970>>.

FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 211-228, janeiro-junho, 2015.

GUERRA, Abilio. Desafios do restauro moderno. **Drops**, São Paulo, ano 18, n. 121.07, Vitruvius, out. 2017 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/18.121/6735>>.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.17-41.

KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade**. Ed. GG. São Paulo, 2010.

LEMONS, Carlos. **O que é patrimônio?** Ed. Brasiliense. São Paulo, 2006.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Traduzido por Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1997.



MENESES, Ulpiano T. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, FGV, n. 21, 1998.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

PERALTA, Elsa. Memória do mar **Patrimônio marítimo e (re)imaginação identitária na construção do local** in.PERALTA, Elsa e ANICO, Marta (org.) Patrimônios e Identidades Ficções Contemporâneas. Ed Centa, 2005, p.73-82.

POLLAK, 1989 POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Memória da Destruição**: Rio – uma história que se perdeu (1889-1965). 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCOCUGLIA, Jovanka Baracuhy Cavalcanti; CHAVES, Carolina; LINS, Juliane. Percepção e memória da cidade: O Ponto de Cem Réis. **Arquitextos**, São Paulo, ano 06, n. 068.07, Vitruvius, jan. 2006 <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/393>

THIES, Cristiane Leticia Oppermann; GASPARY, Fernanda Peron. O moderno desaparecerá? Um alerta sobre a demolição das casas modernistas do em Santa Maria - RS: caso da Avenida Presidente Vargas, casa 2360. In: **Anais do 3º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil**. Anais... Belo Horizonte/MG, 2019. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/IIISimposioICOMOSBrasil/149198-o-moderno-desaparecera-um-alerta-sobre-a-demolicao-das-casas-modernistas-do-em-santa-maria---rs---caso-da-avenid>>.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Desafios para a preservação do patrimônio arquitetônico e urbanístico modernos em São Paulo. O Docomomo no início do século 21. **Arquitextos**, São Paulo, ano 19, n. 219.00, Vitruvius, ago. 2018 <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.219/7039>.



GUILLERMO JULLIAN DE LA FUENTE: A TRAJETÓRIA DO ARQUITETO CHILENO ENTRE DOIS PROJETOS HERDADOS DE LE CORBUSIER

Mistura

Cristina Gondim

Doutoranda PROPARG-UFRRGS, gondim.cristina@gmail.com

Resumo: O arquiteto chileno Guillermo Jullian de la Fuente (1931-2008) foi um dos principais colaboradores latino-americanos de Le Corbusier, teve importante participação em projetos realizados durante sua passagem pelo *Ateliê da Rue Sèvres* entre 1959 e 1965, experiência encerrada com a morte do mestre franco-suíço. Considerado um dos mais fiéis discípulos, assumiu a responsabilidade de continuar projetos em andamento e comandar realizações póstumas do escritório francês. A experiência foi determinante para sua carreira, não apenas por se tratar do maior laboratório da cultura arquitetônica moderna, mas pelas circunstâncias que o tornaram herdeiro de trabalhos que abriram um campo de pesquisa em sua trajetória profissional. Desenvolvidos paralelamente no início da década de 60, o Hospital de Veneza (1963-1969) e a Embaixada da França em Brasília (1963-1965) são projetos amplamente investigados na obra de Le Corbusier, nos quais Jullian teve participação em diferentes níveis de envolvimento e com atuação decisiva sobre seus desdobramentos após 1965. O princípio organizacional do Hospital exerce forte influência em pesquisas e projetos subsequentes de Jullian, que desenvolveu a proposta original em nível de projeto executivo através de um processo que demonstra fidelidade e coerência entre os esboços iniciais e sua versão final. Já no projeto da Embaixada, ao optar por não modificar a ideia original do mestre, elabora uma proposta inteiramente nova e pouco conhecida, baseada no método projetual que constitui sua investigação sobre sistemas ordenadores. O presente estudo tem como objetivo investigar a trajetória entre os dois projetos com foco no desenvolvimento da ferramenta conhecida por *Yellow Peripheral Distinction* (YPD) que o arquiteto aplica em seus projetos para capital brasileira. A contextualização no período revela como o contato com Team 10 impactou sua produção e aponta para a possibilidade de interpretação do projeto realizado da Embaixada da França em Brasília (1971-1974) como uma manifestação de *mat-building*.

Palavras-chave: Guillermo Jullian de la Fuente, Le Corbusier, Hospital de Veneza, Embaixada da França em Brasília, Yellow Peripheral Distinction.

Abstract: Chilean architect Guillermo Jullian de la Fuente (1931-2008) was one of the Latin American main collaborators of Le Corbusier. He had played an important role by the development of projects carried out during his time at Rue Sèvres Studio between 1959 and 1965, an experience that ended after the death of the french-swiss master. Considered one of his most reliable disciples, Jullian assumed responsibility for continuing ongoing projects and commanding posthumous achievements of the French office. This experience was crucial to his career, not only because it was the major laboratory in modern architectural culture, but because of the circumstances that made him heir works that opened a field of research in his professional path. Developed in parallel in the early 1960s, the Venice Hospital (1963-1969) and the French Embassy in Brasília (1963-1965) are projects widely investigated in Le Corbusier's work, in which Jullian participated at different levels of involvement and decisively



acted on its developments after 1965. The Hospital's organizational principle has a strong influence on Jullian's subsequent research and projects, he developed the original proposal at a constructive level through a process that demonstrates fidelity and consistency between the initial drafts and their final version. In the Embassy project, by choosing not to modify the master's original idea, he elaborates an entirely new and little known proposal, based on the design method that constitutes his research on ordering systems. This study aims to investigate the trajectory between the two projects focusing on the development of the tool known as Yellow Peripheral Distinction (YPD) that the architect applies in his projects for the Brazilian capital. The contextualization in the period reveals how contact with Team 10 impacted his production and points to the possibility of interpreting his version of the French Embassy in Brasília (1971-1974) as a manifestation of mat-building.

Keywords: Guillermo Jullian de la Fuente, Le Corbusier, Venice Hospital, Embassy of France in Brasília, Yellow Peripheral Distinction.



GUILLERMO JULLIAN DE LA FUENTE: a trajetória do arquiteto chileno entre dois projetos herdados de Le Corbusier

Guillermo Jullian de la Fuente foi um dos colaboradores latino-americanos que tiveram suas trajetórias profissionais marcadas pela experiência no ateliê de Le Corbusier em Paris. Considerado o maior laboratório da cultura arquitetônica moderna, o escritório francês atraiu um contingente considerável de arquitetos em formação interessados no trabalho e pensamento do mestre franco-suíço, profissionais que posteriormente constituíram sólidas carreiras através de uma produção fértil e consistente alimentada por vivências internas e externas ao ateliê (GUERRERO, 2016)¹. A passagem de Jullian pelo *Atelier 35 rue de Sèvres* foi relativamente breve, no entanto foi o colaborador mais próximo nos últimos anos de vida de Le Corbusier convertendo-se em um de seus discípulos mais fiéis.

O efervescente contexto europeu do pós-guerra estendeu a experiência de Jullian a outros ambientes de circulação de ideias que exerceram forte influência na formação de sua própria prática e processo de projeto, muitas de suas referências têm relação com a amizade que estabeleceu com colaboradores do Team 10². O jovem arquiteto chileno participou como convidado de encontros do grupo em pelo menos dois momentos importantes. O primeiro, como observador da reunião realizada em Royaumont (1962), período de intenso debate sobre as diferentes visões e abordagens para o enfrentamento das novas demandas de crescimento das cidades e de resgate da identidade cultural e valores sociais relegados pelo modelo funcionalista de planejamento urbano. No segundo momento, como participante do encontro realizado em Berlin (1973), fase em que diversos conceitos formulados por membros do grupo encontravam-se materializados em obras recém concluídas, oportunidade em que Jullian apresenta os projetos para o Hospital de Veneza e Embaixada da França em Brasília, ambos iniciados do ateliê de Le Corbusier e conduzidos por ele após a morte do mestre em 1965.

Peter Smithson se referiu a Jullian como um arquiteto silencioso (PÉRES DE ARCE, 2008)³, referindo-se a atuação centrada essencialmente na produção arquitetônica do arquiteto chileno em contraponto à intensa atividade que as reuniões e publicações dos integrantes do Team 10 geraram no período. Para o encontro em Berlim, Jullian prepara uma apresentação na qual, além de sintetizar suas experiências e reflexões,

¹ Ao todo, vinte e um arquitetos latino-americanos passaram pelo ateliê de Le Corbusier (GUERRERO, 2016).

² Grupo de arquitetos que formaram o comitê organizador do CIAM 10 e que, após a dissolução do congresso, promoveu o debate sobre os rumos da arquitetura moderna e planejamento urbano no segundo pós-guerra. Diversos proeminentes arquitetos do período participaram dos encontros organizados pelo grupo, entre os quais, Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Georges Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods.

³ Forma como Peter Smithson teria se referido a Jullian para Lewerentz e Pikionis (PÉRES DE ARCE, 2008).



expõe uma ferramenta de projeto a qual se refere como *Yellow Peripheral Distinction* (YPD). O estudo deste mecanismo de composição e organização espacial, bem como dos demais projetos e obras realizados, tornou-se possível através do acesso a um extenso e bem documentado acervo que o arquiteto chileno constituiu ao longo de sua vida⁴. Investigações recentes sobre sua obra, desenvolvidas a partir da disponibilidade de seu arquivo pessoal, integram-se a pesquisas sobre arquitetura moderna na América Latina, tema que invariavelmente envolve os demais discípulos de Le Corbusier e amplia o espectro de estudos sobre sua obra⁵.

Um dos projetos que ganhou novos rumos de investigação através do acesso ao arquivo de Jullian foi o projeto para a Embaixada da França em Brasília, cuja proposta original e amplamente difundida foi desenvolvida em nível de anteprojeto no ateliê de Le Corbusier e que, por toda ordem de fatores, não veio a ser executada. Pouco se conhece sobre a proposta que o arquiteto chileno desenvolve em substituição a versão do mestre, e que hoje abriga a sede da representação do governo francês no país. Um processo de restauração das características originais dos projetos arquitetônico e de interiores, sob supervisão de seu autores em 2007⁶, deu origem a uma pesquisa de resgate histórico do conjunto. Do ponto de vista do projeto, os documentos referentes a esta obra constituem não apenas um completo conjunto de informações sobre a aplicação do YPD na versão executada, mas revelam todo o processo de desenvolvimento da proposta desde os esboços iniciais de Le Corbusier. A evolução dos desenhos da embaixada demonstra que ideias desenvolvidas preliminarmente no *Atelier 35 rue de Sèvres* incluíam explorações semelhantes aos esquemas horizontais e composições potencialmente expansíveis em teste para projetos desenvolvidos paralelamente, tema que ressurgiu na proposta definitiva de Jullian.

Este estudo toma como ponto de partida o projeto da Embaixada da França em Brasília de autoria de Jullian para reconstituir sua trajetória no sentido de compreender e contextualizar a formação de seu processo projetual a partir de experiências e influências precedentes. O rastreamento de sua atividade no período passa necessariamente pelo estudo de outro projeto inicialmente comissionado a Le Corbusier e no qual o arquiteto chileno teve participação decisiva no processo de desenvolvimento que se estendeu após a morte do mestre, o Hospital de Venezuela.

⁴ Acervo doado pelo arquiteto chileno em 2004 e que atualmente constitui o Fondo Documental Guillermo Jullian de la Fuente localizado no Archivo de Originales, Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García-Moreno, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁵ A Foundation Le Corbusier dedicou o volume 2007 do seu Anuário de Estudos Corbusianos, Massilia, a Guillermo Jullian de la Fuente. A publicação e a exposição *Obra Abierta* realizada no Museo de Artes Visuales (MAVI), Santiago, contaram com a colaboração do arquiteto chileno, porém foram realizadas pouco tempo depois de sua morte em 2008, convertendo-se em homenagens póstumas.

⁶ Além de Jullian, o decorador e designer francês Michel Boyer (1935-2011), autor dos projetos de interiores da embaixada, foi convocado para trabalhar na reconstituição dos ambientes. Este processo deu origem a publicação de autoria de Colette di Matteo, membro da Comissão Nacional de Patrimônio e Arquitetura, órgão ligado ao Ministério da Cultura francês (Commission nationale du patrimoine et de l'architecture) e Jean-Martin Tidori, vice-cônsul, chefe do Departamento de Cooperação e Ação Cultural do Ministério das Relações Exteriores francês entre 2006 e 2010.



Tanto a embaixada como o hospital, em suas versões finais, apresentam aspectos compatíveis com o fenômeno arquitetônico emergente caracterizado por Alison Smithson como *mat-building*⁷ em artigo publicado em 1974 e ilustrado através de um repertório heterogêneo de manifestações arquitetônicas. Este conjunto é formado por projetos e obras que não compartilham atributos formais, porém são considerados produtos de estratégias organizacionais investigadas no período especialmente pelos colaboradores do Team 10. Em meio a projetos dos próprios Smithsons, Candilis, Josic, Woods e Aldo van Eyck, o Hospital de Veneza figura neste repertório como um dos representantes na noção de *mat-building*, fazendo referência ao arquiteto chileno como coautor em uma das primeiras publicações que o reconhece como tal⁸.

Ambos os projetos, hospital e embaixada, configuram heranças do ateliê de Le Corbusier. Com processos de desenvolvimento e desdobramentos distintos, marcam o início da trajetória profissional e prática subsequente de Jullian, cuja produção carrega traços tanto de sua experiência corbusiana como da influência da vanguarda arquitetônica representada pelo Team 10 nos primeiros anos do pós-guerra. Se o projeto do hospital constitui a influência fundamental para o desenvolvimento de seus próprios métodos projetuais, a oportunidade de construir a embaixada constitui a possibilidade de aplicá-los. Contextualizado temporalmente no momento em que emerge a noção de *mat-building* e em consonância com seus preceitos, o projeto da Embaixada da França em Brasília realizado pelo arquiteto chileno pode ser analisado à luz de sua caracterização, buscando-se verificar não apenas aspectos de sua expressão construída, mas principalmente dos seus mecanismos de obtenção, bem como a possibilidade de situá-lo como um descendente da genealogia arquitetônica representada pela autora. Pretende-se através deste estudo, contribuir com a ampliação da visibilidade deste projeto que permanece à sombra da célebre proposta de Le Corbusier, como o “plano B” desenvolvido como alternativa a não execução da versão original.

Atelier 35 rue de Sèvres (1959 – 1965)

Jullian inciou seus estudos na Universidade Católica de Valparaíso em 1951, momento em que a escola de arquitetura passava por modificações em seu plano de ensino adotando uma nova pedagogia dotada de sensibilidade poética para renovação de seus métodos de projeto (SOBREIRA, 2016). Através do modelo experimental implantado em 1952, Jullian foi exposto a experiências de enfrentamento radical e direto com a cidade e desenvolveu meios de expressão muito particulares, associados ao seu interesse por pintura, hábitos de desenho e processo de criação por colagens (PÉRES DE ARCE, 2008) (OYARZÚN, 2008). Logo após a conclusão de seus estudos

⁷ O termo *mat* pode ser traduzido como tapete, esteira ou tecido, fazendo referência aos diferentes padrões resultantes de combinações de trama e urdidura, termos procedentes de técnicas de tecelagem artesanal. A metáfora do tecido se aplica a caracterização da arquitetura que se produz em contraponto ao modelo funcionalista de blocos isolados.

⁸ Embora Le Corbusier nunca tenha compartilhado os créditos dos projetos com seus colaboradores, é amplamente reconhecida a contribuição de Jullian no desenvolvimento do projeto do Hospital de Veneza, no qual trabalhou desde os estudos iniciais até sua versão final da proposta.



em 1958, decidiu partir rumo a Europa com o claro objetivo de trabalhar com Le Corbusier. Em sua candidatura a uma vaga no *Atelier 35 rue de Sèvres*, além das qualidades atribuídas à sua formação, demonstrou sensibilidade e conhecimento sobre a vida e obra do mestre. Sua chegada a Paris ocorreu pouco antes de uma troca na equipe de arquitetos do ateliê, sendo convocado pelo mestre para integrar a nova formação neste momento de transição em que chegou a passar meses sendo seu único colaborador.

No início de sua experiência no ateliê, ao qual se referia como “caixa de pandora” por conter todas as referências de viagens, livros e obras do mestre, manipulou os elementos de Le Corbusier como base para trabalhar novos projetos⁹ (VÁSQUEZ, 2008). Em pouco tempo, seu talento e ambição o levaram a posição de *Chef d’Atelier* e gradualmente passou a assumir responsabilidades e liberdade para desenvolver ideias próprias e introduzir suas técnicas de representação. Dois projetos desenvolvidos paralelamente a partir de 1963 constituem o fio condutor de uma parte importante de sua trajetória, o Hospital de Veneza e a Embaixada da França em Brasília. Em ambos os projetos o arquiteto chileno trabalhou em diferentes níveis de envolvimento e, com a morte de Le Corbusier em 1965, estes dois encargos passaram a ser continuados pelo então encarregado-chefe do escritório francês. Com desdobramentos distintos, nenhum dos dois chegou a ser construído. No caso do projeto do Hospital de Veneza, Jullian assumiu o compromisso de cumprir o contrato dando prosseguimento ao trabalho que se estendeu por vários anos¹⁰ e constitui, segundo diversas declarações, uma de suas experiências mais significativas abrindo um campo de pesquisa para futuras investigações sobre métodos projetuais. Já o projeto da Embaixada da França em Brasília, por uma conjuntura de fatores que implicariam em modificações substanciais na versão original, foi substituído por uma proposta inteiramente nova projetada por Jullian e construída no início da década de 70.

A conexão entre o projeto do hospital e a versão construída da embaixada, além do fato de terem sido encargos herdados do *Atelier 35 rue de Sèvres*, se atribui ao fato de que em suas versões finais a cargo de Jullian, apresentarem configurações horizontais resultantes da aplicação de estratégias organizacionais, credenciais que caracterizaram projetos do período como pertencentes à corrente arquitetônica conhecida por *mat-building*. O Hospital, concebido desde o início a partir de uma abordagem que levava em conta a escala e o padrão do tecido da cidade de Veneza, desencadeou a pesquisa que levou ao desenvolvimento do método aplicado na versão da Embaixada de autoria de Jullian, que resultou em um edifício horizontal de múltiplos pátios permitindo futuras mudanças programáticas e evocando arquitetura vernacular brasileira. O projeto original da embaixada, por sua vez, de acordo com os

⁹ Neste período, estavam em desenvolvimento no ateliê os projetos para Unité d'habitation, Firminy, França (1960); Carpenter Center, Centro de Artes Visuais da Universidade de Harvard, EUA (1961); Centro de Investigações Olivetti em Rho, Itália (1963); Museu do Conhecimento em Chandigarh, Índia (1964); Palácio do Congresso de Estrasburgo, França (1964) entre outros.

¹⁰ A última versão do projeto executivo foi concluída em 1971 (O'BYRNE, 2008).



registros de seus estudos preliminares, tem início com uma proposta de ocupação a partir de um edifício laminar antes de evoluir para as formas elementares, prisma e cilindro. Observando este histórico, é legítimo supor que Jullian retorna à origem de ideias que circularam pelo ateliê de Le Corbusier naquele período e que são influenciadas pelo debate promovido por colaboradores do Team 10.

Uma manifestação destas ideias pode ser observada nos estudos iniciais que Jullian desenvolve para o projeto dos laboratórios do Centro Olivetti, elaborados através de um exercício de colagem e sobreposição para uma área industrial extensível (figura 1d). Ao associar seu processo criativo a imagem de estruturas celulares extraída de um livro de botânica, esta proposta pode ter sido uma precoce manipulação de elementos que antecipam o desejo de ativar e produzir espaços por meio de padrões menos rígidos de composição e através de múltiplas centralidades interconectadas. Tais características são alusões diretas a estratégias que Jullian acabara de ter contato no encontro do Team 10 em Royaumont.

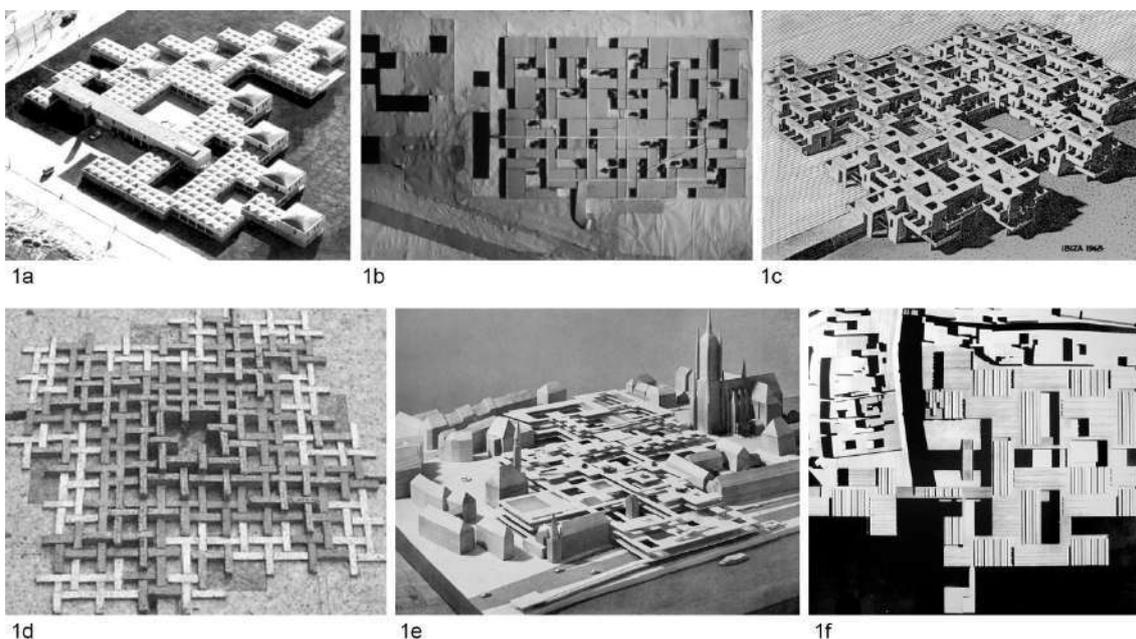


FIGURA 1

- 1a: Orfanato de Amsterdam, Holanda de Aldo van Eyck (1957-1960);
- 1b: Noah's Ark, projeto de Piet Blom apresentado no encontro de Royaumont em 1962;
- 1c: Holiday Homes, Piet Blom (1964-1965);
- 1d: Maquete de estudo de Guillermo Jullian de la Fuente para o Centre de calculs électroniques Olivetti, Rho, Itália (1962-1965);
- 1e: Maquete do projeto para o concurso Frankfurt-Römerberg de Candilis, Josic e Woods (1963);
- 1f: Maquete do Hospital de Veneza, Itália de Le Corbusier e Guillermo Jullian de la Fuente (1963-1969) .



Team 10 em Royaumont (1962)

O primeiro encontro do Team 10 após a dissolução do CIAM ocorreu na Abadia de Royaumont, nos arredores de Paris. Após o fim do congresso anunciado em Otterlo em 1959, seus integrantes passaram a promover reuniões em que expunham suas estratégias na busca por novos modelos para substituir as hierarquias funcionais da Carta de Atenas e alternativas mais adequadas às dinâmicas da realidade urbana do segundo pós-guerra. A partir da presença de Jullian, já integrado a equipe de Le Corbusier como coordenador-chefe, especula-se sobre possíveis intercâmbios de ideias entre o *Atelier 35 rue de Sèvres* e colaboradores do grupo (ALLARD, 2001). Acredita-se que, apesar de não compactuar das mesmas convicções, o mestre não ficou alheio à produção resultante dos debates promovidos pela nova geração de arquitetos modernos e que ideias do Team 10 possam ter penetrado na fase final de sua obra.

Convidado em função de sua amizade com Shadrach Woods e incentivado por Le Corbusier, Jullian comparece ao encontro testemunhando um dos episódios marcantes da história do Team 10. Concebido como uma continuação do debate realizado em Otterlo, o tema da reunião incidiu nos conceitos recíprocos de infraestrutura, agrupamentos urbanos e seus respectivos potenciais de organização. Entre os diferentes modos de operação expostos através de projetos, um em especial, apresentado por Aldo van Eyck, gerou reações controversas. O arquiteto holandês expõe o projeto de um de seus estudantes na Academia de Amsterdam, Piet Blom. Intitulada Noah's Ark (figura 1b), a proposta baseava-se na ideia de uma organização centrífuga de unidades de bairro para cerca de 10.000 habitantes, ligadas entre si formando uma enorme textura urbana e representando a correspondência estrutural entre parte e todo que permeava as diferentes escalas urbana e arquitetônica. Por conter princípios de sua abordagem denominada "disciplina configurativa", na qual desenvolveu as ideias de "espaços de transição"¹¹ e "fenômenos gêmeos"¹², aplicadas previamente em seu projeto para o Orfanato de Amsterdam (figura 1a), van Eyck considerou o projeto de Blom uma expressão ilustrativa de sua visão. A reação mais radical partiu do casal de arquitetos inglês Alison e Peter Smithson que, ao defender uma ideia de "uniformidade aparente" e "estética aleatória", critica duramente o formalismo e o padrão geométrico sistemático do projeto levado por van Eyck para discussão.

O encontro de Royaumont impactou seus participantes de diferentes formas ao evidenciar a existência de diferenças fundamentais de enfoque para o enfrentamento de questões comuns e a pluralidade de pensamento que caracterizou o Team 10. O embate em torno das relações entre edifício e cidade e o problema da super simplificação da complexidade urbana seguiu perturbando Jullian após o encontro que,

¹¹ Aldo van Eyck concebeu "espaços de transição" (*in-between*) como o terreno comum onde polaridades conflitantes podem se tornar "fenômenos gêmeos".

¹² "Fenômenos gêmeos" (*twin phenomena*) decorre da percepção de que as polaridades reais não são entidades exclusivas, mas complementares, como sujeito e objeto, interno e externo, pequeno e grande, aberto e fechado, parte e todo.



encorajado por Woods, expressou suas inquietações através em uma publicação na revista *Le Carré Bleu*¹³ na qual pondera os desafios abertos pelas dinâmicas de mudança e novas solicitações urbanas. Intrigado pela proposta, Jullian convida Piet Blom para visitar o escritório de Le Corbusier, oportunidade em que apresenta seu projeto para casas de férias¹⁴ (figura 1c), composição característica das articulações e influências vernaculares de culturas não ocidentais¹⁵. Neste mesmo momento o projeto do Hospital de Veneza estava em início de desenvolvimento no ateliê de Le Corbusier transformando a forma de trabalho ao confrontar a equipe com problemas de outra ordem e escala de enfrentamento da cidade.

Para Jullian, o contato com o Team 10 rendeu futuras participações em reuniões do grupo e influencias que foram incorporadas em seu próprio método de trabalho, entre as quais a noção de “*in-between*” exerce papel fundamental. Anos depois, em uma publicação tardia em que retoma registros deste encontro¹⁶, Alison Smithson reitera a importância desta reunião como o momento de formação de conceitos¹⁷ que embasaram muitos projetos importantes do Team 10 que estavam em suas fases preliminares, entre os quais, projetos emblemáticos como a Universidade Livre de Berlim¹⁸ (figura 1e) (SMITHSON, 1991).

Hospital de Veneza (1963-1969)

O Hospital de Veneza possui a “aura” de ser considerado o último projeto de Le Corbusier. Embora não tenha sido o único projeto inacabado por ocasião de sua morte, teve seu desenvolvimento estendido por anos, graças ao comprometimento de Jullian em seguir desenvolvendo a proposta que só não foi executada por desistência da cidade de Veneza. Outra questão que o envolve em uma atmosfera sublime, é o fato de configurar uma estratégia inovadora na fase final da obra do mestre. Amplamente investigado, grande parte do interesse por este projeto reside na identificação de padrões em sua pesquisa por esquemas que envolvam a ideia de crescimento.

¹³ JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo. **Notes sur Royaumont**, *Le Carré Bleu* nr. 2 1963.

¹⁴ “Templo para las vacaciones”, *Holiday Homes for Fokker*, Ibiza, 1965.

¹⁵ Projetos de Piet Blom são relacionados ao que veio a ser referido como “casbahismo”. Um de seus primeiros trabalhos ilustra o texto **Vers Une Casbah Organisée**, publicado por Aldo van Eyck na revista *Forum*, nº 7, 1959.

¹⁶ Nesta publicação intitulada **Team 10 Meetings 1953-1984** a autora relata detalhadamente os encontros de Royaumont em 1962 e Rotterdam em 1974. Nesta oportunidade expressa sua gratidão a Jullian por ter salvo a única cópia dos registros e transcrições das discussões, localizadas em 1970. A versão que circulava para colher as impressões de todos os participantes foi extraviada, motivo pelo qual o artigo sobre esta reunião tardou a ser publicado. **Team 10 at Royaumont**. *Architectural Design*, nov. 1975.

¹⁷ Candilis, Josic e Woods experimentavam a estratégia organizacional denominada *Stem* em diversos projetos de expansão urbana; Alison e Peter Smithson trabalham nos projetos *The Economist* (1959-1964) e *Robin Hood Garden* (1963-1970); Aldo van Eyck inicia o projeto para a Igreja Pastoor van Ars cuja primeira versão é de 1963.

¹⁸ Projeto de Candilis, Josic e Woods desenvolvido através do conceito *Web* que foi caracterizado pela autora como a obra que tornou visível o fenômeno *mat-building*.



Le Corbusier hesitou em aceitar desenvolver o projeto em Veneza manifestando sua oposição à construção de edificações em altura e consequente alteração da silhueta da cidade. Sua consideração especial pela escala e a opção por uma edificação menos invasiva são alguns dos pontos de partida do projeto. Os esboços iniciais foram entregues a Jullian juntamente com uma proposta de residência estudantil elaborada em 1925¹⁹ que nunca foi executada e cuja estrutura consiste em pequenas células habitáveis organizadas em uma espécie de matriz urbana. Estabelecendo a forma através da articulação dos leitos, definiu as diretrizes do que veio a tornar-se o núcleo fundamental da nova invenção. A proposta se desenvolveu assumindo o caráter de um edifício maciço, porém leve, suportado por centenas de pilotis que emergem das águas do *Gran Canal*. Esta condição elevada e flutuante se expande horizontalmente em direção à lagoa tendo a determinação da altura como sua única limitação para manter o alinhamento como as construções vizinhas. Sua estrutura é organizada em uma série de “*calli, campelli e jardins suspendus*”, buscando imprimir o padrão dos espaços urbanos de Veneza com ruas estreitas, canais e pátios que se replicam formando o conjunto edificado e a textura da cidade.

Apesar da adoção de um esquema horizontal, a complexas e especializadas questões programáticas foram resolvidas verticalmente. A organização funcional foi definida entre os diferentes níveis, cada qual com um propósito específico, e com a área reservada às células dos leitos dos pacientes no último pavimento. Esta forma de divisão das atividades resulta em um projeto cuja seção em qualquer parte da edificação é típica do conjunto e considerada uma vantagem tanto do ponto de vista administrativo quanto do potencial de extensibilidade (COLQUHOUN, 1966).

O conjunto sofreu três mutações principais ao longo de seu desenvolvimento. Na primeira proposta (1964) foram definidas as principais estratégias que evoluíram para uma segunda versão (1965) apresentada por Le Corbusier e Jullian em Veneza, quando chegam a um acordo com as autoridades do hospital sobre a formação de um escritório satélite na cidade para desenvolver e produzir desenhos do projeto que deveriam ser entregues meses depois conforme contrato. Jullian comanda o trabalho a partir de Veneza quando ele e sua equipe são surpreendidos pela notícia da morte de Le Corbusier. Por disposição testamentária, cessam as atividades no *Atelier 35 rue de Sèvres* e nasce a Fundação Le Corbusier. Jullian assume a responsabilidade de cumprir os prazos previamente estabelecidos, mas a partir de uma nova constituição legal, o *Atelier Jullian*. A terceira e definitiva versão do projeto (1966) é desenvolvida sob sua coordenação em Veneza, compreende a variante de 800 leitos e a posição definitiva da capela (ALONSO, 2008). Jullian volta a Paris em 1967 e se estabelece inicialmente na *Rue Daguerre*²⁰ onde segue envolvido no processo do hospital²¹ paralelamente a projetos solicitados pelo governo francês²², passando a assumir a

¹⁹ Le Corbusier. Cité Universitaire, Paris, França, 1925.

²⁰ Em 1978 transferiu seu ateliê para La Villette até a mudança para EUA em meados dos anos 80.

²¹ Processo que se estendeu até 1972 quando, por questões políticas, Veneza decide não realizar a obra.

²² Embaixada da França em Georgetown, Washington, EUA (1975-1976), Embaixada da França em Rabat, Marrocos (1978-1984).



responsabilidade sobre outro encargo inicialmente confiado a Le Corbusier, a Embaixada da França em Brasília.

Embaixada da França em Brasília, Le Corbusier (1963-1965)

Desenvolvidos paralelamente no *Atelier 35 rue de Sèvres*, os projetos para o Hospital de Veneza e Embaixada na França em Brasília, tiveram desdobramentos distintos após a morte de Le Corbusier, ambos envolvendo a participação de Jullian. Em uma análise destes dois projetos tardios na obra do mestre, COLQUHOUN, 1966 observa que parecem representar dois extremos de sua trajetória, apresentando tendências opostas em seus princípios compositivos. Enquanto o Hospital é considerado uma manifestação de sua investigação sobre padrões de crescimento e interesse em formas irregulares e espontâneas da arquitetura vernacular, a proposta original para a embaixada retoma o conceito de volumes simples associado a tendências classicistas.

Ambos os projetos são extensamente investigados na obra de Le Corbusier. No entanto, diferentemente do caso do hospital, pouco se sabe sobre o destino do projeto da Embaixada que, por uma série de fatores, foi substituído por uma nova proposta de autoria de Jullian. Ao levantar informações sobre a versão construída, rastreando o processo de desenvolvimento desde a proposta original de Le Corbusier, é possível identificar que os estudos iniciais continham ideias de horizontalidade (figura 2a) que circulavam pelo escritório francês naquele período. Princípios que foram resgatados por Jullian em sua versão do projeto (figura 2c) e que contém em sua origem aspectos do método de trabalho aplicado no processo de desenvolvimento do hospital.

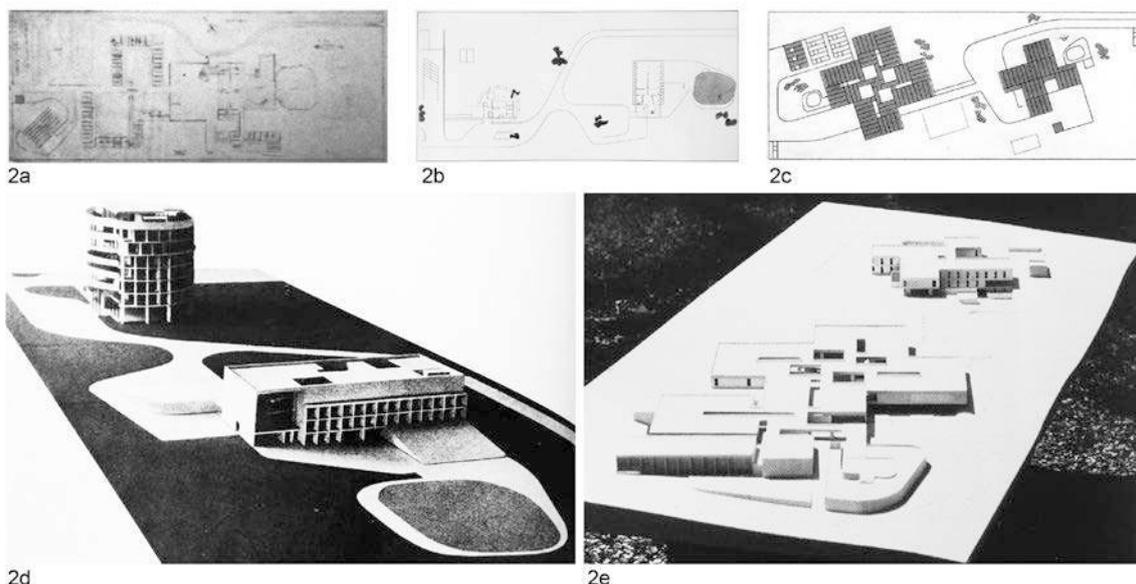


FIGURA 2

2a: Estudo de implantação para o projeto da embaixada desenvolvido no ateliê de Le Corbusier;



- 2b: Implantação da Embaixada da França em Brasília, Le Corbusier (1963-1965)
 2c: Implantação da Embaixada da França em Brasília, Guillermo Jullian de la Fuente (1971-1974)
 2d: Maquete da Embaixada da França em Brasília, Le Corbusier (1963-1965)
 2e: Maquete da Embaixada da França em Brasília, Guillermo Jullian de la fuente (1971-1974)

Le Corbusier realizou sua terceira e última visita ao Brasil em 1962, quando conheceu a recém inaugurada capital e o terreno destinado à construção da Embaixada da França. Nesta oportunidade foi guiado por Ítalo Campofiorito que registou suas impressões sobre arquitetura de Brasília através de comentários sobre a delicadeza das colunas de Oscar Niemeyer e leveza dos palácios que compõem a Praça dos Três Poderes, sugerindo que teria desenvolvido uma arquitetura mais robusta e austera referindo-se a sua personalidade (SEGAWA, 1987). Passados os trâmites e negociações, confirmou-se a realização do projeto da sede da representação do governo francês como a tão aguardada obra do mestre em solo nacional. A partir das impressões e informações colhidas no local, o projeto se desenvolve no *Atelier 35 rue de Sèvres* e apresenta em sua versão final, representada em 19 pranchas desenhadas por Jullian, um partido dual em que o programa se divide em dois edifícios isolados de volumes simples e contrastantes (figura 2d). Os dois setores básicos do programa constituem a chancelaria e a residência do embaixador e são abrigados em um cilindro de sete andares e uma barra de quatro pavimentos respectivamente.

A torre cilíndrica da chancelaria concentra atividades administrativas e protocolares. Localizada no lado do terreno voltado para cidade, se ergue para proporcionar uma visão abrangente de Brasília. A leitura do cilindro é de um volume oco cuja superfície externa é formada por uma grelha de brises e varandas que não chega a completar toda a circunferência. Esta casca, que se comporta como uma estrutura autônoma, deixa emergir de seu interior um volume retangular recortado e envidraçado que contém escritórios. Obedecendo a trama ortogonal dos pilares, os pisos deste edifício, ora se estendem formando balcões curvos voltados para sul, ora formam ângulos retos que não tocam a superfície interna da parede cilíndrica que o contém. A composição é resultado da interpenetração de duas formas primárias, podendo ser interpretada como um conflito geométrico entre volumes que buscam ocupar o mesmo lugar no espaço (CAMPELO, 1987).

A residência é concebida como um palácio cujo volume consiste em um prisma baixo localizado na margem do terreno voltada para o lago e dois planos inclinados em lados opostos que introduzem uma simetria diagonal à composição. Estes grandes sólidos maciços em forma de cunha configuram rampas de acesso que, na entrada lado sul, serve o pórtico monumental de tripla altura. Em suas extremidades, a barra é ladeada por empenas cegas que compreendem os quatro pavimentos. No nível mais alto, um volume retangular, que se abre para pátios internos e através de zenitais, abriga o apartamento privado do embaixador. Os dois andares inferiores envidraçados são protegidos em ambos os lados por uma grelha quebra-sol avançada e compreendem salões de recepção com pé direito duplo, salas comuns e apartamentos de hóspedes. O nível do solo contém áreas de serviço e pilotis aberto para estacionamento formado pelo prolongamento da estrutura dos brises.



Os dois volumes são interligados apenas pelo traçado sinuoso da via interna que vai de uma testada à outra do terreno (figura 2b), o que não configura uma composição visualmente solidária. Ainda assim, podem ser caracterizados como volumes complementares, cada um com seu vigor plástico, em decorrência da implantação como objetos que não se integram ao lugar. Segundo CAMPELO, 1987, apesar da separação no plano físico e funcional, a proposta buscou sintetizar uma dualidade conflitante através de formas autônomas.

A análise da proposta original leva a crer que Le Corbusier buscou estabelecer um diálogo com a arquitetura moderna brasileira, principalmente aquela desenvolvida por Niemeyer na Capital Federal expressa nos palácios da Praça dos Três Poderes. No entanto, apesar do parentesco, as estratégias são inversas. Em terreno único, Le Corbusier, parte da diferença para mostrar similaridades, enquanto em terrenos separados, Niemeyer mostra similaridades para evidenciar diferenças (COMAS, 2016). Ao conceber uma solução arquitetônica sintética e expressiva, ele se aproximou de seu discípulo brasileiro, mas do ponto de vista da materialização de sua proposta, permaneceu fiel a sua visão da arquitetura como uma forma sólida e escultórica no espaço, em oposição à Niemeyer que se esforça em diluir o aspecto volumétrico da arquitetura (QUEIROZ, 2009). Este diálogo, visto como o reconhecimento da interpretação de sua própria obra pode tê-lo afastado das experimentações iniciais com estruturas horizontais.

A proposta para a Embaixada foi concluída em nível de anteprojeto tendo o Jullian como responsável pelos desenhos finais. A morte repentina de Le Corbusier inaugura um período de novas negociações com relação ao desenvolvimento do projeto que em 1966 tem confirmada sua continuidade a cargo do arquiteto chileno. No entanto, nos anos que seguem, surgem alterações no programa e sugestões de adaptações por parte do governo francês envolvendo a solicitação do corte da torre em função de polêmica sobre o limite de altura das edificações em Brasília. O nível de intervenções na proposta original tornou inviável qualquer tentativa de desenvolvimento do projeto sem incorrer em sua total descaracterização, levando Jullian a recusar-se a intervir na proposta do mestre. Em 1970 é oficializada a revogação do projeto de Le Corbusier e, com a intervenção de Niemeyer, as autoridades francesas concordaram em comissionar a seu ex-colaborador um novo projeto.

Apesar de não construída, ao contrário a embaixada atual, a proposta original de Le Corbusier é amplamente conhecida e investigada. Findou por ter seu desenvolvimento impedido por toda ordem de razões, entre os quais, conjuntura social e política instável no país, restrições financeiras, mudanças no programa e nas regras sobre o gabarito de alturas em Brasília, passando a integrar um rol de oportunidades perdidas²³ de ter

²³ Le Corbusier não pôde participar do concurso para projetar a nova capital do Brasil por não admitir a participação de profissionais estrangeiros. Durante as negociações em torno do projeto da Embaixada da França, buscou apoio de Oscar Niemeyer e Lucio Costa também para os projetos do Museu Nacional e a



uma obra do arquiteto franco-suíço em solo brasileiro. Neste caso, a ausência do autor do projeto para defender suas ideias e crenças diante dos obstáculos existentes foi determinante para sua não realização.

Embaixada da França em Brasília, Guillermo Jullian de la Fuente (1971-1974)

Apesar de não executada, a proposta original de Le Corbusier ainda concentra o foco dos estudos sobre o projeto para a Embaixada da França em Brasília. No entanto, investigações recentes²⁴ começaram a dar visibilidade ao projeto realizado por Jullian ao avançar cronologicamente no exame dos desdobramentos do projeto após a morte do mestre, bem como rastreando documentos a fim de compreender sua evolução. O histórico do projeto demonstra que a proposta elaborada por Jullian resgata ideias desenvolvidas preliminarmente no *Atelier 35 rue de Sèvres*, possibilitando traçar um paralelo entre as propostas original e construída, do mestre e seu discípulo. É possível observar nos primeiros esboços para a embaixada (CHIARELLI, 2018), a presença de estruturas que ocupavam o terreno de forma extensiva, ideia que na época começava a ser adotado no ateliê de Le Corbusier e que Jullian recupera em sua versão (GUERRERO, 2016). Sobre a decisão de retornar a esta origem pouco conhecida da proposta de Le Corbusier para embaixada, o arquiteto chileno relembra:

"no mesmo momento, enquanto elaborávamos os últimos projetos com ele [Le Corbusier], começamos a trabalhar com essa ideia dos planos horizontais [...] Por exemplo, quando você vê a Embaixada da França em Brasília, é um projeto rebelde porque, nos primeiros desenhos, desenvolvia-se horizontalmente...Em um dado momento, Le Corbusier chegou e disse: chega!, decidiu fazer a torre e voltar à arquitetura corbusiana...Mas Le Corbusier morreu e eu disse: chega!, e tínhamos feito a embaixada que é plana." (GUERRERO, 2016, pag. 579)

Em sua proposta, o arquiteto chileno dispõe um esquema horizontal mantendo a ideia da segregação funcional entre os programas da chancelaria e residência do embaixador em dois corpos principais, porém articulados formando um conjunto fechado em si mesmo (figura 2e). A posição dos blocos que abriga as atividades administrativa e residencial se mantém em relação à proposta de Le Corbusier, no entanto, a nova configuração planar de volumes cruciformes é rotacionada em aproximadamente 30 graus em relação ao eixo norte sul do terreno obtendo uma folga na largura e garantindo boa insolação para os ambiente e piscina por efeito desta operação. Para enfrentar o território de vizinhança imediata indefinida e, portanto, de desenvolvimento imprevisível, opta por tornar o terreno plano mais irregular por meio de escavações e acúmulos de terra para conferir certa autonomia com relação ao entorno. Desta maneira cria um horizonte intermediário em harmonia entre os

Casa da França. (GUERRERO, 2019). Neste meio tempo, recusa-se a projetar a Embaixada da Suíça na capital brasileira alegando acúmulo de trabalho.

²⁴ JULLIAN DE LA FUENTE, ZALDÍVAR, 2008; DI MATTEO, TIDORI, 2009; GUERRERO, 2016; CHIARELLI, 2018.



diferentes níveis do terreno e a altura das edificações de dois pavimentos. A horizontalidade da estrutura construída, somada ao protagonismo que adquirem as operações topográficas e a vegetação, resulta em um conjunto discreto.

A elementaridade do sistema estrutural é compatível com as circunstâncias de execução do projeto e as restrições financeiras para realização da obra. Jullian permaneceu em Paris durante a construção e, em função da dificuldade de supervisão, a adoção de soluções técnicas simples e de acordo a disponibilidade técnica e de materiais, foi uma das decisões tomadas para adequação à realidade marcada pela por uma economia local instável e exiguidade de recursos. A modulação da estruturam executada em concreto, em comunhão com o sistema organizacional elaborado por Jullian, resulta em uma configuração que remete ao protótipo da suástica²⁵ explorado por Le Corbusier em diversos projetos²⁶ e no Hospital de Veneza. A adoção deste modelo transcende as contingências e se revela na documentação do processo de projeto resultado da aplicação de um sistema organizacional desenvolvido pelo arquiteto chileno.

Nas plantas profundas (figura 3c), resultantes da ocupação horizontal, são distribuídos pátios internos que congregam percursos e visuais. As oficinas da chancelaria são dispostas em barras e ordenadas em torno de um centro a partir do qual o visitante se depara com quatro direções aparentemente idênticas. O acesso a esta configuração se dá através de uma rampa que conduz ao núcleo de onde partem cada um dos quatro braços que contém um número equivalente de recintos de frente dupla que se estendem entre os pátios e galerias perimetrais. Os ambientes são acessados através de uma intensa trama de circulações que consome uma ampla porção da área total. A vegetação dos pátios acentua a densidade do interior impedindo o domínio visual total, já as referências exteriores são filtradas através da superfície vazada que envolve os volumes. Segundo Jullian, o conjunto não possui fachadas²⁷ (PÉRES DE ARCE, 2008), os planos verticais constituem mecanismos de proteção solar combinados com passagens para correntes de ar formando um conjunto aerado que "respira" horizontalmente. A eficácia climática deste modelo de ambientes duplamente ventilados foi plenamente alcançada na chancelaria produzindo condições de iluminação e ventilação natural tornando desnecessária a instalação de sistemas de climatização²⁸. As coberturas verdes constituem jardins a fim de se obter, através de uma camada de terra, um isolamento térmico satisfatório que adicionalmente acentua

²⁵ Protótipo de edifício em planta quadrada em cujo centro existe um vazio a partir do qual se desprendem quatro braços (O'BYRNE, 2008).

²⁶ Nos anos 60, Le Corbusier trabalha em diferentes projetos a partir do mesmo protótipo: Centre de calcils étroniques Olivetti à Rho-Milan (1963-64); Palais des Congrès à Starsburg (1964); Le Centre international d'art à Erlenbach près de Francfort-sur-le-Main (1963); Le musée du siècle XX (1965).

²⁷ Entrevista de Jullian para revista CA - Ciudad y Arquitectura 131. Planificación Territorial. Agosto-Septiembre 6-7, 2007.

²⁸ O modelo climático foi desenvolvido a partir da observação de técnicas tradicionais estudadas anteriormente por Niemeyer. Equipamento de climatização foram instalados apenas na sala de projeção da chancelaria batizada Sala Le Corbusier.



a discriminação das edificações, minimizando a distinção entre solo e teto quando vistos de cima.

A renovação realizada em 2007 promoveu, após trinta anos, o reencontro de Jullian com Michel Boyer, encarregado dos projetos de interiores. Este trabalho se converteu no resgate da memória do projeto através da recuperação tanto de informações quanto das peças produzidas e selecionadas para a embaixada que encontrava-se bastante descaracterizada. Entre os objetos localizados, está a tapeçaria Bogotá de Le Corbusier, que havia sido alocada pelo *Mobilier Nacional* em Brasília desde a inauguração da obra em 1976 e que volta a ser exposta na residência do embaixador.

QUEIROZ, 2009 estabelece um paralelo entre as duas propostas para embaixada e reconhece referências subliminares que atestam a adesão de Jullian à pedagogia corbusiana. Da proposta original, o arquiteto chileno mantém a concepção no que diz respeito à manutenção da divisão do programa e na localização dos dois corpos que abrigam a chancelaria e a residência do embaixador. O diálogo com a obra do mestre se estabelece através da separação e diferenciação de materiais entre os três principais componentes da edificação: estrutura em concreto aparente, alvenarias brancas, janelas integrais com perfis metálicos negros emoldurando grandes planos transparentes. Outra questão comum, é a preocupação em trabalhar arquitetura e interiores de forma complementar²⁹ para tornar mais humanos e acolhedores os espaços produzidos por uma arquitetura bruta e superdimensionada através da escolha dos materiais, ênfase nas transparências e modificação da escala dos ambientes pela proporção do mobiliário. Por outro lado, as propostas diferem profundamente em sua concepção volumétrica. Enquanto a proposta original previa objetos autônomos, torre e palácio, ideia alinhada com a expressão dos edifícios de Brasília, Jullian adotou a estratégia de criação de um conjunto discreto, pouco visível desde a cidade e que “desaparece” em meio à vegetação e às operações de manipulação do terreno. Outra característica contrastante consiste na valorização dos jardins aos quais a residência se integra por completo, enquanto na proposta original a parte privada do programa residencial se fechava para o entorno através de paredes cegas tendo contato apenas com um pátio interno e através do ático aberto para o céu.

A presença de Le Corbusier é atestada, sobretudo, pela herança do mecanismo formal de Veneza, mas também através da exploração de esquemas horizontais observados em estudos conduzidos paralelamente no ateliê. No caso da embaixada, o histórico da evolução do anteprojeto demonstra que nos primeiros esboços a proposta era baseada em um edifício laminar que serpenteava o terreno. A sequência de estudos mostra que até determinado ponto tratava-se de um esquema de baixa altura e parece radical a mudança de partido que passou a adotar volumes isolados (CHIARELLI, 2018, p. 181), resultando em uma proposta interpretada como um retorno ao

²⁹ Le Corbusier manifestou precocemente a ideia de mobiliar a embaixada com móveis que projetou com Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand. Para proposta de Jullian, Michel Boyer criou uma linha de móveis e luminárias exclusivas inspiradas na arquitetura de Niemeyer.



vocabulário do início de sua obra³⁰. Neste sentido, o que parece ser uma substituição total de parâmetros no projeto de Jullian para a Embaixada, pode ser considerado um retorno às origens do projeto e às ideias que, naquele período, manifestavam-se dentro e fora do *Atelier 35 rue de Sèvres* resultando em padrões de baixa altura e alta densidade.

O fenômeno caracterizado por Alison Smithson sob o termo *mat-building* abrange, entre outros aspectos, investigações sobre sistemas organizacionais e estruturas que possam crescer e modificar-se ao longo do tempo, sintetizando as reflexões teóricas e projetuais compartilhadas entre colaboradores do Team 10. Apesar do predomínio de estruturas planas no repertório de obras formado pela autora para ilustrar esta noção, uma análise mais profunda do texto identifica a busca por dispositivos estruturantes como o atributo comum aos exemplos selecionados que inclui o hospital entre seus representantes. A gênese deste projeto, relacionada à pesquisa de Le Corbusier sobre crescimento ilimitado³¹, é um dos fatores que determina sua caracterização como manifestação de *mat-building*. Através do hospital, o nome de Jullian passa a figurar neste repertório e a experiência neste trabalho, alimentada por contribuições paralelas, conduz ao desenvolvimento de um método próprio de projeto que se expressa em sua versão para embaixada.

Team 10 em Berlim (1973)

No início dos anos 70, os encontros do Team 10 convertem-se em “reuniões familiares” com a presença de um círculo restrito de participantes³² e passam a ser realizados em locais onde haviam obras recém-concluídas de membros do grupo³³. No encontro realizado em Berlim em 1973, convocado por ocasião da finalização da primeira fase da Universidade Livre de Candilis, Josic e Woods, Jullian volta a participar em caráter oficial³⁴. Segundo Max Risselada³⁵, nesta reunião, que ficou conhecida por “*Matrix meeting*”, a discussão girou em torno da subordinação da estrutura, e por consequência do layout espacial e programático, ao sistema da grelha ou matriz. Em contraponto a ideia de suporte prático para o sistema estrutural,

³⁰ Desenhos de sólidos geométricos platônicos são representados em **The Lesson of Rome. Towards a New Architecture**, publicação de Le Corbusier de 1923 (COMAS, 2916).

³¹ Projetos baseados na espiral quadrada dos museus de crescimento ilimitado: Musée du Mundaneum (1928); Musée des artistes vivants (1930); Project C: un centre d'esthétique contemporaine (1936); Musée à croissance illimitée (1939); Musée d'Ahmedabad (1951-56); Musée national des Beaux-Arts de l'Occident à Tokyo (1957-59); Musée de Chandigarh (1964-68).

³² Fizeram parte do grupo interno do Team 10, conhecido como “*inner circle*”, Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Georges Candilis e Giancarlo de Carlo.

³³ No ano de 1971, Candilis organiza a reunião para reconhecer a conclusão da primeira fase de Toulouse-Le Mirail e em 1974 Bakema organiza o encontro de Rotterdam. Estava previsto um encontro em Rabat, Marrocos em 1982 para conhecer a Embaixada da França de Jullian que não ocorreu em função do encerramento das atividades do Team 10 após a morte de Bakema em 1981.

³⁴ Jullian retoma sua participação em eventos do grupo por ocasião do seminário sobre o Team 10 organizado por Oswald Mathias Ungers no semestre de inverno 1971-1972 da Universidade de Cornell, EUA.

³⁵ Max Risselada em < <http://www.team10online.org/team10/meetings/1973-berlin.htm>>



defendeu-se um esquema abstrato e conceitual para organizar as relações entre espaço e programa a partir de lógicas internas próprias e independentes.

Como convidado, Jullian apresenta a versão final do projeto para o Hospital de Veneza e seus projetos desenvolvidos para Brasília que, além da embaixada, inclui residência para funcionário e blocos habitacionais. Nesta oportunidade, e em sintonia com o tema do encontro, o arquiteto chileno traça sua trajetória entre os projetos e o método que aplicado em seus trabalhos recentes, o *Yellow Peripheral Distinction* (YPD). Sob este título Jullian preparou uma série de desenhos através dos quais explicou sistematicamente sua abordagem desenvolvida a partir da linha de pesquisa aberta pelo Hospital de Veneza (ALLARD, 2006) (CHATEAU, 2008).

Yellow Peripheral Distinction

Jullian estabeleceu de forma coerente as relações entre os projetos apresentados em Berlim, iniciando com a gênese compositiva do Hospital de Veneza (figura 3b) e concluindo com seus projetos para Brasília desenvolvidos a partir do YPD³⁶, método compositivo que desenvolveu buscando, a partir da arquitetura, gerenciar a complexidade e variabilidade inerentes às estruturas urbanas. Para esta apresentação, produziu uma série de diagramas analíticos que relacionam problemas dimensionais, programáticos e compositivos em seus trabalhos. O interesse da exploração de Jullian tem a ver com sua aspiração à universalidade e, buscando dotar seu sistema de um alto grau de flexibilidade, assume o padrão do *tartan*³⁷ como estrutura implícita em suas composições substituindo a grelha regular. O sistema geométrico, composto por uma série de faixas com diferentes espessuras organizadas ortogonalmente, objetiva proporcionar o manejo das diferentes escalas em qualquer projeto (CHATEAU, 2008).

O *Yellow Peripheral Distinction* é uma área de influência localizada no contorno de uma unidade básica, descrita como um cubo, que representa uma faixa de largura variável. A ideia de articulação por meio de um espaço que faz parte de duas zonas ao mesmo tempo, consiste em entender as linhas da grade como espessas, programáticas e habitáveis, atenuando a transição entre interior e exterior (BIANCHI, PÉREZ, 2008). O método está resumido em um dos esquemas elaborados para apresentação em Berlim e parte de três componentes básicos (figura 3a): BSCU (*Basic Square Cube Unit*) é a unidade básica que define uma área em termos espaciais, CZ (*Connecting Zones*) são zonas de conexão caracterizadas por circulações e movimentos e SG (*Spatial Grid*) é a grade irregular que define e dimensiona o território em termos funcionais e programáticos. Pode-se dizer que tal

³⁶ No mesmo período, entre 1971 e 1972 Jullian projetou e construiu Habitações para funcionários da Embaixada da França e desenvolveu projeto para três blocos residenciais para a superquadra 203 sul em Brasília. Utilizou o mesmo método no desenvolvimento dos blocos, que não chegaram a ser executados, demonstrando a aplicabilidade do YPD também em configurações verticais (COSTA, 2013).

³⁷ O *tartan* é um padrão de tecidos de lã que consiste em linhas e faixas coloridas que se cruzam ortogonalmente.



apresentação constitui um esforço para sistematizar as preocupações em torno de mecanismos de composição e organização espacial, tema que um ano depois será caracterizado por Alison Smithson como *mat-building* (ALLARD, 2006).

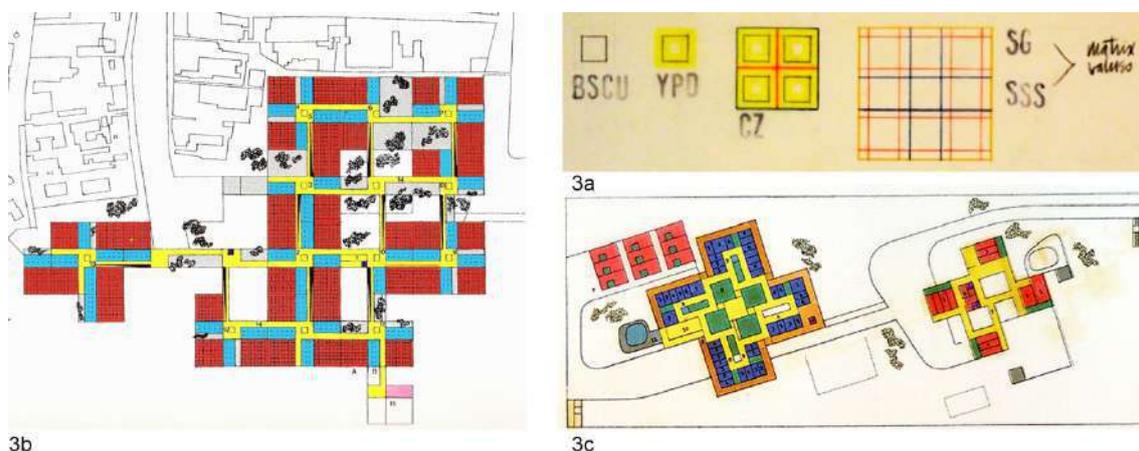


FIGURA 3

- 3a: Esquema explicativo do YPD;
- 3b: Hospital de Veneza, nível 3;
- 3c: Embaixada da França em Brasília, planta do segundo pavimento.

Mat-building

A publicação em que Alison Smithson introduz a noção de *mat-building* sucede o encontro do Team 10 realizado em Roterdam em 1974, a exatos vinte anos da constituição do grupo como comitê organizador do CIAM 10. Neste momento, seus principais colaboradores se encontram em uma fase de avaliação da atuação do grupo ao longo de duas décadas e, em meio às discussões que ocorreram nesta reunião, a autora tem o *insight* pra escrever um texto em que não apenas sintetiza o pensamento do grupo (SMITHSON, 1991), mas propõe uma espécie de “conceito guarda chuva” que abrange um conjunto de manifestações arquitetônicas modernas, clássicas e ancestrais. Comparece como uma referência comum às diversas abordagens reunidas neste artigo, a influência atribuída às formas urbanas árabes através de sua espacialidade densa e complexa, ênfase na introspecção e autossuficiência dos interiores, valorização do pátio, ausência de fachadas e predomínio horizontal.

A metáfora do tecido é figura chave na alusão a tramas coesas e solidárias, superfícies homogêneas e ausentes de hierarquias. Neste sentido, a noção de *mat-building* é considerada uma expressão de contraponto à Carta de Atenas, representando uma visão não mais escultórica da arquitetura e a compreensão da cidade como um tecido contínuo e conectivo. As manifestações de *mat-building* transitam entre as escalas arquitetônica e urbanística e, enquanto expressão física, são frequentemente interpretadas como edificações de baixa altura, alta densidade,



baseadas em uma rigorosa ordem interna e com possibilidade de crescimento e mudança (COLL, 2011). No entanto, a descrição tipológica não é suficientemente abrangente para cobrir a pluralidade de manifestações selecionadas pela autora para ilustrar o artigo. O conjunto heterogêneo formado por desenhos, diagramas e fotos de diferentes obras e projetos são organizados em uma cronologia retrospectiva em que a ausência de traços comuns atesta a indeterminação da questão formal, orientando a caracterização do fenômeno para os mecanismos de produção, e não para o produto em si. Sob o título *How to recognise and read mat-building. Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building*, a autora não define, mas expressa um sentido da seguinte forma:

Pode-se dizer que mat-building personifica o anônimo coletivo, onde as funções enriquecem o tecido construído, e o indivíduo adquire novas liberdades de ação através de uma nova e aleatória ordem, baseada na interconexão, densos padrões de associação e possibilidade de crescimento, diminuição e mudança (SMITHSON, 1974).³⁸

A linha do tempo contém diversas influências que moldaram o pensamento da autora, mas concentra-se nas obras resultantes das pesquisas desenvolvidas por alguns dos protagonistas do Team 10, condicionando a receptividade da mensagem à familiaridade com o debate que orientou a inflexão no pensamento arquitetônico do período e que se vê representado essencialmente através da produção dos Smithson, Aldo van Eyck e o trio de arquitetos Candilis, Josic e Woods a partir da década de 50. Como contribuição inicial, a autora recupera influentes projetos e reflexões que elaborou em parceria com o marido sobre o reconhecimento de padrões de vida, identidade, mobilidade e crescimento como aspectos fundamentais para o desenvolvimento de projetos habitacionais e de planejamento urbano no segundo pós-guerra. Faz alusão a projetos de Aldo van Eyck e outros arquitetos holandeses em meio a críticas relacionadas aos seus métodos de trabalho³⁹ e traz um retrospecto da investigação sobre estratégias organizacionais de Candilis, Josic e Woods exaltando o projeto da Universidade Livre de Berlim como a materialização da noção de *mat-building*.

A partir deste momento, é possível interpretar o que Alison chama de *mainstream architecture* como um produto dos interesses geracionais compartilhados não apenas entre os colaboradores do Team 10, mas reconhecível no trabalho de diferentes arquitetos que atuaram no período, entre eles Jullian. Um dos temas, de relativo consenso entre os arquitetos do grupo, é a convicção de que a arquitetura para o

³⁸ Tradução de: “*Mat-building can be said to epitomise the anonymous collective; where the functions come to enrich the fabric, and the individual gains new freedoms of action through a new and shuffled order, based on interconnection, close-knit patterns of association, and possibilities for growth, diminution, and change*”.

³⁹ Alison Smithson volta a referir-se sobre o “caráter fabril” do Orfanato de Amsterdam que, em sua opinião, resulta do sistema modular de elementos pré-fabricados que produz como efeito geral um padrão repetitivo que considerou pesado, opressivo e monótono.



“grande número”⁴⁰ deve incorporar os padrões sociais e culturais preexistentes no ambiente para o qual o projeto é destinado. Já em relação às tecnologias de construção industrializadas e sistematização de formas para adequação ao regime de produção em grande escala, são identificadas diferentes atitudes. A observação de culturas vernáculas espontâneas e estruturas naturais complexas também forneceu a diversos arquitetos elementos que, incorporados aos seus métodos projetuais, manifestaram-se através de leis de repetição e diversidade. Afinidades na adoção e aplicação de conceitos e ferramentas estruturais no processo de projeto e planejamento é outro aspecto identificado na obra de arquitetos do período e constitui a essência da corrente arquitetônica caracterizada como *mat-building*. No entanto, tais afinidades no uso de dispositivos organizacionais não produziram consenso quanto aos métodos e resultados, como pôde ser observado no episódio entre os Smithsons e van Eyck em Royaumont.

A abordagem explorada por Candilis Josic e Woods em seus projetos de expansão urbana e campi universitários, são os chamados “sistemas orgânicos” desenvolvidos para promover um todo coerente e compreensível na elaboração de projetos de grande escala. Conceituado inicialmente como *Stem*⁴¹, produz uma linguagem que se assemelha um sistema de distribuição capilar ou de ramificação que parte de um elemento linear e representa o restabelecimento da rua tradicional como espaço em torno do qual o tecido urbano se desenvolve. Pouco tempo depois *Stem* evolui para o conceito *Web*⁴², adquirindo características que apontam para a ideia da rede como suporte das atividades urbanas onde diferentes funções podem ser entrelaçadas em um padrão contínuo e sem limites. A nova estratégia reflete a busca por uma abordagem mais abrangente para estabelecer ordem em suas respectivas escalas e foi aplicada nos projetos para Frankfurt e Universidade Livre de Berlim.

Ao figurar no repertório de manifestações de *mat-building*, o Hospital de Veneza representa uma forma de organização extensível e a formação de um tecido urbano horizontal. Apesar de considerado atípico, Le Corbusier explorou novamente o tema do crescimento ilimitado neste projeto, não pelo movimento cíclico, mas pela soma ordenada de partes sobre um tabuleiro. A experiência de Jullian em resolver e compatibilizar cada peça deste conjunto que, ao longo do processo de projeto provou ser adaptável o suficiente para atender diferentes demandas por quantidades de leitos sem alterar substancialmente sua configuração, invariavelmente desenvolve um senso de flexibilidade que reaparece em sua formulação do YPD.

Em relação à obra de van Eyck, se na visão de Alison Smithson os projetos realizadas com base em sua “disciplina configurativa” não produzem o efeito que caracteriza *mat-building*, a autora reconhece a obra do Orfanato de Amsterdam como um importante prenúncio de mudança. Este projeto é o que melhor representa as teorias do arquiteto

⁴⁰ Termo frequentemente utilizado como referência à arquitetura produzida em grande escala no período pós-guerra.

⁴¹ WOODS, Shadrach. **Stem**. Architectural Design, n. 5, 1960.

⁴² WOODS, Shadrach. **Web**. Le Carré Bleu, n. 3, 1962.



holandês e, independente das críticas da autora, tornou-se um exemplo paradigmático e influente no período. O orfanato se desenvolve a partir de um centro aberto que se multiplica de maneira centrífuga. Dessa forma, o edifício tem uma praça central, assim como todas as partes têm sua pequena praça, tornando os centros acessíveis a todos os espaços e escalas, cada qual com seus espaços de transição entre interior e exterior. Essa correspondência é aplicada para obter uma coerência geral e similaridade estrutural entre a parte e o todo.

O sistema YPD desenvolvido por Jullian, expresso através da trama ortogonal flexível, incorpora a noção de *in-between* como espaços que permitem a adaptação de relações entre diferentes instâncias. A oscilação entre fundo e figura, representada pela variedade de espessuras no padrão do *tartan*, admite simultaneamente escalabilidade e multifocalidade como atributos inerentes à sua ferramenta projetual, integrando-se aos esforços para produzir mecanismos de organização compreensíveis e potencialmente extensíveis. Além da influência de van Eyck, observada na utilização de faixas de indeterminação como possibilidade lógica para afastar-se definitivamente da ideia de grelha regular, CHATEAU, 2008 observa que as múltiplas variações de retícula recordam esquemas desenvolvidos por Le Corbusier para ilustrar a flexibilidade e universalidade do modular, identificando correspondências com os sistemas de medidas e de cores do YPD.

Um *mat-Building* no Brasil

Ao realizar o exercício de reconhecimento e leitura que o título do artigo de Alison Smithson sugere, partindo da hipótese de que o projeto de Jullian para Embaixada da França em Brasília contém aspectos essenciais da noção de *mat-building*, leva-se em conta a ambiguidade identificada por HYDE, 2001 em sua análise do texto, em que chama atenção para o duplo sentido da expressão que pode ser interpretada como produto, mas também como processo.

Na análise do produto edificado, é possível reconhecer a condição de infraestrutura habitável inerente à caracterização do fenômeno identificando elementos que comparecem tanto nos exemplos como nas referências a ele relacionados. Ao contrário do que a versão original de Le Corbusier previa, sua configuração antimonumental busca a formação de um conjunto discreto explorando o recurso da horizontalidade através da ocupação extensiva do terreno e a conseqüente abertura de pátios que exercem a função de criar respiros climáticos e visuais. Estas perfurações, que se manifestam também em vazios internos, constituem a centralidade do mecanismo de organização espacial adotado para articular não apenas os ambientes e circulações, mas também os acessos que a ausência de hierarquia tornam menos operativos. Envolto em fachadas genéricas, os volumes cruciformes impedem uma visão total do conjunto e o percurso para apreendê-lo revela uma imagem que se repete a cada avanço ou recuo. Sua estrutura independente cria grandes vãos livres que podem ser ocupados de acordo com as



necessidades enfatizando a flexibilidade de usos que a noção de *mat-building* contempla.

Sob a ótica dos mecanismos de produção do projeto, a análise se volta para o potencial do YPD como ferramenta capaz de organizar e conectar espaços e funções em projetos que transitam entre as escalas arquitetônica e urbanística, estabelecendo a relação entre a parte e o todo em um sistema coerente. Em consonância com as explorações sobre possibilidades de fornecer algum tipo de ordem para as complexas e dinâmicas demandas urbanas, o principal atributo da ferramenta de Jullian é a flexibilidade obtida através de variáveis de ajuste. Convém lembrar que o fenômeno da grelha, base da ferramenta de Jullian, não é uma unanimidade no pensamento do Team 10 e que a ideia de sistemas organizacionais perseguida nas diferentes abordagens que figuram como manifestações de *mat-building* abrange uma diversidade de expressões que incluem tanto matrizes geométricas regulares como padrões aleatórios de ordem aparente.

Neste sentido, entendido como um construto intelectual com pré-disposição para abstração, indeterminação do caráter formal e dos limites do projeto, o YPD integra-se às investigações do período sintetizadas na noção de *mat-building* e constitui uma contribuição relevante justificando um estudo mais aprofundado tanto da ferramenta e do processo, como do produto de sua aplicação representado na Embaixada da França em Brasília. A contextualização do projeto, que permite situar o *tartan* do arquiteto chileno como um padrão que pertence ao sentido de “tecido” caracterizado por Alison Smithson, integra o conjunto de investigações sobre a obra de Jullian valorizando o patrimônio que sua realização no Brasil representa.

Referências

ALLARD, Pablo. **Guillermo Jullian de la Fuente and Mat-building**. In: RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk; DE WAAL, Gijs. *Team 10 - Keeping the Language of Modern Architecture Alive*, Delft: TU Delft, 2006.

ALLARD, Pablo. **Bridge over Venice. Speculations on Cross-fertilization of Ideas between Team 10 and Le Corbusier (after a Conversation with Guillermo Jullian de la Fuente)**. In: SARKIS, Hashim. *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*. Munich, Londres, Nueva York. Harvard Design School, Prestel, 2001.

ALONSO, Pedro Ignacio. **Square Abstractions an the Double Neutral in Guillermo Jullian's Venice Hospital Church, 1966**. In: JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo; ZALDÍVAR, Claudio Vásquez. *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*. Santiago, Chile: ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/9474>>. Acesso em: 9 set. 2019.

BIANCHI, Sebastián; PÉREZ, Lorena. **Guillermo Jullian. La paleta del arquitecto**. ARQ, n. 70 *Arte / Arquitectura - Art / Architecture*, Santiago, diciembre, 2008, p. 74-81. Disponível em:



<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962008000300016#n6>
Acesso em: 5 set. 2019.

CAMPELLO, Glauco. **O projeto para a embaixada da França em Brasília.** In: Modulo: Revista de Arquitetura e Artes Plasticas. Rio de Janeiro n.96 (nov.1987), p.31-41 : il.

CHATEAU, Francisco. **Yellow Peripheral Distinction. Guillermo Jullian en el encuentro del Team X en Berlin, 1973.** Revista Masillia, Annuaire des L'Études Corbusiennes. ARQ Ediciones / PUC-Chile: Santiago, Chile, 2007, p. 76-89. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/9493/2007_90.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 ago. 2019.

CHIARELLI, Silvia Raquel. **Le Corbusier: embaixada da França, Brasília.** 2018. 135 f. Tese (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3484>>. Acesso em: 5 ago. 2019.

COLL, Jaime. **Mat-building.** In: Mat-Building. DPA 27/28. Edicions del Departament de Projectes, ETSAB Barcelona, 2011.

COSTA, Claudia Puzzuoli dos Santos. **Os estudos conceituais do Yellow Peripheral Distinction nos edifícios habitacionais de Brasília de Guillermo Jullian.** Arquitectos, 162.01ano 14, nov. 2013. Disponível em: <<http://t.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/14.162/4957>>. Acesso em: 5 ago. 2019.

DI MATTEO, Colette. **O projeto de 1972 e a construção da Embaixada.** In: DI MATTEO, Colette; TIDORI, Jean-Martin (org.). Embaixada da França / L'Ambassa de de France: Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Totem Cultural, 2009.

GUERRERO, Ingrid Quintana. **Filhos da Rue de Sèvres: os colaboradores latino-americanos de Le Corbusier em Paris (1932-1965).** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016, 2 v.

HYDE, Timothy. **How to Construct an Architectural Genealogy: Mat -building...Mat -buildings...Matted – Buildings.** In: SARKIS, Hashim. Case: Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival. Munich, Londres, Nueva York. Harvard Design School, Prestel, 2001.

JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo. **Guillermo Jullian. Las obras son los territorios.** Revista CA - Ciudad y Arquitectura 131. Planificación Territorial. Agosto-Septiembre 6-7, 2007. Disponível em: <http://revistaca.cl/revistas/131.pdf>. Acesso em: 5 de ago. 2019.

O'BYRNE, María Cecilia. **El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier.** Tesis Doctoral, 5 vols. Barcelona. UPC-ETSAB, 2008.

O'BYRNE, María Cecilia. **H VEN LC - Atelier Jullian. 10 de noviembre de 1965.** In: JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo; ZALDÍVAR, Claudio Vásquez. Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente. Santiago, Chile: ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/9474>>. Acesso em: 9 set. 2019.



OYARZÚN, Fernando Pérez. **Guillermo Jullian: Valparaíso y los años formativos**. In: JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo; ZALDÍVAR, Claudio Vásquez. Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente. Santiago, Chile: ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/9474>>. Acesso em: 9 set. 2019.

PÉRES DE ARCE A., Rodrigo. **Guillermo Jullian, obra abierta**. Santiago, Chile: Ediciones ARQ, 2000.

PÉRES DE ARCE, Rodrigo. **Entre el atajo y la promenade: recorridos en la obra de Guillermo Jullian**. In: JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo; ZALDÍVAR, Claudio Vásquez. Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente. Santiago, Chile: ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/9474>>. Acesso em: 9 set. 2019.

QUEIROZ, Rodrigo. **Os projetos realizados para a embaixada da França em Brasília: de Le Corbusier à de la Fuente**. In: DI MATTEO, Colette; TIDORI, Jean-Martin (org.). *Embaixada da França / L'Ambassade de de France*: Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Totem Cultural, 2009.

SEGAWA, Hugo. **Entrevistas e depoimentos: a viagem de Le Corbusier ao Brasil, em 1962**. Projeto, n. 102, São Paulo, 1987, p. 113.

SHAH, Mahnaz. **Guillaume Jullian de la Fuente: la idea fundamental del diseño de Le Corbusier**. Dearq 15. Colaboradores de Le Corbusier No. 2, 54-61, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/dearq/docs/dearq_15_colaboradores_de_le_corbus>. Acesso em: 6 ago 2019.

SMITHSON, Alison. **How to Recognize and Read Mat Buildings. Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building**. *Architectural Design*, 44 (1974): 573-590.

SMITHSON, Alison. **Team 10 Meetings 1953-1984**. Rizzoli, New York, 1991.

SOBREIRA, Patrícia Santos. **A Viagem Poética como Pedagogia. Travesías da Escola de Arquitetura e Desenho de Valparaíso**. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura. Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra. Julho de 2016.

VÁSQUEZ, Claudio. **Conversación con Guillermo Jullian de la Fuente**. In: JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo; ZALDÍVAR, Claudio Vásquez. Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente. Santiago, Chile: ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/9474>>. Acesso em: 9 set. 2019.



Cápsula do tempo: Residência Germano Vollmer Filho, 1967-69, Porto Alegre, arquiteto João Carlos Paiva da Silva

Subtema Renovação

Daniel Pitta Fischmann

Professor UFRGS e PUCRS, Doutorando PROPAP UFRGS
danielpitta@ufrgs.br / daniel.fischmann@puccrs.br

Resumo: A arquitetura moderna produzida em Porto Alegre, Lado B da produção moderna nacional, costuma ser contada e estudada, como não poderia deixar de ser, a partir de suas obras excepcionais, em geral de maior escala e indiscutível qualidade, mas que, no entanto, obtiveram pouco destaque ou reconhecimento acima do Mampituba. Se no contexto nacional essas obras não são Lado A, seu estudo mais aprofundado, no entanto, revela algumas surpresas interessantes, especialmente se considerarmos projetos de menor escala como as residências unifamiliares. Este parece ser o caso da Residência Germano Vollmer Filho, no bairro Petrópolis, em Porto Alegre, de autoria do arquiteto João Carlos Paiva da Silva em 1967 e construída em 1969. Sua condição atual pode ser considerada bastante rara: segue habitada pelos mesmos moradores desde sua construção. Sem jamais ter sido reformada ou alterada, e sim conservada, a obra reflete ao longo dos últimos cinquenta anos uma relação respeitosa e afetiva de seus moradores para com o falecido arquiteto, tendo mantida sua concepção inalterada, numa demonstração inequívoca de perfeito atendimento das necessidades dos clientes. Além de apresentar a obra, pouco conhecida até mesmo no contexto local, o artigo pretende discutir a questão da preservação e conservação do patrimônio moderno com enfoque nas residências unifamiliares de Porto Alegre, cuja vida útil depende não somente de seus atributos construtivos, mas também do desejo de seus moradores e sua identificação com a obra. Além disso, o trabalho também procura sustentar que há uma produção residencial unifamiliar porto-alegrense em extinção, cujo conjunto merece reconhecimento, ainda que, por vezes, seja Lado B em seu próprio território.

Palavras-chave: arquitetura moderna, residência, casa brasileira, projeto, Porto Alegre

Abstract: *The modern architecture produced in Porto Alegre, B-Side if considered the national context, is usually studied from its exceptional buildings, generally of larger scale and unquestionable quality. However, in the national context those works are not A-Side; on the other hand, further studies may reveal some interesting surprises, especially if considered smaller-scale projects such as single-family houses. This seems to be the case of the Germano Vollmer Filho Residence, in the Petrópolis neighborhood, in Porto Alegre, designed by architect João Carlos Paiva da Silva in 1967 and built in 1969. Its current condition can be considered quite rare: the house has been inhabited by the same residents since its construction. In addition, the house has never been modified along the past 50 years, and the original design was preserved by the owners. This paper aims to discuss the preservation and conservation of modern heritage with a focus on single-family residences in Porto Alegre, demonstrating that the useful life of a modern building depends not only on its constructive attributes, but also on the desire of their residents and their identification with the design. Finally, the paper also argues that there is an endangered single-family residential production in Porto Alegre that deserves some recognition, although sometimes it is a "B-Side" in its own territory.*

Keywords:

modern architecture, residence, brazilian house, architectural design, Porto Alegre



Cápsula do tempo: Residência Germano Vollmer Filho, 1967-69, Porto Alegre, arquiteto João Carlos Paiva da Silva

Introdução

Se “Arquitetura Moderna Brasileira” fosse o título de uma coletânea musical em formato de álbum de vinil, e suas obras representassem as faixas, certamente as duas principais capitais estaduais, Rio de Janeiro e São Paulo, encabeçariam as listas das “mais tocadas”, incluindo “hits” clássicos de várias gerações, como “MESP”, “ABI”, “MAM”, “MASP”, “FAU”, “Ibirapuera” e “Casa de Vidro”, além de sucessos internacionais como “Pavilhão” e até mesmo “ONU”. Minas Gerais provavelmente emplacaria algumas faixas (quase alternativas), como “Pampulha” e “Grande Hotel”, assim como Brasília, com as arrojadas “Alvorada” e “Itamaraty”. Todas essas, sem dúvida, fariam parte do Lado A. O Lado B, mais comedido, discreto e nem tão experimental, seria formado por faixas menos conhecidas do grande público, representativas do restante do país. Ainda assim, é certo que muita coisa boa ficaria de fora.

A arquitetura moderna produzida em Porto Alegre, Lado B da produção moderna nacional, costuma ser contada e estudada, como não poderia deixar de ser, a partir de suas obras excepcionais, em geral de maior escala e indiscutível qualidade, mas que, no entanto, obtiveram pouco destaque ou reconhecimento acima do Mampituba¹. Se no contexto nacional essas obras não são Lado A, seu estudo mais aprofundado, no entanto, revela algumas surpresas interessantes, especialmente se considerarmos projetos de menor escala como as residências unifamiliares.

Na pesquisa que ora desenvolvemos a respeito da casa moderna em Porto Alegre, à qual este artigo é correlato, foi possível identificar, no período entre 1948 e 1970, residências projetadas inicialmente por egressos do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes, e, após a criação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS (1952), por egressos das primeiras turmas desta instituição. Destes cerca de setenta exemplares, trinta já haviam sido publicados no seminal livro-catálogo “Arquitetura Moderna em Porto Alegre”², de 1987. Outras tantas já foram demolidas, quer por obsolescência ou razões econômicas decorrentes de áreas centrais valorizadas pelos planos diretores de 1979 e 1999; e há aquelas que, por conta de sucessivas mudanças de proprietários, sofreram reformas e adaptações que as desfiguraram parcialmente ou por completo, restando quase irreconhecíveis. Uma destas casas, entretanto, encontra-se em condição rara nesse contexto. A Residência Germano Vollmer, projetada em 1967 pelo arquiteto João Carlos Paiva da Silva³ (1930-2009), segue habitada pelos mesmos moradores desde sua construção, em 1969. Sem jamais ter sido reformada ou alterada, e sim conservada, a obra reflete ao longo dos últimos cinquenta anos uma relação respeitosa e afetiva de seus moradores para com o falecido arquiteto, tendo mantida sua concepção

¹ O rio Mampituba materializa a divisa entre o Rio Grande do Sul e Santa Catarina, simbolizando certo isolamento do estado gaúcho em relação ao país. A expressão “acima do Mampituba” é empregada no sentido de extrapolar as fronteiras do estado não apenas no sentido geográfico, mas também cultural. Necessário lembrar que no RS a arquitetura moderna teve aceitação tardia (COMAS, 2013).

² Xavier e Mizoguchi, 1987.

³ João Carlos Paiva da Silva nasceu em 1930, em Pelotas, RS. Graduiu-se pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS em 1960. Na década de 1960 projetou sete residências em Porto Alegre, além do edifício-sede da IBM.



inalterada, numa demonstração inequívoca de perfeito atendimento das necessidades dos clientes.

A residência moderna em Porto Alegre: breve panorama anos 50-60

As primeiras residências projetadas em bases modernas em Porto Alegre estão diretamente ligadas aos pressupostos da Arquitetura Moderna Brasileira da Escola Carioca. Dois arquitetos formados pela FNA no Rio de Janeiro em 1947, o gaúcho Edgar Graeff e o alagoano Carlos Alberto de Holanda Mendonça, tiveram papel fundamental na difusão e concretização das primeiras obras de arquitetura moderna na cidade. A residência Edvaldo Pereira Paiva, projetada por Graeff em 1948, e a residência Casado D’Azevedo, projetada por Graeff em 1950, são exemplos a serem destacados. A influência carioca, mesclando elementos de vertente corbusiana a outros luso-brasileiros, também se fez sentir na produção dos primeiros arquitetos formados em Porto Alegre pelo ainda independente Instituto de Belas Artes (IBA), nas turmas de 1949, 1950 e 1951. Ainda que providas de certo acanhamento, expressando modernidade mais pelo tratamento de superfícies do que pela organização espacial, algumas residências projetadas na primeira metade da década de 1950 por egressos do IBA como Emil Bered, Remo Irace, Salomão Kruchin, Roberto Veronese (primeira turma), Enilda Ribeiro, Luis Fernando Corona (segunda turma), Nelson Souza e Vera Fabricio (terceira turma) também remetem ao léxico corbusiano-carioca, através do emprego de fachadas inclinadas, coberturas “borboleta” e elementos vazados, eventualmente associados a elementos construtivos tradicionais do contexto gaúcho, mais contido e conservador. Da mesma forma, alguns projetos residenciais de engenheiros-arquitetos oriundos do Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia, como Paulo Ricardo Levacov, também fizeram uso daquela linguagem, assim como engenheiros associados a projetistas, como Ernesto Lassance e Jayme Ayrton de Brandão Lompa⁴. Em 1952 houve a fusão dos referidos cursos e a criação da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sem especular a respeito de relações de causa e efeito, o fato é que, paulatinamente, a influência carioca perde protagonismo. Residências projetadas na segunda metade dos anos 1950 flertam com a arquitetura algo figurativa de Wright e a horizontalidade de Mies, ainda que com pouca carga abstrata; e aproximam-se também de Neutra e outras tendências neoplásticas via costa oeste norte-americana, como denotam algumas obras de Claudio Luiz Araujo, Carlos Fayet, Suzy Fayet, Moacir Moojen Marques e Enilda Ribeiro. Nos anos 1960, com a inauguração de Brasília, o Rio de Janeiro deixava de ser capital e o epicentro da produção da Arquitetura Moderna Brasileira gradativamente transferia-se para São Paulo. A partir daí a influência da arquitetura da Escola Paulista, de feições brutalistas e forte discurso ideológico, pode ser percebida no contexto gaúcho em residências como as projetadas por arquitetos como Miguel Pereira, João Carlos Paiva da Silva, Roque Fiori, Sergio e Maria Alice Monserrat e David Leo Bondar. Evidentemente que as relações de influências arquitetônicas, em qualquer contexto histórico-geográfico, são muito mais complexas do que este breve panorama pode sugerir. A observação panorâmica dessas residências (Figura 1) possibilita identificar, a nosso ver, a progressiva transferência do referencial carioca em direção ao paulista; ou, dito de outra forma, não exatamente análoga mas complementar, de maior figuratividade compositiva em direção a uma tendência mais abstrata. Porém, essa simplificação não parece suficiente para dar conta das diversas nuances que consubstanciam a Arquitetura Moderna Brasileira

⁴ Jayme Ayrton Brandão Lompa atuava como projetista em sociedade com o engenheiro Ernesto Lassance, professor catedrático da Escola de Engenharia. Lompa formou-se arquiteto pela UFRGS somente em 1963.



produzida em Porto Alegre, que também incluem certas conexões com a arquitetura moderna de Montevideu, especialmente através do arquiteto Demétrio Ribeiro, graduado ainda em 1943 pela *Universidad de La República Oriental del Uruguay*. A fim de evitar qualquer reducionismo ou simplificação, considera-se que as manifestações regionais da Arquitetura Moderna Brasileira são múltiplas e diversas, o que também ocorreu quando de sua disseminação no Rio Grande do Sul, especificamente em Porto Alegre. O cenário, portanto, é bastante heterogêneo. É fato que, com provável exceção de Belo Horizonte, as demais capitais estaduais brasileiras, especificamente nas regiões Sul e Nordeste, assumiram certa condição periférica naquele processo de difusão da arquitetura moderna de origem europeia; o que não significou, por outro lado, que nelas não tenha havido produção relevante, ainda que em menor quantidade.

O arquiteto João Carlos Paiva da Silva: contexto da formação e produção inicial

No Brasil, portanto, a arquitetura moderna experimentou um período de consagração e reconhecimento mundial com os projetos e obras praticados no Rio de Janeiro, nas décadas de 1930 e 1940, seguido de progressiva transferência de seu epicentro em direção a São Paulo nas décadas seguintes, como mencionado acima.

Essa condição em relação aos centros irradiadores da vanguarda moderna fez com que os arquitetos formados em Porto Alegre nas décadas de 1950 e 1960 tenham sido influenciados inicialmente pela Escola Carioca, e posteriormente pela Escola Paulista. A expressiva produção de casas modernas naqueles contextos acabou por caracterizar as alcunhas de “casa carioca”, mais afeita aos princípios corbusianos e “casa paulista”, mais identificada com o brutalismo e o protagonismo formal da estrutura. No contexto do ensino superior gaúcho, o primeiro curso de Arquitetura surgiu somente em 1945, no Instituto de Belas Artes (então estabelecimento particular), seguido pelo curso de engenheiros-arquitetos dentro da Escola de Engenharia. Havia certa rivalidade, uma vez que o monopólio da construção civil era detido pelos engenheiros. Com a federalização da Universidade do Rio Grande do Sul (e inclusão do Instituto de Belas Artes), houve um movimento para fusão dos dois cursos, o que viria a ocorrer em 1952, impulsionando o desenvolvimento da arquitetura moderna no Rio Grande do Sul. A fundação do Departamento do IAB - RS também colaborou para que fosse criado “um clima de intensa discussão sobre o papel da arquitetura na cultura e na vida social”, como observado por RIBEIRO⁵.

Entretanto, em que tenha pesado o forte entusiasmo de seus agentes, a aceitação da arquitetura moderna em Porto Alegre acaba sendo tardia, quando vista sob a perspectiva do contexto nacional.

Rejeitada por princípios estéticos, preocupações climáticas e, muito provavelmente, por interesses também de grupo no mercado, a arquitetura moderna só vai chegar a Porto Alegre por volta de 1950, quando já estabelecida, se não hegemônica, no Rio, em São Paulo e mesmo Belo Horizonte. (COMAS, 2013, p. 17)

⁵ Texto de Demétrio Ribeiro intitulado “A arquitetura no período 45-60”, in MIZOGUCHI, p. 28



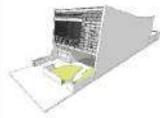
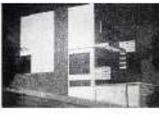
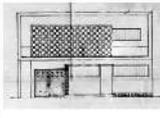
DÉCADA 1950	 Paiva Graeff 1949	 Maria Flor Fayet 1950	 D' Azevedo Holanda 1950	 Ornstein Lompa 1950	 E. Graeff Graeff 1951
	 BLB Bered Kruchin 1951	 Campana Holanda 1951	 Norberto Fayet Corona 1952	 Iochpe Graeff Enilda 1952	 Coelho Fayet Corona 1952
	 Laydner Irace 1952	 Guma Bered Kruchin 1952	 Isaac Iochpe Graeff 1953	 Eisenberg Bered 1953	 Levacov Levacov 1953
	 Nudelman Levacov 1954	 Torres Moojen Warch. 1955	 Santa Catarina Irace 1955	 Ribeiro Enilda 1957	 Mello Moojen Warch. 1958
	 Telmo Araujo Mancusi 1960	 Krolkowski Fayet Suzy 1960	 Dourado Pereira Paiva 1961	 Figueiras Valdetaro 1961	 H. Graeff Graeff 1961
	 Corona Corona 1962	 Algarves Pereira Paiva 1963	 M. Roithman Pereira Paiva 1963	 Sirotsky Moojen Hekman 1963	 Kopstein Araujo 1965
	 Diámela Ganzo 1965	 Vollmer Paiva 1967	 N. Roithman Paiva 1967	 Böck Monserrat 1967	 Minskis Moojen Willando 1968
	 Zanini Monserrat 1969	 Blaya Fayet Suzy 1970	 Delapieve Paiva 1970	 Madeira Fiore 1970	 Agte Araujo 1970

Figura 1: panorama das residências unifamiliares modernas construídas em Porto Alegre nas décadas de 1950 e 1960. Fonte: Autor.

Para Marques, a arquitetura moderna representativa no Rio Grande do Sul foi dotada de conexões particulares com o Movimento Moderno, desenvolvendo características mais abstratas e universais associadas à austeridade e à frugalidade:

A Arquitetura Moderna Brasileira disseminada no sul, principalmente a partir do final dos anos 1940 até meados da década de 1970 – em que pese a



evidente conexão com a arquitetura produzida no centro do país, em particular a do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1930, e a de São Paulo, concomitante durante o final dos anos 1950 e 1960 – adquiriu determinadas características que se não chegaram a denominar escolas de arquitetura distintas das matrizes europeia e norte-americana, como a Carioca e a Paulista, respectivamente, apresenta qualidades próprias de certa expressão, ainda que pouco observadas até recentemente. (MARQUES, 2016, p. 30)

Foi nesse panorama em que ocorreu a formação do arquiteto João Carlos Paiva da Silva. Graduado pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS em 1960, teve produção relevante no contexto regional que é digna, em nosso entender, de análise mais aprofundada e consequente divulgação, propiciando novos olhares sobre algumas manifestações particulares do Movimento Moderno em Porto Alegre.

“Joca” Paiva, como era conhecido entre seus pares mais próximos, nasceu na cidade de Pelotas, no sul do estado, em 1931, e veio a falecer em 2004 em Santa Catarina. Pertenceu, portanto, à mesma geração de nomes como Miguel Pereira (1930), Carlos Maximiliano Fayet (1930), Claudio Luiz Araujo (1931), Emil Bered (1926) e Moacyr Moojen (1930), entre outros, que por sua vez sucederam a personagens fundamentais da arquitetura moderna gaúcha como os já referidos Demétrio Ribeiro e Edgar Graeff. No entanto, graduou-se um pouco mais tarde que seus contemporâneos, em 1960, quando constituiu sociedade com o arquiteto Miguel Alves Pereira, graduado três anos antes: “um escritório jovem, afoito e corajoso, passando tudo em revista, perseguindo as novidades” (PEREIRA, 2013, p. 20) Juntos, projetaram três casas em Porto Alegre: Residência Hélio Dourado, em 1961, Residência José Algarves, em 1963, e Residência Moyses Roithman, também em 1963. Obtiveram primeiro lugar em dois concursos nacionais: Museu-Monumento a Pedro de Toledo (São Paulo, 1961) e Instituto Concórdia de São Leopoldo (1962), propostas com forte influência miesiana. Após dissolução da sociedade (Pereira mudou-se para Brasília, a convite da UNB), Paiva constituiu novo escritório, quando projetou, ainda naquela década, outras duas casas em Porto Alegre, além daquela que é objeto deste trabalho: Residência Natan Roithman, também em 1967, e Residência Antonio Delapieve, em 1970. Naquele mesmo ano, projetou o edifício-sede da IBM⁶, talvez sua obra mais conhecida em Porto Alegre.

Ao longo da carreira, Paiva projetaria cerca de setenta residências, em diversos municípios do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, estado em que também viveu, além de agências bancárias, edifícios institucionais e de escritórios, sedes de transportadoras e postos de abastecimento. Atuou também no ensino de arquitetura, como professor de projetos e de exercício profissional na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, entre 1967 e 1969; nos órgãos de classe, foi vice-presidente nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil⁷, tendo atuado também como membro do Conselho Superior; e foi arquiteto da Secretaria Estadual de Obras Públicas do Rio Grande do Sul.

⁶ Com a colaboração do arquiteto Paulo Roberto Almeida.

⁷ Gestão do Arq. Miguel Pereira.



Condição rara: a Residência Germano Vollmer Filho (1967-presente)

Profissão do cliente: médico psiquiatra

Projeto arquitetônico: Arq. João Carlos Paiva da Silva

Data de aprovação do projeto: 18/12/1967

Término da construção: 1969

Projeto estrutural: Eng. Eugênio C. Knorr e Eng. Benno Sperhackle

Situação atual: ótimo estado. Habitada pelos moradores originais.

Endereço: Rua Encantado, 110 – Petrópolis – Porto Alegre - RS

Área do lote: 954 m² (corresponde a dois lotes adquiridos juntos)

Área construída: 320 m²

Cliente

Habitada pelos mesmos proprietários desde sua construção, há pouco mais de cinquenta anos, a Residência Germano Vollmer Filho encontra-se atualmente em ótimo estado de conservação. Seu proprietário, médico psiquiatra, foi um dos fundadores da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre, em 1963. Outros membros daquele grupo, como os médicos psiquiatras David Zimmermann, Marcelo Blaya e Moyses Roithman, também encomendaram projetos de suas residências a jovens arquitetos de formação moderna – os dois primeiros para Carlos e Suzy Fayet (a casa de Blaya ainda existe e incluía consultório frontal e residência ao fundo, em solução tipológica análoga à da Casa Curutchet; já a casa de Zimmermann não chegou a ser construída) e o último para os então sócios Miguel Pereira e João Carlos Paiva da Silva (casa já demolida). Portanto, clientes afeitos aos novos rumos que a medicina – e a arquitetura – tomavam naquele contexto.

Documentação

Conjunto de desenhos junto ao processo número 761/67 no Arquivo Municipal de Porto Alegre, contendo plantas de situação, localização, plantas baixas dos dois pavimentos, cortes e fachadas em escala 1:50. A representação gráfica é caprichada e tecnicamente cuidadosa, revelando certa padronização desde os tempos da sociedade com Miguel Pereira. Não foram localizadas peças gráficas de detalhamento, tanto no Arquivo Municipal como no acervo do arquiteto, mantido por seus familiares. Na visita realizada à casa, não se observa maiores diferenças entre projeto e obra. Como contribuição, foram feitos redesenhos (com vistas à padronização da linguagem gráfica dos exemplares que integram a pesquisa), modelagem tridimensional e registro fotográfico atual (Figura 2).

Sítio

O terreno, medindo 24 por 36,5 metros ao fundo, tem frente oeste, apresenta declive de cerca de 3,4 metros a partir da rua e corresponde a dois lotes de 12 metros de testada adquiridos

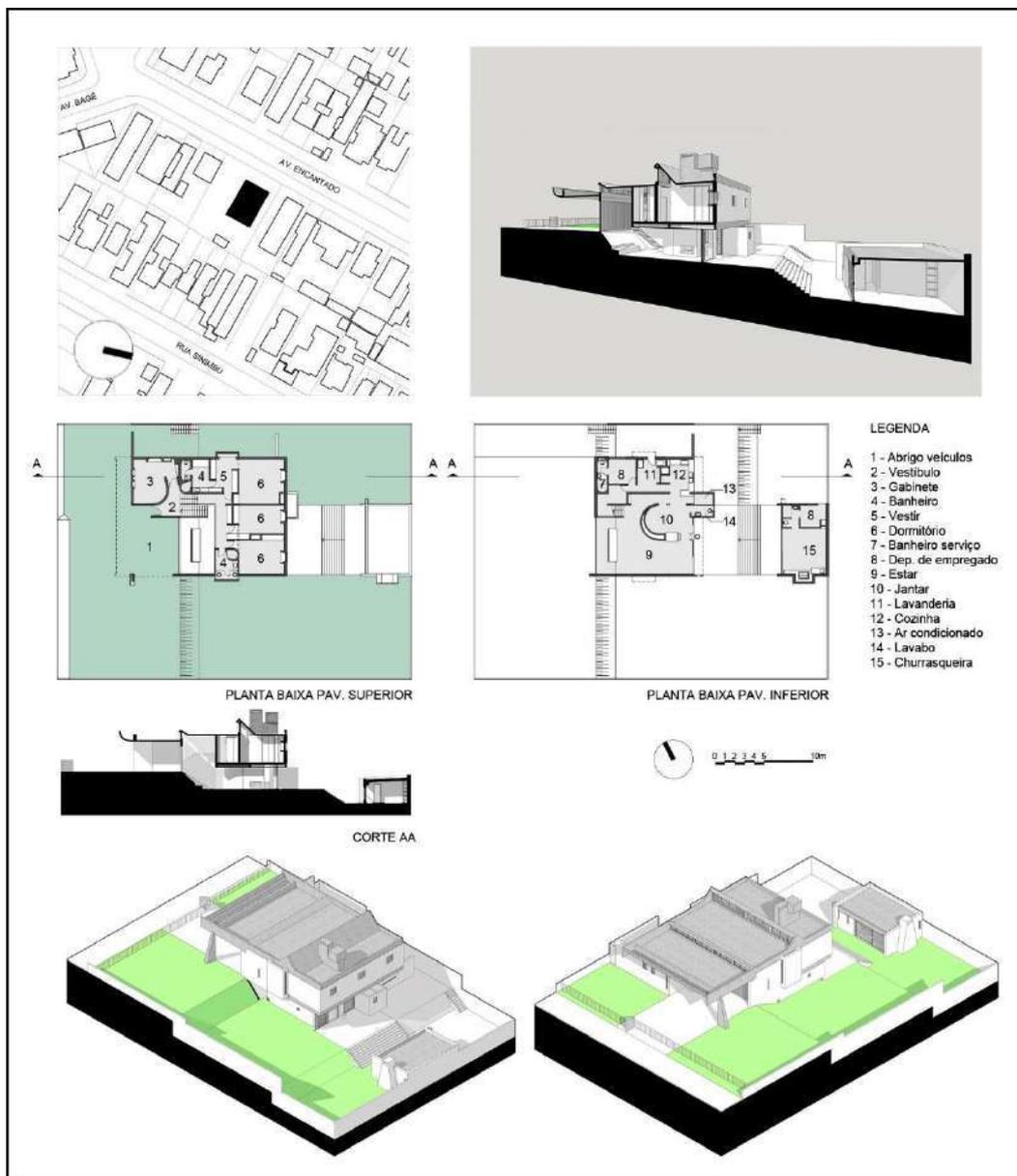


Figura 2: Residência Germano Vollmer Filho: planta de localização, corte perspectivado (acima), plantas baixas e corte longitudinal (ao centro), perspectivas isométricas (abaixo). Fonte: Autor.

conjuntamente. Está localizado em rua local do bairro Petrópolis, um dos mais valorizados no atual mercado imobiliário em Porto Alegre⁸, mas que sofreu mudanças radicais em sua paisagem com a densificação e verticalização a partir dos anos 1980, muito em função dos novos índices construtivos definidos pelo Plano Diretor de 1979, e posteriormente, no Plano de 1999. Na época da construção, porém, o bairro residencial definido por lei em 1959 era uma zona suburbana que começava a apresentar rápida expansão em relação à área central,

⁸ Dados Secovi-RS, 2018.



muito procurado pela classe média em função da topografia e das extensas visuais da cidade e do Rio Guaíba. Geograficamente encontra-se no anel interno à Terceira Perimetral de Porto Alegre, limite leste da cidade na época do Plano Diretor de 1959 e que define a localização da imensa maior parte das residências modernas construídas na cidade nas décadas de 1950 e 1960, quando a arquitetura moderna se disseminou na capital gaúcha.

A casa

Esta é a primeira obra de Paiva em “vôo solo”. A arquitetura de forte tendência miesiana observada em projetos anteriores em parceria com Miguel Alves Pereira (Residência Hélio Dourado, Residência José Algarves, concursos para Instituto Concórdia, Centro Evangélico de Porto Alegre e Assembleia Legislativa de São Paulo) toma o rumo do brutalismo corbusiano via arquitetura paulista e mescla soluções, com alguma concessão ao figurativo. O rigor geométrico e compositivo das obras anteriores⁹, ao qual Pereira parecia mais afeito, dá lugar a obras com menor tendência neoplástica e, conseqüentemente, ao abstracionismo. Surgem elementos curvos em planta associados a traçados reguladores, e os cortes tornam-se cada vez mais necessários na definição do partido. Apesar disso, a planta também apresenta linhas expressivas, como a parede curva junto ao acesso que define hall de entrada e gabinete, bem como certo biomorfismo na compartimentação dos banheiros.

A descrição de Xavier e Mizoguchi é sintética, mas precisa:

“O principal requisito para esta residência de casal e quatro filhos é que não tivesse uma área superdimensionada. O terreno tem 24 m de frente, mas a construção acha-se próxima a uma de suas divisas, de modo a restar livre uma faixa que poderia funcionar como reserva financeira, sendo, se conveniente vendida. O partido adotado considera a declividade do terreno e especialmente as visuais do Guaíba, descortinadas para os fundos, o que levou o arquiteto a dotar os dormitórios, voltados para esta face noroeste, de dispositivos de iluminação zenital e a parede, voltada para a paisagem, de pequenas aberturas (1 x 1 m) que funcionassem como quadros nela dispostos. A estrutura é de concreto armado e os revestimentos em reboco desempenado. Houve preocupação, através de continuidade espacial, em assegurar aos espaços desta residência maior amplitude.” (MIZOGUCHI, 1987, p. 223)

A continuidade espacial referida pode ser observada em recente visita à casa, incluindo seu interior. O acesso de pedestres ocorre junto ao abrigo dos carros, na melhor tradição de casas paulistanas célebres como a Residência Olga Baeta (1957), de Artigas e Cascaldi, “modelo que mais versões terá na arquitetura paulistana” (ACAYABA, 1986, p. 17). Porém, a Residência Germano Vollmer Filho é assentada no solo, moldando-se à topografia. Não há heroísmo estrutural, ainda que o vão maior da cobertura, arrematado por platibanda curva de concreto aparente e ares corbusianos, não seja exatamente desprezível – se considerado o contexto porto-alegrense. As vigas de borda possuem 1,20 m de altura na seção maior, e uma delas está apoiada em pilar de desenho trapezoidal, alinhado com a pingadeira da laje que coincide com o negativo das paredes externas. Assim como na casa Baeta, ainda que com

⁹ Ver FISCHMANN, Daniel Pitta. “ARQUITETURA MODERNA EM PORTO ALEGRE: Casas do arquiteto João Carlos Paiva da Silva nos anos 1960”. Artigo publicado nos Anais do 13º Docomomo Brasil, 2019.



arranjo espacial distinto, há a organização interna em meios-níveis, proporcionado pelo desnível do lote, com pé-direito duplo no ambiente de estar.

A partir do acesso, meio-nível acima (um metro), estão os três dormitórios, voltados para sudoeste e ligados ao estar por meio de circulação aberta em mezanino. O apainelado de madeira de piso a teto unifica portas e armários, e a textura lisa e bem-acabada contrasta com o reboco de areia grossa, pintado de branco, e a irregularidade das formas do concreto da viga do mezanino, em solução de materialidade que é quase lugar-comum da arquitetura brutalista (parcialmente) tributária da Maison Jaoul (Le Corbusier, 1954). Mesmo que o brutalismo, com sua materialidade exposta e ênfase construtiva, não fosse exatamente uma causa, consolidou-se como estética. A esse respeito é oportuna a colocação de Ruth Zein:

“Não tendo sido nunca uma tendência arquitetônica plenamente aceita pelos autores críticos eruditos, entretanto foi abraçada, em algum momento de suas carreiras, pela quase totalidade dos arquitetos vivos e atuantes nos anos 1960/70 (senão nos discursos, certamente nas obras), mantendo ainda hoje forte influência indireta sobre alguns dos caminhos arquitetônicos contemporâneos”. (ZEIN, 2005, p. 290)

Ainda a respeito do setor íntimo, observa-se que a orientação solar aparentemente inadequada é compensada por aberturas superiores voltadas para nordeste, resolvidas em um esquema tipo shed de concreto, similar ao adotado por Carlos Millan em outra obra de pequena escala, mas de destaque no contexto do brutalismo paulista, a Residência Antônio D'Elboux (1962), em São Paulo. O desenho de todos os elementos que constituem a cobertura da Residência Germano Vollmer Filho – platibandas, sheds, zenitais, reservatório de água – expressos no corte longitudinal, revelam o entusiasmo no emprego do concreto armado, cujas soluções de impermeabilização passavam, enfim, a apresentar bons resultados. Aqui, vale lembrar algumas características climáticas de Porto Alegre: grande amplitude térmica, estações em geral bem definidas, com verão extremamente quente e inverno com períodos rigorosos, e alta umidade relativa do ar. Lajes expostas de concreto, portanto, são a princípio contraindicadas. Talvez por esses motivos, a arquitetura moderna das lajes planas, aliada à ineficácia dos primeiros sistemas de impermeabilização¹⁰, tenha sido vista com reservas e bancada, portanto, por clientes realmente afeitos àquela expressão de modernidade, que minimizavam eventuais incômodos com infiltrações.

Retornando ao acesso, agora meio-nível abaixo (-1,72 m), estão os setores social e de serviço, abertos para seus respectivos pátios. No estar, um plano inclinado a 45° funciona como arrimo do terreno e contém o sofá, executado em concreto, além de grelhas de insuflamento do sistema de ar condicionado central. O jantar é resolvido em volume curvo de espessura variável, abrigando a lareira e evocando, pela geometria, a solução de Mies para a célebre casa Tugendhat (1928). A cozinha, compacta e funcional, tem iluminação natural proporcionada pelo esquema clássico de dois rasgos em fita intercalados por armário alto.

Externamente, o primeiro contato visual com a casa Germano Vollmer denota certa introspecção. Há quase uma negação da fachada pública, na qual aparecem somente a porta de acesso e pequenos rasgos que iluminam o gabinete, numa atitude urbana que favorece a privacidade. Todos os elementos da cobertura de concreto têm algum desenho que a fachada

¹⁰ A partir de depoimento do arquiteto Ivan Mizoguchi, que acompanhou a execução desta e de outras obras de Paiva (e também de Miguel Pereira) como jovem sócio do escritório.

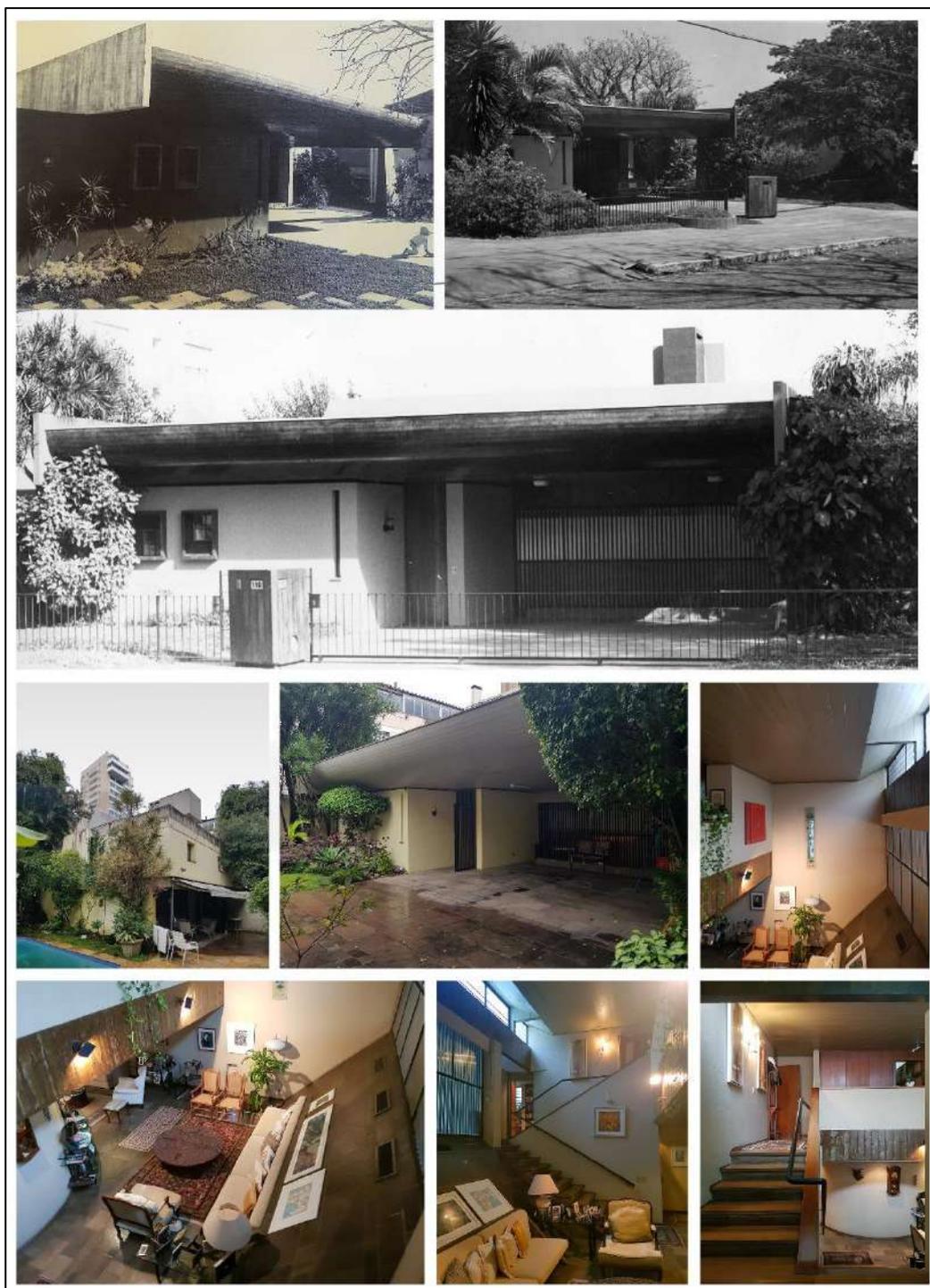


Figura 3: Residência Germano Vollmer Filho: intervalo de 50 anos. Fotografias de 1969 (preto e branco, acima) e de maio de 2019 (coloridas, abaixo). Fonte: Acervo Ivan Mizoguchi e Autor.

lateral revela parcialmente. Além da referida platibanda frontal em balanço, curvada para cima, há o shed maior, sobre os três dormitórios, que é arrematado lateralmente em triângulo equilátero; outro, menor, leva luz ao estar e ao banheiro do casal, que é compartimentado



através de divisórias curvas de alvenaria que não tocam o teto. Por fim, o pilar de concreto que suporta o balanço do abrigo dos automóveis tem seção variável, resultando em um trapézio disposto perpendicularmente à fachada lateral. É o único elemento estrutural de suporte deixado à mostra. O concreto armado deixado à vista, presente em todos os elementos de cobertura, bem como nas aberturas das fachadas e até mesmo no totem que abriga a caixa de correspondência, foi moldado caprichosamente em diversas formas, numa demonstração deliberada da versatilidade do principal material de construção brasileiro.

A organização espacial em meios-níveis, a clara setorização (íntimo acima, social e serviços abaixo, bem definidos), a integração espacial por meio de pé-direito duplo no estar, o volume ajustado ao terreno, a horizontalidade da cobertura de concreto, algumas paredes curvas e os diversos elementos de iluminação zenital formam um conjunto de soluções adotadas por Paiva que iriam se repetir, com adaptações, na Residência Natan Roithmann, também em Porto Alegre, dois anos depois.

Considerações finais: cápsula do tempo

Boa parte das residências construídas em bases modernas em Porto Alegre já foram demolidas, ou encontram-se desfiguradas. São poucas as que tiveram sua originalidade preservada, por motivos predominantemente de ordem econômica. É um ciclo que se repete: dos moradores originais à eventual mudança de uso (comercial ou serviços), e daí para a demolição e substituição tipológica, em geral por edifícios de apartamentos. Os tranquilos bairros residenciais periféricos da capital gaúcha nos anos 1950 e 1960 revelaram-se, afinal, enormes estoques de índice construtivo. Para as casas unifamiliares, onde o que interessa ao mercado imobiliário é tão somente o solo valorizado, a ameaça é constante. Em geral, conjuntos arquitetônicos de maior porte são mais afeitos à preservação, por características históricas e paisagísticas que fazem parte do imaginário social, mesmo que nem sempre portadores de características arquitetônicas exemplares. Para as casas isoladas, a questão parece mais complexa: são obras privadas e, portanto, ilustres desconhecidas da população em geral, bem como como a maior parte de seus autores. Como contraponto, ou mesmo exceção à regra, e ainda habitada pelos moradores originais, a casa aqui analisada tem presente ativo, mas futuro incerto.

A visita recentemente empreendida à Residência Germano Vollmer, em maio de 2019, oportunizou breve conversa com os moradores e, por óbvio, subsidiou este artigo. Ao conjunto de fotos e desenhos presentes na seminal publicação de Xavier e Mizoguchi, que proporcionam correta, porém limitada percepção da obra, acrescentamos os redesenhos feitos a partir do projeto aprovado junto à Prefeitura de Porto Alegre, bem como as imagens extraídas de modelo tridimensional e, por fim, o modesto, porém surpreendente registro fotográfico dos espaços internos e das excelentes condições gerais da obra. As imagens internas dessa iconografia renovada evidenciam a convivência pacífica entre a proposta espacial de Paiva, que fez o desenho do mobiliário fixo do setor social, e o gosto pessoal da família, como “a sala bem temperada” demonstrada por PEIXOTO em sua tese de doutoramento¹¹.

¹¹ Tese de doutorado, PROPAR, UFRGS, 2006. A autora sustenta, entre outros assuntos, que na ambientação de residências modernas icônicas da primeira metade do Século XX persistem características ecléticas típicas do



Na ocasião da visita, o casal Germano e Marisa referiu-se ao arquiteto João Carlos Paiva da Silva, falecido em 2004, de forma bastante respeitosa e afetiva, denotando a boa relação entre clientes e arquiteto, todos bastante jovens na época do projeto. A pintura externa original do reboco externo, “roxo ou berinjela”¹², não agradava à proprietária; mesmo assim, ela só se sentiu autorizada a modificá-la para o tom quase anódino visto nas fotos depois de transcorrido bom tempo após o falecimento de Paiva. Subjetividades à parte, o fato é que a boa arquitetura moderna jamais prescindiu de bons clientes. No caso em tela, clientes que tiveram condições de mantê-la em bom estado, sem descaracterizações – mérito que também pode ser atribuído à qualidade do projeto em relação a seu público-alvo.

Autêntica cápsula do tempo de si própria, a casa aqui apresentada armazenou ao longo dos últimos cinquenta anos, no tempo e no espaço, um fragmento da produção moderna da capital gaúcha. Para conhecimento das gerações futuras – e presentes – espera-se ter contribuído para ampliar a historiografia da Arquitetura Moderna Brasileira produzida em Porto Alegre, apresentando uma obra que é Lado B até mesmo em seu próprio território.

Agradecimentos

Ao casal Germano e Marisa Vollmer, pela gentileza em abrirem as portas de sua casa e permitirem a visita e o registro fotográfico.

Aos familiares do arquiteto João Carlos Paiva da Silva, pela cedência de imagens do acervo.

Ao arquiteto Ivan Mizoguchi, por disponibilizar acesso ao seu valioso acervo que subsidiou o livro *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*.

Referências

ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo: 1947-1975**. São Paulo: Projeto, 1986.

BAHIMA, Carlos Fernando. **Colunas metálicas sob cobertura plana: regra e exceção na casa Hélio Dourado**. Anais do IV DOCOMOMO Sul, Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2013.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMAS, Carlos Eduardo Dias; PIÑON, Hélio. **Inventário da arquitetura moderna em Porto Alegre – 1945/65**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

COMAS, Carlos Eduardo Dias e ADRIÁ, Miquel. **La casa latino-americana moderna – 20 paradigmas de mediados de siglo XX**. Gustavo Gili: Barcelona, 2003.

CORONA-MARTÍNEZ, Alfonso. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Editora UNB: 2000.

Século XIX, revelando mais um ponto de contato (eventualmente mascarado) do discurso moderno com o passado, ainda que estas ligações tenham sido frequentemente negadas por seus principais agentes.

¹² Depoimento oral da Sra. Marisa Vollmer em 28/05/2019.



GUERRA, Abilio e RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. **Casas brasileiras do século XX**. Portal Vitruvius - Arqtextos, julho/2006. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.074/335>>. Acesso em 05 março 2019.

LAMPRECHT, Barbara Mac. **Neutra – Complete Works**. China: Taschen, 2015.

LEÃO, Sílvia Lopes Carneiro; SANVITTO, Maria Luíza Adams. **Opacidade e transparência nas residências do Brutalismo Paulista**. In COMAS, Carlos Eduardo; MARQUES, Sergio (orgs.). *A Segunda Idade do Vidro – Transparência e Sombra na Arquitetura Moderna do Cone Sul Americano – 1930/1970*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2007.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. **A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre**. Portal Vitruvius, Texto Especial 370 – junho 2006.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. "O sul por testemunha: declínio da hegemonia corbusiano-carioca e ascensão da dissidência paulista na arquitetura brasileira anos 50." Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 27, p. 46-65, 2010. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43680>>. Acesso em 05 março 2019.

LUZ, Maturino. **De Millan ao FAM: a casa vira apartamento**. Revista Arquitetura. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

MARQUES, Sergio. **Fayet, Araújo & Moojen: arquitetura moderna brasileira no sul - 1950 / 1970**. Porto Alegre, PROPARG-UFGRS (Tese de Doutorado em Arquitetura), 2012.

MOORE, Charles; ALLEN, Gerald; LYNDON, Donlyn. **La casa: forma y diseño**. Barcelona: GG, 1977.

PEIXOTO, Marta S. **A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética**. Porto Alegre, PROPARG-UFGRS (Tese de Doutorado em Arquitetura), 2006.

PEREIRA, Miguel. **Arquitetando a Esperança**. São Paulo: Pini, 2012.

PEREIRA, Miguel. **Arquitetura e os caminhos de sua explicação**. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1984.

ROVATTI, João Farias; PADÃO, Fabiano Mesquita (orgs.). **Faculdade de Arquitetura: 1952-2002**. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2002.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. São Paulo: Pini, 1987.

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos e CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura da escola paulista brutalista (1953-1973)**. Porto Alegre,

ZEIN, Ruth Verde. "Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)". Vitruvius.

HORACIO BALIERO E A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM:

O CASO DO CEMITÉRIO PARQUE DE MAR DEL PLATA

Diego Fonseca Brasil Vianna

Estácio Santo Amaro/São Paulo, diego.fonseca@estacio.br

Resumo: O enfrentamento da grande escala sobre a paisagem natural é um tema que interessa à arquitetura moderna, estabelecendo um desafio que abrange a resolução do projeto em si, bem como a capacidade de produção de território. Horacio Baliero (1927-2004), em sua obra para o Cemitério Parque de Mar del Plata, abarca essas questões de forma contundente, demonstrando os anseios do movimento moderno em estabelecer relações entre o edifício e o local de inserção, assim como a preocupação com a expansão territorial. Considerado um expoente da arquitetura moderna argentina pelos seus pares, Baliero dedicou-se simultaneamente à docência e à prática, desenvolvendo mais de 80 projetos de diversas escalas e programas.

Palavras-chave: Horacio Baliero, Cemitério Parque de Mar del Plata, Arquitetura Moderna.

Abstract: A large-scale project on the natural landscape is a subject that concerns modern architecture, setting a challenge that includes both the resolution of the project itself and the capacity of territory production. Horacio Baliero (1927-2004), in his work for the Mar del Plata Park Cemetery, prominently covers these issues, demonstrating the willingness of the modern movement to establish relationships between the building and its insertion site, as well as its concern with the construction of territory. Considered an exponent of modern architecture in Argentina by his peers, Baliero devoted himself both to teaching and practice, developing more than 80 projects of different scales and programs.

Keywords: Horacio Baliero, Cemetery Park of Mar del Plata, Modern Architecture.

HORACIO BALIERO E A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM:

O CASO DO CEMITÉRIO PARQUE DE MAR DEL PLATA

Horacio Raimundo Baliero, mais conhecido como Bucho Baliero, nasceu no dia 15 de março de 1927 em Buenos Aires, Argentina. Considerado um expoente da arquitetura moderna argentina pelos seus pares, dedicou-se simultaneamente à docência e à prática, realizando numerosos projetos, tanto individualmente como em parceria com diversos colegas. No final de 2003, após quase 20 anos ininterruptos de dedicação à docência, o arquiteto não compareceu ao *Taller* Baliero na FADU-UBA – Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires: havia se agravado o câncer que combateu até o dia 26 de fevereiro de 2004, quando faleceu.

Sua relevância dentro do cenário da arquitetura argentina demonstra-se na influência que até hoje exerce sobre um grande número de arquitetos argentinos, na manutenção póstuma do *Taller* Baliero¹ e na recente publicação da Editora Clarín dedicada exclusivamente a ele².

Sua obra para o Cemitério Parque de Mar del Plata é um dos exemplares mais contundentes da arquitetura moderna Rio-Platense, sendo um dos projetos de maior escala da autoria de Baliero, constituindo um conjunto de edificações diferentes e complementares inseridas na paisagem, mais especificamente no Pampa. Esse grupo de objetos funciona como um marco territorial que, além de expandir os limites urbanos, leva a arquitetura moderna até lugares remotos através da construção de uma nova paisagem resultante da fusão da modernidade com o ambiente natural.

A qualidade da resolução dessa obra, quer seja por meio da consideração individual de cada peça ou do conjunto, atribuiu a Baliero um posto de evidência dentro do cenário arquitetônico argentino da época, conforme declarou Berto González Montaner:

As obras que o colocaram como referência indubitável e jovem promessa da arquitetura argentina foram o Cemitério de Mar del Plata e a residência para estudantes argentinos em Madrid, chamada Colégio Mayor Nuestra Señora de Lujan. (MONTANER, 2015, n.p.)

O contexto dos anos que cercam o Concurso para o Cemitério Parque de Mar del Plata apresentava um cenário arquitetônico adepto a estimular ensaios modernos. Em 15 de setembro de 1959 acontece o último CIAM (, o qual desde de sua primeira edição, em La Sarraz em 1928, pretendia discutir e consagrar o movimento moderno; em 1962 Clorindo Testa lidera a equipe que vence o concurso para Biblioteca Nacional, um projeto que Cabral (2014, n.p.) descreve como: lírico, excepcional, brutal, mas não irracional³; ainda em 1962 propôs-se a construção do Edifício Peugeot em Buenos Aires, o qual seria o mais alto da América do Sul e que, de acordo com Liernur (2001), concentrou as reflexões mais avançadas sobre este tipo de edificação; por fim, em 1963 Carlos Méndez Mosquera (1929-2009) estabelece a revista Summa que durante 30 anos foi o edital que tratou de valorizar e disseminar a arquitetura argentina. Liernur (2001) também esclarece que nesse período o movimento moderno ocupou uma posição central dentro do âmbito cultural e político neste país pela primeira vez, quando personagens fundamentais para construção do modernismo na Argentina ocuparam postos centrais dentro do campo acadêmico e

¹ Após o concurso realizado em 2017, ganho por Berto González Montaner, o *Taller* Baliero foi substituído pela Cátedra González Montaner. O *Taller* Baliero enfatizou os postulados do movimento moderno e a resolução da habitação como tema central, e até o final de 2015 era ministrado por seus colegas Esteban Urdampilleta, Daniel Rizzo e Humberto Gonzalez Montaner.

² Cátedra Baliero FADU UBA. *Maestros de la Arquitectura Argentina: Bucho Baliero*. Dirigido por: Montaner, Humberto Gonzales e Sabugo, Mario Santiago. 1a. edição. Buenos Aires. Editora Clarín, 2014.

³ CABRAL, Claudia Piantá Costa. *Arquitexto 166.04. Conexões Figurativas*. Abril de 2014.

administrativo: Wladimiro Acosta foi docente na FAU UBA, Jorge Ferrari Hardoy lecionou em Rosario e Antonio Bonet assumiu importantes funções na capital argentina.⁴ O clima cultural dessa década é igualmente entusiasmante e a arquitetura era percebida como um meio de transformação social, conforme explica Ramón Gutiérrez:

A década dos anos sessenta foi profundamente caracterizada pelo espírito de inovação que se manifestava nas artes plásticas, na abertura conceitual dos eventos culturais e na esperança de rápidos processos de transformação social. (...) As faculdades de arquitetura começavam a ensaiar nos anos 60 os talleres verticais de projeto possibilitando a formação de equipes docentes e definindo temáticas a serem abordadas segundo as complexidades que o próprio taller determinava. No âmbito profissional o retorno do sistema de concursos, potencializaria a capacidade do êxito profissional e chegaria a ser ponderado como método de ensino, requerendo que as entregas dos alunos tivessem o nível de apresentação de concursos. A profissão do arquiteto despontava como segura de sua missão transformadora e decidida a ampliar o campo de suas competências, abrangendo do urbano ao planejamento territorial e liderando a integração de outras disciplinas. (GUTIÉRREZ, 2004, n.p.)

Dentre as obras modernas construídas neste período, Daniel Rizzo salientou que a dimensão do Cemitério Parque o distingue de seus pares: “este é um dos poucos exemplares de arquitetura moderna em grande escala desse período”⁵, ou seja, um único lote de quase 30 hectares localizado, à época, nas bordas ainda pouco habitadas de Mar del Plata.

Observados esses depoimentos, fatos e circunstâncias que colocam o modernismo em evidência na época, somados à extensão da área destinada a este projeto, conjectura-se um cenário que pode ser entendido como uma folha em branco dedicada a ensaios de arquitetura moderna.

O começo do caminho

A área destinada ao cemitério está localizada na região Sul da cidade de Mar del Plata junto ao antigo caminho para Miramar.⁶ O terreno é um retângulo de aproximadamente 730 metros de comprimento por 400 metros de largura. Também caracterizam este sítio seu declive transversal e sua orientação solar norte/sul paralela ao seu menor lado. O projeto prevê no seu programa o quiosque para venda de flores, o crematório, o teto de homenagens, as covas rasas, o panteão municipal, as abóbodas e o setor administrativo incluindo escritórios, sala para velórios e o necrotério.⁷

Como o próprio nome antecipa, ‘cemitério parque’, este projeto trata de um conjunto de elementos relacionados a rituais fúnebres distribuídos sob a luz em uma vasta paisagem verde, assim como afirmava Le Corbusier: “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas” (LE CORBUSIER, 1977, p.13).

Reconhecidas essas características, o projeto permite trafegar pela análise individual de cada objeto, bem como observar o conjunto da obra dentro da investigação da arquitetura moderna latino-americana.

A composição dessa obra está intrinsecamente relacionada à topografia do local, assim, o projeto ora imbrica elementos na paisagem natural, ora alça sobre o terreno grandes objetos de concreto que estão dispostos ao longo dos percursos do cemitério. Esses percursos estão desenhados com base nas curvas de nível do sítio, portanto os trajetos incitados pelo projeto são caminhos orgânicos que permitem ao usuário o deslocamento por toda extensão do lote, conforme explicou o autor do projeto:

⁴ idem.

⁵ Entrevista concedida por Daniel Rizzo ao autor em Buenos Aires no ano de 2015.

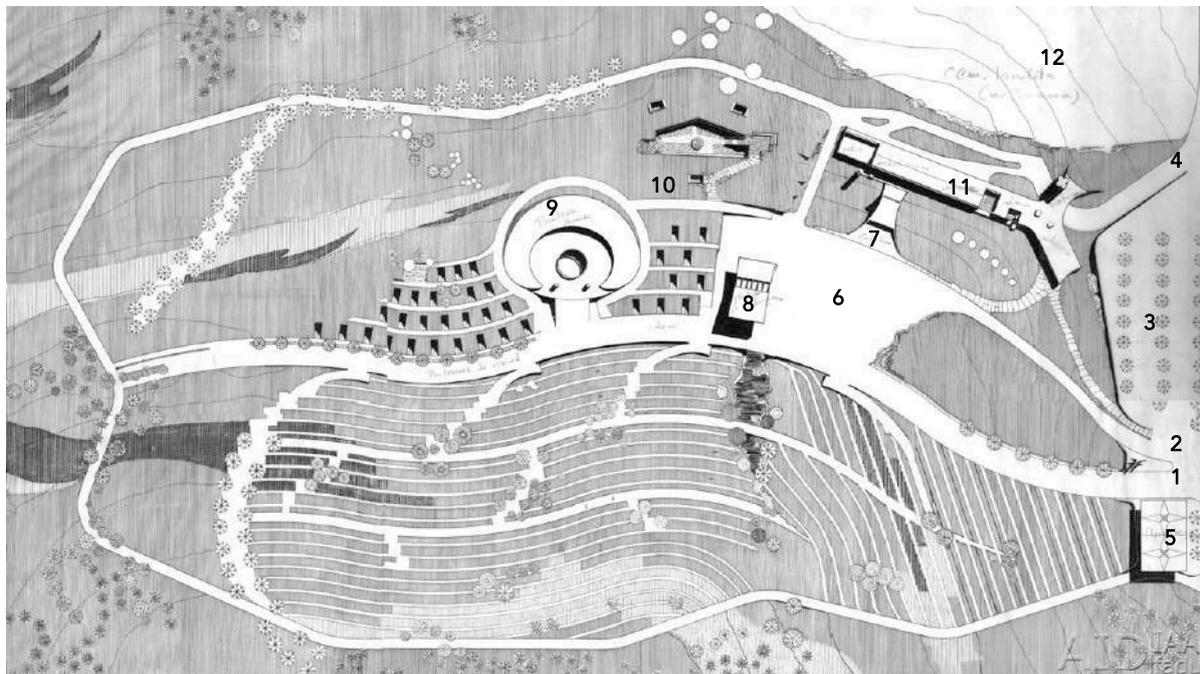
⁶ Maestros de la Arquitectura Argentina: Bucho Baliero. Ed. Clarín. p. 91.

⁷ A nomenclatura dos espaços do cemitério foi adotada de acordo com a descrição feita por Horacio Baliero (BALIERO, 2006. Baliero. Edição FADU UBA p. 32-35).

Buscou-se uma implantação genuinamente paisagística aproveitando a topografia do terreno e uma transição gradual entre a extensa reta da rua Talcahuano e o centro de radiação das atividades do público dentro do cemitério. Dessas razões derivam a ampla entrada como uma continuação da rua Talcahuano e a sinalização do cemitério pelas filas de araucárias, que serão utilizadas também no interior, formando uma relação fundamental (BALIERO, 2006, p.32, tradução nossa).

A partir desse raciocínio é possível entender a via central como eixo fundamental na composição e organização funcional do projeto: ela divide transversalmente o lote em duas porções de áreas semelhantes, uma localizada ao norte e outra ao sul. Em relação ao desnível do terreno esse caminho está na zona intermediária da diferença altimétrica do lote. Portanto, ao acessar o cemitério parque, é possível atravessá-lo no sentido leste/oeste sobre cotas de nível adjacentes e observar que a parte norte é em aclive e a sul em declive. A fluidez desse trajeto é irrompida por objetos de escala monumental dispostos ao longo do caminho e ainda, próximo ao centro, está acoplada uma praça seca.

Em relação às peças edificadas, o arquiteto opta por distribuí-las no interior do lote, deixando as bordas do terreno livres. Desse modo, cria-se uma espécie de invólucro que protege essas peças, assegurando que a relação entre objeto e paisagem não seja prejudicada.



- | | |
|---------------------------------|---------------------------|
| 1- Acesso Principal | 7 – Crematório |
| 2 – Acessos Fúnebres e Cortejos | 8 – Teto de Homenagens |
| 3- Estacionamento | 9 – Panteão |
| 4 – Acesso de Serviço | 10 – Setor de Abóbodas |
| 5 – Quiosque de Flores | 11 – Setor Administrativo |
| 6 – Praça de Acesso Fúnebre | 12 – Cemitério Israelita |

Figura 01: Planta do Cemitério Parque de Mar del Plata.

Fonte: Arquivo Digital FADU UBA.

Dentro do processo de projeto do Cemitério Parque, Baliero também participou intensamente da concepção estrutural de cada peça, a qual foi realizada pelo seu amigo e engenheiro Néstor Distefano (1931-1975). Ainda sobre o aspecto estrutural, abarcando as questões técnicas e as condições de execução, Baliero entendia que a atenção do arquiteto a essas características é inevitável:

Os materiais e as técnicas são partes indissociáveis da ideia arquitetônica, não se pode projetar primeiro e agregá-las depois. Seria como se um pintor imaginasse quadros, mas não soubesse usar a tela, os pincéis, as cores; o que não significa adequar-se a algum tratado de construções, mas eleger, criativamente, e ponderar os materiais e suas formas construtivas. Não é possível conceber uma obra sem conceber a maneira de realizá-la. Isso me condiciona a uma forma de fazer as coisas: todas podem ser construídas, porque a técnica não nega a poesia. (BALIERO, 2006. Baliero. p. 158).

Ainda no que se refere a esse binômio estrutura/arquitetura nos objetos edificados no Cemitério Parque, particularmente nos casos do Quiosque de Flores e do Teto de Homenagens, que serão apresentados posteriormente, veremos que incidem fortes características do brutalismo. De acordo com Zein (2005) essa foi uma tendência marcante dentro do panorama arquitetônico internacional do período pós-segunda guerra até pelo menos fins da década de 70.

Dada essa introdução, propõe-se que a análise do Cemitério Parque de Mar del Plata seja apresentada ao leitor de forma semelhante ao visitante que percorre in loco os traçados propostos por Baliero. Assim, caminharemos pelo projeto e a cada item do programa faremos uma análise e contextualização apartada.

Percorramos a obra.

A entrada do Cemitério Parque está posicionada no segmento do terreno onde finda a extensa reta da via Talcahuano e, conforme anteriormente explicado, culmina por possibilitar a entrada em uma curva de nível intermediária em relação ao acidente do lote. Adentrando a obra pelo Acesso Principal, na cabeceira leste do terreno, chegamos a um pequeno platô, onde nos deparamos com um monolito vertical colocado na bifurcação entre dois caminhos: a via principal à esquerda e outra de menor largura à direita voltada para cortejos funerários. Ambos os caminhos conduzem o visitante até a Praça de Acessos Fúnebres, localizada na zona central do terreno. Ainda no Acesso Principal observamos à direita uma área verde repleta de árvores, local que era destinado ao estacionamento nas plantas originais (única parte do programa original que não foi executada). À esquerda, próximo da periferia do lote, há uma vultuosa cobertura de concreto destinada à venda de flores. Esse objeto, denominado Quiosque de Flores, é um dos poucos que pode ser visto de fora do cemitério.



Figura 1: Quiosque de Flores de Baliero.
Fonte: Acervo FADU UBA

Quiosque de Flores

O Quiosque de Flores é primeira peça monumental desse caminho, localizada à esquerda de quem entra no cemitério, sendo a única construção na porção sul em relação à via principal. A sua função é abrigar o local para a venda de flores. A nomenclatura utilizada

para este espaço varia de acordo com a publicação pesquisada, portanto julgou-se adequado adotar a denominação utilizada pelo arquiteto Horacio Baliero, “Quiosque de Flores”.⁸ Trata-se de uma cobertura de concreto armado. Equilibrada através de uma cuidadosa consideração do comportamento do material e da preocupação de que o processo de execução não fosse complexo, a forma estrutural concebe um conjunto integrado de duas paraboloides hiperbólicas que se estendem como uma estrutura contínua e expressam as potências plásticas do concreto armado.

Na arquitetura, a paraboide é um objeto estrutural de pouca espessura que permite a cobertura de grandes superfícies. Neste caso, a espessura é de 10 centímetros e cada paraboide cobre uma superfície de 22,50x26,50 metros, ou seja, essa estrutura projeta uma cobertura para uma área total de 1.192,5 metros quadrados.⁹

O perímetro das paraboloides tem a altura de 5,80 metros e, ao aproximar-se do centro de cada uma, na altura de 2,05 metros, o polígono se divide em quatro patas que chegam num espelho d’água. Essa solução permite que as águas pluviais não se acumulem sobre a peça, sendo convergidas até o espelho d’água. Para as formas de concretagem foram utilizadas madeiras que variam entre 10 e 15 centímetros de largura, as quais estão impressas em toda parte inferior da estrutura, uma vez que o concreto tem a capacidade de registrar na sua superfície o tipo de forma utilizada.

A viga de borda tem o dobro da espessura do restante da paraboide. De acordo com Rizzo, Baliero contava que ajustou esse cálculo estrutural junto com o engenheiro Néstor Distefano (1931-1975), explicando que era necessário dobrar a espessura na borda para obter a resistência adequada, onde fazia uma analogia ao recurso de dobrar o tecido do punho de uma camisa.¹⁰

Continuando o percurso a partir do Acesso Principal é possível adotar dois caminhos que se dividem antes no monólito vertical: a via central ou via de acessos fúnebres. Adotamos a via central, porquanto é o caminho mais importante do projeto e também possibilita percorrer o terreno, no sentido leste-oeste, até a outra extremidade do Cemitério Parque.

Desta forma, deixamos o Quiosque de Flores para trás e ingressamos neste caminho de asfalto de aproximadamente 12 metros de largura. É um trajeto sinuoso em leve declive que nos conduz pelo centro do terreno, à direita vemos a via de cortejos que começa a se afastar. Entre estes caminhos existem diversas árvores que formam um pequeno bosque. Neste ponto começamos a compreender a lógica de implantação do cemitério mencionada anteriormente. O caminho repousa sobre as curvas de nível do lote, sendo possível perceber que estamos nas cotas altimétricas intermediárias, de modo que podemos observar à direita (norte) o terreno em aclive e à esquerda (sul) em declive.

Nossa atenção é atraída para a porção sul, onde observamos diversas vigas que parecem imprimir no solo as curvas do levantamento planialtimétrico. Essas vigas que ocupam praticamente toda parte sul do terreno são destinadas às Covas Rasas.

Covas Rasas

Esta parte do Cemitério Parque trata fundamentalmente de espaços retangulares cavados no solo para enterrar os caixões com restos mortais dos finados e a posterior inserção das lápides com dados do falecido.

Dentro da divisão de áreas do programa, o espaço destinado às Covas Rasas é o item de maior ocupação do solo, preenchendo praticamente toda metade do sul lote. Contudo, da forma como foi pensada, essa área não produz efeitos que prejudiquem ou concorram com

⁸ Nas publicações pesquisadas foram encontrados os nomes “El Puesto de Flores” (Maestros de la Arquitectura Argentina: Bucho Baliero. Ed. Clarín. p. 100), e “Quioscos de Flores”, o qual foi adotado devido a utilização desta nomenclatura pelo autor do projeto. (BALIERO, Horacio. 2006. Baliero. Edição FADU UBA.)

⁹ Optamos por utilizar a informação da espessura dessa laje obtida pela entrevista realizada com Daniel Rizzo. Contudo, no material realizado por Ariel Galera, orientado pelo Professor Marcelo Gizzarelli, dentro do curso de Pós-Graduação na Universidad Torcuato di Tella em Buenos Aires, há a informação de que a espessura da paraboide é de 8 centímetros.

¹⁰ Informação obtida na entrevista feita ao Arquiteto Daniel Rizzo realizada pelo autor.

a paisagem, pelo contrário, a proposta evidencia as características naturais do lugar. Para a resolução das Covas Rasas, o arquiteto assenta no solo apenas um elemento arquitetônico: a viga. A matriz que ordena a inserção das vigas no solo é precisamente o desenho planialtimétrico do local. Desta forma, as vigas são linhas sinuosas dispostas diretamente no solo e distribuídas paralelamente, as quais distam aproximadamente 7 metros entre si.

Esta viga de concreto armado é uma peça de seção retangular enterrada parcialmente no solo, cuja largura é de 12 centímetros. A parte que aflora do solo mede aproximadamente 55 centímetros e o comprimento varia de acordo com o desenho dos caminhos que contornam a área. Devido à declividade do local, as vigas, implantadas sobre as curvas de nível, também acabam por desempenhar o papel de muro de contenção, o que produz um cenário de terraços escalonados.

Em dois comentários distintos sobre este recurso Baliero relata a intenção de expressar a topografia do terreno através da arquitetura e ilustra que tal solução se assemelha à forma como os incas continham a terra:

O Cemitério Parque de Mar del Plata, muito inspirado em arrozais, está praticamente projetado sobre as curvas de nível existentes. (...) As covas rasas seguem as linhas da mesma cota de nível e formam uma paisagem com terraços que remetem ao cultivo inca ou os arrozais em zonas de colina. (...) (BALIERO,2006,p.33)

As covas são lacunas retangulares justapostas e perpendiculares às vigas, distribuídas em ambos os lados destas. A lápide, local destinado para inscrição do nome e as datas de nascimento e de falecimento do finado, é o outro elemento que completa essa parte do programa. Baliero desenvolve uma peça pré-fabricada de concreto armado para cumprir esta função. Trata-se de um polígono composto por três segmentos onde o maior lado é destinado aos dados do finado e os outros dois lados conformam um dente que permite o encaixe da peça na viga. Conforme relatado por Rizzo, essas peças eram fornecidas aos entes dos falecidos para inserir os dados necessários e posteriormente encaixá-las sobre a viga.¹¹

Em outra explanação sobre este projeto Baliero também comenta sobre como entende a relação entre a paisagem e o projeto:

Ao mesmo tempo, em relação a este tipo de escala e frente a uma certa paisagem, prefiro aquelas arquiteturas que se fundem com a natureza a ponto de desaparecer e não as que se manifestam em formas excessivamente cruas. (BALIERO,2006,p.137)

A resolução deste item do programa permite uma reflexão sobre a arquitetura feita a partir da e para a paisagem. Neste caso o projeto arquitetônico não parte de nenhum conceito pré-estabelecido, mas de um olhar atento às qualidades do local que a arquitetura pode potencializar. É a técnica atuando como agente que se propõe a fundir as qualidades genuínas do terreno com uma necessidade do programa. As Covas Rasas exploram essa oportunidade de preencher esta folha em branco, explorando as qualidades escultóricas de Baliero.

Assim, o mesmo elemento, a viga, engendra simultaneamente uma solução que reconhece e eterniza a configuração natural do lote, age como muro de arrimo, serve como anteparo às covas rasas e como apoio às lapides. De acordo com Rizzo, Baliero explicava que uma vez sepultados sobre a mesma viga, todos finalmente igualam-se perante a morte.¹²

Continuamos a caminhada.

Seguimos pela Via Principal, a qual nos guia por um caminho sinuoso que começa a apontar para o centro terreno. Ainda acompanhados pelas Covas Rasas à esquerda, vemos as árvores que estavam à nossa direita darem espaço a uma extensa praça seca que absorve a via principal. Alguns passos adiante atingimos a zona central. Este espaço

¹¹ Entrevista concedida por Daniel Rizzo ao autor.

¹² Entrevista concedida por Daniel Rizzo ao autor.

retangular de lados sinuosos que seguem o desenho das curvas de nível do terreno mede aproximadamente 75 metros no sentido longitudinal e, incluindo a via principal, 70 metros no sentido transversal ao terreno. Baliero explica a relevância deste lugar dentro organização e concepção do projeto:

A intenção foi de formar um grupo monumental, sem grandiloquências, que fosse o centro do cemitério. Este se realizou ao redor da praça com a explanada, que forma o “construído” horizontalmente, e com o Teto de Homenagens. (BALIERO, 2006,P.33)

Esta área denominada como Praça de Cortejos é utilizada como uma explanada para realizar homenagens de despedida e como acesso a outros locais do Cemitério Parque, os quais adentraremos posteriormente. Inscrito dentro dos limites desta praça há apenas um elemento de grande expressão que aparece como um grande objeto escultórico, o Teto de Homenagens.



Figura 2: Teto de Homenagens.

SACKMAN, Jerome. Site em homenagem ao Engenheiro José Nestor Distéfano. Disponível em <<http://hyperbolicparaboloid.org>>. Acesso: 10 jun 2015

Teto de Homenagens

Inscrito dentro de uma explanada na zona central do Cemitério Parque, o Teto de Homenagens é uma obra que se assemelha ao Quiosque de Flores no que tange à exploração técnica e às possibilidades plásticas do concreto armado, bem como à proposição de obras de grande escala dispostas sobre a paisagem. Apesar dessa semelhança investigativa entre estes dois elementos, Baliero opta neste caso por uma estrutura mais robusta, apresentado uma cobertura apoiada sobre dois vigorosos pilares. Nesta solução, diferentemente do Quiosque de Flores, onde uma única forma funciona como pilar e cobertura, o arquiteto separa claramente uma trama de robustas vigas apoiadas em duas grandes patas.

Essencialmente, trata-se de uma cobertura de concreto armado. Dentro do arranjo geral do projeto a função desta coberta é proteger os cortejos de despedida que chegam à Praça de Acessos Fúnebres. A descrição da geometria desta estrutura, de modo geral, pode ser compreendida como uma cobertura em formato de “asa de borboleta” apoiada sobre dois pilares que estão distribuídos no centro desta asa. Em relação à perspectiva transversal deste objeto, existe um eixo de simetria que ordena esta composição, onde há o espelhamento de dois pilares que suportam uma malha de vigas sobrepostas por uma laje de cobertura que une essas duas partes idênticas. A simetria também foi utilizada para o Quiosque de Flores, onde acontece o espelhamento de duas paraboloides hiperbólicas.

Reconhecida esta condição, separamos o Teto de Homenagens em dois pilares, onde cada um sustenta uma trama de vigas, na qual duas estão orientadas transversalmente e quatro, longitudinalmente ao pilar. Uma laje disposta sobre toda face superior desta malha de vigas completa esta estrutura.

A partir deste raciocínio geral podemos entender as proporções destes elementos. Os apoios são pilares de seção retangular onde o maior lado mede aproximadamente 6

metros, o menor mede 3,50 metros e a altura é de 5 metros. A malha de vigas sobre cada pilar está armada da seguinte forma: duas vigas paralelas estão orientadas no eixo do sentido transversal e posicionadas uma em cada extremidade longitudinal do pilar; no outro sentido existem quatro vigas em formato de “asa de borboleta” onde o menor balanço mede aproximadamente 10 metros e o maior 17 metros, distando aproximadamente 2,65 metros entre eixos, sendo que as duas vigas das extremidades são flexionadas para fora. Estes dois conjuntos distam entre si também aproximadamente 2,65 metros. Uma laje de cobertura de 20 metros de largura e 32 de comprimento faz a cobertura e a junção desta estrutura. Todas as vigas medem aproximadamente 2,40 metros de altura e têm 17 centímetros de espessura. A laje de cobertura tem a mesma espessura das vigas. As formas, assim como as empregadas para o Quiosque de flores, são de madeira e variam entre 10 e 15 centímetros.

Desta forma, Baliero projeta uma cobertura apoiada em dois pontos de apoio que protege uma área de 640 metros quadrados.

O Teto de Homenagens reúne duas importantes características: estar posicionado no centro do terreno e ser um dos objetos de grande escala soltos sobre a paisagem, tornando-se um elemento visível a partir de diversos pontos do cemitério, e adquirindo assim a qualidade de um marco referencial dentro deste lugar.

Apesar de suas grandes peças de concreto, o teto de homenagens surpreende pela sua leveza e pela forma como se detém ao terreno. Bullrich entende que a obra do Cemitério Parque, citando em particular o Teto de Homenagens, orientou a carreira de Baliero por caminhos mais originais e imaginativos, ressaltando também a audácia estrutural deste elemento.¹³ Esta franca exposição de toda materialidade da obra (vigas, lajes e pilares) acaba por definir sua identidade e demonstra um esforço estrutural heroico que alinha o Teto de Homenagens com vertentes brutalistas.

Essa obra, assim como o Quiosque de Flores, é uma peça em que a resolução da estrutura é a própria definição da forma. Sobre esta questão é interessante entender a relação entre os arquitetos e o engenheiro Néstor Distéfano, responsável pelo cálculo estrutural do conjunto, a qual podemos intuir a partir do comentário de Carmen Córdova:

Distéfano era uma pessoa maravilhosa, que foi expulso da Universidade em 1966. Trabalhava em Rosario, depois foi para Berkley nos Estados Unidos e aí se especializou em ossos das mãos. Não era cirurgião, mas começou a estudar e se dedicou a fazer desenhos sobre como se encaixavam os ossos, um personagem raríssimo, inteligentíssimo. Foi um grande amigo nosso e viajou com a gente para Mar del Plata. Estávamos desenhando e ele perguntava: Como querem a viga, com esta altura ou mais baixa? Ele trabalhava sensorialmente, não fazia o cálculo impecável de uma peça, mas o necessário de uma viga como o arquiteto queria. (ACUÑA, 2006, n.p.)

Agora partimos para a próxima peça do Cemitério Parque. Antes de continuar nosso percurso pela via central e deixar a Praça Central, vamos analisar outro objeto que forma o grande centro desta obra.

Acoplado à Praça de Acesso Fúnebre, localizado na face oposta às covas rasas, está o elemento que completa o núcleo que Baliero define como grupo monumental sem grandiloquências: o Crematório.¹⁴

Crematório

O Crematório está localizado no centro da face norte da Praça de Acessos Fúnebres. Diferentemente do Teto de Homenagens e do Quiosque de Flores, que surgem como objetos pousados sobre a paisagem, o Crematório estabelece uma relação indissociável com o local no qual está inserido. Ele aparece como uma extensão dos limites periféricos desta explanada central, onde as linhas de borda da praça convergem para o acesso do

¹³ BULLRICH, Francisco. *Arquitectura Latinoamericana 1930/1970*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. p. 53.

¹⁴ BALIERO, Horacio. 2006. *Baliero*. Edição FADU UBA. p. 33.

Crematório e, a partir daí, ele é erigido do solo como um elemento vinculado à matriz deste espaço.

Devido à intervenção militar de 1966 conduzida pelo General Juan Carlos Onganía, o Crematório, anteriormente aprovado pelo destituído prefeito socialista Teodoro Bronzini, não pôde cumprir seu ideal, já que foi transformado em uma Capela que continua em uso até a presente data. Carmen Córdova relata esta experiência:

A intervenção de Mar del Plata realizada por um Coronel acarreta na transformação do edifício do crematório em capela; além disso, retira nossos nomes e coloca apenas o do construtor, como se o projeto fosse anônimo. (ACUÑA, 2006, n.p.)

Baliero esclarece que o Crematório é idealizado como um elemento que compõe os objetos construídos do Cemitério Parque, mas que é um dos elementos que se fundem ao entorno natural.(BALIERO, 2006, p.33) A partir dessa explanação é possível perceber que, embora o Crematório se sobressaia do terreno, sua composição formal corresponde à geometria da Praça de Acessos Fúnebres que, por sua vez, decorre das curvas de nível do sítio. Desta forma, este objeto estabelece uma relação intrínseca com o local de inserção e determina que o elemento de grande escala da praça, o Teto de Homenagens, seja o protagonista deste centro.

Para Bullrich, o Crematório é um dos edifícios do Cemitério Parque que se destacam pela demonstração da ousadia estrutural idealizada por Baliero.(BULLRICH,1969,p.53) A composição estabelece dois volumes: o primeiro, de caráter escultórico, abriga o acesso principal vinculado à praça, um escritório e a sala de cerimônias; o segundo, de acesso restrito, está oculto no solo logo atrás do outro e acolhe o forno e a chaminé.

O volume posterior camuflado no terreno é um prisma retangular onde o maior lado mede aproximadamente 25,80 metros e o menor lado 5,50 metros. Internamente o pé-direito varia de 2,92 metros no maior lado justaposto ao volume principal, até 3,18 metros no lado oposto. A chaminé, posicionada no vértice inferior esquerdo, é uma peça de seção quadrada que exteriormente surge no terreno e eleva-se a aproximadamente 13 metros do solo.

A afirmativa de Bullrich que inclui o Crematório entre os objetos do Cemitério Parque que exibem a capacidade técnica de Baliero corresponde ao item do programa dedicado a abrigar as cerimônias de despedidas que antecedem a condução dos corpos ao forno. Trata-se de um edifício semienterrado que combina duas laterais sinuosas idênticas unidas por uma cobertura que determina as duas aberturas deste objeto: o acesso principal e a zenital. Cada lateral desponta do nível do piso da praça e ascende até 13 metros de altura para logo retornar ao nível do solo, cada uma dessas empenas cegas é composta por dois muros de tijolos separados entre si por um terceiro muro de largura variável e do mesmo material. Essa forma de sustentação vertical pode ser compreendida como um apoio nervurado de tijolo, onde a espessura do muro exterior é de 25 centímetros e dos muros interior e central, de 12 centímetros. Para reforço da estrutura foi assentado entre as fiadas duas barras de ferro a cada metro de altura. Assim, estas laterais resistem à combinação de esforços verticais, advindos do seu peso próprio e das cargas da laje de cobertura; e dos esforços horizontais, produzidos pelo empuxo do próprio terreno. A laje de cobertura é de 20 centímetros de espessura, composta por tabelas cerâmicas que preenchem as lacunas entre as vigotas de concreto armado distribuídas em único sentido. A zenital, por sua vez, é uma interrupção transversal entre as lajes de cobertura posicionada entre o cume das empenas laterais. Como acabamento interno e externo do Crematório, Baliero utiliza o reboco pintado de branco.¹⁵

Diante da exposição da concepção da estrutura, da proporção e do aspecto deste local é relevante elucidar as qualidades espaciais do interior do Crematório: uma sala completamente branca, sem janelas e sem adornos, onde o teto é dividido em dois planos curvos ascendentes que convergem até uma abertura que propicia o ingresso de uma luz que se estende sobre

¹⁵ As dimensões foram parcialmente obtidas no local e em fotografias feitas pelo autor. A compreensão da estrutura foi obtida nos desenhos originais do projeto e no artigo realizado pelo Arquiteto Ariel Galera para disciplina de Detalhes de Obra. UTDT. 2009.

esses planos ausentes de vértices; soma-se a essas características as propriedades de isolamento térmico e acústico das empenas laterais e o impacto que um ambiente semienterrado pode causar.

O Crematório, o Quiosque de Flores e o Teto de Homenagens formam o conjunto de objetos escultóricos do Cemitério Parque. Contudo, o Crematório não segue o caminho de ensaio investigativo sobre as possibilidades técnicas do concreto armado, nem propõe grandes vãos que atraiam atenção particular. Este objeto propõe uma resolução técnica balizada nas condições do tijolo em resistir a esforços, assim, compondo um espaço interior sutilmente qualificado para receber os rituais referentes a um crematório e produz um resultado exterior, como anteriormente mencionado, derivado das linhas periféricas da praça central.

Possivelmente a própria necessidade desse caso em resolver um item do programa com exigências mais voltadas para o espaço interno, o qual necessita de adequados isolamentos acústico e térmico, conduziu Baliero a utilizar métodos mais tradicionais e econômicos, como o tijolo. Porém, isso não acarreta em nenhum prejuízo para o projeto ou o local, ao contrário, demonstra que o conhecimento da técnica permite o uso de soluções simples que qualifiquem o espaço. Conforme Baliero comenta:

Acontece que aqui geralmente se crê que o reboco ou o tijolo não é uma técnica. Mas temos que perceber que é uma técnica e temos que saber utilizá-la. Temos que averiguar mais, buscar que as coisas se cumpram em alumínio, em ferro, no que seja. Mas se aqui podemos utilizar uma laje, uma boa alvenaria e um bom reboco e tijolo, para quê colocar sistemas suecos? (ETCHEGORRY,2003,n.p.)

Expostas as considerações e análises sobre o Crematório de Mar del Plata, prosseguimos nosso passeio.

Saímos do Crematório, mas antes de deixar a esplanada e seguir o trajeto pela via central, tomaremos um acesso situado no extremo noroeste da praça, entre o Teto de Homenagens e o próprio Crematório. Assim chegaremos ao Setor das Abóbodas.

Setor de Abóbodas

O Setor das Abóbodas é o local composto de salas destinadas ao sepulcro contíguo de familiares. Originalmente Baliero propôs que este prédio fosse completamente inserido no terreno, onde apenas haveria pátios abertos que proveriam ventilação e iluminação para este lugar. Contudo, faremos uma análise do projeto conforme construído, devido à possibilidade de visitaç o dessa obra.

Esta pe a do Cemitério Parque é uma edifica o semienterrada composta por pátios de diferentes dimens es, salas retangulares e corredores lineares. Assim, é estabelecido um sistema ortogonal de circula o vertical, onde corredores principais d o acesso a corredores secund rios onde h  acesso  s salas em ambos os lados.

O que atrai aten o especial nesta parte do cemitério é a maneira como o arquiteto prop e a cobertura: uma trama de vigas serve de sustentac o para as abóbodas em arco abatido, que comp em todo fechamento superior deste local. Logo, organiza-se um jogo de subtra o, onde sua interrup o gera os pequenos pátios e os recortes sobre suas faces produzem zenitais. Este elemento, devido ao seu ímpeto imagético, acaba por tornar-se a nomenclatura utilizada para referir-se a este local.

No que se refere ao interior do Setor de Abóbodas, nota-se que o projeto versa sobre as nuances de contraste de luz e materiais; e que, devido  s suas propor es, esse espaço estimula perspectivas horizontais. Observamos que para os planos horizontais o arquiteto introduz um piso preto e um teto branco, para planos verticais opta por intercalar portas escuras e paredes claras, e para a ilumina o escolhe alternar entre luz e sombra. J  sobre as dimens es desse espaço, verificamos que os corredores principais t m aproximadamente 6,10 metros de largura e acomodam rampas que adaptam o edifício ao terreno, uma vez que, como os outros elementos do Cemitério Parque, essa constru o tamb m segue a topografia do local. Os corredores secund rios possuem cerca de 3,50

metros de largura; neles localizam-se o acesso às salas, cujas portas e paredes medem 2,40 metros de altura. As vigas têm 60 centímetros de altura e estão dispostas sobre as paredes das salas ou livres sobre os corredores. As faces inferiores das vigas distam os mesmos 2,40 metros do piso.¹⁶

Este local contém ainda as abóbodas em arco abatido. Elas estão distribuídas sobre as vigas e dispostas em único sentido: paralelas aos corredores principais e transversais aos corredores secundários. Da mesma forma que as vigas, os arcos são rebocados e pintados de branco. A distância entre eixos é de aproximadamente 3,20 metros (dimensão que Baliero utilizou para constituir um esquema modular que rege a planta). Assim, um módulo representa a largura de uma sala e de um arco abatido, já dois correspondem à largura do corredor principal e dos pátios internos, enquanto as portas de acesso aos recintos alinham-se perpendicularmente ao eixo do módulo.

No que tange aos aspectos de iluminação, este mesmo arco abatido também proporciona três soluções que conferem a este lugar distintas condições de entrada de luz natural, quais sejam: (1) zenitais, módulos intercalados localizados nos corredores secundários que recebem uma subtração triangular encimada por uma cobertura de vidro, produzindo uma entrada de luz direta e pontual; (2) pátios internos, a interrupção de um conjunto de módulos determina espaços retangulares descobertos que, além de propiciar luz natural, contribui para ventilação do local; (3) vão entre arco e viga, o qual possibilita uma iluminação indireta através do afastamento existente entre o arco abatido e a viga e é preenchido por uma esquadria de vidro fixo semicircular, onde a base mede 3 metros e a altura máxima acontece no ponto médio do arco, o qual dista aproximadamente 50 centímetros da viga.¹⁷

O exterior do setor de Abóbodas é caracterizado por uma sequência de arcos abatidos que afloram do solo. A estrutura desses arcos, calculada pelo Engenheiro Néstor Distéfano, foi idealizada por telefone e seus desenhos se realizaram de maneira inusitada. Baliero explica este caso e sua afinidade com o Engenheiro:

Para realizar as plantas das “bóvedas” semienterradas do Cemitério Parque de Mar del Plata liguei para Néstor Distefano que estava em Rosario e lhe encarreguei dos cálculos. Como Nestor era péssimo para desenhar, pedia-lhe que me ligasse com uma grande folha quadriculada à sua frente, então eu dizia: Coloca um ponto quatro quadrados a esquerda, a partir daí traça uma linha até cinco quadrados para cima, aí coloca outro ponto, desse ponto... Isso foi o que pensei para estrutura, o que te parece?” e ele me respondia “Sim, funciona Bucho.” Depois de dois dias, me mandou uma carta com o cálculo. Me divertia com Néstor e era meu amigo íntimo. Para Néstor Distéfano o mais difícil era a estrutura comum de uma casa com vigas e colunas, o concreto nunca foi tríflico. Era um gênio, sem metáfora, de verdade. (...)Estávamos de acordo em que as estruturas estão em função do necessário. (BALIERO, 2006, p.153 e 154)

Seguimos em nosso passeio. Saímos do Setor de Abóbodas e deixamos a praça passando de volta pelo Teto de Homenagens. Retomamos a via central, caminhamos no sentido oeste, à esquerda ainda somos acompanhados pelas covas rasas e logo avistamos à nossa direita o acesso que nos conduz até a próxima parada: o Panteão Municipal.

Panteão Municipal

O edifício do Panteão Municipal ocupa uma área extensa, logo, sua implantação no terreno segue um dos princípios gerais estabelecidos pelo projeto: erguer os objetos de pequena escala e camuflar os de maior massa. No entanto, em função da intervenção militar na época da execução do projeto, este item aflora do solo mais do que o planejado no projeto de Baliero. De acordo com Rizzo, o projeto original previa que seu nível fosse mais profundo. Rizzo também

¹⁶ As dimensões foram obtidas em visita ao local realizada pelo autor e através do material fotográfico que possibilitassem alguma referência de escala.

¹⁷ Essas medidas foram obtidas in loco e por meio de levantamento fotográfico.

salienta a beleza interna deste local, qualificando como um dos locais mais impactantes da arquitetura moderna na Argentina.¹⁸

O Panteão abriga os compartimentos destinados à colocação dos ataúdes dos falecidos, desta forma, durante o percurso por este edifício, vemos toda zona interna repleta de nichos. Assim, as paredes são dotadas de uma grelha ortogonal arranjada a partir das tampas que fazem o fechamento de cada lacuna. Essa malha estampada nas paredes varia entre 8 e 11 módulos de altura e, no outro sentido, ocupa praticamente todas as faces dos muros, variando de acordo com espaço intercolúnio disponível. A proporção espacial dos corredores internos está organizada de modo que a largura equivale a dois terços da altura, portanto as perspectivas resultantes deste interior constituem molduras verticalizadas.

A composição formal desse item apresenta diferenças em relação à ideia original do projeto, portanto optamos por analisar a construção executada in loco devido a possibilidade de visita e a maior disponibilidade de material para consulta. O prédio atual consiste em uma barra horizontal posicionada à frente do elemento principal, o qual assume um formato arredondado com uma abertura zenital circular localizada próxima ao centro. Assim, os fluxos internos desse espaço apresentam um esquema de circulações anelares interceptadas e vinculadas por caminhos que convergem para a zona central deste equipamento. Este centro, que assume o papel de núcleo dentro desta disposição, é uma das áreas mais sublimes do cemitério. Trata-se de uma área circular limitada por paredes que expõem uma grelha de nichos. No centro há um jardim redondo circunscrito por uma borda de concreto, e, para cobrir este espaço, existe uma zenital do mesmo formato, porém com maior raio que o jardim. Essa configuração provoca um recorte no firmamento e um desenho de luz e sombra que conferem a este espaço um nexos distinto. Ramón Gutiérrez ao comentar o projeto deste Cemitério Parque aborda especialmente esse espaço, o qual classifica como uma das obras mais consistentes da segunda metade do século passado.¹⁹

Setor Administrativo

Chegamos à nossa última parada. Para completar esta trajetória pelos objetos do Cemitério Parque de Mar del Plata vamos analisar o setor administrativo. Esse setor também pode ser acessado diretamente pela entrada de serviço, que está localizada na mesma rua do acesso principal, acessos os quais distam entre si aproximadamente 190 metros.

Esse edifício, orientado no sentido leste-oeste, é composto essencialmente por uma longa fita branca, uma cobertura, que funciona como um apêndice desta fita, e um elemento vertical. Essa peça de grande extensão longitudinal inicia nas adjacências do Panteão, passa por trás do Crematório, e segue até a região onde era previsto o estacionamento. Assim, a grande face sul deste volume exibe um compacto muro branco que serve como um espaldar para o Crematório. Baliero explica a horizontalidade desta barra como uma similaridade aos antigos cemitérios do local: “A comprida e baixa parede de serviços demarca o lugar de maneira muito diferente da que ocorria com os muros dos velhos cemitérios do vilarejo.”²⁰ Já na outra face desta fita, o arquiteto dispõe uma galeria que monta um corredor de acesso a uma sucessão de salas justapostas, as quais destinam-se aos necrotérios, administração e serviços.

Esta extensa galeria aberta/coberta exibe em sua face externa, a qual está voltada para o norte, um jogo que alterna entre vazios e brises. Essas proteções solares apresentam um arranjo onde há diversos elementos ordenados na vertical, enquanto no sentido horizontal existem duas barras parcialmente encaixadas na sua face interna.

Os elementos verticais são peças de concreto de seção retangular, as quais medem aproximadamente 8 centímetros de largura por 20 centímetros de comprimento.

¹⁸ Entrevista à Daniel Rizzo realizada pelo autor.

¹⁹ GUTIÉRREZ, Ramón. La arquitectura en la Argentina (1965-2000) Parte 2. Del movimiento moderno a la posmodernidad. Arquitecto 169. Ano 15, junho 2014.

²⁰ BALIERO, Horacio. 2006. Baliero. Edição FADU UBA. p. 33.

Orientadas verticalmente de forma que cada brise funcione como uma barra que vai do piso até a laje, estas peças estão distribuídas em grupos onde cada componente dista aproximadamente 18 centímetros um do outro. Também compõe a barra uma caixa retangular branca adicionada na lateral da viga superior e alinhada sobre o limite dos brises, cuja função é transferir as águas pluviais captadas na cobertura para um condutor circular que conecta sua base ao solo, levando as águas para a rede de destino.

Ao aproximar-se de sua cabeceira oeste esta fita se divide em duas partes: uma segue com o mesmo arranjo da anterior, porém despida de brises; a outra, ao desprender-se da fita original, permanece dotada apenas de laje, funcionando como uma proteção de acesso e, posteriormente, culmina por sobrepor uma zona de serviços e desaparecer na fusão deste elemento com o terreno. Sobre esse encontro final estão dispostos três elementos circulares que abrigam as caixas d'água e se destacam verticalmente dentro da composição.

Conclusão, o final do caminho.

Esse passeio ora feito, coloca-nos como observadores de um projeto que utiliza a paisagem como escala de relação. Daniel Rizzo corrobora este pensamento quando classifica a obra do Cemitério Parque como uma arquitetura topográfica e a inclui dentre os projetos mais relevantes realizados nessa região: O Cemitério Parque constitui um dos exemplos mais importantes da modernidade rioplatense sobre intervenções paisagísticas em grandes espaços. (MONTANER, GONZALES e SABUGO, 2014, P.91)

Após a apresentação e análise individual das peças do Cemitério Parque, partiremos para o exame de todo o conjunto. Para tanto, verificaremos a lógica que une esses objetos e as relações que eles estabelecem com o lugar.

Uma folha em branco ou um estudo que imitam um determinado método não necessitam de firma, enquanto uma aquarela que especula novas técnicas desperta o interesse sobre o que a determina. Portanto, é relevante compreender que este projeto não impõe uma ideia ou jogo pré-estabelecido que investigue a sistematização de uma linha de construção ou pensamento, embora tenha atitudes formais potentes e expressivas que demandam a assinatura de autor.

Como princípio geral, Baliero opta por submergir na paisagem os itens do programa que necessitam de maior área e aflora os que precisam de espaços menores. Esta relação inversa que num primeiro momento pode parecer óbvia e simples, trata-se de um engenhoso entendimento de escala e das formas de contribuição do projeto para um lugar. Partindo da observação de um local que já possuía suas qualidades, a arquitetura proposta por Baliero dá continuidade a um projeto natural que já estava em andamento apenas fusionando duas ideias: uma paisagem, em constante construção, e um lugar para despedidas.

Uma vez que os lugares de maior área estão submersos, eles mimetizam a paisagem, exercendo um jogo onde suas grandes massas acabam por dissipar-se no panorama. Tais objetos estabelecem uma relação de equiparação com o entorno, como se pretendessem entranhar-se ao desenho natural.

Por outro lado, com os lugares que necessitam de pouca área, ocorre o inverso: estes, se mimetizados, submergiram a ponto de desaparecer na imensidão e não estabeleceriam qualquer relação; portanto, o autor opta por erguê-los. A partir daí, esses objetos passam a cobrar potência para permanecer no jogo, e para tanto, necessitam estabelecer relações de proporção com o entorno imediato, qual seja: quilômetros e quilômetros de pampa, um terreno que vem se derramando dos cerros até o mar, uma vegetação esparsa e rarefeita, e um céu austral - uma luz quase cenográfica que, por percorrer caminhos mais próximos do horizonte, nos remete às varas de luz teatrais posicionadas sobre o palco. Uma vez compreendidas essas condições, a escala monumental desses objetos torna-se imperativa e, também, proporcional aos elementos que os cercam.

Portanto, as qualidades do lugar, fusionadas a um tema arquitetônico, encontram diálogo com as peças de Baliero para compor um moderno skyline rio-platense.

Essa estratégia de relação entre a arquitetura e a topografia estabelece uma forma de pensamento que vincula as peças de Baliero entre si e com a própria paisagem. Esta proposta de leitura do local pode ser sintetizada na frase do poeta Vicente Huidobro,²¹ a qual Baliero utilizava para explicar que a arquitetura deve atentar para não cometer excessos prejudiciais ao local de inserção da obra: Vicente Huidobro, em seus escritos, diz aos poetas que não agreguem poesia onde já existe poesia e que mel sobre mel fica repugnante. (...) uma coisa como o campo do Cemitério de Mar del Plata, já está cantado. (ETCHEGORRY, 2003, N.P.)

Em relações mais amplas, o Cemitério Parque alinha-se às vertentes brutalistas: exemplos evidentes disso são o Teto de Homenagens e o Quiosque de Flores. Nesses elementos as possibilidades plásticas e os limites estruturais do concreto armado são explorados enfaticamente, associando a concepção da forma à resistência da estrutura. O sistema construtivo adotado também determina um método pouco industrializado para produzir esses objetos, o qual vincula a obra mais ao campo do ensaio moderno de grandes estruturas soltas sobre a paisagem do que a experimentos modernos de produção em série. Mesmo afastada dos grandes centros urbanos é possível associar esta obra ao brutalismo. Reyner Brahm afirma que a partir de um certo momento o brutalismo se manifesta em diversas partes do mundo com diferentes autores que se aproximam pelas escolhas técnicas, plásticas e construtivas.

É possível também estabelecer uma aproximação do projeto do Cemitério Parque com a arquitetura moderna brasileira. Carmen Córdova afirmou que a experiência vivida no Brasil, quando ela e Baliero foram representar a já extinta Revista Nueva Visión na Bienal de São Paulo em 1957, repercutiu nas formas do projeto de Mar del Plata. Nessa oportunidade o casal estendeu sua estadia no Brasil por seis meses, visitando, além de São Paulo, o Rio de Janeiro e Salvador, onde estabeleceram contato com Oscar Niemeyer e os Irmãos Roberto. Rizzo conta que nessa ocasião surgiu um convite por parte de Oscar Niemeyer para que eles participassem de um projeto para uma escola, o que por razões desconhecidas não aconteceu.²² Córdova relata esta experiência:

Apresentamos a Revista Nueva Visión na Bienal de São Paulo e ficamos; depois fomos para o Rio de Janeiro e aí fomos convidados a conhecer a Universidade da Bahia; finalmente estivemos por seis meses no Brasil! (...) Bucho é um grande fotógrafo, quase todas fotos foi ele quem tirou; a outra é uma foto com os Irmão Roberto, muito conhecidos no Brasil. (...) Depois me dei conta de que fomos influenciados formalmente. (quando perguntada se a visita ao Brasil sugeriu alguma influência no Cemitério Parque de Mar del Plata). A primeira vez que estive com Niemeyer me entusiasmei com sua arquitetura e a sua pessoa; nos encontramos duas vezes com Oscar e fiquei encantada com esses edifícios e o movimento que havia no Brasil quando Juscelino Kubitschek era o presidente. (...) (ACUÑA, 2006, n.p.)

No que se refere aos aspectos enfrentados pela arquitetura moderna durante a década de 60, a obra do Cemitério Parque também ganha consistência. De acordo com Ramón Gutiérrez, essa década foi caracterizada pela busca de novas alternativas no campo cultural.²³ No universo arquitetônico não era diferente, depositando-se uma esperança no profissional, que aparecia como uma figura com potencial social transformador. Logo, a prática da arquitetura moderna se deparava com questões mais amplas, que abarcavam a construção da cidade e o planejamento do território. O projeto de Baliero coincide com o espírito dessa época e adentra o interior argentino com ventos de modernidade. Logo, o local destinado ao projeto do Cemitério Parque, localizado à época nas margens ainda inabitadas de Mar del Plata, era um enorme campo, uma paisagem do pampa “criollo” sem

²¹ Vicente Huidobro (1893-1948) foi um poeta chileno, considerado um grande nome da poesia mundial do século XX. Vanguardista, foi o criador do Criacionismo. Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Chile. Disponível em <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7676.html>>. Acesso: 15 jun 2015.

²² Entrevista à Daniel Rizzo realizada pelo autor.

²³ Gutiérrez, Ramon. La Arquitectura en la Argentina (1965-2000) – Parte 1. Tiempos de Cambio. De la Esperanza al pragmatismo. Vitruvius, São Paulo. Arquitectos 170.02. ano 14, maio de 2004.

qualquer referência urbana. Desta forma, este projeto, conforme anteriormente apresentado, além de adquirir um caráter indissociável do local, igualmente cumpre o papel de marco territorial colaborando para a expansão e a produção do território.

Portanto, esta obra, fruto de um concurso nacional de projetos, é uma peça importante dentro da historiografia da arquitetura moderna argentina, a qual insere Baliero num seleto grupo de arquitetos (ao lado de Clorindo Testa, Marcos Winograd, Mario Soto, Raul Rivarola e Eithel Traine) que foram capazes de materializar as suas ideias de modernidade em lugares remotos. As características do cenário do pampa, as condições autóctones do sítio e as tradições construtivas, ao invés de serem um entrave ou uma dificuldade, constituíram-se em fontes fecundas para estes arquitetos aprimorarem expressivamente suas propostas, expandindo o espectro do movimento moderno em uma fusão de tradição e modernidade.

Referências

ACUÑA, Vivian. **Entrevista com a arquiteta Carmen Córdoba** realizada na SCA (Sociedad Central de Arquitectos). Buenos Aires, junho de 2006. Disponível em <<http://www.socearq.org/cms/wp-content/uploads/2011/02/cc1nuevo1.pdf>>. Acesso: 16 out. 2015.

ALIATA, FERNANDO y LIERNUR, JORGE FRANCISCO. **Diccionario de arquitectura en la Argentina**. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades (comp.). Buenos Aires. AGEA, 2004.

BALIERO, Horacio. 2006. **Baliero**. Edição FADU UBA Facultad de arquitectura, diseño y urbanismo de la universidad de Buenos Aires.

BALIERO, Horacio. **La mirada desde el margen**. Editora Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura. 1993

BORTHAGARAY, Juan Manoel. **Texto escrito para a amostra Diamante Polido, uma homenagem para Baliero**, realizada no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em Rosário, Córdoba e na FADU-UBA, em 2003. Disponível em: <<http://www.cronista.com/impresageneral/Homenaje-al-arquitecto-integral-20040304-0069.html>> Acesso: jun 2016

BULLRICH, Francisco. **Arquitectura argentina contemporánea. Panorama de la arquitectura argentina 1950-1963**. 1963. Buenos aires: Nueva Visión.

BULLRICH, FRANCISCO. **Arquitectura Latinoamericana 1930/1970**. Buenos Aires. Sudamericana. 1969.

BULLRICH, FRANCISCO. **Nuevos Caminos de la Arquitectura Latino Americana**. Ed. Blume. Barcelona. 1969

Catedra Baliero FADU UBA. **Maestros de la Arquitectura Argentina: Bucho Baliero**. Dirigido por: Montaner, Humberto Gonzales e Sabugo, Mario Santiago. 1 edição. Buenos Aires. Editora Clarín, 2014.

ETCHEGORRY, Gonzalo Martin. **Entrevista com o arquiteto Horacio Baliero**. Buenos Aires, 29 de janeiro de 2003.

GLUSBERG, Jorge. **Arquitectos de Buenos Aires**. Buenos Aires. Ed. Espacio, 1979.

GUTIÉRREZ, Ramon. **La Arquitectura en la Argentina (1965-2000) – Parte 1, 2, 3 e 4**. Tiempos de Cambio. De la Esperanza al pragmatismo. Vitruvius, São Paulo. Arquitectos 170.02. ano 14, maio de 2004.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica**. Ed. Catedra. 1984.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, 2ª ed., p.13.

LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHUPIURCA, Pablo. **La Red Austral – Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

LIERNUR, JORGE FRANCISCO. **Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la Modernidad**. Buenos Aires, Fondo Nacional De Las Artes, 2001.

MARQUES, Sérgio Moacir. Fayet. Araújo, **Moojen: Arquitetura Moderna Brasileira no Sul – 1950/1970**. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2012. (Tese de Doutorado)

MONTANER, Berto González. Bustillo y Baliero: entre la vida y el monumento. Clarín. 30 de abril de 2015. Disponível em: http://arq.clarin.com/arquitectura/Ciudad_de_Buenos_Aires-Alejandro_Bustillo

RIVAS, Manuel Alejandro. **Contribución de Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna 1954-1966**.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola brutalista paulistana 1953-1973**. Tese de Doutorado, Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2005.



O HOSPITAL LAGOA: CONCILIANDO PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL E ATUALIZAÇÃO FUNCIONAL NO CASO HOSPITALAR

Subtema: Restauro

Gustavo Fluckseder Cemin

PROPAR-UFRGS, gustavo.cemin@gmail.com

Resumo: O atual Hospital Federal da Lagoa foi inicialmente um hospital geral privado, tendo seu padrão modificado ao longo das seis décadas de atividade, o que contribuiu para acentuar as contínuas adequações funcionais que o programa requer. Neste âmbito, o fato relevante foi a construção do anexo de gabarito baixo à direita do ingresso, no final dos anos setenta, dedicado ao atendimento ambulatorial. Impossibilitado de assumir o projeto, Niemeyer demonstrou contrariedade ao indicar um profissional que não foi contratado. A intervenção não chegou a prejudicar a percepção da obra, mas constitui outro aspecto que agrega substância à análise. Concluído em 1958, foi comprado pelo IAPB em 1962, passando a seguir para rede pública federal; o atendimento atual é restrito ao SUS, voltado a cirurgias de média e alta complexidade. No sentido contrário, existe a necessidade de preservação do bem, o que se restringe a determinados setores e âmbitos, como a configuração espacial, o tratamento de fachadas, os espaços interiores com qualidade arquitetônica reconhecida, especialmente aqueles visitáveis pelo público, e os painéis de Bulcão e jardins de Burle Marx. Este trabalho busca analisar as intervenções realizadas nessa obra emblemática da arquitetura moderna, tentando entender como e foi possível compatibilizar a preservação patrimonial com a atualização funcional que o programa hospitalar requer.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer, arquitetura hospitalar, patrimônio, funcionalidade, restauro.

Abstract: *The current Federal Hospital of Lagoa was initially a private general hospital, having its model changed over the six decades of activity, which contributed to accentuate the continuous functional adjustments that the program requires. In this framework, the relevant fact was the construction of the low template annex to the right of the access, in late 60's, dedicated to ambulatorial assistance. Unable to take over the project, Niemeyer demonstrated annoyance by appointing a professional who was not hired. The intervention did not harm the perception of the work, but constitutes another aspect that adds substance to the analysis. Completed in 1958, it was purchased by the IAPB in 1962, then moved to the federal public network, current care is restricted to SUS, focused on medium and high complexity surgeries. On the other hand, there is the need to preserve the property, which is restricted to certain sectors and areas such as the spatial configuration, treatment of facades, interior spaces with recognized architectural quality, especially those visitable by the public, and the panels of Athos Bulcão and Burle Marx Gardens. This paper seeks to analyze the interventions made in this emblematic work of modern architecture, trying to understand how it was possible to reconcile heritage preservation with the functional update that the hospital program requires.*

Keywords: Oscar Niemeyer, healthcare architecture, patrimony, functionality, restoration.



O HOSPITAL LAGOA: Conciliando preservação patrimonial e atualização funcional no caso hospitalar

Introdução

Projetado em 1952 por Oscar Niemeyer juntamente com Hélio Uchoa, e contando com consultoria do médico Leonídio Ribeiro, o então Hospital Sul América foi o projeto onde o arquiteto propôs pela primeira vez os icônicos pilares em “V” no Rio de Janeiro, que seriam reutilizados adiante na unidade habitacional em Hansaviertel (1957): tendo como referência presumível os tubos metálicos inclinados da marquise de Armée Du Salut, de Le Corbusier, o elemento inusitado se tornou, mais que repertório corrente da arquitetura moderna, iconografia utilizada além-fronteiras, como demonstram os edifícios uruguaios de Raul Sichert. A produção de Niemeyer é relevante, mas a edificação foi promovida a patrimônio pelo mérito artístico: além da configuração e dos elementos corbusianos aclimatados – como a estrutura “dominó”, cortinas de vidro, janelas rasgadas, brises e cobogós –, destacam-se as formas livres do corpo horizontal posterior, com o arco que o define estrutural e plasticamente, o movimento das rampas, a transparência e as formas do auditório externadas. A obra conta ainda com jardins de Burle Marx e painéis de azulejos de padrão *constutivo* de Athos Bulcão. O tombamento pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) ocorreu em 1992, quando os órgãos de salvaguarda despertavam para a necessidade de preservação das edificações e conjuntos modernos com exemplaridade artística.

Sendo uma obra de tamanha relevância no cenário da arquitetura moderna, o principal objetivo deste trabalho é verificar através da análise detalhada desta obra, como foi possível a compatibilização da preservação patrimonial, a partir do tombamento em 1992, com a freqüente necessidade de atualização funcional, impulsionadas pelos avanços tecnológicos e científicos da assistência em saúde. Um segundo objetivo, específico, é debater as relações entre a fama do arquiteto em primar pela forma em detrimento da função e o mito do grau de complexidade do programa hospitalar.

O projeto

Situado no bairro do Jardim Botânico, nas imediações da Lagoa Rodrigo de Freitas, o projeto ocupa o quadrilátero formado pelas ruas Jardim Botânico, Lineu de Paula Machado, Oliveira Rocha e J. J. Seabra (Figura 1), que é, segundo Lauro Cavalcanti, uma “(...) área privilegiada da Zona Sul carioca. Não apenas possui uma bela vista para a Lagoa e das montanhas do Sumaré, como o prédio dispõe de espaço suficiente para fluir e ser adequadamente visto” (CAVALCANTI, 1999). Foi encomendado pela Fundação Larragoiti, primeira denominação do hospital¹, tendo a construção iniciado em 1952 a cargo da Companhia Pederneiras, se estendendo até 1959, devido a uma série de obstáculos encontrados até a sua finalização.

O primeiro dos obstáculos foi a remoção de uma favela com aproximadamente mil moradores, que ocupava o local da construção. O bairro do Jardim Botânico passava por

¹ A publicação na revista L'Architecture D'Aujourd'hui de 1952, apresenta o projeto como Fundação Larragoiti, e contava com prédio de moradia para os colaboradores além do prédio do Hospital.



uma valorização e elitização das suas terras, ao mesmo passo que se proliferaram as favelas na região, o que gerou diversos debates no âmbito das urbanizações e remoções dessas comunidades. Segundo reportagem de O Globo, de 2005, a favelização no entorno da Lagoa acaba na década de 1960, quando é removida a última comunidade:

Um dia a Lagoa Rodrigo de Freitas foi cercada por favelas. No início da década 50, quatro comunidades carentes que somavam mais de 13 mil moradores espalhavam-se por toda a encosta da Rua Sacopã até a Catacumba e parte da Gávea e do Leblon. (...) A favelização desta área nobre da cidade se deu a partir da década de 30 e terminou no fim dos anos 60 com a remoção da última favela, a da Praia do Pinto, no Leblon. (...) E os barracos também chegaram ao Jardim Botânico, próximo do Clube Piraquê, antes de a Avenida Borges de Medeiros ser construída. Era ali que ficava a Favela Paula Machado e Jardim Botânico, nos anos 40, chamada de Vila Hípica, com 1.036 moradores. (PONTES, 2005, p.X).



Figura 1 - Foto aérea do Hospital Federal da Lagoa, na década de 1960. Autor desconhecido.

Fonte: <https://imagens.app.oo.al/qZUhFXUzqLSZtJTv9>

A característica do solo foi outro complicador para o bom andamento da obra do Hospital, por se tratar de um terreno pantanoso exigiu “cuidados na elaboração do projeto, que contava inclusive com um pavimento implantado no subsolo” (CAVALCANTI, 1999).

O Hospital Federal da Lagoa era inicialmente um hospital geral privado, idealizado pelos médicos Felix Lamella e Leonídeo Ribeiro, este que seria em 1958 o seu primeiro diretor-executivo. Ribeiro relatou em seu livro que mestres estrangeiros visitaram o hospital e o descreveram como a mais bem aparelhada, tecnicamente, das organizações do seu gênero na América Latina, além de ter sido uma das mais belas criações da arquitetura moderna brasileira (RIBEIRO, 1967). Porém o seu padrão foi sendo modificado ao longo das suas seis décadas de atividade, fato que contribuiu para acentuar as adequações funcionais que o programa requer.



Após a conclusão da obra em 1959, as mudanças não demoram muito para começarem a acontecer. Em janeiro de 1952, o então presidente João Goulart autoriza o IAPB² a comprar o hospital, e este passa a se chamar Hospital dos Bancários. Já em novembro de 1966, “todos os institutos que atendiam aos trabalhadores do setor privado foram unificados no Instituto Nacional de Previdência Social, o INPS” (OLIVEIRA e TEIXEIRA, 1985). Posteriormente o INPS teve sua rede de assistência a saúde transferida para gestão do Ministério da Saúde, atendendo exclusivamente ao Sistema Único de Saúde e passando então a denominação atual, Hospital Federal da Lagoa. Essas mudanças tiveram impacto importante no que diz respeito a função do hospital, que passou a atender a cirurgias de média e alta complexidade. O prédio é considerado um exemplo de arquitetura moderna com sua tipologia em bloco horizontal sobre pilotis em “V” e os brises-soleil presentes na fachada oeste para proteção da incidência solar. Conta, também, com uma estrutura anexa de formas livres e escultural, inicialmente concebida para abrigar a capela do hospital, que estabelece um diálogo com a forma rígida e retilínea da lâmina principal e confere movimento ao desenho do conjunto. Vale salientar que a época do projeto, Niemeyer atingia o seu ápice³, e os elementos empregados no Hospital Federal da Lagoa, já eram recorrentes no seu repertório, porém em constante aperfeiçoamento.

O grande exemplo são os marcantes pilares em “V”, que neste momento da obra do arquiteto eram regularmente usados, podendo citar os projetos para o Palácio da Agricultura, de 1951, no Ibirapuera em São Paulo, o conjunto JK, de 1952, em Belo Horizonte e o Hotel em Diamantina, de 1951, em Diamantina. Este tipo de estrutura proporciona a diminuição do número de apoios e garante “liberdade no arranjo da composição” (XAVIER et al., 1991), e oferecendo ao conjunto riqueza de ritmo e originalidade. Estes são citados por Yves Bruand que se refere com apreço aos mesmos, considerando a relevância da disparidade entre a forma dos pilares com o edifício propriamente dito. Este autor comenta que: “devem seu valor estético a suas proporções exatas e ao contraste dinâmico que oferecem com o aspecto estático do paralelepípedo retangular puro que os encima” (BRUAND, 1991).

Já o arquiteto e ensaísta suíço Max Bill teve críticas categóricas ao desenho e à forma dos pilares. Em 1954 publicou um artigo na revista *Architectural Review*, onde criticava os pilares desenhados para os edifícios do conjunto do Parque Ibirapuera, em São Paulo, notadamente o embasamento do Palácio da Agricultura.

As formas livres são puramente decorativas (...). Inicialmente os pilotis eram retos, mas agora estão começando a tomar formas muito barrocas. A boa arquitetura é aquela em que cada elemento cumpre sua finalidade e nenhum elemento é supérfluo. Para alcançar essa arquitetura o arquiteto deve ser um bom artista. Deve ser um artista que não tem necessidade de extravagâncias para chamar a atenção; alguém que, acima de tudo, está consciente de uma responsabilidade em relação ao presente e ao futuro (BILL, *Architectural Review*, 1954, *apud* SEGAWA, 1998).

Sem dúvida que Max Bill se referia à polêmica internacional a respeito da chamada “escola carioca” de arquitetura moderna. Ao lado das doutrinas de ruptura do movimento moderno com referências históricas e da preconizada ausência absoluta de ornamento, os arquitetos brasileiros criaram formas livres e desenhos sinuosos, tirando partido da plasticidade do concreto armado. As considerações a respeito do apontado “barroquismo excessivo” nas obras da arquitetura moderna brasileira não ficaram sem réplica. Em matéria do primeiro

² O Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários foi um instituto previdenciário, criado no Brasil em 1934 e extinto em 1966.

³ Na década de 1940 projeta o Conjunto da Pampulha e desenvolve o projeto para sede da Organização das Nações Unidas (ONU). Em 1950, Stamo Papadaki publica nos Estados Unidos o livro “The Work of Oscar Niemeyer”



número da revista *Módulo*, do grupo de Niemeyer, o arquiteto defendeu a abordagem inovadora dos profissionais brasileiros. Seus colegas do corpo editorial da revista chegaram a minimizar a importância de Max Bill e outros críticos mencionando seus projetos como “pequenos e inexpressivos” (SEGAWA, 1998).

Ainda mencionando o uso dos pilares em “V” pelo arquiteto Oscar Niemeyer podemos citar outros exemplos, como o Edifício Califórnia, em São Paulo (1951), o Conjunto JK em Belo Horizonte (1951) e o edifício da Praça Hansa (1955) em Berlim cujos projetos eram apoiados sobre pilares em “V” e suas variações. A respeito do embasamento do Edifício Califórnia, em São Paulo, Rodrigo Queiroz comenta que este é um dos exemplos de diversos projetos de Niemeyer onde ele pesquisa as variações dessa solução.

Após o projeto do edifício Califórnia, o pilar em “V” reaparece em diferentes variações em outros projetos de edifícios como o Palácio da Agricultura, de 1951/1954 (25) em São Paulo, o Hospital da Lagoa, de 1952, a Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, de 1955, o edifício de apartamentos em Berlim, de 1954, e o Conjunto JK em Belo Horizonte, de 1951, nesse último, assumindo uma curiosa versão em “W”, variante do pilar que sustenta a rampa interna do Pavilhão da Bienal no parque do Ibirapuera (QUEIROZ, 2012).

Ainda em 1951, pode-se referir outro projeto onde o arquiteto continua na sua investigação em relação a leveza dos pilares em “V”, o Conjunto JK, em Belo Horizonte. Além disso, verifica-se grande correspondência do partido arquitetônico e do tratamento estético do prédio do Hospital Federal da Lagoa com a do já mencionado Palácio da Agricultura, no Parque do Ibirapuera, não apenas no embasamento, mas incluindo a formatação da lâmina com empenas laterais cegas e do volume deslocado da circulação vertical de matriz corbusiana.

Pode-se observar também, o uso recorrente de jardins especialmente concebidos pelo paisagista Roberto Burle Marx, neste projeto associando as suas funções terapêuticas junto aos pacientes internados, com a inserção do hospital à paisagem local, a “exuberante natureza do Rio de Janeiro”, segundo Peralta (2002), por conta de sua localização junto ao morro do Corcovado e da Lagoa Rodrigo de Freitas. O paisagista desenhou os jardins do conjunto usando formas oriundas das ciências médicas, inspiradas “na forma de um embrião” (PERALTA, 2002)⁴, agregando curvas e sinuosidades nos canteiros e passeios. Foram projetados dois conjuntos de jardins. O primeiro, mais reservado emoldura a fachada sudeste da lâmina principal do hospital, promovendo uma ligação entre esta e o volume curvilíneo do conjunto anexo, recebendo pacientes internados e funcionários nas horas dos intervalos de sua jornada. Do lado oposto, junto à fachada noroeste, o jardim com maior visibilidade fica na entrada do prédio, pontuando os caminhos que levam ao saguão da entrada, onde está a recepção do hospital e a distribuição dos transeuntes para os locais a que se destinam. Este jardim possui uma fonte de água corrente e seu desenho conta com espécies diversas de vegetação e caminhos de pedra. Marca, também, a entrada do hospital e a compatibilização do desenho da pequena guarita da portaria externa do prédio com o conjunto e a distribuição dos usuários em direção aos blocos construídos.

Realçando a encanto do paisagismo e sua propriedade em harmonizar e agregar os volumes construídos em volta do prédio hospitalar, Inês El-Jaick de Andrade discorre:

Seus jardins, com muitos recantos de estar, estão ambos voltados para as vias de circulação, de maneira a emoldurar a lâmina da edificação hospitalar. Um espelho de água, com tanques, também complementa a composição. (...) fica evidente que o projeto paisagístico de Burle Marx ambienta a arquitetura e rompe com seu geometrismo, de maneira a ligar o edifício ao terreno (ANDRADE, 2017, p. 72).

⁴ El edificio se encuentra implantado en medio a la exuberante naturaleza de Rio de Janeiro, siendo que el elemento conector de ambos son los jardines de Roberto Burle Marx, inspirados en la forma del embrión. (PERALTA, 2002, p. 33).



A história do paisagismo do Hospital da Lagoa, antigo Hospital Sul América, conta com um episódio a respeito da inclusão de uma escultura em seu exterior. O escultor Bruno Giorgi, que já havia trabalhado com Oscar Niemeyer em inúmeros projetos, desenvolveu o desenho de uma peça que seria instalada em meio aos jardins do hospital. No entanto, dois meses após o anúncio da inclusão da obra de Bruno Giorgi para o hospital, a coluna de artes plásticas informava a rejeição do arquiteto à escultura, com o crítico Jayme Maurício comentando que a mesma “não agradou ao arquiteto Oscar Niemeyer por considerar impróprio” para aquele hospital.

O prédio do hospital conta, no entanto, com obra de arte de outro artista, que confere cor e elegância ao prédio e confirma a escolha usual do arquiteto para a inclusão de azulejaria em suas obras, desde os tempos do Conjunto da Pampulha. Os painéis em azulejos concebidos por Athos Bulcão⁵, agregam elementos artísticos e pontuam a entrada do hospital, conferindo um toque de arte às fachadas, e marcando o contraste entre seu colorido, os cinzentos pilares em “V” e o verde dos jardins.

O programa

A conceituação na distribuição dos diversos ambientes nos pavimentos de Internação (do 3º ao 8º pavimento) denota clara preocupação em localizar os espaços ocupados pelas Enfermarias no lado que melhor se beneficia da incidência da luz do sol e da vista para a Lagoa. Do lado oposto da circulação central a distribuição dos serviços de apoio como Postos de Enfermagem, Copas, Consultórios e acesso às circulações verticais conferem ao prédio racionalidade e adequação do projeto no que se refere à localização dos setores interdependentes.

O volume prismático apoiado sobre os pilares em “V” repousa sobre uma base semi-enterrada que se configura no subsolo, onde foi determinado a ocupação por serviços de apoio ao funcionamento do hospital, tal qual a subestação, as caldeiras, incineradores de lixo, os serviços de autópsia, cozinha, lavanderia, entre outros. Tal estratégia pode ser observada em outras edificações modernas no âmbito da saúde, como por exemplo o Hospital Fêmeina em Porto Alegre, projetado por Irineu Breitman, em 1955, pouco posterior ao projeto de Niemeyer.

O térreo se configura em um espaço fluido, muito em função dos pilares em “V”, que possibilitam grandes vãos. Nesse pavimento estão localizados serviços administrativos do hospital, uma rampa que conecta ao volume de forma especial, e o restaurante para os funcionários.

No décimo pavimento, há um terraço com abrigos e cadeiras para doentes e acompanhantes, bem como o gabinete do diretor, biblioteca e salões para cursos e conferências.

Além disso, uma das grandes polêmicas que envolveram o projeto do Hospital Federal da Lagoa ocorreu quando da construção do bloco da Emergência, junto à rua Jardim Botânico, em 1973, quando os serviços de atendimento de urgência e emergência, priorizados pela assistência à saúde da época, necessitavam ampliar a área de consultórios do hospital para implantar este atendimento, devido as mudanças administrativas que passou a instituição.

O arquiteto Oscar Niemeyer foi consultado para conceber o seu desenho e indicou um colega, Hans Muller, que já vinha desenvolvendo trabalhos com ele, para projetar o novo bloco. Devido a uma série de circunstâncias, o projeto acabou sendo delegado a outro

⁵ Nascido no Catete, Rio de Janeiro, em 2 de julho de 1918, Athos Bulcão passou sua infância em Teresópolis. Foi amigo de alguns importantes artistas modernos, os maiores responsáveis por sua formação. Carlos Scliar, Jorge Amado, Pancetti, Enrico Bianco (que o apresentou a Burle Marx), Milton Dacosta, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Ceschiatti, Manuel Bandeira entre outros. Aos 21 anos, o apresentaram a Portinari, com quem trabalhou como assistente no Mural de São Francisco de Assis na Pampulha e aprendeu muitas lições sobre desenhos e cores. Athos é o artista de Brasília. As obras que lá realizou foram feitas para o convívio com a população e carregam a consideração por esta cidade e seus habitantes. Faleceu no dia 31 de julho de 2008, aos 90 anos.



escritório, gerando grande mágoa a seu primeiro idealizador, que não concordou com o partido adotado. O episódio de sua construção, contra suas recomendações, gerou a sua recusa em considerar o hospital como uma das suas obras de referência. Ainda assim, o prédio do Hospital da Lagoa segue como um exemplar emblemático da arquitetura moderna e da obra do seu criador.

O chamado, inicialmente, Bloco da Emergência, passou a ser conhecido por Bloco do Ambulatório, devido a mudança de função, e consta de uma construção retangular, com dois pavimentos, que abriga uma diversidade de Consultórios e apoio técnico aos mesmos. Seu acesso é feito por meio de uma entrada na Rua Jardim Botânico, lateral à Escola Normal que é sua vizinha. Esse volume não chega a prejudicar substancialmente a leitura da edificação original (Figura 2). Pode-se considerar como uma primeira intervenção”, pois está diretamente ligado ao volume principal. Esta intervenção tem um caráter amplamente neutro, não utilizando nenhum cânone modernista na sua concepção o que de certa forma pode-se considerar um risco a obra original.



Figura 2 - Vista de observador com o Hospital Federal da Lagoa ao fundo e Bloco dos Ambulatórios a direita.
Fonte: Foto de Geyser Capote, 2013

Em conversa com o gerente de hotelaria da instituição Markely Leal⁶, fica comprovado que o hospital funciona atualmente de modo satisfatório, se constatando que o apesar da inúmeras modificações ao longo do tempo, o projeto de Niemeyer e Uchoa se mantém em bom funcionamento. Isso ajuda a desmitificar a fama de que os arquitetos brasileiros, em especial Niemeyer, não estavam comprometidos com a funcionalidade das edificações que projetavam, e o fato de as edificações de caráter assistencial de saúde terem uma complexidade maior do que programas de museus, só ajuda a reafirmar isso.

⁶ Em entrevista aos autores em 24/07/2019



A renovação

A partir da sua inauguração o Hospital da Lagoa tem sofrido uma série de interferências no seu desenho o que podemos observar ao compararmos a sua fachada inicial com a fachada atual. Aberturas para iluminação e ventilação de espaços que foram sendo recriados e ocupados, de modo diverso dos ambientes projetados inicialmente, exigiram intervenções que não pouparam a parte superior da fachada e sua superfície cega, agregando seteiras e esquadrias na reorganização dos espaços da direção e da administração do hospital.

No entanto, as maiores alterações experimentadas referem-se aos ambientes internos quer seja para adequar a instituição às normas vigentes, quer seja para que possam ser instalados novos equipamentos de diagnóstico e tratamento, exigindo adaptações técnicas nos seus setores e instalações. O segundo pavimento da unidade, por exemplo, foi objeto de diversas adequações ao longo do tempo. Isso se deve principalmente ao fato de que neste pavimento estão localizados setores do laboratório e dos serviços de diagnóstico por imagem.

Segundo relatos, os jardins projetados pelo paisagista Roberto Burle Marx, hoje descaracterizados, teriam projeto de recomposição, a partir da gestão federal⁷, em 2005, tentando recuperar de seu projeto original, contando com a consultoria do escritório detentor do acervo de Burle Marx, dirigido pelo arquiteto Haruyoshi Ono. Este chegou a planejar a recuperação paisagística do local respeitando o tombamento do jardim e o seu aspecto original. A sucessão de diferentes gestores e níveis diversos de governo (federal e municipal, e novamente federal) acabaram por adiar essas intervenções. Posteriormente, com a morte do paisagista Haruyoshi Ono e, ainda, com a total alteração de direção e equipe de manutenção predial, o jardim continua sem as adequações necessárias.

A partir da observação do projeto original do Hospital Federal da Lagoa, nos deparamos com a reflexão de como a instituição pode conservar a edificação concebida por Niemeyer e Uchôa, sob algumas premissas que foram estruturantes à época, mas que, hoje, não representam mais a abordagem da arquitetura de atenção à saúde pois vimos uma série de normas e posturas sanitárias impactarem e modificarem os projetos hospitalares, a partir da década de 1990. Segundo Celia Gonsales:

A importância histórica dada a um edifício faz parte de um processo de retroalimentação. Os resultados da investigação artística, histórica e científica criam um corpus que indica e sustenta um objeto como “monumento”. Os resultados serão mais consistentes à medida que identificam aquela arquitetura ou espaço urbano com uma estrutura ou esquema moderno mais evidente, aqueles objetos que apresentam um real emprego dos aprioris modernos (GONSALES, 2008).

Neste sentido nos deparamos com dificuldades na conservação do projeto original dos edifícios de saúde. Se por um lado temos que considerar a atividade-fim destas instituições, alteradas com o passar do tempo, por outro lado podemos imaginar uma série de equívocos e de desconhecimento das diversas funções que fizeram parte do programa de necessidades que inicialmente moldaram e balizaram a distribuição e a hierarquização dos diversos ambientes assim como a infraestrutura e espaços técnicos que apoiaram a concepção original do hospital. Fernando Diniz Moreira apresenta uma preocupação referente a essa questão:

Nossas sociedades ainda não consolidaram a ideia de que a arquitetura moderna é um produto cultural e que deve ser protegida para as futuras gerações. O reconhecimento de um edifício como um bem cultural de uma comunidade leva certo tempo. Muitos edifícios modernos estão sob risco de

⁷ Hospital da Lagoa, após o período de sua municipalização, foi reintegrado ao patrimônio do governo federal, por meio de intervenção na gestão do município, que retomou o controle de hospitais como Hospital Cardoso Fontes, Hospital do Andaraí, Hospital de Ipanema e Hospital da Lagoa.



descharacterização ou demolição, mas muitos deles ainda não tiveram seus valores reconhecidos pela sociedade (MOREIRA, 2010).

Por outro lado, podemos também considerar que, a despeito de intervenções e reformas equivocadas, que foram se adicionando ao projeto original do edifício hospitalar, temos a sua integridade e longevidade garantidas a partir da continuidade do uso de seus ambientes que, embora atualizados na função e nas premissas contemporâneas de assistência à saúde, puderam guardar as características mais importantes de sua localização e dimensões em relação à totalidade do prédio inicial. Neste sentido, o uso da edificação é um fator determinante da preservação, como aponta Ana Albano Amora:

A preservação de parte desse patrimônio, especialmente dos prédios públicos, está sendo garantida pelo uso. Entretanto, o projeto Inventário do Patrimônio Cultural da Saúde pode ser um passo no sentido da utilização do instrumento do inventário como mecanismo de salvaguarda de acordo com a Constituição Federal. Isso se constitui em avanço para o conjunto de ações de preservação nas várias instâncias governamentais (AMORA, 2009).

As questões levantadas e catalogadas pelo desenvolvimento do projeto Inventário do Patrimônio Cultural da Saúde possibilitam empreender reflexões sobre o grau de manutenção da estimativa inicial das estruturas arquitetônicas, se é isto o que queremos ou se de fato é o desejável no caso de edifícios de atenção à saúde.

Especificamente, no caso do Hospital Federal da Lagoa, que se tornou exemplar da memória do exercício da medicina e, por que não dizer, da arquitetura de saúde, merece um estudo sobre sua conservação, abordando um campo específico de conhecimento, exercido exaustivamente na busca de ordenação e de implantação adequadas do objeto em tela, como observamos em diversos projetos de conservação estudados para os exemplares do movimento moderno.

Como nos sinaliza Riegl (2014), em toda a tentativa de intervenção para a conservação de um objeto arquitetônico, devemos nos imbuir de um acurado juízo crítico e nos capacitarmos a fazer escolhas específicas para que logremos atingir a pretendida preservação.

Recentemente, no ano de 2010, foi feito um acurado levantamento do estado das fachadas do hospital para que fosse feita a restauração e a recuperação de suas características externas. A partir de relatório, apontando consultas a diversos documentos e publicações, foi elaborado um documento chamado Projeto Básico de Restauração do Hospital da Lagoa, pelo escritório do arquiteto Jorge Alfonso Astorga Garro e sua equipe.

Apesar de ter sofrido uma grande atualização tecnológica nos seus interiores, algumas vezes para abrigar novos equipamentos de diagnóstico e tratamento e outras para que a instituição pudesse atender ao que é preconizado pela Vigilância Sanitária em relação ao controle das infecções hospitalares, o fato é que o Hospital da Lagoa pode desenvolver estas ações, acompanhando-as por um minucioso trabalho de conservação do edifício. Essa intervenção logrou consolidar a imagem do prédio hospitalar de modo tão minucioso- até mesmo com o uso de rapel para os levantamentos nas suas fachadas- a ponto de ter possibilitado a comparação e correção das medições in loco com os registros encontrados em seus arquivos (ASTORGA, 2010).

Com as assertivas mencionadas acima e de observando os conceitos recentemente discutidos sobre a conservação dos monumentos do movimento moderno, especialmente no caso de instituições de saúde, como é o Hospital Federal da Lagoa, nos deparamos com o questionamento sobre a autenticidade nas escolhas das intervenções por que tem passado o edifício. Para ilustrarmos essa discussão recorreremos mais uma vez à Celia Gonsales (2008), que nos fala:

Autenticidade em relação aos monumentos arquitetônicos contém sempre uma ideia de passagem do tempo, do reconhecimento e valorização do objeto através das marcas obtidas em seu devir histórico. A arquitetura moderna em geral não é eficiente sob esse aspecto e isso explica de



alguma maneira sua particularidade na abordagem desse tema (GONSALES, 2008).

Há dificuldades no distanciamento temporal, presente nos monumentos antigos, em que não é preciso assumir uma postura de reflexão e busca de valores caros às culturas ou à história da arte e da arquitetura. No caso dos edifícios modernos não temos ainda, na sua maioria, a presença da pátina do tempo a imprimir um aspecto vetusto e que induza a buscar a sua representatividade e valor na passagem dos anos e na construção simbólica da sua presença na paisagem da cidade. Ao contrário, a pátina do tempo em edifícios modernos denota a falta de conservação da edificação.

Conforme Gonsales (2012), "é na verificação do equacionamento das questões fundamentais da modernidade em uma obra de arquitetura que pode estar o segredo de sua aceitação pela comunidade e assim sua verdadeira autenticidade". Assim podemos aferir que a autenticidade, no caso de estruturas arquitetônicas modernas, deve se ligar aos fatores culturais que a obra representa analisando, no entanto, o que deve ser apagado e retornado ao aspecto inicial e o que deve ser conservado das intervenções havidas com a passagem do tempo e com as atualizações necessárias à sua sobrevivência e uso, especialmente se considerarmos as construções hospitalares. As reflexões sobre as questões da conservação e restauração dos monumentos modernos, no caso de hospitais, demandam o estabelecimento de escolhas e posicionamento claro do que deve ser apagado e do que deve ser mantido, com a análise das diversas funções ali desenvolvidas para que se garanta a continuidade do uso e de sua destinação.

As edificações de saúde e, em particular, o prédio aqui analisado, pode ter sua preservação corroborada pela forte ligação de seu programa com as políticas públicas de saúde da época de sua concepção, o que reforça o que mencionamos a respeito das escolhas e do conhecimento da história da edificação além das premissas utilizadas nas intervenções de atualização ao longo do tempo.

O restauro na prática

Em artigo sobre patrimônio, Astorga (2016) propõe dez etapas (Figura 3) para um bem-sucedido projeto de restauração de uma obra arquitetônica. Inspirando-nos na citada obra, que aponta que é preciso "entender e amar o bem" (ASTORGA, 2016) estabelecendo uma posição a priori no trato da questão, sugere as questões a serem enfrentadas e as organiza e discorre sobre cada uma delas. Por este viés, acreditamos que nos cabe consolidar o que apresentamos nesse trabalho, escolhendo cinco dos dez pressupostos apresentados pelo autor para que possamos reiterar a importância da conservação dos hospitais modernos, como parte fundamental da memória da saúde.

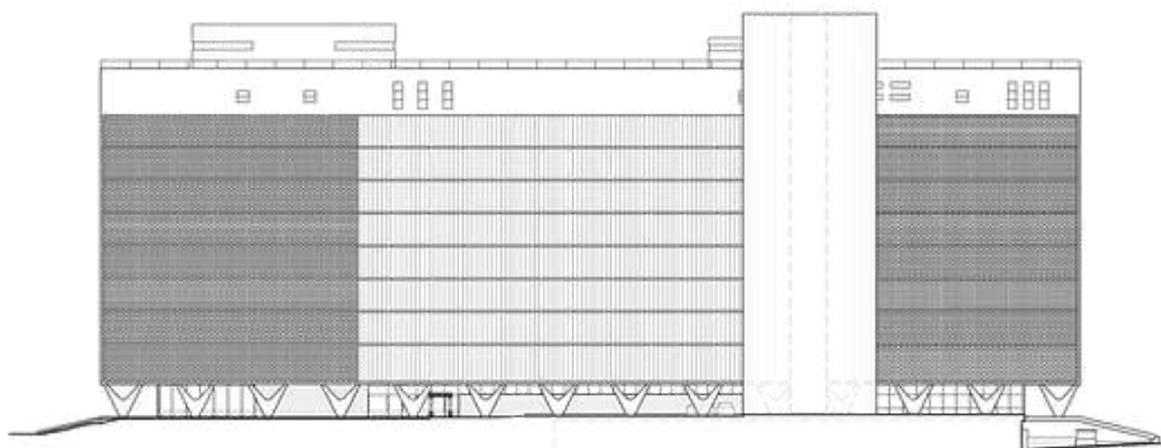


Figura 3 - Fachada Noroeste, rua Jardim Botânico, etapa de levantamento cadastral.

Fonte: ASTORGA, 2010



Concluimos, ainda, que a importância do conhecimento das premissas e dos conceitos que moldaram a arquitetura dessas estruturas devem ser capazes de embasar os futuros planos diretores, intervenções e atualizações tecnológicas, auxiliando, a partir do conhecimento do seu passado, a elaboração de novos projetos que sejam capazes de atender às posturas das novas tecnologias de saúde ainda por serem implantadas.

As premissas de Astorga (2016) que julgamos mais importantes para a questão são as seguintes: Pesquisa histórica, Levantamento cadastral, Mapeamento de danos, Diagnóstico do estado de conservação, Propostas teóricas, e Uso/Programa/Partido. Acreditamos que a continuidade do uso dos hospitais em atividades de atenção à saúde, mesmo que diversas das que foram postas inicialmente, podem auxiliar na sua conservação, na preservação de sua memória e na consistência da preservação dos valores preconizados pelo seu projeto, de atenção à saúde. Este é o que apontamos como a capacidade de olhar o passado para construir o futuro.

Mesmo com os inúmeros problemas que cercam a conservação e manutenção desse hospital, sua estrutura arquitetônica permanece como um marco da arquitetura moderna e um exemplo da abordagem dos seus parâmetros na conformação de edifícios complexos, como uma instituição hospitalar, desafiando a passagem do tempo e o impacto das sucessivas incorporações de tecnologia. Portanto, recomenda-se que a análise das ações de restauro e preservação que enfrentaram nos últimos anos seja objeto de estudo e reflexão para, quem sabe, apontar diretrizes para a conservação de exemplares similares, como por exemplo o Hospital Fêmina.

Pode-se concluir que os hospitais modernos que tiverem a importância histórica e a tipologia especial de sua arquitetura reconhecidas, respeitadas e estudadas, podem se constituir em lugares de memória da saúde, sem que se deixe de atualizar a oferta de tecnologia médica aos seus clientes, como acontece no Hospital Federal da Lagoa.

Referências:

AMORA, Ana Albano. **O nacional e o moderno: a arquitetura e saúde no Estado Novo nas cidades catarinenses**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

ASTORGA, Jorge. Projeto de Restauração: prática e modernidade. In RIBEIRO, Rosina Trevisan M. e NOBREGA, Claudia C. L. (orgs). **Projeto e Patrimônio: Reflexões e Aplicações**. Rio de Janeiro, Rio Books, 2016.

BLOC, André. Fondation Larragoiti. In: **L'Architecture D'Aujourd'hui**, Boulogne, n. 42-43, 1952. p. 90-93.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

COSTEIRA, Elza, SANTOS, Mauro e BURSZTYN, Ivani. Hospital Sul América: a Arquitetura Moderna e o Desenho do Edifício Hospitalar. III Congresso Nacional da ABDEH – Ambientes de Saúde: Diversidades e Desafios. Porto Alegre, 2008. **Anais...** Porto Alegre, ABDEH, 2008.

COSTEIRA, Elza Maria Alves. Reflexões sobre a Edificação Hospitalar: um Olhar sobre a Moderna Arquitetura de Saúde no Brasil. In BITENCOURT, Fabio e COSTEIRA, Elza (org.). **Arquitetura e Engenharia Hospitalar: Planejamento, Projetos e Perspectivas**. Rio de Janeiro, Rio Books, 2014.

DE GRACIA, Francisco de. **Construir em lo construído: la arquitectura como modificación**. Madrid: Nerea, 2001.

GONSALES, Célia Helena Castro. Síntese das artes. Sentidos e implicações na obra arquitetônica. **Arquitextos**, São Paulo, ano 12, n. 144.06, Vitruvius, maio 2012. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4351>>.



KUHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização**. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2008.

NIEMEYER, Oscar. Hospital Sulamérica. In: **Revista Módulo**, Ano III, n.14, 1959. p.12– 17.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: works in progress**. Nova York, Reinhold, 1956.

QUEIROZ, Rodrigo. Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 151.08, Vitruvius, dez. 2012 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4632>>.

RIBEIRO, Leonídio. Hospital Sulamerica. In: **Revista Hospital de Hoje** - Instituto de Pesquisas Hospitalares. São Paulo, IPH, vol. 8, 3º trimestre, 1957, p. 191-198.

SALVO, Simona; KUHL, Beatriz Mugayar. “A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro”. São Paulo: Revista Pós FAUUSP n.23, 2008, p.199-211.

SALVO, Simona. “Restauro e ‘restauros’ das obras arquitetônicas do século XX: intervenções em arranha-céus em confronto”. São Paulo: Revista CPC n.4, 2007, p.139-157.

SOUZA, Luiz de Castro. Evolução histórica do Hospital da Lagoa. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, ano 150, n.362, 1989. p. 163-169.



DUAS RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES GAÚCHAS E AS AÇÕES SOFRIDAS AO LONGO DE 50 ANOS DE EXISTÊNCIA

Renovação

João Paulo Silveira Barbiero¹; Alexandre Bataioli da Silva²

¹UFRGS silveirabarbiero@gmail.com; ²alexandrebatoli@gmail.com

Resumo:

O presente trabalho apresenta duas residências projetadas em 1969 por quatro arquitetos da segunda geração de modernos do Rio Grande do Sul: Luis Carlos da Silva Zubarán, José Carlos Pereira da Rosa, David Léo Bondar e Arnaldo Knijnik. A primeira foi projetada para João Cândido Silveira da Rosa por Zubarán e Rosa; a segunda casa foi para o médico Marco Aurélio Rosa, projeto de Bondar e Knijnik. O propósito do trabalho é analisar as intervenções sofridas nas duas casas, de linguagem arquitetônica bem distintas; busca entender como a arquitetura moderna residencial gaúcha foi preservada nesses dois exemplares. Com base nos documentos originais dos projetos e fotos da época, a partir da visitação nas residências e entrevistas com os arquitetos que nelas interviram, pretende-se discorrer sobre as mudanças necessárias com o passar do tempo. A escolha pelas residências deu-se primeiramente pelo ineditismo, pela data e por um interesse pessoal dos autores. O propósito do artigo é difundir esta arquitetura, aproveitando para debater de que forma preservá-la, aqui são apenas dois exemplares, mas cujos projetos de renovação podem servir de exemplo à várias outras obras da arquitetura moderna das décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: Arquitetura moderna; residências; intervenção; renovação.

Abstract:

This paper presents two residences designed in 1969 by four second generation modern architects from Rio Grande do Sul: Luis Carlos da Silva Zubarán, Jose Carlos Pereira da Rosa, David Léo Bondar and Arnaldo Knijnik. The first was designed for João Cândido Silveira da Rosa by Zubarán and Rosa; the second house was for the doctor Marco Aurélio Rosa, project by Bondar and Knijnik. The purpose of this work is to analyze the interventions suffered in both houses, with very different architectural language, seeking to understand how the modern residential architecture from Rio Grande do Sul was preserved in these two examples. Based on the original documents of the projects and photos of the time, from the visitation in the residences and interviews with the architects who intervened in it, we intend to discuss the necessary changes over time. The choice of residences was primarily due to the unpublishedness, date and personal interest of the authors. The purpose of the article is to disseminate this architecture, taking the opportunity to discuss how to preserve it, here are only two examples, but whose renovation projects can serve as an example to several other works of modern architecture of the 1960s and 1970s.

Keywords: Modern architecture; residences; intervention; renovation.



DUAS RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES GAÚCHAS E AS AÇÕES SOFRIDAS AO LONGO DE 50 ANOS DE EXISTÊNCIA

Os autores

O presente trabalho apresenta duas residências projetadas em 1969 por duplas de arquitetos da segunda geração de modernos do Rio Grande do Sul: Luiz Carlos da Silva Zubaran e José Carlos Pereira da Rosa; David Léo Bondar e Arnaldo Knijnik. A casa projetada pela primeira dupla é a Residência João Cândido Silveira da Rosa; a segunda é a Residência Marco Aurélio Rosa. O grupo formou-se no final da década de 50 pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS e juntos realizaram vários projetos ao longo das décadas de 1960 e início dos 1970. Antes de formados, ainda estudantes da faculdade de Arquitetura, eles tinham um grupo de amigos que dividiam escritório como desenhistas, prestando serviço para outros profissionais já formados. O grupo inicial estava composto por, além de Zubaran, Rosa, Bondar e Knijnik, por Iveton Pôrto Torres, José Carlos Mafessoni, Moacyr Kruchin e Guilherme Waldemar Axelrud. Depois de formados, para dividir custos, esses jovens arquitetos se dividiram em duplas para abrir escritórios.

Logo depois de formado, Bondar trabalhou com Moacyr Kruchin realizando algumas residências e muita arquitetura de interiores; foi no final da década de 1960 que começou a parceria com Arnaldo Knijnik, cujo principal papel era o acompanhamento na obra. A dupla se complementava, Bondar concebia e Knijnik executava. Por sua vez Rosa e Zubaran começaram a parceria logo depois de formados. Zubaran também era artista plástico e sempre foi o mais criativo no escritório, já Rosa era o mais técnico e era quem administrava tudo no escritório, mais um exemplo de complementação.

Em meados da década de 1970 os sócios se separaram amigavelmente, pois Rosa passou a atuar mais como urbanista na Prefeitura Municipal de Porto Alegre e Zubaran seguiu com o escritório e os arquitetos colaboradores do período. Rosa ainda lecionou no curso de arquitetura e urbanismo da ULBRA e manteve atividades profissionais em escritório próprio, falecendo em dezembro de 2018. Arnaldo Knijnik e David Bondar também lecionaram na UniRitter por vários anos, o último por mais de duas décadas e assim como Rosa foi arquiteto atuante nas Instituições da classe, tendo sido presidente do IAB.

As Casas

Residência João Cândido Silveira da Rosa – casa A

A casa foi projetada para um primo de Rosa, José Cândido Silveira da Rosa, médico. Depois de construída, a família lá residiu por curto tempo, sendo a casa vendida e posteriormente revendida em 1977 para Ciro Benito Pogli Barbiero, médico que lá vive com a família até hoje. A residência em questão localizada no Bairro Boa Vista em Porto Alegre, completa este ano 50 anos. Sem dúvidas as ações sofridas ao longo do tempo não descaracterizaram a residência primeiramente por não ter mudado de uso e também pelo fato dos proprietários terem respeitado suas características originais. No ano de 2018, a casa passou por grande projeto de reforma e adaptação para os usuários já em idade avançada. Um dos autores do presente artigo, desenvolveu projetos de intervenção na cobertura, nas fachadas e para todos os ambientes internos. O desafio de mantê-la com os princípios idealizados pelos arquitetos será descrito ao longo do texto.

O projeto



Sítio

A casa foi projetada para o Bairro Boa Vista nas imediações da Praça do Japão. A praça construída em 1963 em uma área elevada do bairro situa-se na confluência das ruas Raimundo Correa, Catorze de Julho, Vicente de Carvalho, Sebastião de Brito e Francisco Barcelos. Devido ao plano diretor essa zona da cidade só permite a construção até dois pavimentos, tornando uma ambiência muito interessante de casas em grandes terrenos para um público de classe alta.

Terreno

Localizado na Alameda Vicente de Carvalho, o lote do projeto é o somatório de dois terrenos, medindo vinte e dois metros de frente por trinta e três de profundidade. A frente tem orientação solar nordeste, tendo os fundos, orientação sudoeste. O terreno tem uma diferença de nível da frente em relação aos fundos de três metros e cinquenta centímetros e na fachada principal uma diferença de um metro e oitenta. A partir dessas declividades, os arquitetos lançaram um partido que se acomodasse nessa situação existente, em que a garagem estava localizada na cota mais baixa, projetando o pavimento principal na cota mais alta do terreno. Com recuo de jardim na frente de cinco metros e vinte centímetros, a residência encosta na divisa de fundos.

Descrição

O projeto em termos de geometria, externamente é bastante convencional: a partir dos recuos tem uma forma retangular de onze metros por vinte e sete metros e oitenta centímetros. A zona íntima da casa é voltada para frente (fachada principal), enquanto o social fica no centro da planta e o serviço nos fundos. A partir desse zoneamento, os acessos à casa são divididos em três com diferentes níveis: social a partir de um alpendre na lateral esquerda na cota 2,58m; garagem de veículos na cota 0,68m junto a uma porta de serviço; por fim na cota 3,18 situam-se duas portas na lateral direita: uma dá acesso à sala e outra a área de serviço. Vista da rua, a casa é bastante interiorizada, uma vez que não apresenta janelas nas faces visíveis das fachadas laterais e a fachada principal recebe uma parede com um desenho de tijolos vazados com aberturas que dão muita privacidade as janelas dos dormitórios.

Para o visitante chegar ao alpendre do hall de entrada social da residência, ele precisa caminhar quinze metros de jardim. Primeiramente sobe um metro por degraus de pedra e caminha pela lateral da casa até a área coberta. Como o projeto não prevê um muro, essa zona da casa fica um misto entre privado e público, sendo bastante convidativo e ao mesmo tempo apenas tendo os degraus como instrumento que sugere que a partir dali é uma zona privada. Na mesma área da planta onde se sobe essa pequena escada há outra escada por onde se chega a um pequeno platô sobre um muro de arrimo com um banco: uma espécie de área de contemplação, um tanto poética, como um *belvedere* na chegada a casa. A partir do alpendre de acesso social da residência se acede a uma ampla sala com quatro ambientes divididos em três níveis. Primeiramente a partir de um degrau se acede ao hall interno da casa, um vestíbulo de dois e meio por 5 e 20 e 5 metros com pé direito de 3m85. A partir desse vestíbulo há duas opções: ou seguir ao *living* social 15 centímetros abaixo numa área retangular de 25 m² com pé direito de 4 metros, ou subir cinco degraus no meio da planta para os ambientes de jantar e *living* íntimo. Esses degraus estão sob uma claraboia que ilumina com luz natural a planta da zona social. A área total dessa zona social é de aproximadamente 90m².



Um detalhe sobre essa sala são as paredes que servem como guarda corpo do nível superior: uma vez que são curvas nas extremidades, gerando uma sinuosidade interessante ao visitante. Ao mesmo tempo, outra peculiaridade dessa área do projeto é o pé direito alto que somado a área e aos baixos peitoris dão uma sensação de amplitude. No living social há seis portas que acedem a um pátio lateral seco sob um pergolado de vigas de concreto. Na mesma parede das portas estão presentes vitrôs azuis em forma vertical e circular que iluminam o ambiente interno. A outra lateral da casa tem janelas na zona prevista como sala de jantar que dão para o outro pátio da casa (este com vegetação mais abundante e sem nenhuma cobertura). Nos fundos da planta localiza-se a cozinha diretamente ligada a zona do jantar. Na outra extremidade encontra-se uma porta que acede a zona íntima da casa. Nas laterais dessa porta há duas outras, uma para um quarto que tem vista para o pátio externo da casa e outra que vai para o lavabo. O acesso à zona íntima da residência tem outro ponto importante do projeto: um pátio interno, por onde ao redor dá-se acesso a banheiros e dormitórios. Esse pátio interno é como um hall de distribuição aos dormitórios. Bem no meio da planta, previa-se um jardim retangular de aproximadamente 8m². Ao redor dele uma circulação de um metro de largura. O jardim previa portas de correr e era aberto. A intenção era muito interessante: um espaço central descoberto. Ao redor desse pátio há três dormitórios de generosa área interna, sendo um deles uma suíte de 32 metros quadrados e mais um banheiro. Os três dormitórios dão para a fachada principal da casa onde há outro jardim coberto. Na planta original do projeto consta como “jardim para os dormitórios”. Na realidade é uma área de um metro e sessenta por quinze metros de comprimento toda coberta por pergolado de vigas de concreto e fechado com paredes de tijolo a vista com uma colocação que gera um desenho geométrico cheio de aberturas. É uma zona de transição, um pouco fechada e ao mesmo tempo aberta. Essas paredes funcionam como muxarabis, dando privacidade, mas ao mesmo tempo proporcionando a entrada da luz e uma integração do morador com a rua.

Fachadas

As três fachadas da residência são bem distintas. A fachada principal da casa sem dúvida é um dos pontos altos do projeto, talvez também por ser o principal elemento compositivo mais visível ao público; uma vez que os outros diferenciais só são perceptíveis aos usuários e visitantes do interior da casa. Para uma melhor compreensão chamaremos as fachadas aqui pelos seguintes nomes: principal, lateral social e lateral serviço. A nomenclatura adotada aqui das últimas duas está diretamente relacionada ao público que acede cada lateral da casa: visitantes/funcionários. Segundo o projeto original aprovado na Prefeitura, não constam as aberturas ritmadas com desenhos geométricos a partir dos tijolos da fachada principal, provavelmente para fins de aprovação na prefeitura, os arquitetos não tiveram essa preocupação. Essa suposição vem de encontro às afirmações da arquiteta Marilu Maraschin que trabalhava no escritório de Zubarán e Rosa no período da elaboração do projeto desta residência. Segundo Maraschin, Zubarán não se preocupava com a aprovação do projeto, mas sim com a execução, acompanhando a obra até sua finalização e inclusive fazendo alterações no projeto conforme percebia a necessidade na construção.

Em alguns documentos encontrados no Arquivo Municipal da Prefeitura, há apenas um desenho de fachada que é a principal. Nele percebem-se as diferenças de nível, o platô do acesso social, o volume principal da casa e a estrutura de concreto aparente que divide os pavimentos. Fora isso, nenhum detalhe ou abertura está presente no desenho bastante simplificado. A partir das plantas, percebe-se que havia a intenção da fachada social (sudeste) ser toda fechada para o exterior na zona mais pública da casa, um grande plano de alvenaria de tijolos entre duas grandes vigas de concreto. Por sua vez, a mesma fachada na área privada tem uma elevação com predominância de vazios sobre cheios



num paredão com quatro metros de altura cheio de vitrões e portas. A fachada lateral de serviço também previa uma parede cega até a metade da planta e depois recebe aberturas verticais com vitrões coloridos e várias janelas e portas. Nas duas fachadas a cobertura avança 90 centímetros sobre as mesmas.

Estrutura

O projeto da residência previa fundações com alvenaria de pedras de granito rejuntadas com argamassa de cimento e areia, sobre o respaldo das fundações previa-se uma viga de amarração de concreto armado conforme o projeto estrutural desenvolvido pelos engenheiros Paulo Roberto Puente de Azmbuja e Salomão Fridman. A estrutura mista de paredes de alvenaria de tijolos e vigas de concreto com laje de forro (teto) em concreto armado não tinha nenhuma excepcionalidade. Contudo, no ambiente social para vencer o vão de onze metros foram executadas vigas generosas que, ao invés de invertidas (escondidas) foram executadas aparente, revelando uma preocupação dos autores em mostrar não só os materiais de forma pura, como também a estrutura. Segundo o memorial descritivo: “as alvenarias de tijolo de barro maciças, foram executadas nos locais, com as dimensões indicadas no projeto, amarração em cruz e o rejuntamento com argamassa de cal, cimento e areia”. No mesmo memorial consta já a previsão das peças de concreto existentes na fachada terem acabamento em concreto aparente pintado. No teto da sala de estar e jantar o projeto estrutural previa área de colocação de tijolo armado. Além deste detalhe, as zonas de pergolado do pátio lateral e do “jardim dos dormitórios” tem um detalhamento minucioso nas plantas de projeto e construção.

Materiais, texturas e detalhes.

Basicamente os principais materiais utilizados no projeto da casa são: concreto armado, alvenaria de tijolos, aberturas de vidro com estrutura de madeira ou vidro. No mesmo memorial descritivo mencionado acima, consta a afirmação que “... as paredes internas, indicadas na planta, terão acabamento em reboco rústico sem serem desempenadas”. Além disso, com relação a pintura está discriminado que “todas as paredes e forros rebocados receberão pintura à cal. Diferentemente de outros projetos residenciais do período, nesse projeto o tijolo era pintado, ficava visível sua textura, porém pintado de branco.



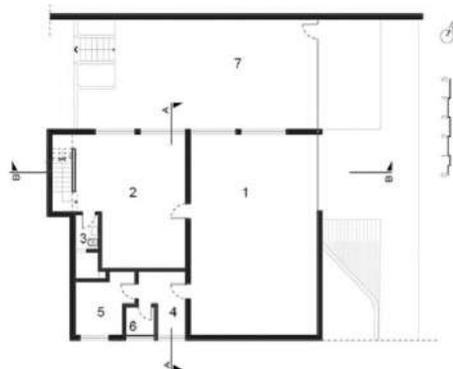
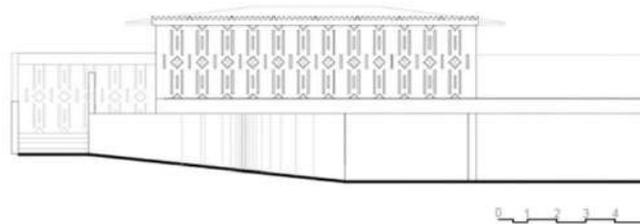
O MODERNO E REFORMADO: Debatendo o projeto do B. 1920-2019. Parte I.

7 E 8 DE NOVEMBRO DE 2019
PROPAR - PORTO ALEGRE



Planta Baixa da Residência

- Legenda
- | | |
|-------------------|----------------------|
| 1 - Alpendre | 8 - Sala de jantar |
| 2 - Vestíbulo | 9 - Circulação |
| 3 - Living | 10 - Lavabo |
| 4 - Pátio | 11 - Banheiros |
| 5 - churrasqueira | 12 - Dormitórios |
| 6 - Cozinha | 13 - Lavanderia |
| 7 - Sala lareira | 14 - Dorm. Empregada |



Planta Baixa Pavimento nível -1,70 m

- Legenda
- | | |
|--------------|-------------------------|
| 1 - Garagem | 4 - Depósito |
| 2 - Sala | 5 - Central de Ar Cond. |
| 3 - Banheiro | 6 - Termerô |
| | 7 - Pátio |

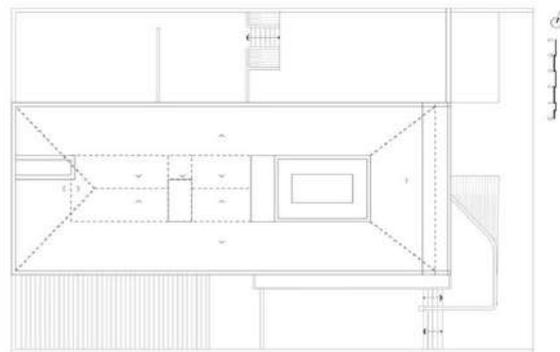


Figura 1 Conjunto de desenhos e imagens atuais da Casa A: Plantas baixas pavimento principal e inferior; implantação, fachada principal e imagens do setor social e da fachada principal da residência. Fonte: redesenhos e fotos do autor.



O construído

A área construída da casa é de trezentos e setenta metros quadrados, o terreno mede setecentos e vinte e seis metros quadrados. A casa foi executada muito similar ao projeto original, as principais mudanças se deram na zona dos fundos da planta, onde nas primeiras plantas não constavam a churrasqueira, lavanderia, dormitório e banheiro de empregada. Embora não constassem, é pouco provável que não fosse previsto desde o início. Outra alteração se dá no andar da garagem, cuja escada de acesso ao pavimento principal não consta numa das plantas originais, podendo ter sido resolvido posteriormente, essa teoria é reforçada a partir do desenho da fachada principal encontrado que não aparecia com o acesso da garagem. Contudo sua execução só representou um aumento na área construída e uma generosa sala no pavimento inferior, além de depósitos. Além disso, as cotas de nível foram construídas com algumas variações em relação ao projeto original. O andar principal da casa onde se situam a sala de jantar, cozinha e toda zona de dormitórios esta numa cota mais alta do que o previsto, já a zona da churrasqueira foi feita mais abaixo.

A inserção de uma lareira na sala gerou alterações interessantes no setor social. Com desenho igual a da fachada principal uma parede foi criada onde na planta previa-se a sala de jantar, logo acabou que esse ambiente tornou-se uma zona de estar e o jantar foi transferido para onde seria originalmente o estar íntimo. Talvez a alteração mais drástica do ponto de vista compositivo tenha sido o pátio interno da zona dos dormitórios que acabou não sendo construído aberto. Os desenhos das janelas da cozinha e sala de estar também não seguem o projeto aprovado na prefeitura, provavelmente alterados por Zubaran na execução. A cobertura da casa previa execução com telhas de fibrocimento do tipo chapa ondulada sobre madeiramento de pinho. Esse tipo de telha tornava-se comum na época, contudo, na execução da obra a cobertura foi feita com telhas de barro. Por fim, os revestimentos também foram alterados, a principal mudança foi o carpete em toda zona social, ao invés das tábuas de madeira.

O desenho da fachada principal executado não consta em nenhum documento, tanto da prefeitura, quanto nos desenhos originais concedidos pelos proprietários. É uma geometria única que nesse projeto se repete em três situações: na fachada principal, na parede que divide o alpendre do pátio com pergolado; e no interior da casa na parede onde se situa a lareira. Aqui uma reflexão é importante: o arquiteto e artista plástico Luiz Carlos da Silva Zubarán era de origem espanhola, gostava muito da cultura marroquina, desenvolvendo projetos de luminárias e móveis com referências diretas. Nesse projeto a referência árabe parece surgir não apenas no desenho da fachada, como também na ambiência que esse aqui chamado “jardim dos dormitórios” provoca; e não menos importante a ideia de outro pátio interno no centro da planta da zona íntima da casa.

Residência Marco Aurélio Rosa – casa B

A Residência Marco Aurélio Rosa foi projetada em 1968 e concluída em 1969. O projeto tinha como programa uma residência unifamiliar para um casal com quatro filhos. O proprietário Marco Aurélio Rosa, médico psicanalista, solicitou uma residência com pouca metragem quadrada, e sua esposa, atual residente da casa, Nesi Marília Rocha, pediu uma casa voltada para o interior: “bem fechada para rua e voltada para um pátio”. Com uma grande liberdade, o arquiteto propôs, em um terreno de esquina, uma casa nada comum aos padrões da época, ainda mais na capital gaúcha.



Vale salientar que a liberdade conferida ao arquiteto gerou algumas versões do projeto e culminou em uma casa que chama atenção até os dias de hoje. Segundo David, a casa tinha como metragem inicial 150m², de acordo com a solicitação do proprietário; no entanto, alcançou mais de 220m², a partir da confiança estabelecida entre arquiteto e cliente. Bondar conseguiu convencer que o programa da residência requeria uma área construída maior.

Terreno

Em um terreno de esquina de 33m de frente para a Rua Ildefonso Simões Lopes (na época, Rua Açucena) e 12m para a Rua João Caetano, o arquiteto resolveu o recuo de jardim na testada de menor dimensão, deixando apenas 40cm de recuo na fachada principal. Na época, o regime urbanístico permitia que, em terrenos de esquina, apenas uma fachada fosse recuada. Essa estratégia permitiu que o projeto tivesse uma forma retangular, liberando área de jardim nos fundos e, ao mesmo tempo, tendo dimensão suficiente para ter quartos tanto para fundos quanto para frente. David ainda liberou uma parte do terreno na face sul, deixando a área externa do terreno na forma de “L”. Por fim, a residência não tem fachadas cegas, está livre em todos os lados, algo usual no modernismo praticado no período.

Descrição

A casa apresenta dois pavimentos. O térreo conta com *hall*, lavabo, gabinete, sala de estar e jantar, copa, churrasqueira, cozinha, dependência e banheiro de empregada, depósito, garagem e uma área externa com piscina. Já no segundo pavimento, encontra-se a parte íntima dos três dormitórios, um com suíte e um amplo banheiro para os quartos dos filhos. Além dos dormitórios, há um pequeno terraço no dormitório voltado para a rua, na fachada oeste.

O pavimento térreo está elevado em relação a rua torno de 60 cm. O acesso principal está no centro da fachada principal e é marcado por degraus e uma zona coberta. A partir do acesso, o visitante pode aceder a zona social da casa a direita ou ao escritório a esquerda; ainda há a possibilidade de ir reto na parede contrária e chegar a uma sala íntima por onde pode-se seguir para zona de serviço ou zona íntima seguindo as escadas para o segundo andar. O projeto é muito bem zoneado: social, íntimo e serviço no térreo e apenas íntimo no pavimento superior. Essa casa, além da característica de compartimentação, tem uma hierarquia dos espaços marcada pela mudança de níveis, como se o desnível definisse um novo espaço. Segundo Bondar, “... sempre que possível, os espaços imutáveis precisavam ser definidos por níveis”. Com essa estratégia as áreas internas tem diferentes alturas, diretamente vinculadas ao uso: se é mais íntimo terá um pé-direito mais acolhedor; por sua vez um ambiente social terá um pé-direito mais elevado. Tanto a zona social do estar e jantar como a sala íntima são voltados para o pátio interno da casa e através de grandes portas de vidro permitem uma integração espacial.

Evolução da proposta: três versões

No princípio, a ideia do projeto era a de uma casa extremamente brutalista, como o próprio autor a definiu. Já em um segundo momento, ela foi se tornando mais “gaúcha”. No primeiro desenho da residência, existe uma clara referência às casas projetadas por Vilanova Artigas e por Paulo Mendes da Rocha. A residência do Butantã, projeto de 1963 de Paulo Mendes, tem até uma espacialidade interna e uma relação interior/exterior igual à apresentada em croquis da época.

No início do projeto, a casa tinha o segundo pavimento quase que totalmente fechado,



com exceção da área da entrada que apresentava janelas recuadas da viga. As gárgulas, utilizadas para queda d'água, eram uma referência clara a projetos paulistas da época, além de duas aberturas pequenas salientes. A caixa d'água já tinha uma forma escultórica e evidente e a implantação parecia muito semelhante ao resultado final. Além de a casa ser muito mais "brutalista", existia um telhado plano, que conforme a entrevista realizada com o arquiteto, foi o motivo da alteração do projeto. Na época, diferentemente de São Paulo, Porto Alegre não apresentava a técnica construtiva adequada para terraços. Alguns arquitetos chegavam a fazer platibanda para esconder a cobertura em telha tradicional e "parecer moderno". Não foi o caso de David, que alterou o projeto em função da deficiência de técnica adequada na região.

Em uma versão intermediária, a casa já apresentava os telhados inclinados e a disposição dos ambientes era muito similar à versão final, contudo, na fachada oeste, as vigas, que se transformam em planos independentes, ainda não eram uma solução. Tanto no primeiro pavimento quanto no segundo, a versão final da casa tem vigas que se transformam em fechamentos e uma quantidade muito maior de concreto do que o necessário.

Fachadas

A fachada principal da residência tem pouquíssimas aberturas e conta com uma preponderância de cheios. O concreto armado em tom escuro fica bem marcado junto aos planos de alvenaria de tijolos pintados de branco. Nessa fachada, a maior abertura fica escondida, pois é a janela do dormitório do segundo andar que dá acesso ao terraço e está em um plano perpendicular. O térreo tem uma volumetria bem horizontalizada que é quebrada com o volume superior, em menor dimensão e com a cobertura inclinada. A outra fachada voltada para a Rua João Caetano, orientada para norte, tem uma marcação no primeiro nível toda em alvenaria de tijolos com pequenos vãos entre a viga e a laje do segundo pavimento. Por sua vez, o segundo pavimento é marcado com quatro aberturas verticais estreitas que são janelas da suíte, uma preocupação de entrada de luz natural sem exposição para o exterior. A fachada dos fundos de maior dimensão com orientação solar leste é a que recebe aberturas mais generosas no segundo pavimento. Um ritmo é estabelecido nessa fachada em função da estrutura. Um plano de concreto desce em todos os locais em que há janela ou portas, marcando as janelas. No nível térreo, a própria viga serve como elemento articulador da cozinha, que recebe duas janelas em fita de tijolo de vidro. O volume que sai desse plano é todo em alvenaria de tijolos e é onde se encontram a área de depósitos e a lavanderia.

Estrutura

A residência é toda em estrutura aparente; por ser bastante compartimentada, não houve a necessidade de grandes vãos. Uma viga de concreto longitudinal é apoiada por outras seis menores visíveis desde o exterior no nível da laje do primeiro pavimento. As paredes em alvenaria servem de fechamento e de apoio às vigas. Em depoimento do autor, Bondar afirma que, nessa residência, existia uma forte preocupação de que a estrutura fosse parte integrada ao projeto. O concreto, muitas vezes, parece ser viga, mas, na verdade, é fechamento. É o caso da cobertura na fachada oeste (principal): o forro com concreto gera uma forma, a parede de fechamento desse forro em relação à laje inclinada da cobertura cria um fechamento marcante que, visto de fora, parece ser uma viga.

Materiais, texturas, detalhes

Os elementos nessa residência são independentes, ou seja, o vidro, a alvenaria e o concreto são colocados de tal forma que não interferem na leitura da estrutura. Percebe-



se, nessa casa, um amadurecimento do arquiteto com relação às divisórias dos ambientes: o mobiliário já é predefinido pela estrutura. Muitos armários são colocados em locais estratégicos nos dois andares. As áreas molhadas, banheiros e piscina, receberam revestimento em *kresil*. A preocupação com iluminação natural fica muito clara nesse projeto; tanto na cozinha, quanto no lavabo, o arquiteto cria estruturas que permitem a chegada da luz. Essa característica se torna marcante nas obras de Bondar, é presente também na Residência Gildo Milman (residência 9) e na do próprio arquiteto (residência 12), além de outras analisadas posteriormente.

Apesar de extremamente inovadora para os padrões da época, essa residência foi rejeitada no Salão de Arquitetura de 1968, mas foi reconhecida muitos anos mais tarde em algumas publicações.

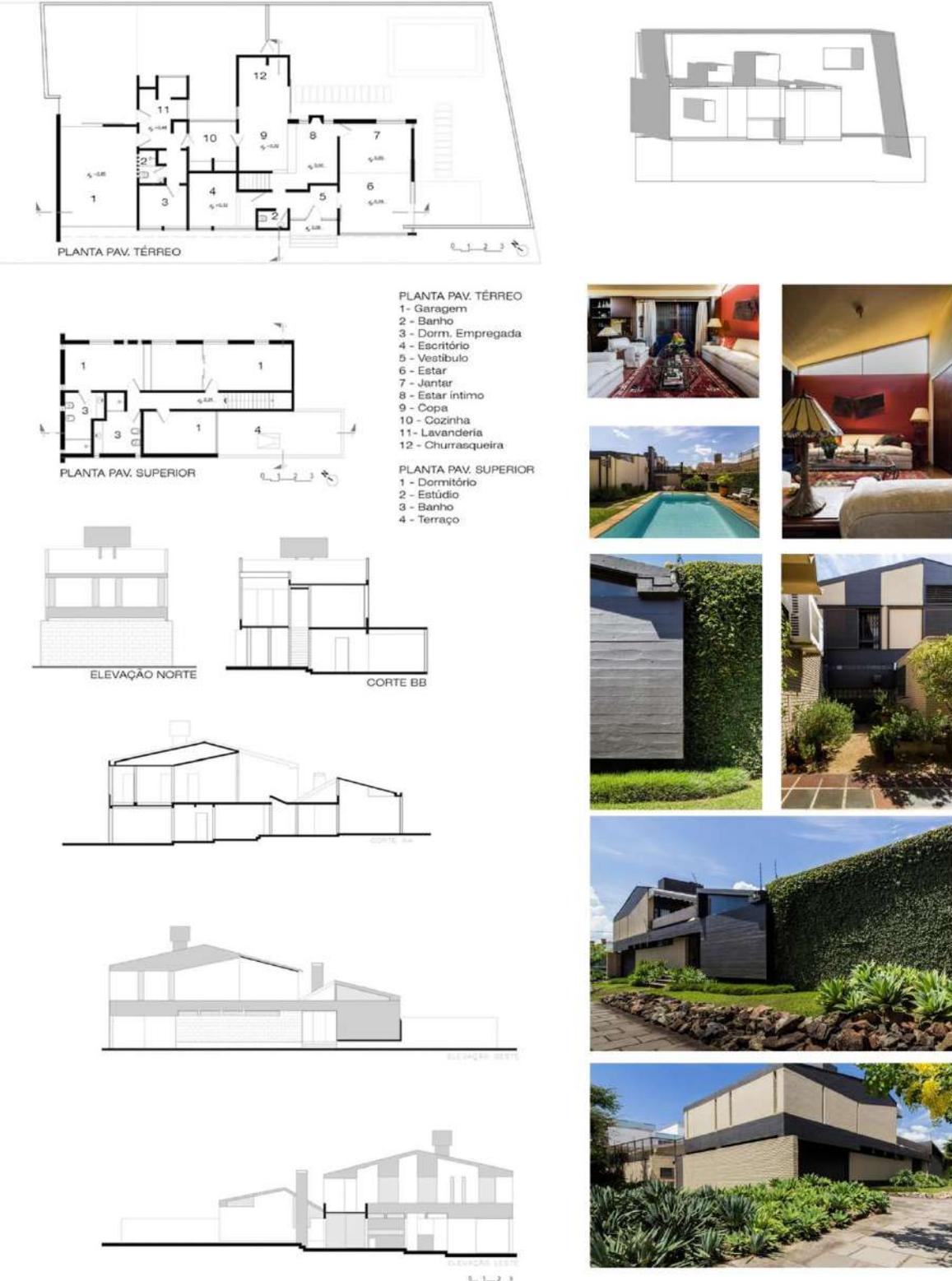


Figura 2 Conjunto de desenhos e imagens atuais da Casa B: Plantas baixas pavimento térreo e superior; implantação, cortes e fachadas; imagens do setor social e das fachadas da residência. Fonte: redesenhos e fotos do autor.

Reformas

Casa A



Com o passar do tempo, não apenas os proprietários envelheceram: os materiais utilizados na construção da casa passaram a necessitar de mudanças para manutenção. Toda elétrica e hidráulica foi refeita; a estrutura do telhado modificada em função dos cupins que a atingiram e também, de problemas de infiltração gerados pelas clarabóias. O piso de carpete, muito utilizado na época carecia de mudança e todas as portas internas e janelas haviam sido atingidas por cupins. Além dos problemas internos que existiam por motivos naturais, a mudança na sociedade também gerou a necessidade de soluções no nível de segurança. Na época do projeto a casa não tinha grades, um recuo de jardim e um acesso liberado até a porta de entrada onde o visitante era recebido através de um hall de acesso coberto. Como protegê-la sem descaracterizá-la? Este é apenas um dos desafios que o arquiteto responsável enfrentou na última reforma.

Fachadas

As fachadas externas encontravam-se estado lastimável, muito deterioradas e sem pintura havia anos. A fachada principal que encontrava-se em pior estado recebeu limpeza com limpadores de água para retirada não só da sujeira acumulada, mas também das plantas que começavam a crescer em meio a bolores. Após a remoção foi necessária a aplicação de enchimentos em alguns tijolos já quebrados para posterior aplicação de três demãos de tinta branca. Os portões da garagem e do pátio lateral de serviço originais de madeira, já haviam sido alterados para portões metálicos e foram apenas pintados em tom cinza escuro. A mesma cor foi aplicada nos Xs de ferro dos doze vãos da fachada principal. As fachadas laterais também receberam processo de limpeza e pintura, nelas as principais alterações se deram nas aberturas. A fachada social (sudeste) teve as portas de madeira que dão ao pátio restauradas; já a porta de acesso principal da residência foi trocada por uma porta pivotante de louro freijó. A porta de acesso do outro pátio lateral também foi substituída e as esquadrias das janelas sofreram processo descupinização.

Outra intervenção necessária foi a grade na fachada principal; já havia sido colocada uma grade no alpendre do acesso social da residência, mas ainda assim ela encontrava-se muito vulnerável para os padrões de segurança atuais. O desenho dessa pequena grade a partir de barras de ferro desconstruídas seguia a lógica das já instaladas no pavimento da garagem (originais do projeto). Foi projetada então uma grade em chapa metálica buscando um desenho que não competisse nem escondesse a fachada existente e ao mesmo tempo capaz de ser uma barreira física. A relação do pátio lateral que no início gerava uma sensação de público/ privado, agora proporcionava insegurança aos moradores. A grade foi colocada no alinhamento do terreno e recebeu pintura em tom claro. Ao invés de inserir cerca elétrica acima dela, optou-se por alarmes com sensores de presença, preservando a arquitetura da casa.

Cobertura

A cobertura da casa necessitava de reparos, a estrutura de madeira de pinho sobre a laje tinha cupins que afetaram principalmente as ripas. Com isso algumas estavam quebradas e as telhas de barro eram deslocadas. Quando chovia o teto tinha infiltrações e, por vezes chegava a entrar água no interior da residência através dos orifícios presentes na laje previstos para aparelhos de som (música central). Além do problema gerado a partir dos cupins, os caimentos do telhado na zona social da casa gerava um acúmulo de água na calha central. Na reforma, além de uma descupinização, foi realizada a troca de todas as ripas e a modificação do caimento que passou a ter novas tesouras e apenas duas águas.

Outro problema encontrado foi à situação da telha de fibrocimento transparente localizada no hall de distribuição dos dormitórios, onde originalmente previa-se o jardim interno. Não



se sabe o motivo, mas o pátio interno proposto jamais foi executado. No lugar foi feito um pergolado de madeira sob uma telha transparente. Com muito pouca ventilação devido as pequenas basculantes, o ambiente tornava-se extremamente quente e tinha problemas de infiltração na telha. Além disso, o madeiramento do pergolado além de tornar o ambiente mais escuro, estava muito afetado por cupins. Optou-se por sua remoção e uma nova estrutura foi projetada para o vão com chapas translúcidas de policarbonato e uma estrutura metálica com subdivisões para cortinas horizontais que previnem da incidência solar em horários de sol a pino. Esse ambiente que antes tinha as paredes cercadas de armários e não tinha uso nenhum, embora muito interessante na concepção original dos arquitetos, acabou tornando-se uma área de pouco uso e sem conforto (fria no inverno e quente no verão). O novo projeto transformou-a num estar íntimo com sofá e poltronas e uma grande tela de TV, uma área de transição entre a zona social da casa e os dormitórios.

Espaços internos

A cozinha era toda original com piso de ladrilho cerâmico e paredes de azulejo. O principal problema eram as janelas basculantes que se encontravam em péssimo estado. Era um lugar frio e de difícil acesso, uma vez que a porta de acesso a sala não havia sido construída e era necessário uma volta maior pelo corredor para aceder a cozinha. Ela não estava integrada ao resto da casa. No projeto de reforma realizado pelo arquiteto João Paulo Silveira Barbiero em parceria com a arquiteta Gabriela Ferreira Mariano, foi proposto a substituição do piso por porcelanato, a remoção dos azulejos por pintura e cerâmica apenas nos balcões da pia; também uma nova janela em fita sobre o balcão substituindo as várias pequenas aberturas presentes inicialmente. O desenho da nova janela tinha a preocupação de juntar o vão das menores e não descaracterizava a fachada original. O local da pia e fogão também foram alterados, mas a concepção do espaço e seus acessos foram retomados conforme o projeto original da casa: duas portas, uma para a área de serviço e outra para a sala.

A partir da reforma da cozinha identificou-se a necessidade de um novo projeto hidráulico para a residência, uma vez que os antigos canos de cobre estavam em péssimo estado. Para solucionar o problema do caminho do novo encanamento, aproveitou-se para fazê-lo embaixo do contrapiso, antes da modificação da pavimentação do ambiente de estar. Esta zona da casa teve como principal alteração o piso. O lavabo da casa recebeu piso de porcelanato, novo vaso sanitário e algumas alterações de revestimento das paredes. Já os outros dois banheiros íntimos foram mantidos como originalmente, alterando apenas o revestimento nos boxes onde uma nova tubulação foi instalada.

Os dormitórios passaram por transformações mais significativas. Além da elétrica ter sido toda substituída, as portas da zona íntima também foram trocadas, assim como o piso. Apesar de o carpete dos dormitórios ter sido instalado sobre um piso existente de tacos, os cupins haviam deixado sem condições de restauro. Com isso foi necessária a remoção do carpete e do taco, foi feito um contrapiso para colocação do mesmo piso vinílico da zona social.

Níveis/ Acessibilidade

Uma característica comum nos projetos da época, a exploração da espacialidade através da diferença de níveis gerando uma hierarquia de espaços, nos dias atuais gera dificuldades a usuários de mais idade, está foi uma das várias dificuldades enfrentadas para adaptação da casa aos usuários que nela envelheceram. Para solucionar o problema da acessibilidade nessa situação encontrou-se como solução a execução de uma rampa no acesso principal da residência que contava com bastante espaço na lateral da casa.



Internamente o degrau do living recebeu enchimento, deixando-o no mesmo nível que o vestíbulo. A dificuldade maior encontrada era resolver a escada de cinco degraus sem descaracterizar a ambiência da sala. Sob a claraboia foi proposto uma pequena rampa de madeira sem a inclinação nos padrões exigidos, mas passível de levar-se um cadeirante. A rampa foi feita em madeira e revestida com piso vinílico, podendo ser retirada quando necessário.

Casa B

A Residência Marco Aurélio Rosa sofreu alterações muito respeitosas ao longo do tempo pela arquiteta Marcia Ramos Rosa, filha dos proprietários. Atualmente quem reside na casa é a proprietária original Sra Nesi Marina Ramos; quando visitamos a residência ela deixou bem claro que não pretende sair da casa apesar da idade mais avançada pois gosta muito do projeto e das ambiências geradas.

Fachadas

Externamente, a única alteração visível foi na mudança das cores. Originalmente a casa tinha as paredes todas pintadas de branco e a estrutura tinha o concreto bruto natural com uma coloração levemente esverdeada. A arquiteta optou por pintar o concreto com uma tinta marrom bem escura e as paredes de alvenaria num tom de bege claro. As escolhas foram acertativas pois permaneceu o contraste da estrutura e dos fechamentos e ao mesmo tempo pela tonalidade escolhida ficou visível as texturas originais dos materiais.

Anexos

No pátio em L foi acrescentado uma zona de churrasqueira que não interfere na implantação original e nas relações de vista e conexões exterior e interior propostas no projeto original, o anexo é tão discreto e bem implantado que parece fazer parte da concepção original do projeto.

Cobertura

A cobertura com laje de concreto inclinada nunca sofreu alteração. O único problema encontrado são nos terraços; estes segundo Marcia Ramos sempre tiveram problema de infiltração e regularmente passam por processos de impermeabilização. Não havendo muito desnível entre área interna do quarto e a externa do terraço, fica inviável colocação de mantas e processos mais assertivos. Com isso, reparos foram feitos ao longo do tempo sem resolver totalmente o problema.

Espaços internos

Além de alterações na decoração, mudando boa parte da mobília original, a casa se mantém muito original: os armários embutidos seguem os mesmos e a maioria dos pisos também. A maior intervenção deu-se na hidráulica da casa que foi toda renovada. A arquiteta explicou que aproveitou os armários embutidos para esconder os canos novos; poliu os mármores originais e trocou as cubas e louças. Os únicos pisos que foram alterados foram no hall que anteriormente era de carpete e hoje é de porcelanato; e na cozinha que antes era paviflex e hoje granito.

Considerações Finais



As duas casas apresentadas neste artigo envelheceram com muita dignidade. Sem dúvidas, foram projetadas por arquitetos muito capazes e extremamente bem executadas, mas nada disso seria suficiente se não tivessem sido bem reparadas pelos proprietários. Aqui sem dúvida elas tem algo em comum: nos dois casos elas foram reformadas por familiares que usufruíram da casa, com isso além do apreço pela arquitetura conheciam muito bem a obra. A manutenção dessas residências é notável, mas infelizmente não é usual. A maioria das casas dos anos 60 de Porto Alegre acabam por ser vendidas e ou demolidas ou descaracterizadas. Na primeira situação por falhas dos planos diretores que devido a especulação imobiliária terminam por demolir as casas para fazer edifícios devido ao elevado índice de aproveitamento. Quando isso não acontece, muitas vezes as zonas que anteriormente eram fundamentalmente residências passam a ser também de comércio; nessas situações essas grandes casas passam a ser clínicas, escritórios, restaurantes, petshops e assim por diante. Dificilmente a mudança no uso não descaracteriza a casa.

A idéia de preservação do patrimônio moderno na nossa sociedade é algo que precisa ser muito mais conscientizado, sobretudo no caso das residências onde devido a escala e aos valores envolvidos tornam difícil a argumentação. Muitas vezes os terrenos enormes são muito valorizados e quando os proprietários originais já não lá residem, os herdeiros vendem devido ao valor e também por não quererem residir em casas com áreas tão grandes.

O futuro da casa A é incerto, neste caso a zona está cada vez mais comercial, contudo o Plano Diretor não permite construções elevadas e o Índice lá é baixo, logo a casa está relativamente protegida de demolição, muito possivelmente tendo um uso comercial daqui há alguns anos. Já a casa B, não tem a mesma situação de resguardo devido ao plano, na mesma rua as casas da frente também projetadas nos anos 1960 estão sendo demolidas para construção de grande empreendimento imobiliário. A casa não está num terreno muito grande, logo seu futuro é incerto, o que vale a pena ressaltar é que nos dois casos as famílias quiseram permanecer vivendo nelas pela boa arquitetura. Isto é notável, como um bom projeto pode fazer com que o usuário queira permanecer e preservar a obra. Espera-se profundamente que a discussão sobre como podemos ajudar na preservação do patrimônio moderno possa avançar, pois acreditamos que a documentação está cada vez melhor, mas as medidas de preservação e como nós arquitetos podemos ajudar a conscientizar a sociedade da importância desse patrimônio, aqui ainda temos um longo caminho pela frente.

Referências



BARBIERO, João Paulo Silveira. **Arquiteto David Léo Bondar: Residências unifamiliares nas décadas de 1960 e 1970.** [Dissertação de mestrado – UniRitter/ Mackenzie]. EDELWEISS, Roberta (Orient.); ZEIN, Ruth Verde (Co-orientadora). Porto Alegre, 2019.

BONDAR, David Léo. Entrevista concedida a João Paulo Silveira Barbiero em junho de 2019.

ROSA, Márcia Ramos. Entrevista concedida a João Paulo Silveira Barbiero em agosto de 2019.

LEON, Herton. Air Mail – Urgente. **Diário de Notícias**, p. 13, 15 de abril de 1977.

LEON, Herton. Air Mail – Urgente. **Diário de Notícias**, p. 13, 3 de março de 1977.

NUDES, Lydia. Coisas de cidade grande. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 16, 18 de maio de 1977.

MARASCHIN, Marilu. Entrevista concedida a João Paulo Silveira Barbiero em 7 de junho de 2019.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **100 imagens da arquitetura pelotense.** 2ª edição, Pelotas : Palloti, 2002.

VINHAS, Inês. Destaques. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, p. 23, 18 de maio 1977.

VINHAS, Inês. Destaques. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, p. 34, 6 de maio 1977.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: UFRGS, 1997. R700.98165 R7887d

ZUBARAN . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa268139/zubaran>>. Acesso em: 29 de Set. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



A PRÉ-MOLDAGEM BRASILEIRA E O LADO B DAS OBRAS DE OSCAR NIEMEYER EM BRASÍLIA

Subtema: Equipamento

Juliano Caldas de Vasconcellos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, jcvasc@ufrgs.br

Resumo: É indiscutível que, entre todas as obras realizadas por Oscar Niemeyer em Brasília, os palácios da nova capital constituem marcos reconhecidos como patrimônio cultural e arquitetônico do país. O Palácio da Alvorada e os palácios da Praça dos Três Poderes são realizações de primeira ordem, sendo sucesso de público e de crítica, figurando em qualquer lista das principais obras realizadas por Niemeyer. Ao se estabelecer uma relação com a indústria da música, esses palácios estariam no topo da parada de sucessos, sendo os mais tocados e os mais reconhecidos pelo público. Essa consagração é confirmada até mesmo pelo próprio autor, que sempre procurou dar destaque para essas composições do que para outras, consideradas de menor importância. Por outro lado, as obras da Universidade de Brasília, que foram criadas dois anos depois do “lançamento” da nova capital, acabaram entrando para um universo mais *underground*, raramente citadas nos textos de seu criador, nas suas entrevistas ou palestras. Seriam, dentro da relação do mercado fonográfico, composições “lado B”. Esses edifícios, construídos em concreto pré-moldado e sem a estética palaciana de seus grandes *hits* em concreto armado, tem uma “pegada” absolutamente distinta, conferida justamente pela utilização industrial dos “instrumentos”, agora mais cadenciados e intencionalmente mais repetitivos, mas em nenhum momento deixar de levar em consideração a harmonia e o ritmo já característicos de seu repertório. Busca-se identificar, a partir de obras menos cultuadas de Brasília, semelhanças e diferenças de um sistema estrutural à brasileira, que privilegia grandes vãos, um menor número de apoios verticais e que tem como alvo uma maior qualidade e versatilidade dos espaços.

Palavras-chave: estrutura, sistema construtivo, concreto, pré-moldado.

Abstract: *Undoubtedly, among all the works done by Oscar Niemeyer in Brasília, the palaces of the new capital are landmarks recognized as cultural and architectural heritage of the country. The Palácio da Alvorada and the palaces of the Praça dos Três Poderes are top-notch achievements, a hit with the public and critics, appearing on any list of Niemeyer's major works. By establishing a relationship with the music industry, these palaces would be at the top of the hit chart, being the most played and the most recognized by the public. This consecration is confirmed even by the author himself, who has always sought to give prominence to these compositions than to others considered less important. On the other hand, the works of the Universidade de Brasília, which were created two years after the “launch” of the new capital, ended up entering a more underground universe, rarely mentioned in its creator's texts, interviews or lectures. They would be, within the relation of the music market, compositions “side B”. These buildings, built of precast concrete and without the palatial aesthetics of their great hits on reinforced concrete, have an absolutely distinct “feeling”, bestowed by the industrial use of the now more cadenced and intentionally more repetitive “instruments” but in never fail to take into consideration the harmony and rhythm already characteristic of his repertoire. The aim is to identify, from less cultured works in Brasília, similarities and differences of a Brazilian structural system, which favors large spans, a smaller number of vertical supports and which aims at a higher quality and versatility of spaces.*

Keywords: *structure, building system, concrete, precast.*



A PRÉ-MOLDAGEM BRASILEIRA E O LADO B DAS OBRAS DE OSCAR NIEMEYER EM BRASÍLIA

1. O CONTEXTO DOS PRIMEIROS ENSAIOS

Em 7 de dezembro de 1954, enquanto o Brasil ainda vivia a crise decorrida do suicídio do presidente Getúlio Vargas, Nikita Krushev¹ realizava uma conferência nacional para construtores e arquitetos na União Soviética. Diante das grandes proporções que a construção civil da URSS tinha assumido nos anos anteriores, principalmente no ramo da habitação, o líder comunista – entre críticas ao decorativismo da arquitetura realista socialista – defende o aumento da qualidade e a redução dos custos das obras de arquitetura. Segundo ele, isso só seria possível a partir de uma organização e da completa industrialização desse campo. Cita ainda que se fazia necessária a modificação do trabalho dos escritórios de projeto, colocando no centro de sua atenção tais interesses:

O emprego amplo de partes, de elementos, de grandes blocos pré-fabricados em cimento armado e de novos materiais de grande rendimento é o fato novo na técnica da construção que exige imperiosamente o abandono dos métodos antiquados de projetar. (KRUSHEV, 1955 p.86)

A transcrição dessa conferência, que possui 11 páginas, foi propagada no Brasil exatamente um ano depois de sua realização pela revista Fundamentos², publicação ligada ao PCB e que tinha como seu diretor o arquiteto João Vilanova Artigas. Oscar Niemeyer, que já tinha participado no início da década de 1950 do Conselho de Redação da revista, havia visitado a União Soviética justamente em 1954, após sua primeira viagem ao continente europeu.

Pouco mais de dois anos depois do artigo da Fundamentos, em fevereiro de 1958, já com as obras de Brasília em andamento, Niemeyer publica um dos seus manifestos mais influentes da primeira fase da revista Módulo. Meramente intitulado *Depoimento*³, o texto enunciava os procedimentos projetuais que pretendia adotar dali em diante, além de fazer uma autocrítica. Declara que, entre outras providências, buscaria “*uma simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos*”. Em julho do mesmo ano, Artigas publica na revista Acrópole⁴ texto elogioso em relação ao manifesto de Oscar, considerando que aquele seria “*o ponto de partida para uma nova fase do desenvolvimento da arquitetura nacional*”. Estava ali, em pleno final da década de 1950, configurado o cenário para a tentativa de avanço da industrialização da arquitetura brasileira.

¹ Nikita Serguêievitch Khrushchov (também grafado Khrushchev ou Cruschev) foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) entre 1953 e 1964 e líder político do mundo comunista até ser afastado do poder por sua perspectiva reformista e substituído na direção da URSS pelo político Leonid Brejnev. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nikita_Khrushchov

² Ver: KRUSCHEV, Nikita. “**Rumos da arquitetura soviética**”. In: Fundamentos, ano vii, nº 39. São Paulo: nov 1955 p. 89-94.

³ Ver: Módulo, número 9, Rio de Janeiro fevereiro de 1958.

⁴ Ver: Acrópole 257, São Paulo, julho de 1958.



Além de todo esse debate teórico travado a respeito do futuro da arquitetura da segunda metade do século passado, o pioneirismo da industrialização da construção no início da década de 1960 no Brasil tem como um dos agentes o sentido de urgência que a nova capital do país demandava⁵. A partir disso, a criação da Universidade de Brasília estabelece um ambicioso programa de obras em um curto espaço de tempo. Darcy Ribeiro, um dos encarregados de pensar a nova Universidade, impôs o ritmo das obras e os arquitetos liderados por Oscar Niemeyer optaram pela pré-moldagem⁶.

É necessário lembrar que a estrutura nunca deixou de ser um importante componente na obra de Oscar, ainda mais a partir da Pampulha e sua parceria com Joaquim Cardozo. Estática – como ramo da física mecânica que trata do equilíbrio dos corpos – nem sempre produz uma boa solução estética, mas forma estrutural e forma arquitetônica devem ser integradas e vinculadas na solução plástica final⁷. Especificamente sobre industrialização e pré-moldagem, Oscar Niemeyer também se manifesta, agora em março de 1979 no artigo “O pré-fabricado e a arquitetura” publicado na Módulo 53. O arquiteto destaca, num primeiro momento, a construção em aço e não em madeira, talvez influenciado por sua experiência com o Pavilhão do Brasil de Nova York em 1939, ou depois nos projetos do Brasília Palace Hotel, das torres do Congresso Nacional e blocos ministeriais:

O pré-fabricado surgiu na técnica do concreto armado com o objetivo de permitir construções mais econômicas e mais rápidas de realizar; seguia, como devemos lembrar, a pré-fabricação metálica que o precedeu, destinando-se, principalmente, aos planos habitacionais.

Para Niemeyer, a nova técnica construtiva à brasileira é única e com qualidades que a pré-moldagem europeia não consegue atingir:

Razões econômicas fazem preponderar a pré-fabricação de concreto armado que, já constituindo rotina no exterior, assumiu, entre nós, características próprias e, a meu ver, mais flexíveis e inovadoras.

A solução de pré-moldados na Europa não é a mais adequada, principalmente as que focam apenas na economia da construção. Para Oscar não basta a rapidez na execução e repetição de componentes:

Não sou favorável aos conjuntos pré-fabricados que visitei pela Europa, apesar do avanço técnico que apresentam. Seus objetivos são de total economia, o que explica os aspectos monótonos e repetidos que os arquitetos locais são os primeiros a contestar.

É a partir desse momento que Niemeyer define um dos diferenciais da arquitetura pré-moldada brasileira: a fusão entre as duas técnicas:

⁵ Os textos de Oscar Niemeyer deste período também tratam das dificuldades e dos desafios da empreitada. “*Minha experiência em Brasília*”, de 1960, cujo teor foi publicado em livro posteriormente com pequenas, mas importantes, informações distintas, inserem-se neste contexto e merecem leitura conjugada com o texto de Cardozo, “*A construção de Brasília*”. Cf.: NIEMEYER, 1960, “*Minha experiência de Brasília*”. In: Módulo, nº 18, pp.11-16.

⁶ Cf. SCHLEE, A. R. **Registro Arquitetônico da Universidade de Brasília**. Brasília: UnB, 2014.

⁷ Ver SILVA, Elcio Gomes da. **Os Palácios Originais de Brasília**. 2012. Universidade de Brasília, [s. l.], 2012. p. 62.



Entre nós, diferentes opções são também adotadas, mas a característica principal — o que predomina — é a utilização parcial do sistema ou a solução mista, como a poderíamos denominar. Nesses casos, parte da estrutura é realizada no processo tradicional e, muitas vezes, protendida, e o resto — vigas, lajes, paredes interiores, etc. —, pré-fabricado.

Niemeyer, após citar obras pré-fabricadas “brasileiras” na Argélia, prossegue o artigo mencionando a obra do Quartel General do Exército:

Já o Palácio do Exército de Brasília — que se completava com mais oito blocos num total de 1.900 metros corridos, justificando a pré-fabricação — a solução adotada é a mais radical possível com apenas dois elementos pré-fabricados: apoios de 16 metros de altura e lajes de 15x5. E o edifício surgiu como um verdadeiro palácio, provando que a pré-fabricação, quando bem concebida, não significa vulgaridade.

Para Oscar, ser vulgar, banal ou medíocre era o grande problema de uma arquitetura em que apenas as novidades tecnológicas justificariam sua utilização. Em 1979 todas as principais obras pré-moldadas de Brasília já estão prontas. A técnica também já tinha sido experimentada nas principais cidades do país com os mais variados programas e diferentes partidos arquitetônicos. Ao encerrar o texto, reforça a ideia de que construir a partir de elementos padronizados restringe a prática arquitetônica:

É claro que o pré-fabricado representa uma limitação e só deve ser aplicado quando problemas de economia e rapidez reclamam. De outra forma seria fantasia desnecessária, um obstáculo à própria imaginação do arquiteto.

É curioso perceber que os argumentos utilizados por Oscar Niemeyer justificam muito mais o que foi realizado nos países europeus e na União Soviética do que nas obras brasileiras. Aqui, apesar de não existir uma estrutura de usinas que permitissem a produção massiva de componentes pré-moldados como na Europa, a nova técnica contemplou de forma muito mais evidente os princípios da arquitetura moderna e da fluidez dos espaços.

Este trabalho divide as “obras lado B” de Oscar Niemeyer de Brasília em três categorias. A primeira, dedicada a três projetos que não foram realizados, ou realizados parcialmente. A segunda, estuda duas obras adaptadas ou convertidas em sua solução estrutural e construtiva, ou seja, que não correspondem ao projeto inicial. E na terceira, são apresentadas as realizações que foram construídas a partir de projetos que contemplavam originalmente um sistema pré-moldado.



2. AS COMPOSIÇÕES QUE NÃO FORAM REALIZADAS

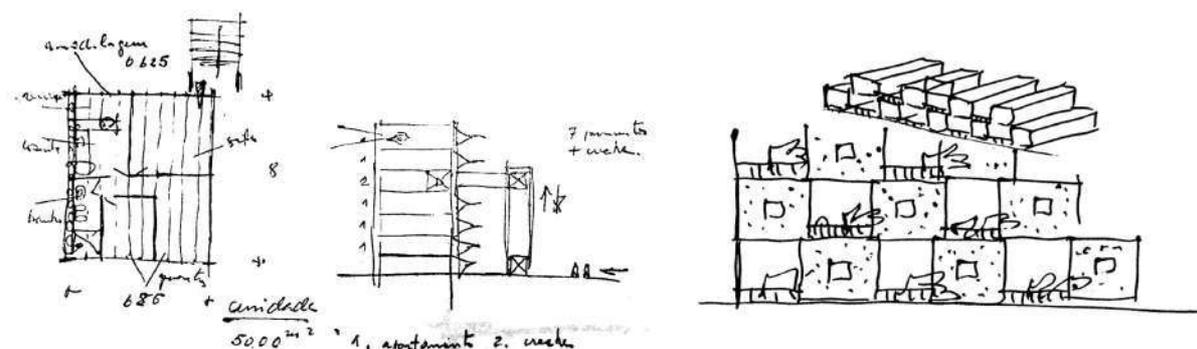
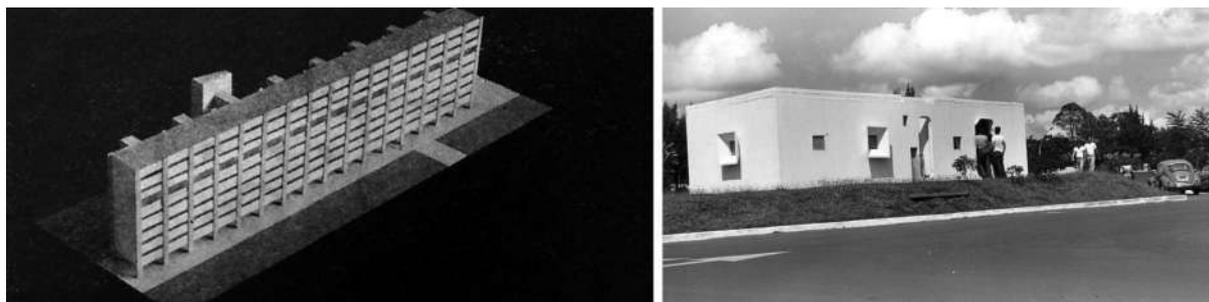


Figura 1 – Blocos de Apartamentos (esq) e Protótipo (dir). Fonte: Revista Módulo 27, p.28 e 30.

2.1. BLOCOS DE APARTAMENTOS

Em dezembro de 1961 a revista *Manchete*⁸ publica matéria chamada “Niemeyer - O Arquiteto da Alvorada” em que Oscar responde algumas perguntas sobre Brasília e as obras na nova capital. A revista dá destaque para a seguinte chamada: “Oscar Niemeyer acredita que a técnica moderna do pré-fabricado resolverá o problema das residências populares”. Sobre o tema, ele responde ao entrevistador dizendo que a questão da habitação popular em Brasília sempre foi enfrentada de maneira imediatista, sem uma solução de grandes programas construtivos que possibilitassem “uma técnica mais atualizada”. Afirma que o prefeito José Sette Câmara Filho⁹ convocou uma equipe que estudasse de forma definitiva uma solução. Como resultado do estudo, Niemeyer apresenta duas alternativas que acabaram não sendo executadas: a primeira delas é um edifício de apartamentos composto de sete pavimentos (sendo que um é uma creche), construído com lajes pré-moldadas de 62,5cm de largura por 8m de comprimento, configurando apartamentos de 50m². Esse estudo, publicado no ano seguinte na revista *Módulo 27*¹⁰ com desenhos esquemáticos e uma maquete, prevê um edifício de 50 metros de comprimento com 14 unidades por pavimento.

⁸ Ver: Revista *Manchete* número 504 de 16 de dezembro de 1961.

⁹ José Sette Câmara Filho foi Secretário-Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, entre 1952 e 1954. Foi Cônsul em Florença, na Itália, em 1954; Subchefe, em 1956 e chefe, em 1959, do Gabinete Civil da Presidência da República; governador do estado da Guanabara em 1960; e Prefeito do Distrito Federal, entre 1961 e 1962.

¹⁰ Ver: Revista *Módulo*, março de 1962, número 27.



2.2. “O PROTÓTIPO”

A segunda alternativa apresentada por Oscar Niemeyer tem a participação de João Filgueiras Lima (Lelé). Consiste em uma unidade pré-moldada em concreto armado com o objetivo de estudar soluções possíveis para o problema da habitação de estudantes da Universidade de Brasília. As unidades, inicialmente pensadas como residências individuais ou coletivas, foram projetadas como uma célula autônoma. Segundo as informações do memorial do projeto, as unidades seriam localizadas próximas às residências dos professores (provavelmente Colina Velha). Cada uma teria área de 45m² e peso de 42 toneladas, o que tornaria o transporte dessas unidades bastante complexo. A montagem do conjunto previsto inicialmente ficou dependendo de uma Usina de Pré-moldados na UnB, projetada por Lelé, mas que infelizmente não foi executada por causa dos efeitos do golpe militar em 1964. Geometricamente, o volume pode ser definido como um paralelepípedo de base 10,80 x 4,30m, com estar e cozinha conjugados, separados dos dormitórios pelo sanitário. Os quartos foram divididos por armários leves e os espaços ventilados por pequenas janelas, que eram previstas nos quatro painéis de concreto armado que delimitam o perímetro da unidade. Três dessas janelas receberam molduras externas, também de concreto armado, criando uma movimentação que busca quebrar a monotonia da caixa de concreto. As fotografias divulgadas na época de sua montagem indicam que os painéis de fechamento eram elementos independentes e que foram moldados cada um em separado, sendo que as alças de içamento dos painéis ainda podem ser identificadas na parte superior do volume. Na entrevista da revista Manchete, Niemeyer revela que a ideia inicial era de que essas unidades poderiam ser arranjadas como residências isoladas, geminadas duas a duas ou com várias delas dispostas intercaladas, formar um conjunto residencial – incluindo uma opção em que elas poderiam ser empilhadas, em que escadas moldadas in loco permitiriam o acesso aos diferentes pavimentos do conjunto.

2.3. ESCOLA PRIMÁRIA

Em março de 1963 a revista Módulo publica a edição 32, dedicada quase que exclusivamente aos projetos pré-moldados de Brasília. Nas páginas 46 e 47 é apresentado um projeto não realizado de Niemeyer para uma escola primária de planta circular e que tinha como objetivo ser construída em qualquer lugar do país. A proposta consiste em um disco estruturado por vigas pré-moldadas facilmente transportáveis por caminhão, apoiadas em 10 painéis de concreto, que são intercalados por esquadrias de mesma dimensão. No centro, um apoio cilíndrico que possibilita o giro das divisórias para que duas ou três salas de aula fossem redimensionadas, ou ainda que todo o espaço pudesse se converter num pavilhão único, funcionando na parte da noite como clube rural. O vigaento de cobertura avança em balanço, criando uma área de transição e sombra, a partir do esquema de apoio das vigas radiais, simplesmente apoiadas nos painéis de fechamento (que funcionam como pilares-parede), e que é o mesmo utilizado nos edifícios retangulares dos Serviços Gerais da UnB. As divisórias internas, grandes placas leves treliçadas, giram a partir de uma bronzina que serve para reduzir o atrito com a coluna central, feita em concreto pré-moldado, compondo um engenhoso sistema de compartimentação.



3. AS COMPOSIÇÕES QUE FORAM ADAPTADAS

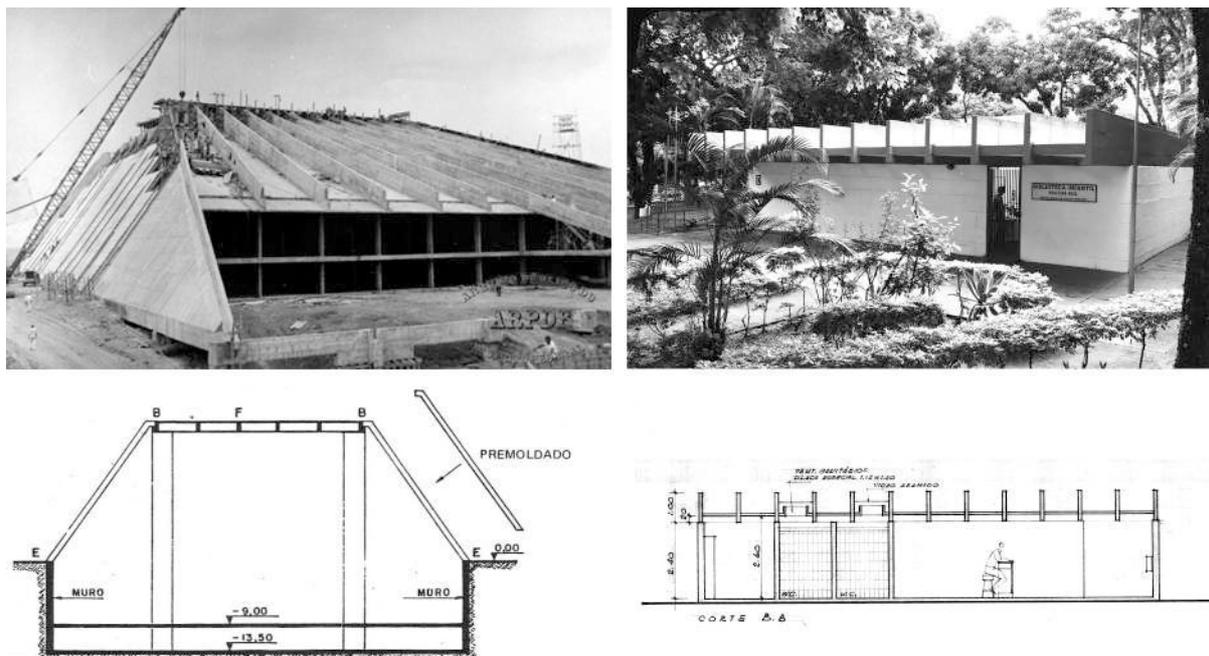


Figura 2 – Teatro Nacional (esq) e Biblioteca de Entrequadra (dir).
Fonte: ArPDF e Arquivo da Câmara dos Deputados.

3.1. TEATRO NACIONAL

O o Teatro Nacional Claudio Santoro, projeto de Oscar Niemeyer com cálculo de Bruno Contarini e sob responsabilidade da Construtora Rabello, também faz uso de estrutura pré-moldada. Nesse caso, a estrutura é mista, utilizando concreto pré-moldado e moldado em loco, como recurso para acelerar execução de partes da obra¹¹. Sendo a mesma construtora da Plataforma Rodoviária, a participação do engenheiro Contarini foi fundamental para que a estrutura pudesse ser decomposta em elementos moldados no local e pré-moldados, já que sua experiência com a Plataforma trouxe não só os conhecimentos que envolviam o concreto protendido, mas também nas questões de gerenciamento de uma obra com prazo muito exíguo, por conta da inauguração da cidade que, por determinação do presidente Juscelino, deveria ter seu principal teatro pronto em 21 de abril de 1960, com multa firmada em contrato de 1% do valor da obra por dia de atraso. Assim sendo, as grandes vigas de cobertura, assim como a estrutura que sustenta os grandes painéis de Athos Bulcão, foram construídas utilizando peças em concreto pré-moldado. O resultado do uso misto não pode ser percebido hoje em dia, porém as fotografias feitas durante a execução da obra revelam a montagem e a presença dos dois guindastes que içaram as grandes peças de concreto e que seriam utilizados posteriormente nas obras da UnB.

¹¹ O engenheiro Bruno Contarini relata que apenas os custos do escoramento para as fôrmas custariam o dobro do valor para compra de dois guindastes que foram adquiridos para as peças pré-moldadas. Cf. CONTARINI, 2018, "Depoimento aos autores".



3.2. BIBLIOTECA DE ENTREQUADRA

Um dos projetos mais lado B de Oscar Niemeyer, é datado de 22 de agosto de 1967. A Biblioteca de Entrequadra (hoje Biblioteca Infantil) se localiza entre as SQS 104 e 304. Tem planta quadrada com 14,40m de lado. A estrutura é composta por 13 vigas de concreto armado afastadas num intervalo de 1,2m, com 1m de altura, 12cm de largura e 19,6m de comprimento. A partir das paredes, se projetam balanços de 2,60m de cada lado, configurando um generoso beiral. Assim como nos pavilhões de Serviços Gerais da UnB, as vigas são simplesmente apoiadas nas paredes, compostas de painéis pré-moldados e preenchidos com concretagem de segunda fase. Pelo que indica a documentação do projeto, as placas de concreto da cobertura também são pré-moldadas, com largura de 60cm em intervalos de 1,12m. Na parte interna, a ausência de algumas placas de cobertura permite a entrada de luz natural, formatando um jardim interno. O projeto estrutural indica a presença de alguns ganchos para içamento das vigas como “alternativa para pré-moldado”, ou seja, o projeto deixa em aberto a possibilidade de execução da estrutura em concreto convencional.

4. AS COMPOSIÇÕES ORIGINAIS



Figura 3 – ICC (esq), CEPLAN (dir. superior) e QGEx (dir. inferior).
Fonte: Atom/UnB, IMS e Arquivo do QGEx.

4.1. CEPLAN: CENTRO DE PLANEJAMENTO OSCAR NIEMEYER

O pavilhão do SG 10, como era conhecida a sede do CEPLAN, é o mais representativo entre os pavilhões de um pavimento que formam o conjunto de Serviços Gerais (SGs 1, 2, 4, 8 e 10). O programa original era composto de uma sala de desenho, espaço de reuniões, salão



de exposições, sanitários, copiadora, copa, auditório, salas da direção e três jardins. A solução tem planta retangular de 11 x 95m e está modulada de forma simples – porém sofisticada e rigorosa – a partir dos painéis portantes de fechamento que tem dimensões de 1m de largura por 3m de altura. Além dessas placas de fechamento em concreto, o único elemento estrutural e construtivo que arma o espaço do pavilhão são as vigas protendidas de cobertura com 15m de comprimento e que balançam 1,5m de cada lado. Cada viga tem seção idêntica de 0,12 x 0,40m e se apoia no encontro das placas de vedação, que tem forma de U e amarram todo o sistema ao se encaixar formando uma espécie de pilar duplo que, além de reforçar o ponto de transmissão de cargas, estabelece o contraventamento dos painéis.

O espaço interno, portanto, tem vão de 12m, totalmente livre de pilares ou apoios intermediários. A cobertura, que fecha o espaço resultante do vão entre vigas, é feita de chapas de alumínio cortadas e dobradas no próprio canteiro¹², tirando partido da contraflecha da protensão para auxiliar no caimento necessário para o escoamento da água da chuva. Internamente, estas faixas de alumínio são cobertas por placas isolantes de isopor, que ficam visíveis e ao mesmo tempo modulam a distância entre as luminárias do teto. Não há sistema Dom-ino propriamente dito, já que as paredes são portantes e o teto liso dá lugar a uma série de vigas que estabelecem um ritmo estriado – que é vazado apenas pela presença dos pátios internos.

O perímetro do edifício não possui janelas, sendo a ventilação e a iluminação asseguradas por três jardins internos: dois nas pontas e um no centro. Além disso, a fresta compreendida entre o teto e o topo dos painéis de fechamento propiciam uma ventilação permanente em toda a extensão das fachadas. As portas são grandes venezianas de ferro pintadas de vermelho, que basculam em contrapeso e as esquadrias que separam os jardins do espaço interno são de correr e de altura plena, fixadas na base das vigas protendidas.

Logo ao entrar no edifício, o visitante é recebido por uma mensagem de paz em seis idiomas, escrita de próprio punho por Oscar Niemeyer na parede branca que compartimenta o bloco do espaço da copiadora e sanitários. Esse bloco serve de aparato divisor entre a sala de desenhos e o vão central composto pela mesa de reuniões e exposições. No centro da composição está o pátio interno que, assim como os pátios laterais, ilumina e ajuda a criar a atmosfera intimista dos espaços de trabalho. Do outro lado está o volume do auditório – com fechamento cortinado lembrando o Pavilhão de Barcelona de Mies¹³ – e mais uma série de desenhos de Niemeyer na parede, agora com fundo preto na função de absorver a luz. O

¹² Os equipamentos para corte e dobra das chapas foram construídos no próprio canteiro de obras. O procedimento foi todo filmado e faz parte de um documentário de 17 minutos sobre a pré-fabricação na UnB. Ver: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA: PRIMEIRA EXPERIÊNCIA EM PRÉ-MOLDADO. Assessor Técnico: João Filgueiras Lima. Assessoria e Texto: Luiz Fisberg. Narração José Carlos Coutinho. Realização: Heinz Forthmann. Brasília: Universidade de Brasília, 1962-70. (17 min) son., p&b. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=brJswJq25sM>.

¹³ A relação entre espaços pavilhonares e residenciais na obra de Mies van de Rohe também foi abordada em PEIXOTO, M. S. **A sala bem temperada interior moderno e sensibilidade eclética**. 2006. 222 p. Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre p.178.



auditório originalmente não tinha cadeiras para acomodar a audiência¹⁴, e sim uma chapa de madeira que avançava em balanço como assento. Ainda nesse volume, temos uma copa para atender a diretoria e outro conjunto de sanitários. Por último, temos a parte mais compartimentada do edifício, relativa aos espaços administrativos de diretoria do CEPLAN, composta por três amplas salas que são iluminadas e ventiladas por mais um pátio interno.

O espaço resultante é fluido e com continuidade dos ambientes, “buscando respostas simples para problemas complexos”¹⁵. O despojamento da concepção é potencializado pela simplificação da solução estrutural que abre mão dos pilares para uma percepção de vão único, pavilhonar e amplo. Os muros portantes funcionam como paredes externas de uma casa paulista dos anos 1960, definindo uma unidade autônoma em relação ao terreno, subvertendo a ideia de um edifício inserido em um lote. A simples ausência das chapas de alumínio e forro do teto na porção do pátio central transforma um plano estriado em pérgola que filtra a luz e delimita tridimensionalmente o perímetro do jardim. O piso do CEPLAN é revestido com cimento polido, conferindo o brilho que eleva um acabamento comum e ordinário a status de plano reflexivo palaciano – e que colabora com o efeito de iluminação natural do jardim interno.

4.2. INSTITUTO CENTRAL DE CIÊNCIAS

O edifício mais importante da UnB em termos de pré-fabricação é o Instituto Central de Ciências (ICC). Obra de grande porte não só no âmbito da universidade, mas também em relação ao que já tinha sido construído até então na nova capital. Fruto de uma adaptação do Plano de Ocupação de Lucio Costa, que previa uma série de edifícios isolados que abrigariam os institutos idealizados por Darcy Ribeiro, o ICC a partir da ação de Niemeyer¹⁶ se estabeleceu como um marco arquitetônico, pedagógico, funcional e construtivo. No partido em forma de bumerangue com 702 metros de comprimento – dividido originalmente em duas faixas paralelas de dois pavimentos – estão distribuídas funções de salas de aula, auditórios, laboratórios, departamentos e áreas administrativas/acadêmicas. Foi assim que se estabeleceu o que ficou conhecido como blocos A (salas de aula e departamentos, o mais largo), B (auditórios e mais salas de aula) e C (laboratórios, abaixo do nível de acesso).

A figura de João Filgueiras Lima aqui é fundamental para a realização da obra. Ele já tinha estabelecido no projeto de apartamentos do professores da Colina Velha¹⁷ que a estrutura pré-moldada isostática deveria buscar a monoliticidade do concreto convencional a partir de um sistema moldado in loco. No ICC temos um maior refinamento dessa solução. O contraventamento é um componente integrado ao sistema estrutural. Ele já inicia nas

¹⁴ O espaço do auditório teve as chapas de madeiras substituídas por assentos plásticos individuais, fixados diretamente nos desníveis do piso.

¹⁵ Ver BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011 p. 87.

¹⁶ Em entrevista, Lelé confirma o que Darcy Ribeiro jocosamente descreve a respeito da adaptação do ICC para um único edifício. “Gosto de dizer, para divertir os amigos, que foi por preguiça que Oscar projetou o Minhocão tal qual ele é”. Ver CAVALCANTE, N. **Ceplan: 50 anos em 5 tempos**. 2015. Universidade de Brasília, [s. l.], 2015. p. 92.

¹⁷ Os “Apartamentos para Professores”, projeto também chamado de “Colina” (e mais recentemente “Colina Velha”) foram os primeiros edifícios residenciais pré-moldados do campus da Universidade de Brasília e uma experiência fundamental para se compreender o surgimento da construção pré-moldada no Brasil.



fundações, que são mistas – ou seja, com elementos pré-moldados e moldados in loco – apoiadas num grande *radier*. Esta solução foi adotada principalmente pela escala da obra que, por sua dimensão, demandaria mais de quatro mil estacas e praticamente inviabilizaria a construção no prazo previsto¹⁸. Sobre este *radier*, nas linhas estruturais externas do ICC, são concretados “pilares-fêmea” com a parte superior contendo uma espera em forma de cálice para o encaixe dos grandes pilares pré-moldados. Ainda apoiados no *radier*, são montados painéis de CPM¹⁹ que também servem de arrimo para o terreno que seria recolocado em seu lugar de origem – removido justamente para a construção das fundações. Estes painéis são consolidados juntamente com os “pilares-fêmea” a partir de uma concretagem de segunda fase determinando, desta forma, um conjunto rígido de contraventamento.

A viga superior se apoia nas extremidades desses pilares, com transições variadas em cada ponta. Assim como as placas verticais do CEPLAN tem função de apoio e parede, o elemento da viga é pensado também de modo a incorporar as soluções de cobertura, ora pérgola, ora laje, de modo que, após concluída a montagem do pórtico, o vão já estaria praticamente coberto, só faltando as calhas de chapa dobrada²⁰. Essa adequação à função também se presta a questões estruturais, numa geometria pensada em formato T, onde enrijecedores intermediários combinados com a protensão aplicada aos cabos de aço possibilitam vencer vãos de até 28 metros com 1m de altura. A peça é um exemplo do esforço na busca pelo equilíbrio entre não gerar quantidade excessiva de juntas e ao mesmo tempo evitar uniões rígidas durante a montagem. Com essa visão, o elemento congrega partes rigidamente unidas em uma peça só, garante uniões consolidadas entre laje e vigamento enquanto fabricadas nos moldes, e permite a rápida elevação de todo o conjunto, que é simplesmente apoiado nas colunas. O desenho dessas peças, assinado por Lelé na documentação que serviu de base para este artigo, é preciso ao ponto de estarem previstas pingadeiras na própria forma. Detalhe adicional, que merece destaque, são os elementos curvos que complementam o conjunto e se afinam nas bordas, além de arremate como intenção plástica complementar ao plano de cobertura, essas peças também servem para captação pluvial, funcionando como vigas-calha que conduzem as águas para tubulações que estão embutidas nos pilares pré-moldados.

Além de todo esse sistema misto, invisível e elaborado abaixo do nível térreo do ICC, ainda temos os grandes mezaninos localizados nos dois acessos de dupla altura – colocados estrategicamente na junção dos trechos retos com os trechos curvos – que também colaboram para uma maior estabilidade do conjunto. Esses mezaninos, que cruzam transversalmente os três blocos são sustentados por pilares concretados no método

¹⁸ Ver FONSECA, Régis Pamponet da. **A estrutura do Instituto Central de Ciências: aspectos históricos, científicos e tecnológicos de projeto, execução, intervenções e proposta de manutenção**. 2007. Universidade de Brasília, [s. l.], 2007 p. 59.

¹⁹ Esses painéis de concreto pré-moldado são elaborados no sistema “pacote” (utilizado pela primeira vez na obra do Teatro Nacional), que permite empilhar as peças no chão e utiliza o próprio elemento pré-moldado como forma, agilizando a produção no canteiro.

²⁰ Mounir Khalil El Debs destaca que uma das recomendações para projetos em pré-moldados é justamente essa de procurar elaborar peças que desempenhem simultaneamente as funções de estrutura e de fechamento. Cf. EL DEBS, 2017, “**Concreto pré-moldado: fundamentos e aplicações**”.



tradicional, porém de mesmas dimensões e aspecto. São versões in loco dos pilares pré-moldados de 1,5m de largura por 20cm de espessura, que sustentam as grandes lajes caixão perdido de 60cm de altura – também fundida no local. Esse plano trapezoidal, que funciona como uma placa enrijecedora de transição, ainda alcança balanço de 12m de comprimento no lado leste do ICC. Nesse mesmo lado, correspondente a base maior do trapézio, temos uma rampa escultórica em forma de ferradura, também em balanço.

4.3. INSTITUTO DE TEOLOGIA CATÓLICA

O Instituto de Teologia Católica, também chamado de “Convento Dominicano de Brasília” é projeto de Niemeyer elaborado em 1963 com cálculo estrutural do engenheiro Ernesto Guilherme Walter. Faz parte das obras desenvolvidas pelo CEPLAN no contexto da UnB. Hoje, neste local, funciona a Secretaria de Estado da Educação depois que a Universidade devolveu o prédio para o governo do Distrito Federal. Construção de planta retangular de 120m por 15m com três pavimentos, é marcada principalmente pela repetição dos elementos de fechamento de seu perímetro. Estes elementos são painéis pré-moldados em concreto armado, que servem de suporte para lajes concretadas in loco. Além disso, o último pavimento é coberto por um conjunto de oito abóbadas estruturadas por pilares independentes, que se projetam em relação aos limites do volume principal, numa espécie de “Itamaraty para Monges”. Essa construção, que une compositivamente arcos e retas, originalmente tinha como programa principal um conjunto de dormitórios, refeitórios, bibliotecas e oratórios para noviços, estudantes e padres, com cada pavimento sendo destinado a um desses públicos. O grande terraço foi destinado a atividades de contemplação e oração, com confessionários distribuídos na parte coberta pelas abóbadas de concreto.

4.4. QUARTEL GENERAL DO EXÉRCITO

O Quartel-General do Exército, projeto de Oscar Niemeyer conhecido como “Forte Apache”, é projeto de 1968 e inaugurado em 31 de março de 1973²¹. Integra o complexo arquitetônico que engloba dez edifícios (originalmente eram nove), o Setor de Garagens, o Teatro Pedro Calmon, a Concha Acústica, o Monumento a Caxias e a Praça dos Cristais – este último projeto de Burlle Marx.²² O bloco principal (Bloco 1), primeiro a ser construído, foi totalmente executado em concreto pré-moldado, o que não aconteceu com os outros oito blocos que fazem parte do conjunto. Previstos para serem totalmente construídos a partir de pré-moldados, os outros edifícios administrativos do QGEx acabaram sendo executados com concreto armado *in loco*, porém emulando o ritmo cadenciado dos painéis pré-moldados e das fenestraçãoes do Bloco 1.

²¹ Apesar de BOTEY (1996, p.146) indicar que o QGEx é de 1967, a documentação arquivada no IPHAN indica que o projeto do Monumento a Caxias (o mais antigo do conjunto) é datado de 12 de julho de 1968. As pranchas com o projeto estrutural do Bloco 1, arquivadas no CRO-11, indicam que as fundações começaram a ser projetadas em 1969.

²² Atualmente no Bloco 1 funciona o Estado-Maior do Exército e o Gabinete do Comandante. No Bloco 2 a Diretoria de Obras e de Cooperação, no Bloco 3 (transversal) temos a Base Administrativa do QGEx. No Bloco 4 está o Comando Logístico, no 5 o Departamento de Ciência e Tecnologia, no 6 o Departamento de Pessoal, no Bloco 7 a Diretoria de Material de Aviação do Exército. No Bloco 8 funciona a Diretoria de Assistência de Pessoal, no 9 a Diretoria de Transporte e Mobilização. Por fim, no Bloco 10, o mais novo do conjunto, funciona a Diretoria de Assistência de Pessoal.



A composição do Bloco 1 é de uma barra de 250 metros de comprimento por 16 metros de largura e 19 metros de altura, com o programa distribuído em 5 pavimentos. A estrutura é formada basicamente por três componentes pré-moldados: paredes-pilar, lajes protendidas e os arcos superiores de fechamento. Estes últimos, com função estrutural de suportar a cobertura do último nível. A expressão do edifício, assim como no Instituto de Teologia, é dada pela repetição dos elementos, agora ainda mais marcantes, tanto pela sua dimensão, posição e quantidade. Os elementos verticais pré-moldados, aqui definidos como paredes-pilar são espaçados em 1,2m vãos esses em que são encaixadas as janelas. O plano das janelas do Quartel é mais retrasado do que no Convento, o que facilita para que as abas dos painéis verticais funcionem como *brises*, ajudando na eficiência energética do edifício.

Certamente a participação de João Filgueiras Lima no desenvolvimento do projeto²³ quando era funcionário da firma Projectum (um braço da construtora Rabello) foi decisivo para que as linhas definidas por Niemeyer fossem mantidas, já que este confiava em Lelé enquanto estava fora do Brasil. E é no QGEx que temos a retomada da síntese completa da decomposição da estrutura – estabelecida, como já vimos, no CEPLAN, Instituto de Música, auditório etc. – já que os três componentes principais desta obra praticamente resolvem o sistema estático. O Bloco 1 é “puro sangue”, sendo totalmente executado com pré-moldados. Curiosamente, os demais blocos simulam uma situação de pré-moldagem, na mesma situação inclusive do que já tinha sido realizado no Instituto de Teologia, só que com elementos fundidos no local e com a geometria dos painéis do CEPLAN. No Bloco 3, único transversal ao Bloco 1, se localiza a Base Administrativa do Quartel, com tratamento de fachada diverso, incluindo paredes de concreto tradicional com aberturas em formato de olho que se abrem para o pátio interno.

CONSIDERAÇÕES

O propósito inicial da pré-moldagem na obra de Oscar Niemeyer que, segundo a entrevista de 1961 na revista *Manchete* estava voltado principalmente para a construção de habitação popular, acabou não vingando. As obras dos espaços acadêmicos da UnB tomaram conta das realizações que aconteceram durante a década de 1960. Mesmo sendo considerados de segunda ordem na obra de Niemeyer, os edifícios construídos – sejam convertidos ou originais – sempre buscam uma relação forte entre a qualidade do espaço e sua estrutura. O exercício de simplificação da forma, defendido no artigo *Depoimento*, é plenamente reconhecível em todos os projetos. Do exemplar mais sintético (CEPLAN) ao mais complexo (ICC) o compromisso com a racionalidade da estrutura está presente. O rigor das obras pré-moldadas de Oscar Niemeyer resulta em soluções que, no conjunto, oferecem implicações plenamente compatíveis com os sistemas estruturais adotados e com os princípios definidos por ele mesmo em 1958. A leveza e a sofisticação formal/material dos palácios do *lado A*, dão lugar a estratégias compositivas construtivamente honestas, concisas e sem falso purismo. Por outro lado, essas obras não deixam de ser, de certo modo, experimentais e alternativas, como sempre acontece com as boas composições do *lado B*.

²³ Lelé menciona que Oscar Niemeyer faz o convite para que ele desenvolvesse o projeto “Oscar, por sua vez, escreveu uma carta para tentar que eu fizesse o prédio, para assegurar que defendesse o projeto à minha maneira. Acabei indo trabalhar na Rabello por conta desse prédio, que foi desenvolvido por mim.” Ver LIMA, João Filgueiras. **O que é ser arquiteto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.



REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Klaus Chaves. **A pré-fabricação e outros temas projetuais para campi universitários na década de 1960: o caso da UnB.** In: Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online) n. 10 (2009) - Artigos e Ensaios.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRUNA, Paulo. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento.** 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 308p.
- CAVALCANTE, Neusa. **CEPLAN: 50 anos em 5 tempos.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- CONTARINI, Bruno. **Depoimento oral.** Depoimento aos autores em 25 de julho de 2018. Rio de Janeiro, 2018. Não publicado.
- EL DEBS, Mounir Khalil. **Concreto pré-moldado: fundamentos e aplicações. Oficina de Textos,** São Paulo, 2017. 456p.
- FICHER, Sylvia et MACEDO, Danilo Matoso. **Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo 1ª Série 1955-1965.** In: BRONSTEIN, L.; OLIVEIRA, B. S. D., et al (Ed.). *Leituras em Teoria da Arquitetura.* Rio de Janeiro: Rio Book, v.4 : autores, 2014.
- FONSECA, Régis Pamponet da. **A estrutura do Instituto Central de Ciências: aspectos históricos, científicos e tecnológicos de projeto, execução, intervenções e proposta de manutenção.** 2007. Universidade de Brasília, [s. l.], 2007.
- GUIMARAENS, Cêça; TAULOIS, Cláudio; MAGALHÃES, Sérgio Ferraz. **Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos.** Rio de Janeiro: IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1979.
- KRUSCHEV, Nikita (nov 1955). **“Rumos da arquitetura soviética”.** In: *Fundamentos*, ano vii, nº 39. São Paulo: p. 89-94.
- MÓDULO. **[Projetos para a Universidade de Brasília].** Rio de Janeiro, n. 32, jul. 1963.
- NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 7 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 320p
- NIEMEYER, Oscar. **Conversa de Arquiteto.** Rio de Janeiro: Revan e Editora UFRJ, 1993.
- NIEMEYER, Oscar. **Depoimento.** Módulo, Rio de Janeiro, v. 2, nº. 9, p. 3-6, fev. 1958.
- NIEMEYER, Oscar. Instituto Central de Ciências. **Revista Módulo,** Rio de Janeiro, n.32, p.34-38, jan./mar. 1963.
- NIEMEYER, Oscar. **Problemas da Arquitetura 4: o pré-fabricado e a arquitetura.** Módulo, Rio de Janeiro, n. 53, p. 56-9, mar./abr. 1979.
- PESSINA, Luis Henrique Gomes. **Aspectos gerais da pré-fabricação.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 1964.
- SCHLEE, A. R. **Registro Arquitetônico da Universidade de Brasília.** Brasília: UnB, 2014.
- Revista Manchete número 504 de 16 de dezembro de 1961.



FORTUNA. O LADO B DA VIRTUOSA ESTAÇÃO DE HIDROAVIÕES

[FORTUNE: THE B-SIDE OF THE VIRTUOUS SEAPLANE STATION]

Subtema 3: Equipamento

Leonora Romano

Universidade Federal de Santa Maria, arqlolo.romano@gmail.com

Claudio Calovi Pereira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, claudio.calovi@ufrgs.br

Resumo: Tendo em vista a demanda de prover as principais cidades brasileiras com terminais aeroportuários, à semelhança de Salvador, Porto Alegre e São Paulo, o Departamento de Aeronáutica Civil (1931), órgão administrativo encarregado das normas de aviação comercial vinculado ao Ministério de Aviação e Obras Públicas do Rio de Janeiro, preparou dois editais de concurso, tanto para a Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont, que seria a estação terrestre, quanto para a marítima, a Estação de Hidroaviões. Enquanto aeródromos iam sendo construídos, a prioridade era dada aos hidroaviões, em virtude das pistas terrestres existentes à época serem inseguras, curtas e sem pavimentação, utilizadas apenas para pequenas aeronaves. Mas essa prioridade iria mudar rapidamente. O primeiro passo em direção à concretização do serviço aeroportuário foi dado, em 1933, com a aprovação do orçamento, tornando público o anteprojeto preliminar que consistia na escolha do local e previsão de infraestrutura, exigindo a construção de um quebra-mar, e o lançamento de mais de 2,7 milhões de metros cúbicos de areia na área conquistada do mar. Já no emblemático ano de 1936, pelo Decreto Nº 1150, com as obras em andamento, o local chamado de Ponta do Calabouço – área da baía da Guanabara ganha por aterro –, passou a chamar-se Santos Dumont, marcando um contexto de desenvolvimento e modernidade republicana que não combinavam com a nomenclatura calabouço, cuja conexão com a passado escravocrata se preferia esquecer. Porém, antes do edital para a construção do aeroporto, foi publicado o edital para o concurso público da Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos-Dumont. Com o apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), que elaborou todo o processo, 17 propostas foram analisadas, sendo que uma delas foi escolhida com louvor em razão das premissas: “boa circulação de público e passageiros, serviço bem localizado e um sistema construtivo bem definido”, plenamente em conformidade com o edital. Era fevereiro de 1937, e o primeiro lugar foi dado à Atílio Corrêa Lima e equipe. Por acreditar que o transporte aéreo no Rio de Janeiro seguiria na linha dos hidroaviões, atendendo inclusive ao tráfego aéreo internacional, a obra marítima foi priorizada, sendo concluída em um ano (1938). Isto em comparação com a estação terrestre que, maior, demorou sete anos para ser finalizada, passando na sequência a operar isoladamente com a extinção precoce dos hidroaviões. Assim, a principal adversidade da Estação de Hidroaviões foi operar durante breves

quatro anos, dando lugar à estação de aeroviões, mas houve outras. A efemeridade da operação na Estação de Hidroaviões relaciona-se com a *fortuna* albertiana e a reflexão a respeito do ímpetos e desejos que deveriam ser controlados, especialmente tratando-se de obras públicas.

Palavras chaves: Ponta do Calabouço, Estação de Hidroaviões, *Fortuna*

Abstract: *In view of the demand to provide the main Brazilian cities with airport terminals, like Salvador, Porto Alegre and São Paulo, the Department of Civil Aeronautics (1931), an administrative body in charge of commercial aviation standards linked to the Ministry of Aviation and Public Works of Rio de Janeiro, prepared two bidding documents, both for the Santos Dumont Airport Passenger Station, which would be the ground station, and for the maritime, the Seaplane Station. While airfields were being built, priority was given to seaplanes, because the existing runways were unsafe, short and unpaved, used only for small aircraft. But that priority would change quickly. The first step towards the completion of the airport service was taken, in 1933, with the approval of the budget, making public the preliminary draft consisting of site selection and infrastructure forecasting, requiring the construction of a breakwater, and the launch more than 2.7 million cubic meters of sand in the conquered area of the sea. Already in the emblematic year of 1936, by Decree No. 1150, with the works in progress, the site called Ponta do Calabouço - Guanabara Bay area created by landfill -, was renamed Santos Dumont, marking a context of development and republican modernity that did not match the dungeon nomenclature, whose connection with the slave-like past one preferred to forget. However, prior to the announcement for the construction of the airport, the announcement for the public contest of Santos-Dumont Airport Seaplane Station was published. With the support of the Brazilian Institute of Architects (IAB), which elaborated the entire process, 17 proposals were analyzed, one of which was chosen with praise due to the premises: "good circulation of public and passengers, well-located service and a well-defined building system", fully in accordance with the edict of the contest. It was February 1937, and the first place was given to Atílio Corrêa Lima and team. Believing that air transport in Rio de Janeiro would continue along the seaplane line, including international air traffic, the maritime work was prioritized and completed in one year (1938). This compared to the larger ground station that took seven years to complete, and then operated in isolation with the early extinction of seaplanes. Thus, the main adversity of the Seaplane Station was to operate for a brief four years, giving way to the airplanes station. The ephemerality of the operation at the Seaplane Station is related to the Albertian fortuna and the reflection on the impulses and desires that should be controlled, especially in the case of public works.*

Key-words: Ponta do Calabouço; Seaplane Station; *Fortuna*



FORTUNA. O LADO B DA VIRTUOSA ESTAÇÃO DE HIDROAVIÕES

Apresentação:

Se a água do mar desmontou o morro, a terra descida do morro ganhou espaço terrestre sobre o mar e um nome: Ponta do Calabouço, que, assim como a esplanada do Castelo, fazem parte de novos contextos materiais que despontaram na paisagem carioca. Local estratégico, onde esteve implantado o Forte de São Tiago da Misericórdia, desde a fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, outrora operando como prisão para os escravos. Um pequeno trecho da muralha com os canhões ainda é visto contíguo ao Museu Histórico Nacional.

Portanto, na origem Castelo x Calabouço, está mais um vínculo entre o MES e a Estação de Hidros¹. Com o aterro, a prisão passou a atracadouro da Baía de Guanabara, extensa área onde o Plano de Reformulação, Extensão e Embelezamento de Agache (1928) previa um parque público, ideia descartada em favor das justificadas reivindicações para que no local fosse construído um aeroporto central, vetor de modernidade, mobilidade e progresso. Foi lá, sobre toneladas de terra, pedras e escombros das ruínas coloniais, que o transporte aéreo comercial começou a desenvolver-se, inicialmente à base de hidroaviões², escolha acertada para um país de extenso litoral e abundante em águas fluviais.

Assim, procurando atender a demanda de prover as principais cidades brasileiras com terminais aeroportuários, à semelhança de Salvador, Porto Alegre e São Paulo, o Departamento de Aeronáutica Civil (1931), órgão administrativo encarregado das normas de aviação comercial vinculado ao Ministério de Aviação e Obras Públicas do Rio de Janeiro, preparou dois editais de concurso, tanto para a Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont, que seria a estação terrestre, quanto para a marítima, a Estação de Hidroaviões. Enquanto aeródromos iam sendo construídos, a prioridade, sempre que possível, era dada aos hidroaviões, em virtude das pistas terrestres existentes serem inseguras, curtas e sem pavimentação, utilizadas apenas para pequenas aeronaves (SANTOS, 2018).

Mas essa realidade também teria que mudar. O primeiro passo em direção à concretização do serviço aeroportuário foi dado em 1933, com a aprovação do orçamento, tornando público o anteprojeto preliminar que consistia na escolha do local e previsão de infraestrutura, exigindo a construção de um quebra-mar com o “lançamento de mais de 2,7

¹ Denominação na fachada do edifício.

² Segundo fonte do Aeroporto Santos Dumont, 3 de fevereiro de 1927, é data que amalgama a história da aviação comercial brasileira, através da primeira companhia nacional de origem gaúcha, a Viação Aérea Riograndense (VARIG): “acontecia o primeiro voo comercial da história do transporte aéreo civil brasileiro. O hidro Atlântico partia de Porto Alegre, com destino à cidade de Rio Grande, levando a bordo três passageiros”.

milhões de metros cúbicos de areia na área conquistada do mar” (AEROPORTO SANTOS DUMONT, 1996, p. 49). Já no emblemático ano de 1936, pelo Decreto Nº 1150, com as obras em andamento, o local passou a chamar-se Santos Dumont, marcando um contexto de desenvolvimento e modernidade republicana que não combinavam com a nomenclatura “calabouço”, cuja conexão com o passado escravocrata se preferia esquecer.

Porém, antes do edital para a construção do aeroporto, foi publicado o edital para o concurso público da Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos-Dumont. Com o apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), que elaborou todo o processo, 17 propostas foram analisadas, sendo que uma delas foi escolhida com louvor em razão das premissas: “boa circulação de público e passageiros, serviço bem localizado e um sistema construtivo bem definido”, conforme previsão do edital. Era fevereiro de 1937, e o primeiro lugar foi dado a Atílio Corrêa Lima.

Por acreditar que o transporte aéreo no Rio de Janeiro seguiria na linha dos hidroaviões, atendendo inclusive ao tráfego aéreo internacional, a obra foi priorizada, sendo concluída em um ano (1938). Isto em comparação com a estação terrestre que, maior, demorou sete anos para ser finalizada, passando a operar isoladamente com a extinção precoce dos hidroaviões. A estação de hidroaviões operou durante breves quatro anos, dando lugar à estação de aviões, Santos Dumont.

Lado A: Virtude

Existem muitos aeroportos no Brasil, mas só dois edifícios, no Rio, chamam a atenção. O hidroporto, atualmente usado por qualquer avião até que o novo aeroporto esteja concluído, e o hangar n. 01 são modelos na espécie, superiores em desenho aos edifícios dos aeroportos de Nova York e de Washington, embora não o sejam em tamanho (GOODWIN, 1943, p. 93).

Se a previsão foi equivocada, a razão compositiva³ de Atílio Corrêa Lima e equipe esclareceu a definição de arquitetura como construção, sua expressão pioneira, conforme preveria Lucio Costa: “construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa” (COSTA, 1952, p. 6).

O primeiro prêmio do concurso, traduzido em pureza formal resultante, generosidade espacial, qualidade construtiva e transparência, virtudes referenciadas, por exemplo, no livro catálogo *Brazil Buidls*, de Phillip Goodwin, através da referência simples e correta descrição (GOODWIN, 1943) e, mais tarde, através de Yves Bruand: “O aeroporto marítimo é um exemplo perfeito de construção racional, inteiramente orientada por um programa do qual o arquiteto extraiu efeitos plásticos sofisticados e simples, ao mesmo tempo” (BRUAND, 2008, p. 103, grifo nosso).

Certa preferência pode ter sido manifestada por Goodwin e Kidder Smith em relação à Estação para Hidro-aviões [sic]. A visibilidade do edifício, escolhido à dedo para a capa sobressalente do livro-catálogo – onde divide a diagramação com um dos profetas de Congonhas do Campo, MG –, além das quatro páginas que ilustram cenas de uma ocupação e entorno que não existem mais, como também as plantas baixas dos pavimentos, funcionam como um importante registro do edifício monumento numa época de plenitude funcional, sem deixar de demonstrar o potencial formal e material da preciosidade arquitetônica.

No início, Goodwin ressaltou a construção em aterro, decorrente do desmonte do morro do Castelo, obra grandiosa de urbanismo e engenharia que marcou a década de 1920, mudando significativamente a ambiência da área central do Rio de Janeiro, oportunizando a realização de um grande evento, onde parte do edifício ficava sobre o cais preexistente e parte sobre a doca, servindo ao pavilhão de Caça e Pesca da Exposição de 1922.

A natureza do lugar, como diferencial de projeto, já era colocada em relevo por Vitruvius, no que toca o planejamento dos edifícios [DA VI; II-1]:

³ Citando Edson da Cunha Mafuz em *Ensaio da Razão Compositiva* (1995).

1. Uma vez constituído o sistema de medidas e explanadas por cálculos e modulações, haverá então lugar para que a **boa realização tenha em conta a natureza do lugar, seja no que respeita o uso, seja no que respeita o aspecto exterior**, procedendo a ajustamentos através de alterações, diminuindo ou acrescentando proporcionalmente, de modo a transparecer que o edifício foi planeado devidamente, e nada foi deixado ao acaso, no que concerne ao resultado final (VITRÚVIO, 2009, p. 226, grifo nosso).

Dando prosseguimento, Goodwin mencionou o caráter transitório da edificação, com data para ser substituída e, em seguida, evidenciou a concretude material na sua estrutura e no revestimento (*necessitas*). Elegeu, como porção elegante da composição, as escadas helicoidais – formato preferencial de nove entre dez arquitetos modernos (*voluptas*), não deixando de fora o elogio à passagem coberta e à franca acessibilidade dos automóveis, promovendo comodidade dos usuários tanto nas chegadas quanto nas partidas (*commoditas*).

Após perpassar indiretamente pelas três dimensões de arquitetura de Alberti, Goodwin encerra o juízo de valor com os qualificativos simplicidade, correção e discrição, virtudes adequadas tanto à obra quanto à figura de Attilio Corrêa Lima, morto precocemente. Conforme descrição de Alberto Xavier, na poesia “Cidade, profissão de fé”, dedicada ao arquiteto:

[...] **Pediram-lhe uma nova casa para os viajantes dos ares. Deu-lhes um edifício monumento, ancorado solitário no aterro da cidade. Falaram-lhe de novos tempos, não mais de palácios e monumentos.** Construiu cidades para operários, muitos operários, e viu a habitação como o novo templo. Quis encurtar distâncias para comemorar lembranças. O avião, que celebrou com obra, iria celebrar a vida. Mas nele encontrou a morte (AU Nº 74, 1997, p. 83, grifo nosso).

Já Yves Bruand reservou quatro páginas de sua tese “Arquitetura Contemporânea do Brasil”, escrita em 1971, à “Estação de Hidraviões”, assim por ele nomeada. Expõe, intrinsecamente, as plantas baixas do edifício entre a diagramação do texto do Instituto de Resseguros do Brasil, de M.M.M Roberto, e onde a indicação da “figura (Fig. 60)”, não tem chamada no texto. Entretanto, aborda não somente a única obra arquitetônica do arquiteto realizada, mas outras atividades profissionais de Attilio Correa Lima, que tinha no urbanismo sua especialidade, tendo sido catedrático desta disciplina na ENBA, mesmo após a célebre reforma do ensino, em 1931, e a responsabilidade técnica de planos regionais de urbanização, como por exemplo, o Plano da Nova Capital de Goiás.

O texto faz justiça à importante carreira do arquiteto, que, segundo Bruand, “desempenharia um papel importante se a morte prematura não o transformasse no realizador de uma única obra arquitetônica”. Atribui à construção da Estação de Hidraviões o status de “construção modesta”, possibilitando, na época atual, abrigar uma função diferente daquela planejada.

Mas um detalhe soa como fundamental: a questão da escala de cada competição de arquitetura para as sedes de tráfego aéreo. Embora Correa Lima e equipe tenham participado de ambos os concursos, leiam-se parte marítima e terrestre, foi na de menor escala que eles obtiveram o grau maior. Considerando se tratar de programas semelhantes em terrenos adjacentes, porém desiguais, questiona-se: por que o projeto da parte marítima se sobressaiu em relação à parte terrestre?

Bruand esclarece, ao referir-se à “importância psicológica” do primeiro empreendimento proposto: “atendia ao tráfego aéreo internacional que, na época, pensava-se que viria a se desenvolver na base de hidroaviões”. Correa Lima ganhou o concurso da estação menor, tida na época como a mais importante. Contudo, o prestigioso resultado quase passou a insignificante, quando a Estação perdeu a função de aeroporto comercial, logo em seguida, para o Santos Dumont. Entretanto, mesmo tendo sido descartada em um curto período de tempo, a arquitetura da Estação de Hidroaviões de Correa Lima e equipe, conforme definiu Bruand, expressava “a meticulosidade com que cada pormenor foi conduzido”, traduzida em

moderação, extrema qualidade, racionalidade e caráter, desfazendo qualquer desapontamento que outrora possa ter sido sentido perante as expectativas⁴.

Percebe-se logo a ocorrência de duas noções fundamentais convergentes a orientar o projeto da Estação de Hidroaviões. A primeira noção é a orgânica-funcional, cujo objetivo está na satisfação do programa a partir da seleção e disposição racional das partes que constituem o todo (COSTA, 1952). Neste aspecto, a proposta de Lima aproxima-se muito do que recomendou Alberti no Livro Oitavo, capítulo VI de seu tratado: que o edificado e a área descoberta correspondam em dimensões, a fim de que a última não pareça maior que a primeira. No aeródromo para hidroaviões, o programa foi racionalmente disposto nas seguintes partes: praça, átrio e vendas de passagens, embarque e desembarque, alfândega, administração e despacho de bagagens no térreo; restaurante, apoio e terraço no pavimento superior.

A segunda noção é o padrão-volumétrico, que nada mais é do que o ajuste, intencional ou espontâneo das formas livres ou geométricas, contidas ou irradiadas, às necessidades impostas pelo programa (COSTA, 1952). Em se tratando de um terminal para hidroaviões, o padrão volumétrico foi representado pela associação intencional de dois prismas retangulares contidos: um maior e outro menor, assente em terreno restrito. A concepção estrutural é discreta, porém ousada; o corpo do edifício sustenta-se em oito apoios com balanços de 3m. Embora a descrição seja breve, é compatível com o perfil do MES (Figura 1).



Figura 1: Vista aérea do Conjunto Praça Mal. Âncora e Estação de Hidroaviões. Fonte, INCAER, 2019.

Na Estação de Hidroaviões, os efeitos sofisticados e simples estavam justamente no atendimento do programa, que fixava a franca visibilidade dos hidroaviões do acesso ao cais de embarque, fazendo com que a fachada orientada para o mar fosse continuamente envidraçada, mesmo estando ao Norte. A solução encontrada para retificar a insolação foi a opção por marquises balanceadas e brises; já ao sul, a vantagem da fachada sombreada favoreceu a permeabilidade visual requerida.

O prisma maior, em defasagem, adotado como forma dinâmica, não perdeu a pureza volumétrica, uma vez que a parte subtraída do plano de base foi acrescentada no plano alto, que, além da eficiência espacial, resultou “num notável efeito estético: a própria fachada ganhava grandeza e animação com a variação de densidade das áreas de sombra, enquanto um jogo de volumes era superposto em balanço” (BRUAND, 2008, p. 104).

⁴ Attilio Correa Lima ficou com a segunda colocação no Concurso do Aeroporto Santos Dumont.

Internamente, a defasagem foi atenuada porque a opção pelo pé-direito duplo unificou o espaço.

A similaridade entre o MES e a Estação de Hidroaviões coincide, também, com a conveniência na materialidade da edificação, que é posta em relevo no Livro II, do tratado vitruviano [DA II, II-2]:

2. Como pois, todas as coisas parecem formar uma totalidade e ser originadas a partir destes elementos concordantes, coisas essas divididas pela natureza numa intensidade de gêneros, julguei ser oportuno tratar acerca das variedades e diferenças do seu uso e das qualidades que cada uma delas poderá ter nos edifícios, de modo que, sendo conhecidas, os que projetam construir não caiam em erro, mas preparem para as construções os materiais convenientes a utilizar (VITRÚVIO, 2009, p. 75).

A boa qualidade de acabamentos atemporais do aeródromo para hidroaviões foi citada por Lucio Costa na Carta “Esclarecimento”, redigida por Lucio Costa e endereçada ao Ministro da Fazenda, em resposta à carta-convite enviada pelo Ministro Gustavo Capanema, datada de 25 de março de 1936 (onde solicita a elaboração de um projeto para a Sede do Ministério de Educação e Saúde, indagando sobre seu orçamento). Escreveu Lucio:

[...] a boa qualidade do material de acabamento, além de satisfazer às conveniências de uma aparência digna, resulta afinal, com o tempo, em economia, porquanto sendo ele melhor, maior será também a sua duração, **conservando sempre o bom aspeto próprio das coisas de qualidade**, – o que é capital quando se trata de obras empreendidas para o serviço de mais uma geração. A construção do novo edifício destinado à sede desse Ministério não é, por conseguinte, uma construção barata. Procuramos dar-lhe o acabamento normal de um edifício de sua categoria. E, para esclarecer melhor o que pretendemos significar com essa expressão, citaremos aqui, a título de exemplo, dois edifícios que, embora diferentes sob vários aspectos, apresentam êsse grau de acabamento que consideramos normal: a Biblioteca e Mapoteca do Itamarati e **a nova Estação de Hidros do Aeroporto Santos Dumont** (COSTA, 1995, p. 132-134, grifo nosso).

Yves Bruand, seguiu na mesma linha: “provaria mais tarde que, mesmo sob o ponto de vista econômico, o emprego de materiais caros e até mesmo luxuosos para os revestimentos era uma operação altamente rentável, pois evitava problemas de conservação e o envelhecimento precoce que atingia várias construções modernas” (BRUAND, 2008, p. 104). O emprego de materiais nobres de revestimento na Estação de Hidroaviões foi mais uma intenção à favor da nova arquitetura e de sua perpetuação, vinculando finalmente o discurso à prática (Figura 2).



Figura 2: Vista interna lobby e embarque da Estação de Hidroaviões. Fonte, INCAER, 2019.

Conforme aferiu Bruand, a eficiência espacial no moderno consiste em lógica, unidade e continuidade horizontal x vertical, interna x externa (BRUAND, 2008). Já o efeito plástico foi gerado por duas escadas helicoidais: uma interna maior, solene e figurativa, lembra uma hélice, unificando o saguão operacional à área de convivência; uma externa menor, despojada, vincula o prisma menor – terraço – ao jardim. Ambas, rompem com o rigor geométrico e o caráter estático do volume, à semelhança do MES, que também dispõe de duas escadas cuja forma e coordenação muito se assemelham. Além disso, a expressão clara do programa e a subordinação de cada elemento em relação ao conjunto, na composição, significam que, tanto o MES quanto a Estação de Hidroaviões impõem-se como autoridade projetual, não admitindo qualquer outra solução que não a apresentada.

Lado B: *Fortuna*

Hoje o nome de Atílio Correa Lima (1901-1943) está um tanto relegado ao segundo plano, embora se trate de uma figura que certamente desempenharia um papel importante se a morte prematura não o transformasse no realizador de uma única obra arquitetônica e, para cúmulo da infelicidade, quase imediatamente destituída da função original. Apesar disso, a qualidade da obra e a linha em que ela se insere exigem que se restitua ao autor o lugar que lhe cabe (BRUAND, 2008, p. 103-104).

Apresentadas as virtudes da Estação de Hidroaviões, seu Lado A, impõe-se na sequência, dar atenção à temática do evento. O Lado B, revela cinco principais adversidades, sendo a maioria irreversível. A primeira, que faz referência à efemeridade da operação aeroportuária da Estação de Hidroaviões, relaciona-se com a *fortuna* albertiana e a reflexão a respeito do ímpeto e desejos que podem ser controlados, diferente da *fortuna* que refere-se a finitude humana. No caso da Estação de Hidroaviões, o revés da *fortuna* acometeu autor e obra. Viajando na mesma aeronave que inaugurou a pista do Aeroporto Santos Dumont, em 1936, Atílio Corrêa Lima foi vítima de uma fatalidade próximo ao aeroporto, em virtude de uma forte cerração que provocou uma colisão de uma das asas da aeronave com o edifício da

Escola Naval, vindo a cair no mar. Era 27 de agosto de 1943. Mesmo após a desativação dos hidroaviões em 1942, “a Estação continuou em uso, não com a atividade fim, mas, ainda sim, dando apoio à aviação comercial” (SANTOS, 2018, p. 33). Conforme Elaine Pereira:

De forma gradual, o edifício arquitetado por Atílio Corrêa Lima encerrou suas atividades. O prédio da Estação ficou sem utilidade e, para atender algumas necessidades do Aeroporto, foi sendo paulatinamente descaracterizado, além de sofrer com a ação das intempéries e com a falta de conservação (PEREIRA, 2016, p.80).

Desativação prematura das atividades, um acidente aéreo fatal, não foram os únicos destinos trágicos da Estação de Hidroaviões. Uma nova ameaça pairou sobre a Estação no prenúncio dos anos cinquenta. A construção do Elevado da Perimetral, rodovia que ligava a zona norte portuária à zona sul residencial, por muito pouco, não demandou a demolição total do edifício da estação.

Entretanto, a obra urbanística que “apenas” tangenciou o vértice SO da edificação, consumiu uma parcela considerável do jardim tropical fronteiro à estação.

Atílio Correa Lima certamente teria ficado desapontado com a proposta de implantação do elevado que prometia encurtar as distâncias entre o Aeroporto Santos Dumont e a Ponte Rio-Niterói. O primeiro trecho do elevado, desde o Aeroporto até a Candelária, ficou pronto em 1963 (Figura 3).



Figura 3: Construção da Elevado da Perimetral, início dos 1950. Fonte, INCAER, 2019.

Tal obra de urbanismo recortou um fragmento importante do terreno fronteiro à Estação de Hidroaviões e seu elogiado jardim, interrompendo parcialmente o ângulo de visão da obra-prima de Correa Lima que, em razão da obsolescência do serviço de hidroaviões, fora transformada em um clube militar, uso responsável por paulatinas descaracterizações do edifício, mas que, dada à importância da edificação, tombada em 1956 pelo SPHAN, o princípio da reversibilidade deverá ser norteador nas iminentes intervenções.

A quinta adversidade, facilmente, também poderá ser reversível. O acesso ao bem tombado é restrito – área militar, conforme informado anteriormente. O viaduto foi desativado em

2013 e, atualmente, a Avenida Alfred Agache – em nível, percorre o mesmo caminho do elevador, favorecendo a visibilidade do edifício que ainda segue legível e desperta interesse de quem passa.

Entretanto, o edifício que ainda é contracapa do catálogo da exposição *Brazil Builds* e pauta constante na bibliografia básica e complementar moderna brasileira, tombado antecipadamente como marco fundamental da arquitetura brasileira, é praticamente desconhecido. Vinculava no site da Folha de São Paulo, a seguinte notícia: “Militares travam acesso de civis a prédios tombados e de valor histórico”.

Em nota, o portal de notícias do jornal dá destaque à Estação de Hidroaviões, onde hoje funciona o INCAER, Instituto Cultural e Histórico da Aeronáutica, próximo à zona portuária do Rio de Janeiro, recentemente revitalizada. Segundo a matéria, “a fachada não faz referência ao seu antigo papel, o site não traz informações sobre a visita” (FOLHA, 19/03/2017).

Ao mesmo tempo que mantêm edificações preservadas – as Forças Armadas ocupam 20 edificações tombadas no estado do Rio de Janeiro –, também mantêm-as distantes da população, com algumas exceções, a exemplo do Museu Histórico do Exército, Forte de Copacabana, Monumento aos Pracinhas, Aterro do Flamengo e Ilha Fiscal. Além da valorização do patrimônio em questão, apresenta-se novamente uma matéria a ser resolvida, que diz respeito à identidade e ao pertencimento do patrimônio brasileiro, especialmente o moderno, para muitos desconhecido e eventualmente sem acesso.

Tombamento: Lados A e B da virtuosa estação de Hidroaviões

Entretanto, a maior adversidade pela qual experimentou a Estação de Hidroaviões, foi a ideia de sua demolição, finalmente seguida da salvaguarda de tombamento. O ditame durou quase um ano. Pois bem, desde que deixou de ser atividade fim, a Estação de Hidroaviões passou a ser ambicionada tanto pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), como pelo Clube da Aeronáutica que, em 17 de março de 1955, registrou em assembleia o interesse em ocupar, a título precário, as instalações da antiga Estação, deteriorada por falta de uso. Logo, o IAB ainda sem uma sede física, embasou seu pedido de ocupação em razão da importância do edifício como marco da modernidade brasileira, há algum tempo abandonado. Embora a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) tender pela ocupação pela entidade de classe, foi o Clube da Aeronáutica que passou a utilizar o edifício, como salão de baile e eventos sociais.

Desde 1950, preocupado com o uso que vinha sendo dado ao edifício, o que descaracterizava parte de suas instalações e, especialmente, em razão da construção do Elevado da Perimetral nas suas cercanias, Lúcio Costa movimentava o DPHAN em direção ao tombamento. Abre os autos deste processo, o manifesto de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que faz menção ao breve juízo de valor declarado por Lucio Costa, segundo descrição no Ofício Nº 103 (fevereiro 1956), parágrafo segundo:

O próprio nacional edificado na praça Marechal Âncora estação de hidroaviões não se acha inscrito nos Livros do Tombo instituídos pelo Decreto-lei Nº 25 de 30 de novembro de 1937, mas seu tombamento já se acha em estudo nesta repartição, por proposta do arquiteto Lucio Costa, Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento, atendendo a tratar-se de **edifício considerado um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira moderna** (MEC, Nº 552/T-56, 1956, p. 1, grifo nosso).

A declaração de Lucio Costa reaparece ainda no Ofício Nº 1407 (dezembro de 1946), bem como em ofícios posteriores ao tombamento empregado, funcionando tanto como princípio de persuasão, por parte da autoridade administrativa, quanto como ratificação à resolução do conselho consultivo, por parte do órgão de preservação, implicando no único argumento sobre valor, ainda que subjetivo, utilizado para afirmar o tombamento, que inicialmente foi refutado, conforme será relatado a seguir.

Assim, o tombamento de ofício foi executado conforme previa o art. 9º, II, a do Decreto Nº 20.303, de 2 de janeiro de 1946. De acordo com o art. 5º do Decreto-lei Nº 25/37, efetuada a notificação à pasta ministerial competente, aos 29 de janeiro de 1957, Rodrigo Melo Franco de Andrade determina a inscrição, seguido da inscrição no Livro Tombo a que se refere o art. 4º, alínea 3, da obra de “transporte, urbanismo e paisagismo⁵” constituída: Estação de Hidroaviões, localizada à Praça Marechal Âncora, D.F. O bem foi inscrito aos 29 de janeiro de 1957, sob Nº 438, no Livro Tombo de Belas Artes, fl. 82.

Observa-se que há um desencontro nas datas que identificam o processo do tombamento do imóvel e sua execução. A identificação ao Processo Nº 552/T-56 coincide com data da manifestação de interesse público pelo bem.

Do ofício de comunicação que atesta a intenção do SPHAN pelo tombamento à execução do mesmo pela autoridade administrativa, transcorreram 11 meses. Só após transcorrer 11 meses da inscrição no Livro Tombo, a autoridade da pasta ministerial da aeronáutica manifestou-se contrária à decisão soberana do órgão de preservação que, em conformidade com o Decreto-lei Nº 25/37, art. 5º prevê o tombamento, por ofício, de quaisquer bens pertencentes à União, Estado e Municípios, por ordem do Diretor do SPHAN. O embaraço estaria longe de ser solucionado nas primeiras instâncias, chegando o litígio à autoridade máxima do Chefe de Estado.

A rejeição ao tombamento, bem como a proposta de sua revogação, amparada na Lei Nº 3866, de 29 de novembro de 1941, são atestadas consoante o Aviso Nº 1280 GM-4, de 12 de dezembro de 1957, assinado por Francisco Assis Corrêa de Melo, Ministro de Estado da Aeronáutica, endereçado ao Ministro da Educação e Cultura. A alegação feita diz respeito à concessão federal, pelo Presidente da República, da área Praça Marechal Âncora, para edificação da sede social militar; somente por ocasião do expediente relativo à transferência de terreno junto ao Ministério da Fazenda e S.P.U, a pasta tomou ciência de que, na área concedida, haveria um imóvel tombado. O Ministro argumenta ainda, no Aviso, que a Aeronáutica não havia sido consultada sobre o tombamento, destacando sua inconveniência e solicitando sua revogação.

Uma vez que, segundo a Lei Nº 3866/41, somente ao Presidente da República compete cancelar o tombamento de bens pertencentes à União, Estados e Municípios, exclusivamente em razão de interesses públicos, o SPHAN elaborou um elenco de razões pelas quais o tombamento não deveria ser revogado. Embora o SPHAN tenha se equipado de sete ponderações que justificariam a manutenção do acautelamento, o argumento sobre valor aparece à frente; entretanto, no documento entregue à Presidência da República, pela mãos do Ministro da Educação e Cultura, não há sequer menção sobre a aludida importância do edifício.

Alega-se, contudo, que foram diligenciados e atendidos todos os recursos administrativos e que a solicitação, no que se refere ao desconhecimento sobre o tombamento executado e à tentativa de exclusão do patrimônio histórico e artístico nacional do bem que se encontra regularmente inscrito, é improcedente.

Antes de encaminhar-se para resolução do caso, o Ministério da Aeronáutica submete, mais uma vez, ao Ministério da Educação e Cultura um novo Aviso Nº 457/ GM-4, datado de 25 de junho de 1958, apoiado no relatório de um perito em Belas Artes. O relatório passa a reconhecer a inscrição no Livro Tombo de Belas Artes destacando, inclusive, que “o imóvel em questão e o jardim tropical que lhe ficava fronteiro, constituíam realmente um conjunto artístico de adequadas proporções e harmonia que muito realce emprestava à Praça Marechal Âncora”.

Entretanto, na sequência, o relatório dá conta da construção do Elevado da Perimetral; segundo a opinião do perito, além de subtrair parte considerável do jardim fronteiro, prejudicara a perspectiva do conjunto, comprometendo o ângulo de visão e sua “harmonia artística”, deixando de existir razões que justificassem o registro da antiga Estação de Hidroaviões no Livro Tombo de Belas Artes. Plantas e fotografias, anexas, ilustravam as

⁵ Citando Henrique Mindlin na categorização dos edifícios selecionados para o livro catálogo Arquiteura Moderna no Brasil.

colocações do técnico na tentativa de ter a solicitação do Ministério da Aeronáutica reconsiderada.

Não se questionaria a consideração do perito em relação à perda de perspectiva e até de harmonia e proporção do conjunto, fundamentos desenvolvidos na seção anterior, se estes aspectos tivessem sido arrolados no processo, o que, surpreendentemente, não se efetivou. À vista disso, o Aviso configurou uma argumentação generalista, embora sistemática, baseada numa lista de pretextos incapazes de contradizer a única razão que motivou o tombamento, relembrando Ofício N° 103, do SPHAN: “um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira moderna”.

Como era de se esperar, conhecendo os princípios fundamentais do projeto da Estação de Hidroaviões e os autos do processo T 552-T/ 56, a decisão final, datada em 29 de setembro de 1958, assinada pelo Presidente da República Juscelino Kubistchek, atendeu a Resolução do Conselho Consultivo do SPHAN, contrária à solicitação da pasta da Aeronáutica de cancelar a inscrição no Livro Tombo da Estação de Hidroaviões. O documento em pauta destaca aspectos legais, artísticos, sociais e de acordos entre ministérios:

Considerando que o tombamento da antiga estação de hidro-aviões do Distrito Federal se fez com obediência aos preceitos legais, de ofício, e com a devida notificação prévia do Sr. Ministro da Aeronáutica;

Considerando que o referido tombamento visou a preservar e conservar em sua integridade uma edificação considerada pelos técnicos como **um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira contemporânea, e que constituirá, assim, motivo de orgulho para as gerações futuras, como já hoje assinala o surto de um movimento artístico de projeção internacional;**

Considerando que o tombamento em causa não impede a utilização do imóvel para fins de utilidade do Club da Aeronáutica, antes importa na prestação de cooperação técnica da DPHAN em benefício do seu adequado aproveitamento, isto é, sem prejuízo de sua feição original e merecedora de conservação;

Considerando que a construção do “elevado” da Avenida perimetral, mesmo reduzindo o campo de vista da edificação, não lhe reduz o valor artístico intrínseco;

Considerando que a boa vontade manifestada pelo Clube da Aeronáutica ao ceder a área que lhe estava reservada na Ilha do Fundão, em proveito da Cidade Universitária, é sem dúvida digna de realce, mas não pode constituir motivo para que, em outra atividade cultural, como é a proteção do patrimônio artístico do país, se institua precedente desaconselhável e danoso à eficiência do sistema (MEC, N° 552/T-56, 1956, grifo nosso).

Desde o início da discussão em defesa do acautelamento da Estação de Hidroaviões, prevaleceu a diferenciação entre a autenticidade formal e a autenticidade histórica, considerando-se sua existência como um marco significativo para a arquitetura brasileira – independente da fisionomia do contexto onde está inserida, doutrina ensinada por Platão e seguida por Martin Heidegger. No entanto, enquanto função, a sua existência com sentido original manteve-se por muito pouco tempo, sendo logo substituída pela estação aeroportuária, conforme relato prévio.

Mesmo considerando a obsolescência funcional precoce, persistiu na obra, enquanto significado, o sentido de sua existência, seja por ter sido projetada por um dos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil – Attilio Corrêa Lima, morto em um acidente de aviação próximo à mesma estação que criou; ou seja porque, segundo Mindlin, o edifício segue um “exemplo de um projeto de primeira categoria que não envelheceu, apesar do peso dos anos” (MINDLIN, 1999, p. 246). A Estação de Hidroaviões foi tombada por seu valor intrínseco.

O Clube da Aeronáutica teve a permissão do Conselho Consultivo da DPHAN de continuar suas atividades sociais no edifício tombado, desde que sem prejuízo dos traços originais que o caracterizam como monumento artístico nacional, porque, segundo ele, era mesmo interessante e conveniente que a edificação não ficasse abandonada, o que importaria na sua gradativa destruição. Na década de 1980, a antiga Estação, já consolidada como patrimônio nacional, tornava-se sede do Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica (INCAER), sendo o IPHAN informado desta decisão por meio de Ofício Nº 110/ SRP3/ 2098. Em fevereiro de 2019, a sede do INCAER foi transferida para outro local, com a promessa da antiga Estação de Hidros transformar-se no Centro Cultural da Estação de Hidroaviões.

Referências:

AEROPORTO. **Santos Dumont 1936-1996**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1996.

BRUAND, Y. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, L. **Considerações sobre a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Os cadernos de cultura. Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

GOODWIN, P. L. **Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942**. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1943.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. D.P.H.AN. Seção de História. **Processo de Tombamento. Nº 552/T-56, 1956**.

MINDLIN, E. H. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

SANTOS, B. M. **Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos-Dumont 80 anos**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica, 2018.

VITRUVIUS P. **Tratado De Arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2009.



Museu de Arte do Rio: sobre dimensão patrimonial e projeto

Subtema: Mistura

Luís Henrique Haas Luccas
PROPAP-UFRGS, luis.luccas@ufrgs.br

Resumo:

O Museu de Arte do Rio, que também abriga a Escola do Olhar, é um projeto de Bernardes+Jacobsen Arquitetura inaugurado em março de 2013. Reutiliza três prédios contíguos situados na Praça Mauá, com funções e configurações contrastes: o edifício eclético denominado Palacete Dom João VI, inaugurado em 1916, antiga Inspetoria de Portos e Canais do Ministério da Marinha; o bloco moderno projetado no final dos anos trinta por Saturnino de Brito para a Polícia Marítima, posteriormente convertido em Hospital da Polícia Civil; e o embarque coberto do Terminal Rodoviário Mariano Procópio, inaugurado em 1950. As construções se inserem em pouco mais de três décadas, podendo ser consideradas coetâneas. Os autores definiram o antigo hospital como Escola do Olhar e edifício eclético como museu pelas afinidades espaciais e funcionais. A partir disso, buscou-se dar unidade ao conjunto heterogêneo reduzindo um pavimento do antigo hospital e unindo os dois edifícios através da grande laje ondulada “flutuante” que identifica a obra; e o funcionamento do complexo foi definido a partir do fluxo, levando os visitantes ao terraço-mirante para o percurso “de cima para baixo”. A reflexão analisa questões específicas da intervenção, com destaque para a relação entre a estratégia de projeto adotada e a avaliação subjetiva dos bens efetuada por eles, que relega a promissora marquise de embarque à condição de cobertura de apoios e serviços. Converge a isto a abordagem segregadora da intervenção, prejudicando a apropriação do local pelos usuários e a correspondente segurança, que eram metas implícitas da revitalização daquela área. De modo genérico, o estudo busca demonstrar a importância da avaliação patrimonial para a intervenção, associando ao valor histórico-artístico os critérios mais recentes de viés identitário, que abrangem outros níveis de historicidade.

Palavras-chave: Museu de Arte do Rio, intervenções em preexistências, reciclagem, reuso.

Abstract: *The Museu de Arte do Rio (Rio Art Museum), which also houses the Escola do Olhar (Look School), is a project by Bernardes+Jacobsen Architecture that opened in March 2013. It reuses three adjoining buildings in Mauá Square, with contrasting functions and configurations: the eclectic building called Palacete Dom João VI, inaugurated in 1916, the former Inspectorate of Ports and Channels of the Ministry of Navy; the modern block designed in the late thirties by Saturnino de Brito for Maritime Police, later converted into Civil Police Hospital; and the covered boarding of the Mariano Procópio Bus Terminal, inaugurated in 1950. The constructions are inserted in just over three decades and can be considered contemporary. The authors defined the old hospital as Escola do Olhar and the eclectic building as a museum for spatial and functional affinities. From this, they sought to give unity to the heterogeneous complex by reducing a floor of the old hospital and joining the two buildings through the large “floating” wavy slab that identifies the work; and the operation of the complex was defined from the flow, taking visitors to the terrace floor for “top-down” visitation. The reflection analyses specific issues of the intervention, highlighting the relationship between the project strategy adopted and the subjective assessment of the buildings performed by them, which relegates the promising boarding shelter to the condition of support coverage and services. To this converges the segregating approach to the intervention, undermining the appropriation of the site by users and the corresponding safety, which were implicit goals of revitalization of that area. In a general way, the study wants to demonstrate the importance of heritage valuation for the intervention, associating to the historic-artistic value the most recent criteria of identity bias, which encompass other levels of historicity.*

Keywords: *Museu de Arte do Rio, pre-existing interventions, recycling, reuse.*



Museu de Arte do Rio: sobre dimensão patrimonial e projeto

Inaugurado em março de 2013, o Museu de Arte do Rio (MAR), que também abriga a Escola do Olhar, é um projeto da extinta Bernardes+Jacobsen Arquitetura reutilizando três prédios contíguos de configurações contrastantes, situados na Praça Mauá: à direita está o edifício eclético inaugurado em 1916, denominado Palacete Dom João VI, que foi a antiga Inspetoria de Portos e Canais do Ministério da Marinha; à esquerda, o bloco de desenho moderno projetado por Fernando Saturnino de Brito para a Polícia Marítima, no final dos anos trinta, convertido posteriormente em Hospital da Polícia Civil; e atrás deles, disposto paralelamente, está o Terminal Rodoviário Mariano Procópio, uma longa cobertura de linhas modernas inaugurada em março de 1950 (Figura 1). Separadas por pouco mais de três décadas, as edificações podem ser consideradas coetâneas.

A obra é amplamente conhecida pela visita, imagens e textos críticos, com destaque para o ensaio precursor de Kamita (2013), que dissecou o projeto com rigor e profundidade, analisando os diversos âmbitos, desde a relação estabelecida com a área revitalizada, até as decisões compositivas de diferentes hierarquias da intervenção, relacionando-as aos aspectos de programa e reuso do novo conjunto; e antecipa o equívoco da abordagem ao apresentar “muito foco no objeto arquitetônico em detrimento da situação urbanística que envolve a edificação”, detectando aspectos dúbios do projeto que merecem aprofundamento. E o artigo mais recente de Giroto (2018), cuja crítica também atinge os diversos âmbitos, desde sua relação com o contexto, até a estratégia de projeto utilizada, tendo como base o próprio memorial dos autores.

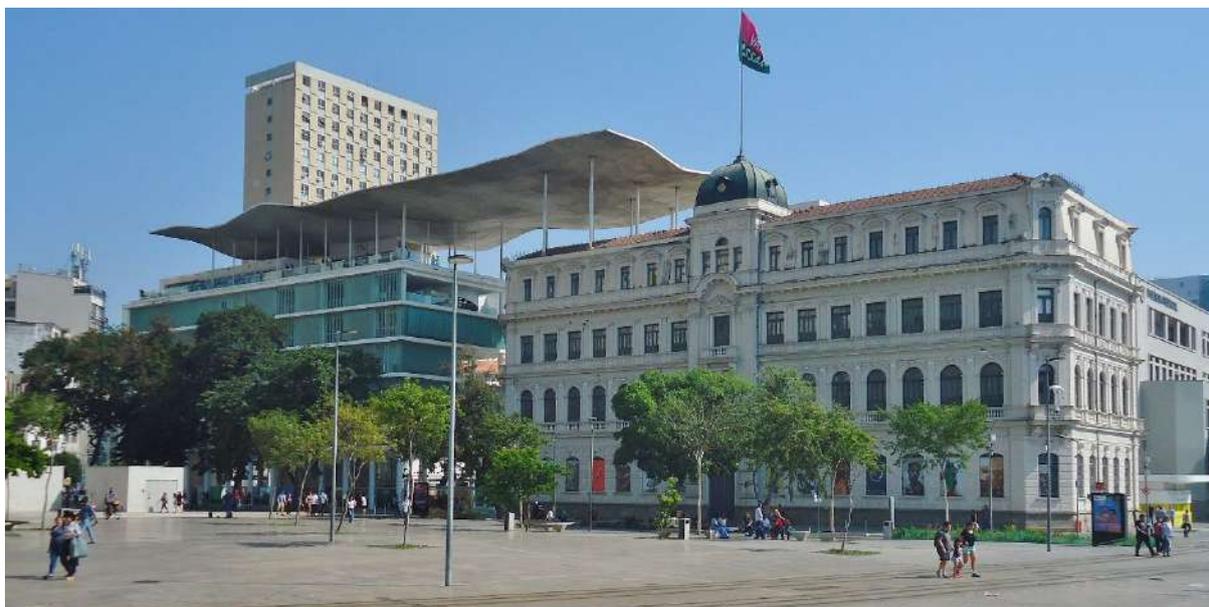


Figura 1: Visão geral do MAR e Escola do Olhar a partir da Praça Mauá. Fonte: Autor (julho de 2019).

A reflexão examina questões específicas da intervenção, com destaque para a relação entre a estratégia de projeto utilizada pelos autores e a avaliação subjetiva dos bens envolvidos efetuada por eles, considerando “diferentes níveis de tombamento e preservação” para cada edificação (Bernardes; Jacobsen; Jacobsen: 2013). Converge a isto o conceito de cidade



implícito na abordagem, cuja segregação da obra de seu contexto não contribui para a apropriação do local pelos usuários e a correspondente segurança, que eram metas implícitas da revitalização daquela área no sentido amplo; uma recuperação do uso que abrangia, além dos aspectos práticos, o bem-estar sensível dos usuários e a representatividade daquele espaço não menos importantes, associados à configuração plástica. De modo genérico, através do estudo de caso busca-se demonstrar a importância da avaliação patrimonial para a intervenção, associando ao valor histórico-artístico os critérios mais recentes de viés identitário, que abrangem outros níveis de historicidade. Para atingir seus objetivos, o trabalho utiliza uma abordagem crítica interpretativa e argumentativa que é própria do ensaio.

As três edificações

Tombado pela municipalidade através do Decreto nº 19.002, de 5 de outubro de 2000, o Palacete Dom João VI possui um volume de base retangular com as arestas chanfradas a 45 graus; o único detalhe que rompe a contenção é o torreão centralizado com cúpula marcando o ingresso, que se sobressai no frontispício de forma moderada. Seus quatro pavimentos com pé direito amplo são tratados de maneira diferenciada, estratificando as fachadas: a rusticação do reboco no térreo imitando pedras configura a base; o segundo e terceiro pisos compõem o corpo, sendo tratados respectivamente com aberturas em arco pleno emolduradas por pilastras jônicas, e vergas retas com pilastras coríntias; e o quarto pavimento configura o ático, que ocupava somente a parte frontal e foi completado posteriormente, como mostram fotos antigas: limitado pela cornija marcante, abrange a platibanda e a parede acima dela, levemente inclinada, que simula uma mansarda. O resultado é uma versão sóbria daquela arquitetura de padrão *Beaux-Arts* que configurou a Avenida Central, aberta no tecido antigo da cidade uma década e meia antes.

O edifício que abrigava o hospital, por sua vez, foi projetado no final dos anos trinta para outra função, sendo concluído no limiar da década de 1940, conforme as notícias de jornais da época¹; o que demonstra a capacidade de adaptação das edificações, ao transformar-se o espaço destinado à Polícia Marítima em um uso tão complexo como se apregoa. Afinal, além do térreo com sobreloja, o prédio possuía seis pavimentos-tipo extensos e regulares, cuja estrutura independente afiançava o grande potencial de aproveitamento. Apesar de não possuir o *pedigree* corbusiano das obras que notabilizaram a Escola Carioca, apresentava janelas rasgadas contínuas, a “planta livre” citada e o pilotis de dupla altura no térreo, cujo espaço abrigou funções do terminal de ônibus interestadual contíguo, recebendo a expansão da longa cobertura do embarque, a seguir: ambos estabeleceram uma relação simbiótica, atingindo uma integração plena através da permeabilidade idealizada por Le Corbusier em seu modelo utópico de cidade; o que caracterizou o local de modo diferenciado, como era constatável à época em que funcionavam.²

A marquise do Terminal, por fim, apresentava feições típicas dos primórdios do transporte rodoviário de passageiros, remetendo à imagem da estação de trens da Cidade Industrial de Tony Garnier (1917): uma cobertura extensa com seção “borboleta” (com inclinações para o centro), equilibrada sobre a linha única de pilares (Figura 2). Sua conexão ao térreo em pilotis do edifício adjacente ocorreu através de um par de abóbodas perpendiculares entre eles, que vencia o pequeno afastamento. Tornou-se patrimônio municipal em 2004, integrando a Área de Proteção do Ambiente Cultural do entorno do Mosteiro de São Bento, definida pelo Decreto municipal nº 24.420, o qual determinava que as edificações ali preservadas não poderiam ser demolidas ou desfiguradas, sendo permitidas intervenções

¹ Segundo o "Diário da Noite" de 8 de abril de 1940.

² Conforme visita do autor ao local em julho de 2001.



reabilitadoras ou adaptativas. Não resta dúvida que prevaleceu a importância da configuração daquele conjunto e da respectiva identidade do local – ou “paisagem cultural” –, acima de valor histórico-artístico do Terminal e do bloco adjacente nos termos instituídos; afinal, sempre vai haver graus de historicidade na acepção atual, em um conceito atualizado de história no qual ela apresenta outras escalas, como vida privada, costumes, etc. Neste critério mais recente de definição de um patrimônio prevalecem valores supostamente subjetivos ou empáticos, em detrimento da avaliação qualitativa arquitetônica – no âmbito da história da arquitetura, como mostra Riegl (2014) – com o rigor de parâmetros técnicos e eruditos; entretanto, a questão não é tão simples quanto parece: o “valor artístico” da obra tende a ser simplificado como a qualidade plástica ou mesmo o *pedigree* estilístico, conduzindo a uma interpretação enganosa do valor arquitetônico, que vai além do grau artístico apartado do contexto, como será argumentado adiante.

A fusão das três edificações e as intervenções aplicadas a elas para tal fim, com destaque para a onírica cobertura ondulada de concreto sobre pilares delgados, são aspectos que atuam na recepção da obra pelo público, possuem forte apelo; e isso inclui os profissionais da arquitetura, entre os quais também existe o interesse crescente pelo tema das intervenções em patrimônios, tanto aqueles que apresentam valor monumental quanto os casos onde se destaca a importância material (e econômica como consequência) e as oportunidades de projeto oferecidas.

A intervenção

De modo introdutório, cabe lembrar que “os arquitetos foram convidados a projetar o museu após ficarem em segundo lugar no concurso para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)”, segundo Giroto (2018, p. 3); e que os trabalhos realizados por eles até aquele momento não incluíam o reuso de bens – salvo possível experiência de Bernardo Jacobsen durante os dois meses trabalhados com Christian de Portzamparc em Paris, ou no período de mais de dois anos que colaborou com Shigeru Ban em Paris e no Japão. A prática cresceu nos anos oitenta com a revalorização de patrimônios ecléticos, que passaram a ser convertidos em equipamentos culturais de modo predominante, como o retrospecto da arquitetura brasileira recente demonstra. E este é um aspecto a ser considerado na avaliação das edificações realizada pelos autores do projeto e sua respectiva estratégia de enfrentamento do problema posto.

O desafio da intervenção, segundo os autores, foi “unir três construções existentes de características arquitetônicas distintas com o objetivo de abrigar o Museu de Arte do Rio, a Escola do Olhar, além de espaços para cultura e lazer”; o que implicou estabelecer uma unidade desejável entre elas. Como é conhecido, a equipe solucionou o problema suprimindo o último pavimento-tipo do bloco moderno, de modo a aproximar seu gabarito ao do Palácio Dom João VI; e acomodar sobre os dois edifícios contíguos o elemento encarregado de estabelecer a integração: a grande casca lúdica de concreto “tremulando” sobre pilares delgados. Esta cobre boa parte do terraço criado com a supressão do último pavimento, onde foi disposto um restaurante; e transpõe o vão entre os dois edifícios até cobrir parte do vizinho eclético: como foi dito precisamente, a laje ondulada foi o gesto primordial do projeto, capaz de “tornar o um e o outro o mesmo” (Kamita: 2013). Como consequência, o afastamento entre os dois edifícios tornou-se um pátio coberto – ou átrio aberto – que estabelece o novo ingresso na escala do conjunto, ofuscando os dois acessos originais, especialmente a porta marcante do Palácio Dom João VI, destacada pela posição centralizada e tratamento compositivo complementar. Além de estabelecer a continuidade perseguida e transmitir a nova hierarquia do conjunto resultante, a cobertura insólita se tornou o elemento identificador do mesmo, através da metáfora da superfície do mar.



Os dois programas associados foram acomodados nos respectivos edifícios a partir da afinidade com as características dos imóveis. Com aproximadamente 4.200 metros quadrados de área construída, o Palácio Dom João VI recebeu as áreas de exposição do museu por apresentar pés-direitos altos e uma espécie de “planta livre” com pilares de ferro fundido delgados, dividida pela circulação vertical centralizada, formando dois espaços amplos versáteis por pavimento. Considerando também a relação favorável entre necessidades funcionais e configuração espacial, o antigo hospital foi utilizado para acomodar a Escola do Olhar, destinada à formação de educadores do ensino público; o que também deve ter levado em conta a possibilidade de intervenções mais profundas, segundo a avaliação da hierarquia patrimonial pelos autores. E a marquise da rodoviária foi relegada a abrigar as áreas técnicas e de serviços, desconsiderando o fato daquela estrutura característica do período ter recebido a salvaguarda municipal. Segundo eles, “o primeiro passo foi estabelecer um sistema de fluxo de modo que Museu e a Escola funcion[ass]em de forma integrada e eficiente”; o que resultou na decisão de levar os visitantes pelos novos elevadores ao quinto pavimento da Escola (ou ao terraço acima e descer pela escada helicoidal escultórica) para atingir o último piso do museu através da passarela – que remete às passarelas de Siza na Fundação Iberê Camargo e, por consequência, de Lina no Sesc Pompéia –, estabelecendo a visita “de cima para baixo”, de modo similar ao caso exemplar do Museu Guggenheim de Nova Iorque, de Wright.

O edifício eclético foi preservado externamente de modo integral, apenas resultando com todas as janelas e a porta principal fechadas de modo permanente, para a vedação dos espaços interiores de exposição (e adaptação funcional, no caso da porta) de modo a obter o necessário controle de luminosidade, temperatura, umidade e isolamento acústico dentro de padrões museológicos e curatoriais. Os únicos elementos que alteraram a forma original exterior foram a passarela metálica fechada, engastada na fachada posterior, que inicia o percurso do visitante a partir da Escola do Olhar; a outra passarela semelhante e também posterior, posicionada na base, que conduz à saída ao final do percurso; e os pilares delgados sobre a cobertura que sustentam no alto a laje ondulada, transmitindo a ilusão de leveza daquele elemento com dezenas de toneladas.

No interior do prédio foi efetuado o correto esvaziamento de todas as divisões e subdivisões, obtendo o espaço livre pontuado pelos seis pilares originais existentes em cada hemisfério; espaços devidamente neutralizados para exposições com o revestimento das paredes em painéis de MDF sobre estrutura metálica e a pintura branca geral, contrastando com o assoalho refeito de tábuas de madeira envernizada. Também ocorreu a inclusão dos elementos necessários ao uso atual no centro da planta, juntos à escada e elevador originais, como a escada nova para uso do público atrás da existente, as áreas técnicas e sanitários. O tombamento no interior foi limitado à parte frontal do corpo central, denominada “hall preservado”, que conta com o elevador antigo e a escada de madeira original; na parte posterior e laterais foram incluídos os equipamentos necessários ao uso atual mencionados. O sistema estrutural original foi preservado, com treliças e lajes esbeltas, que foram recuperadas e reforçadas (GC: 2013). O restante da edificação também recebeu reforços estruturais de concreto armado e perfis de aço para adequar o novo layout e suportar as cargas adicionais da grande cobertura e das passarelas engastadas. O peso dos elementos adicionados tornou necessário o reforço de fundação com estaqueamentos, sendo utilizadas estruturas metálicas desde a base até a laje ondulada, pelo peso muito elevado da mesma, segundo depoimento do Engenheiro Felipe Menezes da Empresa Concrejato responsável pelas obras (GC: 2013). A nova escada de concreto revestida com mármore para uso do público também funcionou como um reforço estrutural importante, permitindo engastar o balanço que apoiou a pesada passarela entre os edifícios, com 46 metros de comprimento e mais de 40 toneladas.



O antigo Hospital da Polícia Civil, com sua base destinada ao Terminal Rodoviário, foi convertido na Escola do Olhar; mas também cumpriu a função de acesso ao terraço e seu restaurante, e ao início do percurso do museu, no alto, ao acomodar os quatro elevadores poupando o prédio eclético da operação invasiva. Constituíu um exemplar de características modernas cujo valor arquitetônico unicamente não justificava sua salvaguarda legal, mas isto se somou ao fato de integrar um conjunto com identidade a preservar. Além deste aspecto, deve-se concordar que sua preservação era merecida pelo aspecto econômico, acima de tudo, a partir do potencial material da edificação, que resultou com aproximadamente 7.200m² de área construída após a supressão do último pavimento mencionada, apresentando boas condições estruturais e generoso espaço em “planta livre” flexível, com facilidade de ser adaptado para outros usos. E, ainda, pelas oportunidades de projeto que oferecia ao evitar a *tabula rasa*, como demonstraram os resultados da intervenção.

A edificação sofreu as alterações mais acentuadas dos três prédios envolvidos: todas as paredes e elementos construtivos foram eliminados, restando somente a estrutura de lajes planas (ocas) e pilares. A falta de documentação estrutural exigiu prospecções para a verificação das condições de estabilidade. As escadas e elevadores existentes foram substituídos pelos novos reposicionados, propiciando reforços de contraventamento através das paredes de concreto utilizadas. A acomodação de um auditório entre o quarto e o quinto pavimentos foi a operação estrutural mais complexa na Escola do Olhar, a partir do recorte de um trecho extenso de laje e a retirada dos pilares da área, o que exigiu outros reforços estruturais consideráveis. As fachadas com janelas e peitoris de alvenaria horizontais contínuos deram lugar ao tratamento cristalino esverdeado dos painéis de vidro autoportante “Channel-Glass”, exceto na empena lateral esquerda de alvenaria, voltada para a Avenida Venezuela, que funciona como um grande painel publicitário; e nas caixas de elevadores, escadas e paredes do restaurante no ático, que aparecem pintadas de branco na fachada posterior: excluída esta elevação de resultado contestável, a solução produziu um efeito positivo, ao valorizar os entrespisos e pilares expostos, que formam um conjunto escultórico branco, assim como a percepção das novas divisões internas e pilares através dos vidros (Figura 2).



Figura 2: Duas vistas do ingresso, com o terminal escondido ao fundo, servindo de cobertura de serviços e sanitários. Fonte: Autor (julho de 2019).



A marquise do Terminal Rodoviário, por sua vez, foi utilizada como mera cobertura para as funções secundárias de serviços, apoios e sanitários públicos, ignorando o tombamento que implicava a manutenção do bem disponível ao uso ou, pelo menos, podendo ser usufruído visualmente pelo público como elemento importante para a identidade daquele conjunto que contextualiza o Mosteiro de São Bento – bem cultural de maior grandeza. Na realidade, os usuários do MAR transitam sob parte da cobertura quando concluem o percurso de visita do museu ou utilizam as bilheterias e sanitários; mas a percepção do espaço obstruído pela ocupação e descontextualizado não permite o reconhecimento da edificação. Agravando o problema, as extremidades da marquise, nas duas laterais do conjunto, foram cobertas por muros e tapumes que escondem sua forma moderna nostálgica, de traços provincianos, obstruindo aquele espaço característico e pulsante da área, que permitia a circulação peatonal associada ao embarque de ônibus (Figura 3).



Figura 3: A marquise de embarque em funcionamento e a visão posterior do Mar, com o fechamento daquele espaço, e a composição descuidada da fachada posterior. Fontes: Divulgação PMRJ e Autor (julho de 2019)

Uma análise da intervenção

Examinando a obra resultante a partir da relação estabelecida com a área revitalizada, se sobressai o isolamento do contexto imposto ao conjunto, cuja permeabilidade era uma marca importante, parte da identidade do local. O fechamento das duas laterais e, conseqüentemente, da via peatonal diferenciada que se estabelecia sob a marquise de embarque do Terminal Rodoviário, na face junto ao edifício da Polícia Federal, alterou de modo profundo a configuração do pequeno quarteirão, transformando as três faces em “fundos”; o que lesou de modo definitivo aquela edificação com grande potencial de reuso, desrespeitando sua condição de patrimônio municipal. O dano atingiu o âmbito do conjunto, que corresponde à categoria de salvaguarda patrimonial à qual o bem pertence. Reunindo bens de menor hierarquia histórico-artística, a preservação de conjuntos encontra respaldo na preservação identidade da paisagem construída e sua autenticidade, acima do interesse por bens individuais e da aparência superficial, tendo a gentrificação das áreas como ameaça resultante. A supressão da permeabilidade eliminou a vitalidade correspondente que caracterizava o local: como foi adiantado, a estratégia adotou um modelo de cidade segregador, que utiliza barreiras e restrições de uso para obter segurança, colocando-se no sentido contrário à revitalização da área, em última análise. E essa postura de projeto foi qualificada corretamente como elitista (KAMITA, 2013).

É reconhecida a necessidade de dar segurança à edificação, que os grandes painéis pivotantes de vidro do ingresso solucionaram de modo simples e eficiente (excluindo onde compõem cerca): poderiam ter sido estendidos às laterais, permitindo o necessário



fechamento no final do expediente público; entre outras soluções operacionais possíveis. Associada à ocupação da marquise com atividades convenientes, de ênfase pública, esta medida manteria a permeabilidade original do conjunto, valorizando corretamente o bem tombado através de seu uso e percepção pelos usuários da área. A improvisação de muros e tapumes nas laterais do complexo representa uma omissão grave do projeto, tanto neste sentido de inserção no tecido, quanto projetual; ao que converge a falta de acabamento da parte posterior assumida como “fundos”, já detectada por Kamita (2013) e Giroto (2018), onde se destaca a composição descuidada das elevações lateral e traseira do restaurante no ático e a acoplagem deselegante da longa passarela opaca no alto da fachada posterior.

No âmbito da obra, considerando o percurso de visita definido “de cima para baixo”, que foi princípio gerador do projeto, ao lado da busca de integração das edificações através da grande cobertura, a utilização dos edifícios eclético e moderno como Museu e Escola do Olhar, respectivamente, foi uma escolha precisa dos autores, como a acomodação dos programas comprova. Entretanto, as demais funções dispostas na base, especialmente sob a marquise de embarque mencionada, bem como as consequências de outros princípios complementares de projeto estabelecidos, são controvertidas e merecem análise. A laje ondulada “flutuante”, por sua vez, é indissociável dessa intervenção e se justifica pelo grande apelo transmitido à obra. Entretanto, é válido refletir sobre a forma proposta, de difícil execução, e as alternativas existentes, seja pela viabilidade econômica ou por uma postura arquitetônica distinta, menos comprometida com o “heroísmo estrutural” que persiste na arquitetura brasileira; ou o papel “midiático”, espetacular, que se tornou pré-requisito para edifícios culturais na atualidade.

Conforme exposto, quatro novos elevadores foram inseridos na carcaça do edifício moderno reutilizada, possibilitando tanto o fluxo de usuários da Escola do Olhar, acomodada nele, quanto o acesso dos visitantes ao mirante e seu restaurante, e à passarela no andar inferior, que transpõe o afastamento entre os prédios e dá início ao percurso de visita ao museu. Essa decisão viabilizou o funcionamento instituído reduzindo danos ao edifício eclético, cuja construção apresenta menor capacidade de absorver intervenções e respectivos reforços; além da perceptível preocupação dos autores em preservá-lo em maior grau e extensão, o que possivelmente decorreu de diretrizes emitidas pela municipalidade; afinal, o tombamento do Palácio Dom João VI previa a preservação dos seguintes aspectos:

[...] – exterior – volumetria, cobertura (morfologia e entelhamento), revestimento, balcões, gradis, cercaduras de vãos, esquadrias de madeira e ferro, escadas, vitrais, beirais, balaustradas, colunas, sobrevergas e demais elementos arquitetônicos e decorativos característicos da tipologia estilística das fachadas;

– interior – escadas principais (revestimentos e corrimão) elevadores, luminárias, pisos e demais revestimentos e elementos; decorativos característicos da tipologia estilística. [...] (PCRJ, 2000, p. 2).

Contrasta o tratamento dado a ele e aos dois edifícios modernos: no prédio da antiga Polícia Marítima foi preservada somente a estrutura de lajes planas e pilares, sendo ainda eliminado o último pavimento e inseridas novas escadas, elevadores e o restaurante sobre o terraço resultante, já descritos; e, no caso da marquise do Terminal Rodoviário, o contraste é mais radical, sendo relegada à fundos do conjunto e reduzida à cobertura dos serviços, apoios e sanitários. O edifício eclético foi preservado integralmente, recebendo apenas a conexão das passarelas traseiras e os pilares finos apoiados na cobertura para sustentar a laje ondulada no alto; além da intervenção interior, onde também foram respeitados os elementos tombados. E esta é uma questão relevante da análise, a diferença crucial de tratamento dado aos dois “estilos” e as consequências da avaliação dos bens para o projeto, que está por trás disso. A capacidade de interpretação dos problemas nas intervenções em



preexistências, que começa na correta avaliação da hierarquia dos bens históricos e se estende à verificação do potencial de uso, se mostra um requisito proporcional ao êxito das intervenções.

O fato é que houve uma avaliação equivocada do edifício eclético, superestimando o valor histórico-artístico do bem e sua consequente hierarquia patrimonial, como evidencia o tratamento excessivamente respeitoso dado a ele na operação, que preservou suas formas exteriores integralmente; enquanto os dois edifícios de ascendência moderna foram subestimados, como demonstra o tratamento dado a eles; o que se deve claramente à falta de “pedigree” dos mesmos. E isto expõe a avaliação dúbia do valor histórico-artístico dos três edifícios, seja pelos autores da intervenção ou pelos técnicos do órgão patrimonial do município que emitiram as diretrizes de intervenção. Não há uma diferença de importância patrimonial tão exacerbada entre as três edificações, para o tratamento desproporcional dado a eles. A aparente “vetustez” do Palácio Dom João VI é enganosa, como comprova o momento de construção e a tecnologia utilizada. Ocorre que os autores possuem maior intimidade com a arquitetura moderna, sentindo-se conhecedores daquela “tradição recente” e, conseqüentemente, aptos a avaliá-la tomando como parâmetro as obras bem-sucedidas da experiência brasileira, mais precisamente aquela produção exemplar da Escola Carioca, como o Ministério da Educação (1936), o conjunto de prédios da Pampulha (c.1942) e o conjunto habitacional Pedregulho (1947), entre outros exemplos maiúsculos contemporâneos aos dois casos modernos em exame. E esta avaliação permitiu-lhes interferir no edifício projetado por Saturnino de Brito com desembaraço, tornando-o irreconhecível.

Merece apreciação a deferência dos autores – talvez premidos por diretrizes patrimoniais – para uma obra tardia de período arquitetônico realizada no limiar da fase seguinte, seja por empatia ou reverência infundada: o bem possui pequena antecedência cronológica aos demais e seu valor histórico-artístico é visivelmente insuficiente para o tombamento. Algumas décadas atrás, seria plausível que a avaliação do Palácio Dom João VI e seu destino fossem outros, pela restrição que ainda persistia ao patrimônio eclético, como sugere o caso do Palácio Monroe: em 1972, Lucio Costa emitiu parecer favorável à demolição daquele pavilhão brasileiro premiado na Exposição Universal de 1904, em Saint Louis, nos Estados Unidos; com uma volumetria bem mais rica, incluindo cúpulas e profusos elementos decorativos ecléticos, foi reconstruído no Rio de Janeiro em 1906 tendo sido sede do Senado, entre outros usos. São escolhas que sugerem estar relacionadas com o “querer da arte” ou “vontade artística” de cada época (*Kunstwollen*); conceito criado por Alois Riegl para definir este impulso estético dinâmico do gosto, que se altera de modo contínuo através do tempo.

(O Valor Relativo de Arte de Riegl)

Alinhado a historiadores da arte e arquitetura da corrente formalista como Fiedler, Worringer e Wölflin, Riegl produziu uma contribuição decisiva ao problema da tutela e conservação dos monumentos históricos – que segue vigente –, através do ensaio “O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem”, publicado pela primeira vez em 1903. Na função de presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, nomeado um ano antes, assumiu a tarefa de reorganizar a legislação de conservação dos monumentos austríacos, utilizando sua obra como fundamento teórico (CUNHA, 2006); o que significou transferir as inovações metodológicas introduzidas na história da arte naquele momento para o campo da preservação patrimonial, substituindo a noção do valor de arte absoluto, utilizado como parâmetro até então, pelo reconhecimento de que o valor dos bens artísticos é relativo. Apoiado nas bases de Fiedler, Riegl propunha a visualidade como elemento essencial de análise, demonstrando a relatividade da avaliação, já que a percepção da obra depende do receptor. Para ele, todo o monumento de arte é também um monumento histórico, pelo fato de que “toda atividade humana e todo o destino humano, dos quais nos



ficaram testemunhos ou conhecimento, pode aspirar, sem exceção, a ter um valor histórico” (RIEGL, 2014). Deste modo, ele conclui que o “monumento de arte” é um “monumento histórico-artístico”, não possuindo “valor de arte”, mas “valor histórico”; e acentua que a distinção entre monumentos artísticos e históricos não é apropriada, pelo fato dos primeiros estarem contidos nos últimos, podendo ser confundidos.

Com a inexistência de um cânone artístico, Riegl propunha que o valor do monumento fosse avaliado pelo modo como ele atende às exigências do “querer moderno” da arte. “Se não existe um valor artístico eterno, isso significa que a avaliação do monumento não repousa na memória e sim em valores presentes, que deverão ser levados em conta na definição de uma política de preservação” (Annateresa Fabris in RIEGL, 2014). Portanto, a avaliação dos bens ocorre no âmbito da história da arte: o valor histórico-artístico dos bens é verificado através de parâmetros técnicos e eruditos, que não são precisos, mas nem subjetivos.

Riegl é citado para destacar que a avaliação histórico-artística do patrimônio cambia continuamente, mas possui uma escala de valor baseada na exemplaridade dos bens, mensurável através do conhecimento técnico-erudito da arquitetura. Contudo, a exemplaridade histórico-artística perdeu primazia como critério de avaliação, com a ampliação gradual do conceito de patrimônio, que passou a abranger valores vinculados à identidade na preservação de conjuntos e da paisagem construída; e igualmente em bens individuais sem exemplaridade suficiente para a salvaguarda, a partir da representatividade que possuem; mas não é possível dizer que haja ausência ou falta de valor histórico-artístico nestes, já que sempre haverá historicidade na atual acepção – na escala da vida privada, dos costumes (micro história, história antropológica, etc.).

Revertendo o caso do Palácio Monroe, ocorrido na década de 1970, uma série de velhas estruturas ecléticas foram convertidas em equipamentos culturais no País a partir dos anos oitenta, atribuída à revalorização daqueles remanescentes durante o pós-modernismo, como já foi apontado (BASTOS; ZEIN, 2010); um momento em que houve uma identificação maior com as formas compositivas acadêmicas e ecléticas e as próprias contradições contidas naquela produção frente princípios modernos, estabelecendo uma espécie de retaliação à hegemonia que findava. E o caso do MAR se insere nessa experiência.

Conclusões propositivas

A criação do Museu de Arte do Rio e da Escola do Olhar anexa integravam a operação abrangente de requalificação e revitalização daquela área central importante na trajetória da cidade do Rio de Janeiro. A região da Praça Mauá se encontrava deteriorada pelo abandono, decadência da atividade e pela construção de vias elevadas danosas, que bloqueavam o contato com a orla portuária e produziam áreas degradadas e inóspitas ao longo de sua projeção. Montou-se um grande projeto de renovação urbana que estabeleceu a demolição das elevadas e transferência do fluxo destas para túneis; e a construção do dispendioso e controvertido Museu do Amanhã no píer existente, entre numerosas obras complementares na área. A intervenção com essa magnitude contou com prazos apertados para a execução e os projetos em especial estes, que parecem ter necessitado de tempo de maturação maior pela complexidade, como mostrou Kamita (2013) na questão paisagística. Afinal, o horizonte de parte das obras – que incluía o MAR – era a Copa do Mundo ocorrida em junho de 2014, devendo toda a área estar concluída para a Olimpíada ocorrida dois anos depois, inclusive os grandes túneis e o entorno; e prazos apertados não combinam com projetos exemplares.

Partindo da constatação que o projeto de instituições culturais, nas últimas décadas, tem como condição o apelo midiático para atrair o público, torna-se compreensível a prioridade dos autores do MAR com o viés espetacular da obra, inserindo a grande laje “tremulando”



no alto, o mirante que proporciona a vista deslumbrante ao visitante no começo do percurso, a reciclagem corajosa do antigo hospital cujo “dominó” se revela com formas escultóricas brancas, a passarela longa entre os prédios e, enfim, todo um arsenal de recursos que tinham como objetivo produzir o interesse do público, surpreender. E este fator se une às questões do prazo de projeto estabelecido e da complexidade de reciclar três edificações contrastantes e representativas daquele decantado conflito entre arquitetura moderna e ecletismo. A partir desta perspectiva, é possível dizer que o projeto se saiu bem: a força lúdica da obra, com soluções inusitadas e oníricas, funciona positivamente na sua recepção pelo usuário, além da solução funcional prioritária; e o reuso das velhas estruturas justifica o caráter de improviso presente, que é rentabilizado positivamente e absolve os próprios aspectos ambíguos mencionados.

Todavia, nem tudo é perdoável, como o tratamento depreciativo dado à marquise de embarque do Terminal Rodoviário: causa estranheza o destino dado a ela, ignorando o tombamento; e surpreende a passividade do órgão patrimonial municipal aceitando a decisão: a salvaguarda não se resume a evitar a demolição e descaracterização de um bem, mas inclui mantê-lo em uso ou, pelo menos, desobstruído visualmente. E, como foi apontado, essa decisão agrava o problema em outros âmbitos, ao reduzir aqueles três lados do conjunto a “fundos” e suprimir a permeabilidade oportuna e promissora para o reuso.

Também é discutível o tratamento dado ao edifício do antigo hospital, com o completo desaparecimento das feições originais. Ao lado da desejada distinguibilidade das partes novas frente ao existente, a reversibilidade das intervenções em bens patrimoniais é outro critério fundamental estabelecido por Cesare Brandi em sua teoria do restauro, sendo adotada como medida de bom senso até mesmo na reciclagem de bens sem salvaguarda que apresentem arquitetura qualificada: trata-se de uma forma ética de intervir respeitando aspectos autorais, acima de tudo. De fato, o prédio não apresentava exemplaridade e isto poderia abonar a decisão; mas ele constituía um dos poucos exemplos projetados ainda nos anos trinta, apresentando uma modernidade pragmática com pilotis, planta livre e janelas rasgadas. A reciclagem resultou eficiente para o novo uso e plasticamente interessante, com exceção dos aspectos compositivos mal solucionados mencionados na análise. Abriu-se mão de qualquer vestígio original, utilizando a edificação apenas como patrimônio material e condicionante de projeto capaz de justificar decisões, resguardando os projetistas da difícil *tabula rasa* para esta modalidade de edifícios midiáticos. Entretanto, questiona-se a validade da preservação nestes moldes, mantendo apenas a estrutura e com tantas alterações na própria: corre-se o risco, nestes casos, da preservação parcial tornar-se um obstáculo oneroso, antes que oportunidade econômica vantajosa. Por tais motivos, é válido conjecturar sobre a possibilidade da manutenção do aspecto original – total ou parcial – numa postura arquitetônica menos refém da “gourmetização” que assola estes novos edifícios culturais contemporâneos. Inclusive pelo aspecto econômico da alternativa – ou conservador no melhor sentido –, atuando em concordância com a ideia de reciclagem e demonstrando verdadeira criatividade ao produzir bons resultados com redução de danos, problemas, tempo de obra e custos.

Contudo, a controvérsia sobre as duas conversões de exemplares modernos se acentua frente ao tratamento dado ao terceiro edifício do conjunto. É defensável que uma intervenção mais corajosa, explicitando o reuso no tempo presente através da contraposição de novas arquiteturas exemplares ao edifício eclético insípido, poderia ampliar o valor histórico-artístico da obra final, como ocorreu com o Liceu de Ramos de Azevedo, do começo do século XX, convertido em Pinacoteca do Estado de São Paulo por Paulo Mendes da Rocha, nos anos noventa; obra que acabou sendo elevada à posição de patrimônio histórico-artístico pela intervenção.

Por fim, merece ponderação o heroísmo supérfluo da grande cobertura: a ideia é impactante



e, ao mesmo tempo, soluciona a unidade desejada, criando um novo ingresso hierárquico convidativo adequado ao clima e à própria tradição arquitetônica carioca. Porém, acima da questão pertinente de custos, é relevante a dificuldade de execução de um elemento tão pesado: a essência da solução poderia ser mantida com outro viés, transferindo parte do apelo insólito para o lirismo, a partir de uma cobertura leve de execução mais fácil, econômica e reversível.

O caso do Museu de Arte do Rio e da Escola do Olhar integrada a ele é exemplar pela associação destas funções e das manobras utilizadas para acomodá-las nos três prédios contrastantes, com a conversão e integração dos mesmos através de artifícios que buscam solucionar o problema e os próprios efeitos colaterais da “cirurgia invasiva”. Mas o episódio é exemplar, sobretudo, por expor a complexidade atual da avaliação de bens patrimoniais e formulação de consequentes parâmetros das intervenções *transformadoras*, a partir da emergência de outros valores patrimoniais que não são precisamente histórico-artísticos nem restritos à exemplaridade dos bens, mas que se amparam no valor identitário referido. E isto extrapola os parâmetros consistentes de avaliação de bens histórico-artísticos pela exemplaridade, embasados em critérios, abrindo espaço à subjetividade.

Referências

BERNARDES, T; JACOBSEN, P; JACOBSEN, B. Museu de Arte do Rio – Memorial do projeto. 2013. Disponível em: <<https://jacobsenarquitetura.com/projetos/mar-museu-de-arte-do-rio/>>. Acesso em 07/09/2019.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração** (Tradução: Beatriz Mugayar Kühl; Apresentação: Giovanni Carbonara). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CUNHA, C. R. Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos”. Revista CPC, São Paulo, n.2, 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/claudia_reis.pdf>. Acesso em 21/09/2019.

GIROTO, I. R. Diálogo entre tempos e espaços: o Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro, PUC-RJ, Revista Prumo, Ano I, n.1, 2018, 16p. Disponível em: <http://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/Proarq_21-014.pdf>. Acesso em 07/09/2019.

GONSALES, C. H. C. “O excepcional e o exemplar: valor e patrimônio recente”. Cadernos Proarq, Rio de Janeiro, n. 21, 2013. Disponível em: <http://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/Proarq_21014.pdf>. Acesso em 21/09/2019.

GRANDES CONSTRUÇÕES (GC). “Museu de Arte do Rio: como uma onda no mar”. Portal Metálica Construção Civil, Rio de Janeiro, 2013, Seção Obras. Disponível em: <<http://www.grandesconstrucoes.com.br/Materias/Exibir/museu-de-arte-do-rio-como-uma-onda-no-mar>> Acesso em 16/09/2019.

KAMITA, J. M. Sobre o MAR. Arqtextos, São Paulo, ano 13, n. 155.00, Vitruvius, maio 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/13.155/4759>>. Acesso em 07/09/2019.

MACIEL, G. Resignificação de edificações: o caso do Museu de Arte do Rio – MAR. Porto Alegre, Centro Universitário Ritter dos Reis, XIV SEPesq, 2018. 12p. Disponível em: <<https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos-trabalhos20192/3grazielamacielressignificacaodeedificacoes-o-caso-do-museu-de-arte-do-rio-mar.pdf>> Acesso em 16/09/2019.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (PCRJ). Decreto 19.002, de 5 de outubro de 2000. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/nuqj>>. Acesso em 16/09/2019.



RIEGL, A. **O Culto Moderno dos Monumentos – A sua essência e sua origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SILVA, M. R. *et al.* “Reabilitação predial no contexto das obras do Museu de Arte do Rio (MAR)”. Maputo: 8º Congresso Luso-Moçambicano de Engenharia. INEGI/FEUP, set. 2017. Disponível em: <<https://paginas.fe.up.pt/clme/2017/Proceedings/data/papers/6725.pdf>>. Acesso em 16/09/2019.



PAVILHÃO AVIAÇÃO S.T.A.R.: uma estrela pouco conhecida na constelação de obras sobre Le Corbusier

Mônica Luce Bohrer
monica@bml8.com.br

Resumo: Dentro de um quadro amplo de determinados fundamentos do Movimento Moderno, consubstanciados na rica produção projetual, teórica e artística de Le Corbusier, a realização de projetos para Pavilhões do mestre suíço carrega conteúdos emblemáticos de alguns destes princípios, de sua própria obra e de seu pensamento. Evidencia-se que o arquiteto se utilizava do caráter representativo e da oportunidade proveniente deste tipo de obra para prospecção e divulgação de suas teorias e pensamentos. O projeto para o Pavilhão S.T.A.R. é um dos que reflete este conceito. Durante o período do entre guerras, Le Corbusier estava desenvolvendo estudos sobre a industrialização da construção, para a fabricação de casas para trabalhadores. Entre os anos de 1928 e 1929 o arquiteto desenvolve juntamente com Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand o projeto para as *Maisons Loucheur*, casas econômicas, padronizadas para serem produzidas em série. O desenvolvimento dessa habitação exigiu um estudo minucioso das necessidades dos moradores bem como dos padrões construtivos. Os estudos feitos no atelier da rue de Sèvres quanto ao sistema construtivo partem das experiências já realizadas pela equipe em construções a seco sendo o Pavilhão para as Indústrias Nestlé uma delas. Os arquitetos desenvolvem para a estrutura resistente da *Maisons Loucheur* um sistema de pilares e vigas metálicos que sustentavam lajes e paredes também pré-moldadas, sistema no qual os arquitetos basearam-se para a construção do Pavilhão S.T.A.R., desenvolvido pouco tempo depois do fim deste projeto. Apesar da existência de bibliografia vasta e abundante sobre Le Corbusier e sua obra, esta obra é pouco mencionada. O Pavilhão foi construído em junho de 1930. A investigação sobre este pouquíssimo conhecido projeto de Le Corbusier, parece ser mais um dos buracos negros, que persistem em aparecer, na aparente infinita constelação de estudos sobre o mestre suíço.

Abstract: Within a broad framework of certain foundations of the Modern Movement, embodied in Le Corbusier's rich projectual, theoretical and artistic production, the realization of projects for the Swiss master's Pavilions carries emblematic content of some of these principles, of his work and his thinking. It is evident that the architect used the representative character and the opportunity provided by this type of work to prospect and disseminate his theories and thoughts. The project for the S.T.A.R. pavilions is one that reflects this concept. During the interwar period, Le Corbusier was developing studies on the industrialization of construction for the manufacture of worker houses. Between 1928 and 1929 the architect develops with Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand the project for *Maisons Loucheur*, economical houses, standardized to be produced in series. The development of this housing required a thorough study of residents' needs as well as building standards. The studies done at the atelier at rue de Sèvres on the building system are based on the experiences already carried out by the team in dry construction and the Nestlé Industry Pavilion is one of them. The architects developed for *Maisons Loucheur*'s sturdy structure a system of pillars and metal beams that supported also precast slabs and walls, a system on which architects relied for the construction of the S.T.A.R. Pavilion, developed shortly after the end of this project. Despite the existence of vast and abundant bibliography on Le Corbusier and his work, this work is little mentioned. The Pavilion was built in June 1930. The investigation into this very little known project by Le Corbusier seems to be one of the persistent black holes in the seemingly endless constellation of studies of the Swiss master.



PAVILHÃO AVIAÇÃO S.T.A.R.: uma estrela pouco conhecida na constelação de obras sobre Le Corbusier

Introdução

Dentro de um quadro amplo de determinados fundamentos do Movimento Moderno, consubstanciados na rica produção projetual, teórica e artística de Le Corbusier, a realização de projetos para Pavilhões do mestre suíço carrega conteúdos emblemáticos de alguns destes princípios, de sua própria obra e de seu pensamento.

No Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, encontramos a definição de pavilhão:

1. construção leve, ger. feita com rapidez, para servir de abrigo;
2. construção isolada que integra um conjunto de prédios;
3. construção temporária, de materiais leves, ger. tábuas e lona, de fácil transporte; barraca, tenda;
4. prédio construído como anexo da edificação principal;
5. construção ampla e ger. provisória em feiras e exposições.¹

ALBERNAZ e LIMA, no Dicionário Ilustrado de Arquitetura: Volume II, definem pavilhão como:

1. Construção leve, em geral não compartimentada, muitas vezes desmontável usada principalmente para exposições. [...]
2. Construção isolada integrante de um conjunto arquitetônico, em geral com uso secundário ou específico em relação ao edifício principal, com dimensões menores e características formais próprias. Pode situar-se no exterior, o mais frequente, ou no interior do edifício principal.
3. Corpo integrante de um edifício, identificado pela apresentação de características formais próprias. Frequentemente está situado no alto da edificação.
4. Ala integrante do edifício, com uso específico. O termo é mais aplicado referido a ala de hospital destinada a determinada especialidade médica. (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p.446)

Por possuir uma lógica interna própria, a arquitetura pavilhonar caracteriza-se por ser singular, capaz de promover inovação e novas possibilidades construtivas. Os pavilhões apresentam certas ideias representativas da vanguarda moderna, em circunstâncias específicas ditadas pela sua natureza construtiva e muitas vezes efêmera, em seu tempo e lugar. Construções ora vocacionadas para processos de representação, ora para manifestos, os pavilhões acentuam em seu sintetismo a dimensão simbólica e visual da arquitetura.

Dentro do panorama da história da arquitetura mundial, Pavilhões tornaram-se exemplos iconográficos de teorias arquitetônicas, oferecendo ambiente privilegiado para o estudo das relações entre forma e conteúdo em determinados contextos culturais. Nesse sentido,

¹ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.

exposições e mostras foram terreno fértil para esse propósito². Por possuírem um caráter experimental, tornaram-se um manifesto, transformando as novas ideias em formas concretas de representação, “cujo valor ultrapassa largamente a ocasião da qual se partiu e estimula toda a pesquisa arquitetônica seguinte³”.

Em texto publicado na Revista *Die Form* de 1928, Mies van der Rohe ressaltava a importância das exposições:

Nos encontramos imersos em uma transformação que modificará o mundo. Realçar esta transformação e fomentá-la será tarefa das exposições que estão por vir. Somente se você puder iluminar com clareza essa transformação, elas terão um efeito produtivo. As exposições só terão sentido e estarão justificadas se seu conteúdo abordar o problema central do nosso tempo: a intensificação da vida. As exposições devem ser demonstrações de forças dirigentes e levar a uma revolução na maneira de pensar. (VAN DER ROHE, 1928)

Evidencia-se assim que estes eventos representavam um intercâmbio cultural e tiveram papel fundamental na obra dos arquitetos modernos, influenciando suas produções seguintes. Segundo FRAMPTON (2015), duas das três obras primas projetadas por Mies na fase inicial de sua carreira são obras temporárias. O Pavilhão do Estado Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona, em 1929, onde Mies tinha como objetivo representar uma Alemanha mais aberta e moderna com uma edificação que transmitisse a ideia de um novo país. MOOS (2009) expõe que com esta obra Mies cria “o símbolo derradeiro da união mística de ‘exibicionismo’ e Arquitetura Moderna”, apresentando uma edificação com traçado regular em que oito colunas suportam uma cobertura horizontal. Na segunda, a casa para a *Exposição da Construção de Berlim* em 1931, Mies utiliza a mesma organização espacial centrífuga do pavilhão, estendendo a planta livre até os quartos, estratégia utilizada por ele também na casa Tugendhat de 1930 em Brno, ex Tchecoslováquia e em sua série de casas com pátios elaboradas por ele nos anos seguintes. Com esses projetos, Mies utiliza-se das oportunidades apresentadas por construções efêmeras para colocar em prática o método moderno de composição arquitetônica.

Assim como na obra de Mies, a arquitetura para exposições e mostras tem grande influência da produção de Le Corbusier. Nota-se que o arquiteto utiliza-se de sua arquitetura expositiva para transmitir o princípio de sua própria obra e seus pensamentos para a sociedade. Além disso, segundo COLQUHOUN (2004), Le Corbusier trata seus projetos “não somente como a solução para determinado conjunto de problemas, mas também como um elemento prototípico em uma nova totalidade”⁴. Para Le Corbusier “a arquitetura seria não somente o símbolo, mas também o instrumento de uma nova sociedade” COLQUHOUN (2004). Os projetos para pavilhões refletem este conceito.

Pavilhão L’Esprit Nouveau, 1925 – Apresentação de um novo conceito

Durante o período do entre guerras, Le Corbusier estava desenvolvendo estudos sobre a industrialização da construção para a fabricação de casas para trabalhadores adaptadas as crises de habitação e da indústria do aço, que havia deixado de vender devido ao fim da guerra⁵. Padronização e industrialização tornam-se conceitos de suma importância nas investigações do arquiteto. Para Le Corbusier,

o padrão se estabelece sobre bases certas, não arbitrariamente, mas com segurança das coisas motivadas e de uma lógica controlada pela análise e

² BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 428.

³ BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 462.

⁴ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.160.

⁵ CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1910-1929*. Zurich: Les Éditions D’Architecture, 1929, p. 199.

pela experimentação. [...] Estabelecer um padrão, é esgotar todas as possibilidades práticas e razoáveis. (LE CORBUSIER, 1973, p.89)

Em 1925 Le Corbusier e Pierre Jeanneret apresentaram o *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, um manifesto em prol da Arquitetura Moderna, onde afirmavam o “valor de uma obra de arte pura”.⁶ Com ele pretendiam mostrar que o campo da arquitetura abrangia desde o menor utensílio doméstico até uma grande cidade, destacando que, naquele momento, a indústria era capaz de fornecer todos os utensílios necessários em uma habitação, com a vantagem de serem mais bonitos e baratos⁷. O Pavilhão *L'Esprit Nouveau* propunha a *reforma da habitação*⁸ com a reprodução de uma célula do *immeuble-villa*, apresentando um apartamento padronizado para atender às necessidades do homem moderno, uma nova forma de viver nas cidades, uma “casa em série, para um homem comum, padrões arquiteturais, construção inteiramente industrial”⁹. Para Le Corbusier, a padronização era fundamental para o futuro da arquitetura:

Sem padronização, a arquitetura contemporânea permanece no estágio de sugestão, ideias confusas, proposições incoerentes. Um padrão representa a evolução bem-sucedida, a escolha de elementos viáveis, a decisão de buscar a perfeição em uma direção definida. (LE CORBUSIER, 1925, p.140)

Funções padronizadas,
necessidades padronizadas,
objetos padronizados,
dimensões padronizadas. (LE CORBUSIER, 2004, p.114)

No comunicado à imprensa, LE CORBUSIER (1926) apresentou o pavilhão como “uma demonstração viva das transformações radicais que devem ocorrer na concepção e nos meios construtivos do edifício”¹⁰. A célula básica de habitação traduzia o sentimento moderno, apresentava um novo estilo de vida, um apartamento onde todo o mobiliário foi pensado para cumprir da melhor maneira as tarefas diárias. A organização espacial interna era comandada por *casiers standard*. Paredes divisórias foram substituídas por armários modulares feitos em madeira com estrutura de apoio de tubos metálicos, que pareciam ter saído dos escritórios direto para a casa. Esses armários retangulares que permitiam a racionalização do espaço de armazenagem e pareciam contêineres subdivididos, empilháveis e justapostos que podiam conter roupas, louças, escrivaninhas, balcões, substituindo “os inúmeros móveis de diferentes formas e nomes”¹¹, tendo sua função revelada apenas quando estavam abertos. O pavilhão foi apresentado em dois volumes de dupla altura: a Célula de Habitação e a “grande rotunda de urbanismo”¹², onde foram expostos os planos urbanos. A Célula de Habitação era um prisma puro de aproximadamente treze metros de largura por quinze metros de profundidade e dezenove metros de altura. As aberturas estavam localizadas na frente e nos fundos do pavilhão; as laterais eram fachadas cegas, dando ao volume as condições para ser multiplicado, alinhado ou sobreposto. O volume prismático do pavilhão sofreu uma subtração para acomodar o terraço coberto, o “jardim suspenso” das casas elevadas, onde uma árvore, já existente no terreno, foi incorporada ao projeto. Acoplada em uma das laterais cegas da Célula de Habitação estava a “rotunda”, volume de

6. Ver: CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1910-1929**. Zurique: Les Éditions d'Architecture, 1929, p. 99.

7. MOOS, Stanislaus von. **Le Corbusier**. Barcelona: Lumen, 1977, p. 103.

8. CORBUSIER, Le. **Precisões**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 99.

9. CORBUSIER, Le. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 179.

10. Em francês no original (tradução livre): *une démonstration saisissante des transformations radicales qui doivent être apportées dans la conception et dans les moyens constructifs du bâtiment*. CORBUSIER, Le. **Almanach d'Architecture Moderne** – Collection de L'Esprit Nouveau. Paris: Les Editions G. Crès et Cie, 1925, p. 130.

11. Em francês no original (tradução livre): *les innombrables meubles affublés aux formes et aux noms variés*. CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1910-1929**. Zurique: Les Éditions d'Architecture, 1929, p. 98.

12. CORBUSIER, Le. **Precisões**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 99.

aproximadamente onze metros de largura por dezoito metros de profundidade e oito metros de altura, com paredes curvas na face de menor dimensão que davam a sensação deste ser um volume ainda menor.

Além de estar presente no mobiliário, a industrialização também estava presente nos elementos de arquitetura. A escada metálica foi inspirada em um chassi de bicicleta, era um elemento vazado produzido com perfis tubulares soldados. Portas e janelas foram produzidas pela indústria Roneo. As tradicionais portas em madeira com molduras pomposas foram substituídas por portas metálicas com molduras “quase invisíveis” que desaparecem nas paredes. As janelas saem das fábricas diretamente para as casas, possuem um caráter industrial e são moduladas em múltiplos de cinco metros, medida “normalmente fornecida pelo intercolúnio dos sistemas econômicos de pisos de concreto armado”¹³.

No prefácio da segunda edição de *Por uma Arquitetura*, de 1924, Le Corbusier diz: “estudar a casa para o homem corrente, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo. Eis aí. Isso é capital. Isso é tudo”¹⁴, para ele o problema da planta moderna só seria resolvido através do estudo do mobiliário. No Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier apresenta ao público uma versão desse estudo.

Seguindo o conceito apresentado no Pavilhão *L'Esprit Nouveau* de 1925, com o qual defendia que transformações deveriam acontecer tanto na concepção quanto nos meios construtivos das edificações¹⁵ através da aplicação de técnicas industriais à arquitetura, Le Corbusier e Pierre Jeanneret testam novos conceitos no Pavilhão para Nestlé S.A. apresentado na Feira Comercial de Paris de 1928. Encomendado para servir a nove exposições em um intervalo de três anos esse Pavilhão foi pensado como uma construção a seco, com sistema de montagem e desmontagem planejado para esta finalidade. Com estrutura metálica, telhado borboleta, fechamentos em vidro e placas de madeira, o pavilhão possuía certa identidade formal com ênfase na tecnologia.

Pavilhão Nestlé, 1928 – Novas tecnologias postas a prova

O Pavilhão Nestlé era uma peça publicitária onde os produtos da marca deveriam ser apresentados ao público. A edificação consistia em muitos aspectos em um grande outdoor no qual o espectador poderia percorrer um quadro dominado por palavras e produtos, onde publicidade e arquitetura se fundiam em um único objeto, cuja principal função era provocar¹⁶. As paredes laterais inclinadas e a ausência de esquadria nos dois módulos externos da fachada principal conduziam o visitante a entrar em uma espécie de mural virtual, onde a colagem de vários elementos, produtos, fotos, palavras transformavam o pavilhão não só em propaganda, mas também em arte.

O pavilhão era composto de um único prisma retangular com dimensão de treze metros e cinquenta de comprimento por sete metros de largura e cinco metros e vinte e cinco de altura, assentado sobre base de concreto ou alvenaria o conectando ao solo. A fachada principal era configurada por testeira opaca com um metro e vinte e cinco centímetros de altura nos dois módulos externos, que marcavam os acessos ao pavilhão, e por dois metros e vinte e cinco centímetros de altura nos módulos centrais com quatro placas de vidros transparentes de dois metros e setenta e cinco por dois metros e vinte e cinco centímetros na parte inferior, que configuravam o fechamento do pavilhão. Centralizadas com a primeira e a última placa de vidro da fachada, duas latas de leite Nestlé flutuavam fixadas à testeira, compondo a imagem da face principal do pavilhão. Nas fachadas laterais, a regularidade do volume era quebrada pelo telhado em formato borboleta composto por dois planos inclinados. O acesso à edificação

¹³. Em francês no original (tradução livre): *normalement par l'entre-poteaux des systèmes économiques de planchers en ciment armé*. CORBUSIER, Le. **Almanach d'Architecture Moderne** – Collection de L'Esprit Nouveau. Paris: Les Editions G. Crès et Cie, 1925, p. 140.

¹⁴. CORBUSIER, Le. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

¹⁵. CORBUSIER, Le. **Almanach d'Architecture Moderne** – Collection de L'Esprit Nouveau. Paris: Les Editions G. Crès et Cie, 1925.

¹⁶. NAEGELE, Daniel. **Building Books: Le Corbusier's 'Word-Image' Pavilions, an Architecture of Representation**. Iowa State University, Digital Repository, 2003.

era indicado pela inclinação dos fechamentos laterais, que conduziam o visitante ao espaço interior.

O pavilhão apresentava planta de base retangular dividida horizontalmente em três: ao fundo a Sala de Vendas, ao centro o Salão de Distribuição e à frente a Área de Exposição de Produtos. O acesso a cada ambiente era independente e estava presente nas duas fachadas laterais do pavilhão. A porta de acesso à Sala de Vendas estava localizada em uma das paredes inclinadas. Conformada espacialmente por planta composta de dois triângulos, a Sala de Vendas possuía ao fundo uma parede formada por quatro módulos de vitrines emolduradas por dois painéis retro iluminados localizados nos dois módulos das extremidades. O lado oposto ao das vitrines compartimentava-se com o Salão de Distribuição por meio de uma parede de vidro transparente de dois metros de altura. O acesso ao Salão de Distribuição encontrava-se ao lado do acesso à Sala de Vendas. Com planta triangular, o Salão de Distribuição encaixava-se entre os dois triângulos da Sala de Vendas e estava separado da Área de Exposição de Produtos por meio de um banco em madeira compensada, com dois meios cilindros de cada lado com altura até o teto que serviam de vitrine. Por último, a Área de Exposição de Produtos consistia em um corredor aberto ao público que atravessava o pavilhão e era conformado pelo encosto do banco do Salão de Distribuição e o pano de vidro da fachada principal. A partir deste corredor, o visitante conseguia ter uma visão geral do conjunto, uma vez que todas as divisórias internas eram permeáveis visualmente.

Sob o ponto de vista da estrutura resistente, a construção era composta por catorze montantes treliçados metálicos de cinco por cinquenta centímetros e sete tubos de ferro polidos com dez centímetros de diâmetro distribuídos em uma malha Ax B, onde A era igual a dois metros e vinte e cinco centímetros e B era igual a três metros e cinquenta centímetros. Esta estrutura suportava as treliças do telhado, e a cobertura era constituída de dois planos inclinados compostos de chapas de metal corrugado e peças de vidro, que proporcionavam uma boa iluminação interior através de oito recortes circulares no forro horizontal de material opaco. No centro da cobertura, uma calha em chapa de aço galvanizada recolhia as águas do telhado, que eram escoadas por dois dos tubos de ferro polido da estrutura principal. Os fechamentos laterais do pavilhão, bem como a testeira, eram feitos com painéis revestidos com material impermeável à chuva e resistente aos ventos. Os montantes treliçados da estrutura eram revestidos com o mesmo material utilizado nos revestimentos laterais e no forro, com exceção dos dois montantes das extremidades da fachada principal, que permaneciam aparentes.

Neste projeto, Le Corbusier utilizava os produtos Nestlé como elementos arquitetônicos: Quatro vitrines de dois metros e vinte e cinco centímetros de largura por dois metros de altura com armários em contraplacado de madeira até a altura do forro, complementados em ambos os lados por dois painéis retro iluminados de dois metros e vinte e cinco centímetros de largura por quatro metros de altura, formavam um grande outdoor que servia de plano de fundo para a Sala de Vendas. O forro em contraplacado de madeira revestido recebeu oito aberturas redondas de aproximadamente um metro e cinquenta centímetros de diâmetro, que eram fechadas com lonas estampadas com vinhetas iluminadas através das peças de vidro da cobertura. Quatro prateleiras de vidro colocadas atrás dos fechamentos transparentes da fachada principal a transformavam em uma grande vitrine. Nos pilares da extremidade desta vitrine, as letras "NESTLÉ" recortadas em madeira, pintadas na cor vermelha, informavam a filiação corporativa do pavilhão. Nas laterais do pavilhão, duas bandeiras de aproximadamente dois metros e vinte e cinco centímetros de altura por quatro metros e cinquenta centímetros de largura com a marca Nestlé hasteadas em mastros de doze metros de altura completavam a fachada. O uso da cor também foi habilmente adotado para armar a identidade visual do conjunto: a testeira era azul-claro com um grande letreiro da Nestlé pintado em branco; nomes de produtos em amarelo, vermelho, e azul-escuro estavam sobrepostos a este letreiro. As paredes de fechamento lateral inclinadas eram vermelhas e cinza. No interior do pavilhão, o arquiteto utilizou-se dos produtos da marca e de elementos figurativos para completar a decoração. Acima do banco que fazia a separação entre o Salão de Distribuição e a Área de Exposição de Produtos, duas miniaturas de vacas, símbolo dos

leites da marca, foram expostas em pedestais para complementar a decoração. Miniaturas de animais também se faziam presentes na vitrine da fachada principal do pavilhão. Segundo Le Corbusier:

A poesia não está somente no verbo. Mais forte é a poesia dos fatos. Objetos que significam alguma coisa e que são dispostos com tato e talento criam um fato poético. (LE CORBUSIER, 1973, p.95)

Ou seja, sobre a tectonicidade da construção e a abstração formal do projeto, certa literalidade na apresentação de produtos e insumos concedia o contraponto característico de espaços de veiculação comercial em feiras populares. Um protótipo foi construído para a Feira de Paris de 1928 e reutilizado nas feiras de Bordeaux (1929) e Marseille (1929).

Maison Loucheur – Conceito + Tecnologia

Ainda no ano de 1928, impelidos pela lei promulgada pelo Ministro do Trabalho, Louis Loucheur, que incentivava a construção de moradias de baixo custo para trabalhadores¹⁷, Le Corbusier e Pierre Jeanneret prosseguiram com os estudos sobre industrialização da construção desenvolvendo o projeto para as casas Loucheur, casas econômicas, padronizadas ao extremo para serem produzidas em série como automóveis em uma linha de produção. Recém-chegada ao escritório da *Rue de Sevrès 35*, Charlotte Perriand se junta aos arquitetos com uma missão clara: “Minha função no atelier não era ocupar-me da arquitetura senão do ‘equipamento da habitação’. Le Corbusier esperava de mim, com impaciência, que desse vida ao mobiliário” PERRIAND (1998, p.24). A elaboração dessas habitações exigiu um estudo minucioso das necessidades dos moradores, bem como dos padrões construtivos, partindo da edificação até o mobiliário, colocando equipamentos e edificação em total simbiose. Cada centímetro de armazenamento, espaços de mobilidade multiuso, necessidades, gestos, tudo foi estudado nos mínimos detalhes. Le Corbusier propunha a limpeza dos ambientes para que, a partir do espaço vazio, uma nova construção fosse feita “aninhada por um novo espírito”, onde o novo mobiliário fosse reduzido a:

mesas para trabalhar e comer;
cadeiras para comer e trabalhar;
poltronas de diversas formas para descansar de diversas maneiras
e prateleiras para guardar os objetos de nosso uso. (LE CORBUSIER, 2004, p.113)

Diferente do que aconteceu no *Pavilhão L'Esprit Nouveau* apresentado em 1925, onde a grande inovação aconteceu no mobiliário, o projeto para as casas Loucheur incorporou o conceito estrutural utilizado no Pavilhão Nestlé de 1928 e apresentou uma solução industrial completa com um sistema de pilares e vigas metálicos que sustentavam lajes e paredes pré-moldadas como estrutura resistente bem como um sistema de organização interna onde os *casiers*, desempenham papel fundamental na viabilidade do projeto. Aqui os *casiers* apresentam uma nova concepção construtiva, um esqueleto metálico montável de diversas formas para que possam ser empilhados e aparafusados facilmente, fechados com folhas de metal, vidro ou madeira, de fácil transporte e econômicos. “A casa sai da fábrica no vagão, com todos os seus elementos, incluindo os equipamentos interiores, acompanhada por sua equipe de montadores” (LE CORBUSIER, 1929, p. 199), padronização e industrialização total dos elementos.

O projeto apresentado em **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1910-1929** as habitações estavam dispostas em dupla, separadas por uma parede de pedra. As únicas paredes internas fixas eram as do volume do banheiro, localizado no centro da planta, em torno do qual se desenvolavam as outras funções. Junto a parede de pedra dois dormitórios, do outro lado, sala de convívio e cozinha. A compartimentação dos ambientes era feita com

¹⁷ Esta lei propunha a construção de 260 mil casas multi-familiares de baixo custo em um período de cinco anos. BARSAC, Jacques. **Charlotte Perriand : L'œuvre complète volume 1 – 1903-1940**. Paris: Éditions Norma, 2015, p.122.

a utilização dos *casiers*, seguindo o mesmo conceito apresentado por Le Corbusier e Pierre Jeanneret no Pavilhão *L'Esprit Nouveau* de 1925. (Figura 01)

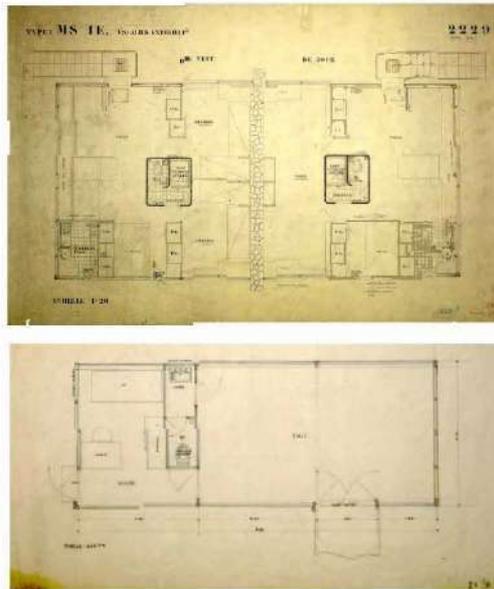


Figura 01 – Planta casas Loucheur e Planta Pavilhão S.T.A.R. Fonte: Fundação Le Corbusier

Salão do Outono de 1929 – Resolução da questão do mobiliário

Inspirados pelo projeto para as casas Loucheur Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand se encorajam a fazer uma demonstração em escala real dos equipamentos necessários para a casa ideal, programada para a primavera de 1929. Sem dinheiro para bancar os altos custos da exposição, os arquitetos buscaram apoio junto às indústrias moveleiras. Sem sucesso, o trio não desistiu da mostra e decidiu apresentá-la no Salão do Outono daquele mesmo ano¹⁸.

Para Le Corbusier, a exposição deveria ser financiada por uma indústria que se encarregasse de produzir os protótipos necessários para a mostra e que estivesse disposta a dar continuidade à produção após o seu fim. Em entrevista à revista *Architectural Review*, Charlotte Perriand comenta:

Não tínhamos dinheiro para a nossa exposição no *Salon d'Automne* de 1929, por isso tentamos encontrar um “editeur” para os mobiliários desenhados. Thonet assumiu esse papel e, assim, cobriu os custos da exposição. Eles levaram nossos protótipos após a exposição e fabricaram a partir deles em pequena escala, mas como nunca foram colocados em produção em massa, nossas cadeiras eram sempre relativamente caras. Conseguimos que eles fizessem um protótipo da *chaise longue* em *bentwood*, que parecia mais apropriado para seus métodos de produção, mas nunca o fabricaram. (PERRIAND, 2014)

Assim como o Pavilhão *L'Esprit Nouveau* de 1925, a mostra apresentada no Salão do Outono de 1929 era um manifesto ao espírito de uma nova época. Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand apresentam o que seria o novo “equipamento para uma habitação”, a solução completa para o problema do mobiliário existente até o momento, problema que, segundo Le Corbusier, era questão fundamental para o desenvolvimento da planta ideal para a habitação.

Só podemos abordar com eficácia a renovação da planta da casa moderna após explorarmos a questão do mobiliário. Temos aí um nó górdio. É preciso

¹⁸ BARSAC, Jacques. **Charlotte Perriand: L'œuvre complète** volume 1 – 1903-1940. Paris: Éditions Norma, 2015, p. 142.

cortá-lo, caso contrário toda a busca de uma ideia moderna será inútil. (LE CORBUSIER, 2004, p.111)

Com noventa metros quadrados, foi apresentada uma “célula de habitação” onde os “equipamentos” eram todos produzidos com materiais incomuns a uma casa, tais como aço e vidro, longe das restrições econômicas das casas para trabalhadores Loucheur, ideia inicial da exposição. O programa possuía funções determinadas: “descanso, comida, higiene”, e uma sala comum, “alegria, trabalho, espaço”. Uma habitação destinada ao “Novo Homem”, o homem que entende a época em que vive, seu local de descanso¹⁹.

A “célula de habitação” consistia em um apartamento moderno de luxo para três habitantes. Com planta livre, praticamente quadrada, sem paredes, sem portas. Os espaços internos do estande fluíam organizados por *casiers* que assumiam o papel de elementos arquitetônicos de compartimentação. Espacialmente a habitação era dividida em dois retângulos. Dois terços eram ocupados pela sala destinada às funções comer, estar e trabalhar; no terço restante estavam cozinha, descanso e higiene. Os pés-direitos eram determinados por um sistema de proporções baseados nas dimensões dos *casiers*, cuja altura era de setenta e cinco centímetros: a zona de serviço possuía altura de três *casiers*, aproximadamente dois metros e vinte e cinco centímetros; a grande sala, o dobro da altura, aproximadamente quatro metros e meio.

O acesso estava localizado no centro do estande, aberto diretamente para a sala, um espaço único com aproximadamente cinco metro e meio de largura. À direita, uma faixa, com três alturas de *casiers*, separava a sala dos demais ambientes. Acessível através de um vazio existente entre a parede exterior do estande e a primeira linha de *casiers*, o dormitório possuía ao fundo um armário em estrutura metálica e portas em vidro, que Charlotte Perriand ambientou com suas próprias roupas, e a cama do casal, que foi apresentada com a lateral encostada na linha de *casiers*, possuía rodízios que evidenciavam a ideia de adaptabilidade.

Os *casiers* apresentados no Salão do Outono de 1929 eram a evolução dos *casiers* desenvolvidos por Le Corbusier para o Pavilhão *L'Esprit Nouveau* de 1925. As peças eram compostas por módulos de setenta e cinco centímetros de altura por setenta e cinco centímetros de largura e cinquenta e cinco centímetros de profundidade. Integralmente em aço, esses módulos eram empilhados, colocados lado a lado e preenchidos conforme as suas funções, demonstrando sua versatilidade e possibilidades de combinações. Ora possuíam fechamento em vidro, ora em metal brilhante ou espelho, em alguns momentos eram prateleiras vazadas, em outros, biblioteca; ou ainda eram preenchidos com gavetas para guardar a louça. O *casier* que fazia a compartimentação da sala com a cozinha era composto por nove módulos distribuídos em uma malha 3x3, preenchendo o espaço do piso ao teto. Já a divisória entre dormitórios e sala era composta por duas alturas, descolando-se do teto em uma malha 7x2, sendo os dois últimos módulos da linha de baixo subtraídos na área de descanso menor. Quando apresenta o projeto em suas Obras Completas²⁰, Le Corbusier diz:

A execução da construção tubular permite novas formas mais leves, mais econômicas e mais eficazes.

O *casiers* são realizados em metal, vidro, lona, etc.

Procurou-se uma indústria capaz de produzir os *casiers* padronizados em grande quantidade.

Um *casier* na sala. O princípio dos compartimentos tem uma importância capital. Com a mesma estrutura padrão, é possível criar equipamentos extremamente diferentes segundo a utilidade a qual se destina.

Além das diferentes utilidades, varia igualmente a maneira de se dispor estes *casiers*. Eles podem ser colocados livremente, estarem fixados à parede ou ainda servirem de divisória entre peças, abrindo de um lado ou de outro, etc., uma diversidade enorme de combinações, variedade de utilizações; um

¹⁹. PERRIAND, Charlotte. Wood or Metal? The Studio, vol. 97, 1929.

²⁰ CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1929-1934**. Zurique: Les Éditions D'Architecture, 1935, p. 15.

princípio de unidade constituindo um conjunto, calmo. A casa fica livre de confusão de muitos itens volumosos. (LE CORBUSIER, 1935)

A exposição *Un équipement intérieur d'une habitation* foi amplamente divulgada pela imprensa especializada na época, porém não foi recebida de forma unânime. Leander Vaillat em *Les Temps* acusa o trio de produzir uma imitação primária de obras alemãs. Para Le Corbusier, o Salão do Outono de 1929 demonstrou “de maneira decisiva o princípio do ‘equipamento de uma casa moderna’”²¹. Durante a apresentação de sua conferência “A aventura do mobiliário” proferida em Buenos Aires concomitantemente à mostra em Paris, o arquiteto anuncia: “a noção do mobiliário desapareceu. Foi substituída por um vocábulo novo: ‘o equipamento doméstico’”²².

Pavilhão Aviação S.T.A.R. – Um casier edificado

Com esta sequência de projetos e estudos abrangendo industrialização e padronização da construção, munidos de repertório sobre pré-fabricação, o escritório da *rue de Sevrès 35* foi procurado no início dos anos 1930 pela Sociedade de Transportes Aéreos Rápidos, a S.T.A.R. para a construção de um pavilhão no Aeroporto de La Bourget que abrigasse seu escritório e uma sala de espera para viajantes. Com contrato assinado em 18 de abril de 1930, o trio de arquitetos concebe uma edificação com estrutura metálica inspirada nos *Casiers* apresentados pela equipe no Salão do Outono de 1929. (Figura 02)

²¹. CORBUSIER, Le. **Precisões**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 118.

²². *Ibid.*, p. 126.

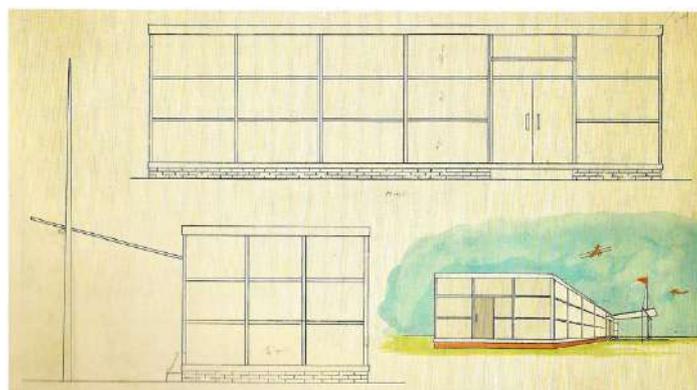
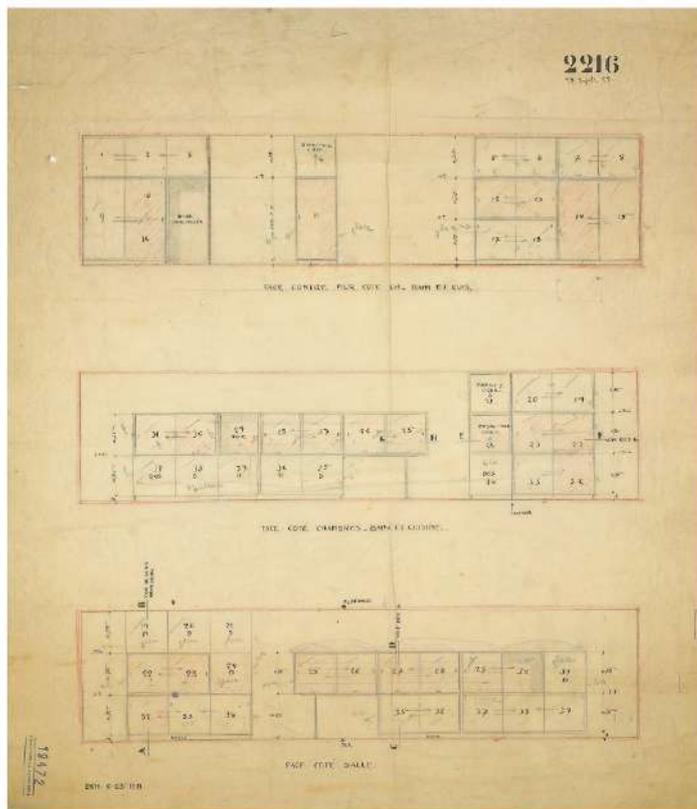
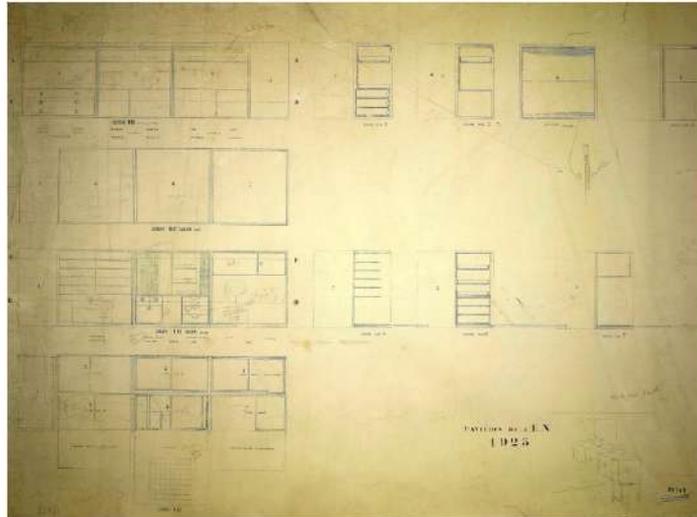


Figura 02 – Casiers Pavilhão L'Esprit Nouveau, Casiers Salão do Outono de 1929 e Pavilhão S.T.A.R. Fonte: Fundação Le Corbusier.

A primeira versão do projeto consistia em um prisma puro de base retangular com as mesmas proporções dos *casiers* da exposição *Un équipement intérieur d'une habitation*: três módulos de altura por seis módulos de largura. Os montantes metálicos da estrutura formam uma grelha que, assim como os *casiers* possuía fechamentos distintos conforme a sua finalidade: os vidros dos módulos centrais eram janelas portanto possuíam fechamento em vidro translucido; os módulos superiores e inferiores eram fechados com vidro opaco; portas possuíam fechamento em madeira e, assim como as portas dos *casiers* de roupas do dormitório do casal da "célula de habitação de 1929, possuíam dois módulos de altura. Este prisma leve e puro formava um recipiente totalmente envidraçado que se encontrava pousado sobre uma base de alvenaria²³. Internamente o mobiliário surgia da estrutura portante da edificação e, assim como nas casas Loucheur, no centro da planta estava localizado o banheiro, que também seria de divisória parcial entre o escritório e a área de espera dos passageiros. A entrada principal estava localizada no centro da fachada e contava com um dossel apoiado na barra perpendicular de um mastro, onde uma bandeira sinalizava a presença da edificação aos viajantes. Em seu livro, *Une vie de création*, Charlotte Perriand conta:

Durante uma de suas viagens, Corbu confiou-me, em sua ausência, o projeto de um pavilhão de aviação pré-fabricado a ser implantado em La Bourget. Eu criei uma pequena maravilha, Pierre me encorajou na minha abordagem: elementos padronizados, bem aninhados um no outro, montados no local. O coração batendo de satisfação, eu estava esperando pelo veredicto de Corbu. Ele só podia ser elogioso. Foi uma surra de vara verde. A plasticidade dos volumes não estava adequada. Ele começou a mover divisórias, painéis de vidro, armários. Eu resisti, bati meu pé no chão. "O jogo é necessário para a vida, como as juntas de dilatação são para o concreto, a pupila é fechada sob o efeito da luz. Toda a montagem deve prever jogos que devem ser assertivos..." Eu poderia começar do zero. O que eu acho? Às oito horas da noite, ulcerada, machucada e transtornada, recuei. Eu era inútil, não fui feita para este trabalho. Três dias depois, me reapresentei no escritório, Le Corbusier me disse: "O que está fazendo aqui? Vá sentar". (PERRIAND, 1998, p.30)

Após a negativa de Le Corbusier, o projeto é refeito, porém o conceito permanece o mesmo. Assim como o Pavilhão Nestlé, o Pavilhão S.T.A.R. era uma construção a seco, no entanto, neste caso a estrutura resistente da edificação era mista: pilares em madeira de abeto e vigas metálicas. Composto por um único prisma retangular, com dimensão de nove metros e noventa centímetros de largura por quatro metros de profundidade e três metros e cinquenta centímetros de altura, a edificação também estava assentada sobre uma base de alvenaria. A fachada principal apresentava uma grelha de três por três módulos. Verticalmente esta grelha estava igualmente dividida em três módulos de três metros e trinta centímetros. Horizontalmente os módulos possuíam alturas diferentes, noventa centímetros, um metro e vinte centímetros e um metro, respectivamente de baixo para cima. Os módulos inferiores e superiores possuíam vidro aramado do lado externo e internamente eram revestidos com contraplacado de madeira. O módulo central era em vidro transparente. O módulo externo direito da fachada principal foi dividido em dois planos: no primeiro, a porta de acesso com duas folhas de abrir em contraplacado de madeira revestido de metal ocupava os dois primeiros módulos de altura, uma bandeira de vidro aramado completava o conjunto; no segundo, um plano de vidro transparente preenchia o vão inteiro. O acesso estava marcado por uma marquise coberta com chapa metálica com três metros e noventa centímetros de comprimento por um metro e noventa centímetros de largura. A marquise estava apoiada sobre uma barra metálica perpendicular ao mastro da bandeira que sinalizava a presença do Pavilhão ao longe. A fachada posterior seguia a mesma modulação

²³ BARSAC, Jacques. **Charlotte Perriand : L'œuvre complète volume 1 – 1903-1940**. Paris: Éditions Norma, 2015, p.178.

da fachada principal, porém com o módulo da direita subdividido pela estrutura da parede do banheiro. As fachadas laterais eram em SOLOMITE, painéis retangulares com armação de arame e palha comprimida. As placas de SOLOMITE também foram utilizadas na cobertura, porém revestidas por uma camada de betume para a impermeabilização. As paredes, internamente, também eram em contraplacado de madeira, conferindo um ar de sofisticação ao ambiente interno do Pavilhão. O piso era em parquet de abeto de vinte e quatro milímetros e o forro era composto por contraplacados de madeira de cinco milímetros fixado sob as vigas metálicas da cobertura²⁴.

A estrutura resistente do pavilhão era composta por oito pilares principais em madeira de abeto, com dimensão de vinte por oito centímetros, distribuídos em uma malha Ax B, onde A era igual a três metros e trinta centímetros e B a quatro metros. Estes pilares recebiam as vigas metálicas da cobertura. O Pavilhão apresentava uma planta de base retangular dividida em três módulos verticais. No primeiro módulo encontrava-se o escritório, com uma entrada lateral independente, que estava separado do salão principal por uma faixa ocupada pelo sanitário com divisórias em contraplacado de madeira. O salão principal ocupava os dois módulos seguintes, com acesso pela porta dupla marcada na fachada principal pela marquise. O Pavilhão S.T.A.R. foi construído pelo Atelier Henri Niepce em junho de 1930 a um custo de \$30.500 francos.²⁵ Segundo BARSAC (2015), houve uma diferença entre o orçamento e o custo real da obra e a sociedade S.T.A.R. rompeu relações com o escritório de Le Corbusier. Talvez por isso esta obra nunca tenha aparecido em nenhum dos oito volumes das Obras Completas do arquiteto. Em 1933, a edificação foi comprada pela recém-criada empresa de aviação Air France para seu primeiro terminal de passageiros do Aeroporto de La Bourget.

Conclusão

Como podemos observar o Pavilhão S.T.A.R. percorre a mesma linha evolutiva de conceitos, padrões e proporções dos *caisiers* metálicos apresentados pelo escritório da *Rue de Sevrès* desde o Pavilhão do *L'Esprit Nouveau* de 1925 até o Salão do Outono de 1929. A materialidade presente neste projeto também não se afasta dessa linha. Vidro, madeira, metal, davam ao Pavilhão um ar estéril e de inovação. Externamente o pavilhão era uma estrutura de luz pré-fabricada, internamente possuía um ar aconchegante e acolhedor que demonstrava o cuidado de Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand em apresentar novos conceitos arquitetônicos, porém sempre com consciência em relação ao senso comum do usuário. (Figura 3)



²⁴ Fundação Le Corbusier, documento nº J3-18 72.

²⁵ Valor encontrado em orçamento do Atelier Henri Niepce, responsável pela construção do Pavilhão, com data de 12 de maio de 1930. Fundação Le Corbusier, documento nº J3-18 72.

Figura 03 – Casiers Pavilhão L'Esprit Nouveau (1925), Pavilhão Nestlé (1928), Casiers Salão do Outono de 1929 e Pavilhão Aviação S.T.A.R (1933). Fonte: Fundação Le Corbuiser.

Isto posto, observa-se a riqueza de informações contidas em cada projeto de Pavilhão apresentado neste estudo e a relevância destes projetos no âmbito da obra do mestre suíço. Uma vez que, como disse BENTON (2013),

Uma característica fundamental do trabalho de Le Corbusier é a intertextualidade. Ideias fluem de um projeto para outro e de um estágio para o próximo, frequentemente mudando o contexto e o significado ao longo do caminho. (BENTON, 2013)

As relações entre as reflexões teóricas e as experiências postas em marcha nos projetos dos pavilhões, dado o teor de representatividade destes sobre determinados atributos de projeto de Le Corbusier, dinâmicos ao longo de sua obra, abrem um capítulo extenso sobre estas relações e sua vasta produção arquitetônica e urbanística. Já densamente mapeada e estudada, a obra de Le Corbusier ainda oferece novos horizontes de investigação, neste caso, a permanência dos projetos pavilhonares de Le Corbusier em sua obra perene.

Referências Bibliográficas

- BARSAC, Jacques. **Charlotte Perriand : L'œuvre complète volume 1 – 1903-1940**. Paris: Éditions Norma, 2015.
- BELENGUER, María Melgarejo. **La arquitectura desde el interior, 1925-1937: Lilly Reich y Charlotte Perriand**. Barcelona: Fundacion cajá de arquitectos, 2011.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. Editora: Perspectiva. São Paulo, 2016.
- BENTON, Tim. **Revisiting the Villa La Roche**. In: Villa La Rocca. Paris: Fundação Le Corbusier. FLC-ADAGP – Bernard Artaut Graphisme – Imprimerie Peau, 2009.
- COLQUHOUN, Alan. **La arquitectura moderna: una historia desapasionada**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro**. In: Arqtexto n. 16, p. 6-15. Porto Alegre, 2010.
- CORBUSIER, Le. **Almanach d'architecture moderne – Collection de L'Esprit Nouveau**. Paris: Les Editions G. Crès et Cie, 1925.
- CORBUSIER, Le. **Le Corbusier: Las dernières Oeuvres**. Zurich: Les Éditions D'Architecture, 1969.
- CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. Editora Perspectiva, 1973.
- CORBUSIER, Le. **Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Editora: Cosac & Naify, São Paulo, 2004.
- CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1910-1929**. Zurich: Les Éditions D'Architecture, 1929.
- CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1929-1934**. Zurich: Les Éditions D'Architecture, 1935.
- CURTIS, William J.R. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- CURTIS, William J.R. **Le Corbusier: Ideas and Forms**. Londres: Phaidon Press Limited, 1999.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Editora: Martins Fontes, São Paulo, 2015.
- FRAMPTON, Kenneth. **Le Corbusier**. Paris: Hazan, 1997.
- <http://www.fondationlecorbusier.fr>
- MOOS, Stanislaus von. **Le Corbusier**. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.
- MOOS, Stanislaus von. **Le Corbusier: elements of a synthesis**. 010 Publishers, 2009.
- NAEGELE, Daniel. **Building Books: Le Corbusier's 'Word-Image' Pavilions, an Architecture of Representation**. In: Digital Repository. Ames: Iowa State University, 2003.
- PEIXOTO, Marta Silveira. **A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética**. Tese de Doutorado em Teoria, História e Crítica. Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2006.
- PERRIAND, Charlotte. **Une vie de création**. Paris: Odile Jacob, 1998.
- PERRIAND, Charlotte. **'Wood or Metal?'**, TheStudio, vol. 97, 1929.
- PUENTE, Moisés. **Pavilhões de exposição – 100 anos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Revista *Die Form*. Ano 1928.
- Revista *L'Esprit Nouveua*. Volume 1 ao 28.
- RÜEGG, Arthur. **Furniture and interiors: 1923 – 1925 – 1928**. In: Villa La Rocca. Paris: Fundação Le Corbusier. FLC-ADAGP – Bernard Artaut Graphisme – Imprimerie Peau, 2009.

UDOVICKI-SELB, Danilo. **The elusive faces of modernity: the invention of the 1937 Paris exhibition and the *Temps Nouveaux Pavilion***. Tese de doutorado em filosofia no campo da arquitetura, arte e estudos ambientais. Cambridge: MIT, 1995.



Arquitetura Industrial na obra de Gregório Zolko: cinco casos de estudo

Nicolás Sica Palermo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nicolas.sica@ufrgs.br

Ricardo José Rossin de Oliveira

Universidade São Judas Tadeu, ricardorossin@gmail.com

Fernando Guillermo Vázquez Ramos

Universidade São Judas Tadeu, prof.vazquez@usjt.br

Resumo: Nascido em São Paulo em 23 de março de 1932, o arquiteto Gregório Zolko tem uma vasta produção ligada à modernidade paulista. Formado na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos da América, sua prática como arquiteto se notabilizou por algumas obras que se tornaram muito conhecidas dentro e fora do Brasil, como o caso da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul – o Palácio Farroupilha, em Porto Alegre, (1967) ou do Edifício das Emissoras Associadas, em São Paulo (1959). Seu escritório, chamado Constructa Planejamento e Arquitetura Ltda, foi fundado em junto ao seu sócio Wolfgang Schoedon em 1962. Em 65 anos de atividades, Zolko trabalhou com as mais diversas tipologias arquitetônicas: edifícios residenciais e comerciais, projetos de interiores, reformas e projetos de edifícios industriais.

Com um total de 147 obras catalogadas, encontra-se no trabalho do arquiteto um expressivo número de edifícios com grande interesse arquitetônico que ainda não estão devidamente estudadas. O objetivo deste artigo é jogar luz sobre esse recorte na obra do arquiteto, focando na análise de cinco casos concretos: a Fábrica Amortex (São Paulo, 1972), a Indústria Empax (São Paulo, 1974), a Indústria Tecelagem Santaconstancia (São Paulo, 1974), Fábrica Fundinox (São Paulo, 1974) e a Indústria de Ferramentas Belzer (Guarulhos, 1976). O “Lado B” da obra de Gregório Zolko, especificamente os 44 edifícios industriais desenvolvidos em seu escritório, oferecem uma considerável gama de soluções construtivas, programáticas e bioclimáticas, exemplares tanto para o tipo em questão quanto para arquiteturas com outras naturezas programáticas.

Palavras-chave (título em negrito): arquitetura moderna paulista, arquitetura industrial, Gregório Zolko.

Abstract: Born in São Paulo on March 23, 1932, the architect Gregório Zolko has a vast production linked to São Paulo's modernity. Graduated from the University of Illinois, in the United States of America, his practice as an architect was notable for some works that became well known inside and outside Brazil, such as the Legislative Assembly of Rio Grande do Sul - the Farroupilha Palace, in Porto Alegre, (1967) or the Associated Broadcasters Building in São Paulo (1959). His office, called Constructa Planning & Architecture Ltd., was founded in 1962 with his partner Wolfgang Schoedon. In 65 years of activity, Zolko has worked with the most diverse architectural typologies: residential and commercial buildings, interior designs, renovations and industrial buildings. With a total of 147 cataloged works, there are a significant number of buildings with great architectural interest that are not properly studied yet. Within this group of examples, which are not considered as prominent from the point of view of dissemination through publications and academic studies and can be called as the “Side B” of architect's production, those that are factories and industries are especially interesting.

The purpose of this article is to shed light on this cut in the architect's work, focusing on the analysis of five concrete cases: The Amortex Factory (Sao Paulo, 1972), The Empax Industry (Sao Paulo, 1974), Santaconstancia Weaving Industry (Sao Paulo, 1974), Fundinox Factory (São Paulo, 1974) and Belzer Tool Industries (Guarulhos, 1976).

Gregory Zolko's “Side B”, specifically the 44 industrial buildings developed in his office, offer a considerable range of constructive, programmatic and bioclimatic solutions, exemplary for both



the type in question and architectures with other programmatic natures.

Keywords: São Paulo's modern architecture, industrial architecture, Gregório Zolko.



Arquitetura Industrial na obra de Gregório Zolko: cinco casos de estudo

Introdução

Nascido em São Paulo em 23 de março de 1932, o arquiteto Gregório Zolko tem uma vasta produção ligada à modernidade paulista. Formado na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos da América, sua prática como arquiteto se notabilizou por algumas obras que se tornaram muito conhecidas dentro e fora do Brasil, como o caso da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul – o Palácio Farroupilha, em Porto Alegre, (1967) ou do Edifício das Emissoras Associadas, em São Paulo (1959)

Seu escritório, chamado Constructa Planejamento e Arquitetura Ltda, foi fundado em conjunto ao seu sócio Wolfgang Schoedon em 1962. Em 45 anos de atividades (1962-2007), Zolko trabalhou com as mais diversas tipologias arquitetônicas: edifícios residenciais e comerciais, projetos de interiores, reformas e projetos de edifícios industriais.

Com um total de 150 obras catalogadas, encontra-se no trabalho do arquiteto um expressivo número de edifícios com grande interesse arquitetônico que ainda não estão devidamente estudadas. Dentro desse grupo de exemplares que não obtiveram protagonismo do ponto de vista de divulgação por meio de publicações e estudos acadêmicos, o “Lado B” de sua produção, os edifícios industriais são especialmente interessantes.

O objetivo deste artigo é jogar luz sobre esse recorte na obra do arquiteto, focando na análise de cinco casos concretos: a Fábrica Amortex (São Paulo, 1968), a Fábrica da Fundinox (São Paulo, 1974), a Indústria Tecelagem Santaconstancia (São Paulo, 1974), Fábrica da Siemens (São Paulo, 1974) e a Indústria de Ferramentas Belzer (Guarulhos, 1976).

Projeto industriais

Em meio a um acervo com 150 projetos, infelizmente muitos deles não arquivados ou descartados, Gregório Zolko possui uma produção significativa de obras industriais. A facilidade com a língua inglesa e alemã facilitou a aproximação do arquiteto com grandes empresas que estavam chegando ao Brasil na década de 1960, algo que se prolongou até o fim dos anos 1980.

O primeiro contato que Zolko teve com um projeto industrial se deu em 1957, com o refeitório da fábrica da Mercedes-Benz, na cidade de São Bernardo do Campo. O projeto da fábrica propriamente dita é de autoria de Alfred Duntuch, a época diretor juntamente com Stefan Landsberger da construtora Luz-Ar. Foi um grande desafio para Zolko naquele momento, já que acabara de sair do escritório de Gregori Warchavchik e iniciava sua carreira como arquiteto autônomo.

A primeira indústria registrada em seu acervo como projeto próprio data de 1964 e foi concebida para a empresa suíça Sprecher + Schuh, a qual produzia controladores de



baixa tensão. Após essa primeira experiência, desenvolveu outros 44¹ projetos dos mais diversos tamanhos e formas, para clientes distintos, trabalhando de maneira específica cada caso e não se fechando em uma linguagem única para todos os projetos. Apesar da utilização das peças pré-fabricadas serem comuns na maioria desses projetos desenvolvido pelo arquiteto, não houve seriação ou repetição de soluções globais ou particulares entre os edifícios construídos nos diferentes encargos. Cada projeto foi desenvolvido individualmente respeitando as condicionantes sugeridas pelos clientes, lugar de inserção, programa de necessidades e pela técnica construtiva definida.

Cabe ressaltar que, ao longo dos anos em que Zolko projetou edifícios industriais, houveram, a grosso modo, duas diferentes conjunturas na economia brasileira que impactaram diretamente nesses encargos por parte dos clientes do arquiteto.

A primeira fase, ocorrida entre os anos de 1967 até 1973, foi conhecida como “milagre econômico brasileiro”. A segunda ocorreu depois de 1973, pós crise do petróleo, época em que as empresas fabricantes de elementos de concreto pré-fabricado viram suas receitas caírem e o preço de sua produção aumentar, por conta da utilização dos derivados na elaboração das peças.

Analisando o processo industrial de São Paulo, as palavras de Jorge Wilhelm (apud DINIZ, 1980, p.29), expressam de maneira clara o que se passava nesse período de vertiginoso crescimento econômico e demográfico:

Esse ritmo nervoso poderia ter deixado os arquitetos a margem, pois num primeiro tempo, realmente a facilidade de lucros permitia o luxo de todo desperdício: má organização, reformas prematuras, empirismo primário. Mas houve fatores paralelos que modificaram o panorama. O prestígio que gozam os arquitetos nessa época; a construção de estradas oferecendo para os novos estabelecimentos industriais terrenos visíveis para o público; a demanda e a concorrência crescentes e a atração pelo formal, pelo aspecto e prestígio que dele decorre, comum na personalidade brasileira, foram esses os fatores que influíram no comparecimento do arquiteto no campo da construção industrial brasileira.

Pelo levantamento² feito sobre projetos industriais realizados por Zolko, a Fábrica da Schaeffler Group, uma empresa de rolamentos, foi a última obra industrial realizada pelo arquiteto. Finalizada em 1987 e localizada em Sorocaba, interior de São Paulo, a obra fez parte de uma época na qual ainda havia grande procura por arquitetos para o desenvolvimento desse tipo de trabalho, tal e como afirmam Zein e Santos (1982, p.143):

Em oposição à importação de layouts estrangeiros, ou à concepção dos edifícios industriais como simples galpões para abrigos de máquinas e equipamentos, vem se afirmando a necessidade de uma atuação em conjunta dos profissionais de arquitetura, engenharia e técnicos das diversas áreas afins para uma concepção mais abrangente e humanizada dos ambientes de trabalho.

Zolko aproveitou o momento do crescimento da demanda de projetos industriais para conquistar experiência e trabalhar com diversos tipos de empresas, algo que acarretava na necessidade de conhecimento específico da logística de cada produto produzido, do

¹ Dados obtidos no acervo do próprio arquiteto, em catálogos de projetos, anotações e cópias de projeto arquivadas, mas que pode ser ainda maior, já que o próprio arquiteto possui um acervo considerável de informações ainda não todo explorado.

² Número de obras encontrados no acervo do arquiteto.



percurso necessário dos produtos no dado esquema industrial a ser implementado, assim como o estudo aprofundado dos materiais que poderiam ser empregados na construção dos edifícios. A escolha dos materiais influenciava diretamente no preço do seguro que a empresa contratante deveria fazer, contra qualquer acidente que pudesse ocorrer.

Dessa maneira, cabe realizar uma exposição de projetos nos quais Gregório Zolko trabalhou diversas escalas, combinações de materiais, logísticas, volumes, diferentes entendimentos e direcionamento de fluxos de matéria prima; enfim, os diversos aspectos que envolvem o processo de projeto de edifícios industriais.

Fábrica Amortex (São Paulo, 1968)

O edifício para a fábrica Amortex foi projetado em 1968 e construído entre 1970-1972. Trata-se de uma empresa de autopeças localizada em uma área de mais de cinquenta mil metros quadrados localizada no Centro Industrial do bairro de Jurubatuba, na zona sul de São Paulo.



Figura 1: Indústria Amortex. Vista do edifício de escritórios e parte dos brises do edifício do refeitório.
Fonte: Projeto e Construção, mar. 1973, p. 24.

De acordo com depoimento de Zolko³, o primeiro passo para o desenvolvimento do

³ Entrevista gravada e cedida gentilmente pelo arquiteto em 09 de junho de 2015.



projeto foi entender o fluxo logístico da empresa e suas demandas. Posteriormente se daria a elaboração de um plano piloto de ações por etapas para a construção do edifício, racionalizando os usos de tempo e dinheiro. O intuito era de que, a medida em que a empresa fosse crescendo e que houvesse a necessidade de novos espaços, o edifício poderia aumentar sem perder suas características originais, tanto desde o ponto de vista formal como desde pontos de vista construtivo e estrutural (Figura 01).

No mesmo depoimento, o arquiteto apontou a importância da topografia no desenho e esquematização do projeto, indicando que o desnível que havia no terreno foi aproveitado para criar patamares diferentes dentro do mesmo volume arquitetônico. No primeiro nível, que está diretamente ligado ao nível da rua, encontra-se os edifícios de apoios e o acesso principal ao galpão industrial. Ao longo do eixo longitudinal do terreno, o desnível que surgiu é utilizado para a colocação dos escritórios, e a partir do momento que esse desnível aumenta em direção aos fundos do terreno, surge um outro nível com espaços para escritório, totalizando dois andares para escritórios ao longo desse percurso.

Esse desnível também ajudou nas etapas de crescimento da empresa, pois limitou as áreas funcionais do projeto e direcionou as frentes de ampliação dos espaços produtivos para a área plana do terreno.

Foram construídos 10000,00m² em uma primeira etapa, seguindo para mais 2000,00m² em uma segunda etapa e 3000,00m² na terceira. As etapas foram desenvolvidas em um intervalo de dois anos após o início da construção, sendo que todo o programa de ampliação constava no projeto original. A projeção era chegar a uma área total construída de 56780,00m².

Em relação a estrutura do edifício, os arquitetos optaram pela estrutura pré-fabricada de concreto, que dispensa manutenção, tem rapidez na fabricação e montagem das peças, reduz o movimento de materiais e de funcionários no canteiro de obras e pode ter resultado significativo de redução de custos no preço global da obra (PROJETO E CONSTRUÇÃO, 1973).

No caso da Amortex, a materialidade do projeto é constituída por uma combinação de concreto, vidro, chapas de amianto e tijolos laminados⁴. A modulação de 12,00m x 7,40m ditou o ritmo estrutural e a disposição dos espaços, junto com a cobertura, onde foram empregadas vigas “Y”⁵. Tanto a cobertura quanto os fechamentos com brises horizontais de concreto nas laterais do edifício ajudam na concepção de criar uma unidade para todo o edifício. A cobertura de peças pré-fabricadas trabalha muito bem como isolante térmico e acústico, e também permitem a entrada de iluminação natural pelos espaços lineares gerados entre uma viga e outra.

Os edifícios anexos - portaria, refeitório, controle de acesso a garagem e central de energia - seguem o mesmo padrão de fechamento e estrutura, sendo somente o edifício do depósito em um sistema de projeto distinto do restante do conjunto.

⁴ Tijolos laminados ou os prensados, produzidos industrialmente, são mais caros e quase sempre são transfurados ou ocos, com largo emprego em lajes nervuradas e no preenchimento de vãos estruturais. (LEMONS; CORONA, 2017)

⁵ Era um tipo de peça pré-fabricada para uso em coberturas. Elas podiam vencer um vão de até 25m, e poderia dar uma iluminação mais uniformes frentes as “sheds” metálicos utilizados na época de 1970.



Em 1973, o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) organizou a primeira Bienal de Arquitetura de São Paulo independentemente da presença das artes plásticas. O evento ocupou o mesmo espaço do Pavilhão do Ibirapuera destinado às artes, e teve como tema “O ambiente que o homem organiza: suas conquistas e dificuldades” (FRANÇA, 2017). Nessa bienal, o edifício da fábrica da Amortex foi um dos oito projetos premiados como destaques pelo júri.

Fábrica Fundinox (São Paulo, 1974)

A Fundinox, uma empresa dedicada a fundição de aço inoxidável, saiu do seu pequeno galpão do bairro de Santo Amaro em São Paulo para um grande complexo fabril na cidade de Jundiaí.

A volumetria do complexo está representada dois blocos unidos, que abrigam diferentes tipos de uso. Na área frontal temos o bloco administrativo, trabalhado com uma estrutura pré-fabricada de concreto, e o bloco que contempla o galpão industrial, uma estrutura pré-fabricada também, mas com um fechamento em chapas onduladas metálicas, sendo assim, duas soluções construtivas semelhantes, mas com uma resposta de fechamento diferente.

O primeiro bloco, dedicado a área administrativa, tem em seus fechamentos um ritmo marcado por conta de painéis montados sobre montantes de alumínio parafusados na parte inferior aos peitoris e na parte superior às vergas. Tanto peitoris como vergas são de concreto. Tal configuração ordena todas as fachadas do bloco. A cobertura tem telhas onduladas de cimento amianto

O segundo, que abriga a área fabril, se assemelha bem a um galpão industrial tradicional, com grandes vãos e pé-direito múltiplo, implementado por conta das grandes maquinarias utilizadas. O perfil trapezoidal do volume tem a cobertura feita com telhas metálicas sobre vigas de concreto pré-fabricadas. Os fechamentos laterais desse bloco tem ora brises de concreto colocados sobre estrutura de elementos pré-fabricados, ora chapas onduladas metálicas. O formato volumétrico trapezoidal do bloco ajuda na ventilação natural do ambiente interno, já que favorece o efeito chaminé em toda a sua extensão. A estrutura foi calculada para receber, além das cargas próprias do edifício, as cargas móveis de um enorme guindaste sobre trilhos que corre por todo o espaço.

Industria Tecelagem Santaconstancia (São Paulo, 1974)

Localizada a 15km do centro da cidade de São Paulo, no bairro Parque Novo Mundo, as margens da Rodovia Presidente Dutra, a Tecelagem Santaconstancia foi projetada e construída em apenas oito meses, utilizando peças pré-fabricadas de concreto e tijolos laminados para o fechamento na maioria dos edifícios que constituem o complexo.

Em um terreno de 15000,00m², foram construídos 7500,00m², distribuídos em três edifícios, correspondentes aos seguintes usos: setor administrativo, setor de serviços e galpão de produção de tecidos e acabamentos.

A volumetria que surge nesse complexo, é caracterizada por dois blocos semelhantes, o de serviço e o bloco de produção, diferenciados por suas alturas, sendo o bloco de serviços mais baixo que o bloco de produção com seus dois andares. Em meio a esses



volumes surge um outro bloco, com características distintas de ambos, que é o setor administrativo e a loja.



O bloco de serviços, que possui refeitórios, vestiários, creches e demais serviços, está

Figura 2: Figura 42 - Entrada e edifício de escritórios da fábrica Santa Constância. Fonte: CJ Arquitetura, nov. dez. 1973 e jan. 1974, p. 126.

localizado e um dos extremos do conjunto e tem uma cobertura ritmada através de vigas com perfil “Y”, sendo as vedações de fachada feitas com tijolos laminados. Já o galpão industrial, com quatro mil e quinhentos metros quadrados de área construída, no outro extremo do complexo, é composto por uma área para tecelagem e outra para finalização de peças, tendo os mesmo acabamentos e processos construtivos do galpão de serviço, ou seja, cobertura com vigas “Y”, estrutura pré-fabricadas para pilares e vigas e tijolos laminados nas fachadas. A área destinada a expedição, localizada entre os dois blocos, separa setores industrial e serviço. Um eixo de circulação localizado entre o estacionamento de veículos e a área da expedição cria essa separação, conectando ambos edifícios.

No edifício administrativo há dois pavimentos: o térreo mais um mezanino. A estrutura foi pensada para uma futura expansão, podendo chegar a até mesmo seis andares. Nesse setor foram localizados, além dos escritórios, uma loja para exposição das peças com amostras de tecido, mantendo espaço suficiente para desfiles de moda quando necessário. O edifício foi feito com um sistema tradicional de construção, o qual utilizou vigas, pilares e lajes moldadas *in loco*, diferente do restante do projeto, que utiliza peças pré-fabricadas em sua concepção. Esse edifício possui uma interessante fachada de vidro recuada da estrutura principal, com pé-direito duplo voltada para a entrada do



complexo industrial, tendo nesse recuo uma espécie de proteção contra a insolação. Os restantes dos fechamentos são feitos em tijolos laminados.

Uma questão peculiar do projeto obrigou o conjunto de projetistas estruturais – formados pelas empresas Cinasa (responsável pela estrutura pré-fabricada), Bicosa (responsável pela construção de todo o complexo), Consultrix e Estacas Franki (responsáveis pelas fundações) - a elaborar um cálculo estrutural específico para que o segundo andar do galpão industrial pudesse suportar os teares, não só pelo peso próprio das máquinas, mas também pelo impacto gerado pelo seu funcionamento. As fundações foram calculadas para suportar um total de 286 toneladas.

Industria Siemens (São Paulo, 1979)

Em 1979, Zolko foi chamado para trabalhar em quatro edifícios da indústria de equipamentos elétricos Siemens, localizada no bairro Lapa, ao lado da Marginal Tietê, em São Paulo. Ao lado das empresas Minerbo Fuchs Engenharia S/A e Wysling Gomes Ltda., responsáveis pelos projetos dos edifícios de armazenagem, escritório, caldeiraria, jateamento e pintura, totalizando 2159,75m², Zolko e equipe ficaram responsáveis pelo desenvolvimento dos projetos das duas novas portarias - uma direcionada a saída para a Marginal Tietê, e outro na rua Coronel Bento Bicudo, local de acesso dos caminhões, o pavilhão de lazer e o galpão onde seriam preparadas as chapas. A soma de áreas projetadas totaliza 810,34m².

As portarias são definidas por um bloco de 12,00m x 8,00m, com uma circulação central para o controle de acesso. Nesse espaço há salas de espera, área da portaria, revista masculina e feminina e dois pequenos vestiários. A estrutura aqui é desenhada em aço, com o intuito de trazer leveza, mas ao mesmo tempo rapidez na execução da obra. As peças tipo canaletes⁶, fabricadas pela empresa Eternit, fazem o fechamento de todo o espaço e a cobertura. Os caixilhos de alumínio formam uma composição com o parapeito e com a verga superior, esquematizando um painel junto com as janelas “max-mar”. Ambas portarias possuem o mesmo desenho, e tem letreiros em ferro pintado com o nome da empresa.

O pavilhão de lazer possui outro tipo de estrutura e disposição. Trata-se de um grande pavilhão de 20,00m x 12,00m, aproximadamente, separado em dois blocos com uma área comum central. Um dos blocos é dedicado a área de apoios, com os vestiários e sanitários, a área central é uma área de lazer, e o último bloco uma área de serviços com um pequeno jardim, voltado para área externa do volume.

As paredes de alvenaria desse bloco são estruturais. Na cobertura, mais uma vez, foram utilizados canaletes, as quais, quando empregadas dessa maneira, exigem uma inclinação relativamente baixa (mínimo de 9% ou 5°), possuem uma grande durabilidade e pouco peso próprio por peça, algo que permite o uso de uma subestrutura de telhado leve, como neste caso, feita com caibros de madeira, fugindo do tradicional uso do concreto armado. As paredes estruturais são revestidas com tijolos aparentes, recurso recorrente ao longo da prática projetual desenvolvida por Zolko.

⁶ Canaletes são telhas onduladas, que podem ser utilizadas como coberturas ou também como fechamentos laterais. Na época eram fabricadas em amianto, e no caso dos projetos de Zolko, fornecidas pela Eternit. Hoje ainda se comercializam essas peças, mas produzidas em fibrocimento.



Outro edifício projetado por Zolko nesse complexo é o local para preparação de chapas, resolvido arquitetonicamente de uma forma mais simples do que os demais. Trata-se de um espaço de 15,00m x 14,00m, estruturado através de quatro pilares de concreto travados, com vigas em concreto aparente que sobressaem em relação ao fechamento feito com canaletes. A cobertura, assim como no pavilhão de lazer, possui fechamento em canaletes, porém, diferentemente daquele, o que suporta o telhado aqui é um conjunto de vigas-calha, tendo em vista que a madeira não seria adequada devido a normas e exigências características do setor de preparação de chapas.

Indústria de Ferramentas Belzer (Guarulhos, 1976)

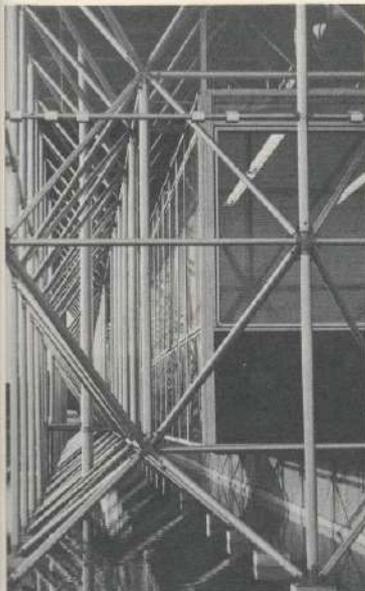
Em 1975, o escritório Constructa projeta o edifício industrial para a Ferramentas Belzer do Brasil S.A, localizado em Guarulhos, na grande São Paulo, uma das regiões que concentrou uma grande quantidade de fábricas de pequeno e meio porte em áreas próximas à capital. A região era beneficiada pelos acessos rápidos às rodovias que começavam a ocupar o território paulista, especialmente a Rodovia Presidente Dutra. O terreno com aproximadamente 52.000m² foi dividido da seguinte maneira: praticamente 14000,00m² se destinaram ao bloco industrial, 3400,00m² foram para o bloco social, 3000,00m² para o bloco administrativo e o restante para acessos e circulações necessárias.

Ao analisar o conjunto construído, pode-se concluir que é um projeto fragmentado, não só por conta das etapas de obras, mas também pelo fato de que se compõe por diversos edifícios isolados, não havendo ligação formal entre as partes. Essa segmentação também está relacionada com o tipo de solo encontrado no local, diferente na região que se localiza mais próxima a Rod. Presidente Dutra, mas também com a geometria do terreno.

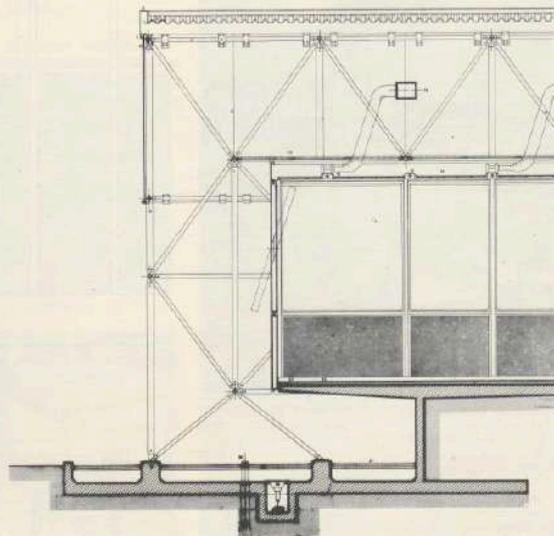


O MODERNO E REFORMADO: Debatendo o projeto do B. 1920-2019. Parte I.

7 E 8 DE NOVEMBRO DE 2019
PROPAR - PORTO ALEGRE

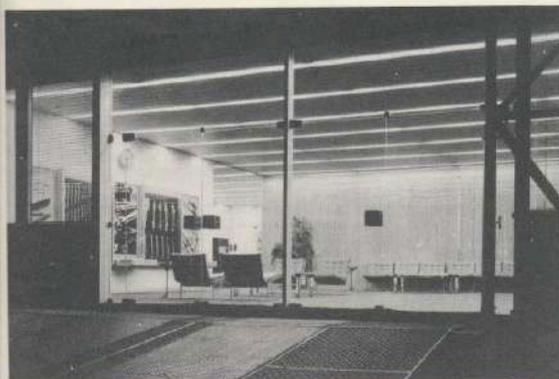


Bloco Administrativo



Detalhe da estrutura e parte construtiva da fachada

1. Cobertura de alumínio trapezoidal com isolamento térmico
2. Platinado chapa dobrada em alumínio
3. Pingadeira perfil U em alumínio
4. Tubos de alumínio
5. Fixador de vidro (alumínio)
6. Placa de fixação (latão)
8. Juntas dos vidros com silicone
9. Perfil U (alumínio apoio do vidro)
10. Abraçadeira em alumínio
11. Juntas em tubos de ferro galvanizado
12. Apoio de 30x30 em concreto
13. Grelha em perfil de alumínio
14. Luminárias
15. Troffer
16. Forro de alumínio acústico
17. Tubo flexível
18. Duto de ar condicionado
19. Vidro fixo transparente
20. Caixilhos duplos com vidro 3 e 5mm
21. Venezianas
22. Projeção caixilho (rotação 180°)
23. Sanduíche de chapas lisas cimento amianto com styropor
24. Rodapé de alumínio anodizado
25. Piso acabado com carpete
26. Ralo de drenagem c/ vazante encaixado
27. Espelho d'água
28. Projetor subaquático



1. Bloco Administrativo
2. Portaria
3. Bloco Social
4. Bloco Industrial
5. Bloco Industrial
- 1.ª Etapa
- 2.ª Etapa

6. Estacionamento (Diretoria)
7. Estacionamento (Funcionários)
8. Pátio Carga e Descarga
9. Via Dutra
10. Rua Secundária

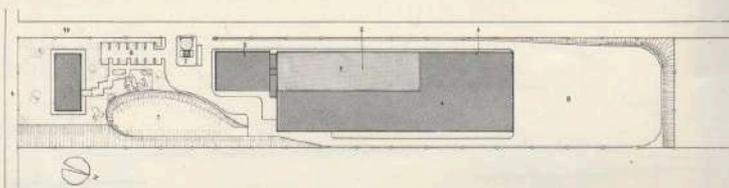


Figura 3: Fábrica de Ferramentas Belzer. Página da Revista Projeto mostrando a detalhes, fotos e plantas do projeto. Fonte: Projeto, jun. 1980, p. 46.

O bloco administrativo, voltado para a Rodovia Presidente Dutra, foi concebido com um grande pórtico treliçado de tubos de alumínio apoiado em base de concreto, que por sua vez coloca-se sobre um aterro de mais de dez metros de altura. O bloco cobre uma área



de 25,00m x 50,00m e libera quase que toda a área para a configuração de espaços de escritório e serviços administrativos. A solução da estrutura espacial adotada, formada por tubos de alumínio anodizado com nós de aço galvanizado, não foi um simples capricho por parte do cliente, nem tampouco por parte do arquiteto. Zolko deixa claro que “a utilização da estrutura metálica foi necessária, pois o terreno era coberto por turfa, o que impossibilitava a utilização de pré-fabricados de concreto no desenho pretendido”⁷. Uma estrutura espacial metálica leve deu conta perfeitamente desses entraves encontrados no local.

Na tentativa de deixar o bloco administrativo ainda mais leve, a base de concreto armado que suporta a estrutura metálica encontra-se visualmente “solta” do solo, apoiando-se em pequenas vigas de concreto que atravessam um espelho d’água adjacente. Por conta da proximidade do bloco em relação à rodovia, as janelas são acústicas com vidro duplo. Todo o sistema de ar condicionado, assim como outros dutos, é colocado nos vãos entre os elementos da estrutura espacial, facilitando a manutenção e a passagem das tubulações ao longo do edifício.

Para o galpão industrial, um espaço de grandes dimensões com 65,00m x 200,00m, Zolko e Schoedon utilizaram dois conjuntos de arcos pré-fabricados em concreto medindo 10,00m x 30,00m, os quais foram fornecidos pela empresa For Beton⁸. Entre os dois arcos, fazendo a ligação entre eles, existe um corpo central, elaborado em estrutura convencional de pilares e vigas. O volume gerado tem dois pavimentos e 5,00m de largura, com a parte superior destinada a área de administração e a parte de baixo destinada a uma área de circulação entre os dois espaços de produção. O galpão tem uma eficiente solução de ventilação e iluminação (PROJETO, 1980). O sistema ajudou na concepção de espaços mais flexíveis para futuras expansões.

Conclusões

Dentro de um universo de quarenta e quatro conjuntos industriais projetados pelo arquiteto Gregório Zolko, os cinco casos recém descritos mostram que o arquiteto desenvolveu ao longo dos anos um grande “know-how” para trabalhar com os mais diversos clientes, nos mais variados lugares, aplicando diferentes técnicas e dando conta de organizar programas com diferentes especificidades. Ao mesmo tempo, trabalhou cada conjunto com estratégias de ordenamento claras e eficientes. De maneira geral, sobressaem três aspectos solucionados de maneira distinta em cada complexo: volumetria das edificações, fechamentos e estrutura portante.

Observando as volumetrias de cada complexo aqui detalhados, nota-se em cada um deles uma solução diferente encontrada pelo arquiteto para resolver determinados problemas de projeto. Conjuntos com volumetrias aditivas, as quais contém diferentes partes de programa, e inclusive aqueles com blocos isolados, são encontrados em terrenos com grandes metragens quadradas de área, como podemos observar nos complexos das empresas Amortex e Belzer. Nestes observa-se outro aspecto marcante: seus núcleos administrativos são trabalhados formalmente maneira diferente, como um corpo dentro do próprio galpão industrial no caso da Amortex, ou como um edifício

⁷ Informação passada pelo arq. Gregório Zolko. Entrevista com o arquiteto em 09 de junho de 2015.

⁸ A cobertura de arcos-sheds utilizadas, patenteados pela “Horst Radius”, foi fornecida pela For Beton. Essa tecnologia, além do grande vão, proporcionava ventilação e iluminação zenital.



especial isolado, como no caso da indústria Belzer. Os complexos que possuem um volume único, como o da Santaconstancia e o da Fundinox, também são aqueles que possuem áreas menores de terreno, em média 30% do tamanho se comparadas às de maiores proporções recém citadas.

Esses volumes únicos as vezes são trabalhados de forma semelhante, com respeito a estrutura portante e acabamentos, como é o caso da Tecelagem Santaconstancia, na qual há uma relação mais clara de acabamentos e desenhos de fechamentos que se repetem tanto nos setores administrativos quando no galpão industrial. Ao contrário disso, a empresa Fundinox, apesar de ser formada por um único bloco, visualmente aparenta estar formada por dois volumes colados. O que explica isso é a diferença dada ao tratamento externo da parte destinada área indústria propriamente dita - com fechamento em canaletes, com relação a aquele da área definida pela zona de administração, revestida em painéis compostos por peitoril-caixilho-viga, os quais dão ritmo a fachada.

Na questão relativa a volumes, os edifícios projetados para a Siemens são os que mais estão fora do que o Zolko realizou nos outros quatro projetos aqui analisados. Chama a atenção não só o fato de serem menores ou de não possuírem relação tão clara com o restante do complexo ao qual pertencem, mas também a evidente intenção do arquiteto de experimentar novas soluções, buscando ser mais versátil e ousado compositivamente, seja com relação aos fechamentos - que configuram um volume imponente na portaria, seja com relação ao desenho do setor de lazer, o qual tem paredes estruturais, vigas de madeira e telhas de fibrocimento criando um volume a modo de pavilhão.

Os fechamentos são um caso a parte em cada projeto. Amortex e Santaconstancia foram trabalhadas com tijolos laminados nas vedações de suas estruturas de concreto pré-fabricadas. Na Amortex ainda se percebe a utilização de brises como forma de proteger o edifício da incidência solar. As coberturas de ambas são definidas por vigas "Y", as quais, além de facilitar a execução, fornecem iluminação zenital entre os rasgos originados pela repetição das mesmas.

A Indústria Belzer possui dois tipos de fechamento, sendo o do bloco industrial em placas de fibrocimento e os do bloco administrativo trabalhados de maneira independente da estrutura metálica empregada. Neste caso, os fechamentos são leves, formados por placas de fibrocimento e esquadrias de vidro duplo para isolamento acústico, estas últimas adotadas por conta da proximidade com a rodovia.

A fábrica Fundinox apresenta uma mescla de soluções, sendo formada, por um lado, por painéis que compõe a fachada do bloco administrativo - com peitoris, caixilhos e vergas, e por outro, por canaletes revestindo fachadas e cobertura do galpão industrial, algo que diferencia os dois setores completamente. A solução de utilizar canaletes para fechamentos laterais e coberturas também serão encontrados nas portarias e no edifício de preparação de chapas da Industria Siemens. Já no pavilhão de lazer desta última, apesar de haver telhas canaleta, foram adotadas paredes de alvenaria industrial na concepção estrutural, utilizando tijolos laminados como fechamento, assim como encontrado nas empresas Santaconstancia e Amortex.



Sobre o tema da estrutura portante nos edifícios, Zolko utilizou três técnicas diferentes no desenvolvimento dos projetos, e mais uma vez, tirou partido de uma mistura de soluções arquitetônicas para a concepção em alguns deles. Nos casos das indústrias Amortex, Santaconstancia, Belzer e Fundinox, os galpões se estruturam com elementos estruturais pré-fabricados, os quais se montam por intermédio de módulos de referência de fácil construção e manejo no canteiro de obra. Essa variedade de conhecimento de técnicas construtivas aparece no conjunto para empresa Belzer, para o qual Zolko, além de ter trabalhado com sistema de pré-fabricados, desenvolveu uma estrutura espacial para o edifício administrativo, algo totalmente inovador com respeito ao que já estava acostumado a projetar em outros edifícios. Tudo por conta de um problema de qualidade do solo que o forçou a encontrar uma solução leve, distinta das peças pesadas de concreto.

Zolko utilizou também técnicas construtivas mais comuns, como sistemas de pilares, vigas e lajes moldados *in loco*. Essa solução foi utilizada no edifício administrativo da Indústria Santaconstancia, no edifício central de conexão entre os dois arcos do galpão industrial da Belzer e no pavilhão de lazer da empresa Siemens.

As análises feitas nessas cinco obras industriais mostram que as soluções adotadas em cada projeto são particulares e específicas caso a caso. Em relação a volumetria, as dimensões do terreno, a logística necessária no funcionamento das fábricas ou mesmo a dinâmica de circulações e fluxos do processo fabril podem influenciar no esquema proposto. As estruturas pensadas, fossem elas pré-fabricadas ou não, sempre foram desenhadas com vistas a facilitar os processos de construção, procurando acelerar inclusive a consolidação final de futuras expansões dos edifícios, como no caso da fábrica Santaconstancia, a qual levou apenas oito meses para ficar pronta. Os fechamentos, sejam horizontais ou verticais, expressam também uma dinâmica variável para cada projeto, e em nenhum caso parecem ser oriundas de obsessões estilísticas por parte do arquiteto ou seus clientes, tal e como pode ser observado em projetos programaticamente equivalentes e contemporâneos aos aqui apresentados.

Faz-se necessário um aprofundamento de pesquisa ainda maior no extenso acervo de projetos de Gregório Zolko antes de fazer qualquer tipo de avaliação ou juízo sobre a importância do arquiteto na historiografia da arquitetura moderna, seja em âmbito paulista, seja em âmbito nacional. Mas o que permitem antever os projetos aqui apresentados é que Zolko estava claramente alinhado com a escola paulista de arquitetura. Tal alinhamento pode aparecer melhor expressado em obras mais icônicas do arquiteto. Mas, sem dúvidas, essas cinco obras fabris - as quais formam parte do "Lado B" da obra do arquiteto - oferecem uma considerável gama de soluções construtivas, programáticas e bioclimáticas exemplares tanto para o tipo em questão quanto para arquiteturas com outras naturezas funcionais.



Referências

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: EDART, 2ª Edição, 2017.

DINIZ, Antonio Ricardo. Roteiro e análise de projetos industriais. **Revista Projeto e Construção**. São Paulo, n. 29, abr. 1973.

FRANÇA, Elizabeth. **A origem e a trajetória das Bienais de Arquitetura de São Paulo**. Disponível em: < <http://www.esquina.net.br/2017/11/04/a-origem-e-a-trajetoria-das-bienais-de-arquitetura-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 04 out. 2019.

ZEIN, Ruth Verde; SANTOS, J. L. T. Arquitetura Brasileira Atual. **Revista Projeto (Porto Alegre)** São Paulo, SP, n.42, p. 142-143, 1982.

PROJETO E CONSTRUÇÃO. "Pré-moldados nas três etapas da fábrica. **Revista Projeto e Construção**. São Paulo, n. 29, p.26, abr. 1973.



NIEMEYER RECONSIDERADO. O TERRENO COMO ARTEFATO

Subtema: mistura

Nomes: Carlos Eduardo Dias Comas, Marcos Leite Almeida

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ccomas@uol.com.br, almeida.marcos.arq@gmail.com

Palavras-chave: Topografia, Niemeyer, Lucio Costa, Arquitetura Moderna Brasileira

Keywords: Topography, Niemeyer, Lucio Costa, Modern Brazilian Architecture



NIEMEYER RECONSIDERADO. O TERRENO COMO ARTEFATO

Topografia projetada

Topografia, segundo o dicionário, é a configuração de um terreno com a posição de todos os seus acidentes naturais e artificiais. Não se faz jardim, praça ou edifício sem modificação de terreno existente, implicando reforma (se enfatizarmos os traços que persistem) ou recriação (se enfatizarmos os traços que emergem); em qualquer caso, o terreno vira artefato, uma topografia projetada mesmo se oculta sob construção ou aparecendo como mero pavimento ao ar livre. No entre guerras e durante a guerra, no âmbito da arquitetura dita moderna é incomum que uma topografia projetada junto com edifício público constitua elemento ativo de composição construída. Uma das exceções é a obra inicial de Oscar Niemeyer. Ela enfatiza as relações de afinidade formal entre a topografia projetada e o edifício que nela se assenta, como no jardim francês, sem excluir notas de oposição entre essa topografia e esse edifício, como no jardim inglês. Recorda a primazia que Gottfried Semper deu à elevação do chão ao definir os quatro elementos da arte de construir, junto com a vedação, a cobertura e o fogo¹.

Quatro atos

A construção do chão como ato arquitetônico fundamental se desenvolve em quatro atos na obra inicial de Niemeyer. Lucio Costa foi o mentor que cursara História Natural na ENBA (1917-1922)², que propusera vegetação tropical, arrimos e contenções organizando ao mesmo tempo o solo acidentado e os acessos de seus primeiros projetos residenciais modernos (1930-1935) em vô solo³, e que fora Professor do Curso de Arquitetura Paisagista no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF)⁴. Razões da Nova Arquitetura é programa escrito para o curso, é o chamado "reduto purista". O Palácio do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936-45) é esforço de equipe, incluindo Costa, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, e Ernani Vasconcelos. O Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 (1938-39) tem co-autoria e o Grande Hotel de Ouro Preto (1940-44) tem consultoria de Costa. O Conjunto da Pampulha em Belo Horizonte (1941-45) é vô solo- até certo ponto. Como o Ministério e o Hotel, a Pampulha tem a colaboração de Roberto Burle Marx como paisagista; em Nova York, o mesmo papel coube a Thomas Drees

¹ SEMPER, Gottfried. Der vier elemente der baukunst, Dresden, 1851, pp. 55-56

² Na Escola Nacional de Belas Artes, conforme pesquisado por Almeida, Lucio Costa cursou a disciplina de "Noções de História Natural, física e química aplicada às Artes (sic), por definição História natural inclui a botânica; conforme o Histórico Escolar, disponível no Museu Dom João VI da UFRJ, livro 6201 - Matrículas do Curso Geral e Preparatório de Escultura 1901/1915, página 80.

³ São do período (1930-1935) os projetos para a Casa Fontes, em duas versões e as casas sem dono.

⁴ Lucio Costa também foi professor do Curso de Aperfeiçoamento em Arquitetura da Universidade do Distrito Federal; frequentado por Niemeyer, cujo programa previa "o estudo detalhado e comentado da obra de Le Corbusier e P. Jennearet". Niemeyer matricula-se no curso tendo Lucio Costa e Carlos Leão como seus professores, pesquisa realizada no CEMI-ISERJ e na PROEDES-UFRJ.



Price, nascido no Brasil de pais americanos e educado em Harvard, funcionário do New York City Department of Parks and Recreation e membro da 1939 World's Fair Commission⁵. Em qualquer dos quatro atos, a topografia projetada é responsabilidade do arquiteto. O trabalho do paisagista vem depois. Inverte assim os momentos de entrada em cena do paisagista e do arquiteto nos jardins franceses, como Vaux-le-Vicomte- sem a independência entre seus esforços observada nos jardins ingleses, como Stowe.

Solo arrasado: um tapete

O Ministério se ergue em terreno plano, ocupando um quarteirão retangular na Esplanada do Castelo resultante do arrasamento do morro do mesmo nome no centro do Rio de Janeiro. O partido em T comporta um bloco baixo de dois pavimentos ao longo da via de menor hierarquia e um bloco alto de quatorze pavimentos transversal sobre pilotis de dez metros de altura correspondente ao bloco baixo. O auditório ocupa a ala norte do bloco baixo, a galeria de exposições ocupa a ala sul. Aberto no trecho central entre o vestíbulo de público na intersecção dos blocos e o de funcionários na ponta oposta, o pilotis é um propileu. O bloco alto é poroso, atravessado por rota pública: o pavimento de granito do pilotis-propileu se estende a norte e sul constituindo largos de entrada; o tapete assim conformado antecede a contratação de Burle Marx em 1938. O tapete aparece já na planta para aprovação de março de 1937.⁶ Aliás, o primeiro projeto de Burle Marx emprega canteiros retilíneos no teto-terraço da galeria. Canteiros curvilíneos só vão surgir em 1942, provavelmente seguindo sugestão de Costa a partir do projeto para o Pavilhão Brasileiro em Nova York, tanto nesse terraço quanto nas bandas de mosaico português que prolongam o vestíbulo de funcionários. Com árvores plantadas nos seus canteiros, as bandas transformam o partido num H: evocam alas vestigiais paralelas às duas alas do bloco baixo, implicando ao mesmo tempo uma vegetalização de elementos de arquitetura e a petrificação de elementos vegetais, a arquitetura exposta como segunda natureza.

Solo drenado: delimitação e continuidade

Como o Ministério, o Pavilhão Brasileiro em Nova York se ergue em terreno plano fruto de intervenção anterior. A Feira se situava em um depósito municipal de lixo a céu aberto em Flushing Meadows, no Queens. Chamado Corona Dumps, era um lamaçal de 51 ha recoberto por cinzas e detritos que requereu quase oitocentos mil metros cúbicos de escavação e movimento de terra. O Pavilhão ocupa cabeça de quarteirão com testada para avenida, rua e passeio beira-rio, um lote correspondendo a um terço do quarteirão correspondente, separado por viela pedestre do Pavilhão Francês vizinho, maciço e pesado. A rua é suavemente curvilínea. O pavilhão de dois pavimentos tem partido em L: a perna é uma ala igualmente curvilínea no alinhamento ao longo da testada para a rua; a travessa aparece como ala reta, recuada da testada para a avenida para definir um largo de entrada. Nascendo na esquina de rua e avenida perimetral, uma rampa atravessa esse largo em diagonal e leva a um terraço semi-coberto entre galeria e auditório superiores; uma escada traseira permite acesso

⁵ Kathryn Gleason, "Biographical sketch of Thomas Drees Price. in The Horace's Villa Project 1997-2003. Vol. 1 Report on new fieldwork and research, ed. Bernard Fritscher, Jane Crawford, Monica de Simone (Oxford: Archaeopress, 2006), 45-51.

⁶ Conforme pesquisa de Comas para o texto Protótipo e Monumento: um Ministério, o Ministério.



imediatamente ao jardim. A porosidade é múltipla abaixo, e condensada acima, um vazio entre dois sólidos ecoando o propileu do Ministério. O largo de entrada é expansão do asfalto do leito da avenida, da rua, do passeio, da viela entre o Pavilhão Brasileiro e o Francês, e das próprias calçadas, separadas das pistas de rolamento por linhas de bancos. A delimitação da construção é feita por piso coincidente ou paralelo com a projeção dos balanços superiores. O asfalto continua na rampa e no terraço de entrada superior. Como o Ministério, o Pavilhão tem rota pública que atravessa o edifício, mas à diferença dele, a rota aqui se eleva, e os dois largos de similar aparência em lados opostos do propileu dão aqui lugar a espaços abertos diferenciados, largo severo e jardim gracioso. Massas de vegetação prolongam a rampa e as edículas que se sucedem ao longo da viela. Em conjunto, transformam o partido num H distorcido, mais permeável do lado da viela que da rua oposta, invertendo a situação do Ministério, mais fechado do lado da travessa secundária. O jardim se fecha virtualmente do lado do passeio por uma sucessão de mastros de bandeira no alinhamento, sobre piso contrastante com o asfalto da calçada. Internamente, o espelho d'água de contornos amebóides plantado com vitórias régias é o motivo principal, em contraste com a ordem colossal configurada pelos apoios externos da ala da galeria, em sucessão quase retilínea. Price desenvolve idéia de raízes neoclássicas do anteprojeto de concurso de Costa, amalgamado com o anteprojeto de concurso de Niemeyer no projeto final construído em Nova York.

Solo acidentado: uma encosta

O Grande Hotel ocupa terreno na encosta de morro de potencial construtivo baixo, praticamente limitado a um triângulo retângulo cuja hipotenusa testa com ladeira igualmente íngreme. Vizinha abaixo com a Casa dos Contos quase quadrada, outrora Tesouro da Capitania de Minas Gerais, e acima com a Escola Pedro II de 1906, alongada como o Palácio dos Governadores, atual Escola de Minas, que se situa no topo da ladeira. A manipulação topográfica projetada é indissociável do partido proposto, envolvendo corte e aterro: o partido é um bloco retangular ao longo do cateto maior, com cinco andares do lado da Casa dos Contos e quatro do lado da Escola; uma secção engenhosa com apartamentos duplex elimina a necessidade de elevadores nos núcleos de circulação vertical colocados nas duas pontas, como no Ministério. O Hotel é poroso como o Ministério: o pilotis se abre no meio, entre dependências de serviço, restaurante e escada de acesso ao restaurante do lado da Casa, e salão de jogos, recepção e rampa de acesso do lado da Escola. O piso é de pedra, coincidente com a projeção dos balanços superiores, mas não se trata de propileu. Um painel de cobogós no sentido do comprimento define um pórtico de entrada de pé-direito duplo e varanda de pé-direito simples, coberta por galeria ligando a recepção ao restaurante. A varanda se prolonga por pátio escavado na encosta. O pórtico de entrada se articula com um conjunto de rampa curva para carros e escada para pedestres, que se desenvolve flanqueado por áreas de jardim em declive mais suave graças a muros de arrimo curvos em pedra rústica. Ainda assim, a solução é mais econômica em termos de movimento de terra e mais prática em termos de serviços que a proposta anterior neo-colonial de Carlos Leão, que tinha como referência a Casa dos Contos ao invés do Palácio dos Governadores, e não possibilitava acesso veicular ao interior do lote. Os muros definem volumes rústicos cujo contraste com a ortogonalidade



da arquitetura é bem mais enfático que aquele entre o espelho d'água e a verticalidade elegante das colunas próximas no Pavilhão de Nova York.

Solo criado: aterros, ponta, ilha e península

Encomendado pelo então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek, o conjunto da Pampulha atualiza o parque de circuito aristocrático inglês exemplificado por Stourhead, remetendo ao mesmo tempo à obra de Auguste Glaziou na Quinta da Boa Vista de D. Pedro II, incluindo lago serpentino, um templo dórico em ilha artificial e um coreto lembrando pagode chinês elevado sobre matacão de granito. Como o Ministério e o Pavilhão, é precedido por obra de engenharia importante, a represa e o lago de mesmo nome, circundado por alameda de 26 km de comprimento. O lago atinge a cota 793 entre 1936 e 1938 e tem seu nível elevado até a cota 802 em 1941.⁷ Os edifícios se triangulam nas pontas do lago pensado como praça líquida. A composição do conjunto é quase simétrica. A capela se dispõe sobre língua de terra a sul entre o braço leste perto do aeroporto (com cassino na ponta norte em frente a iate clube na ponta sul, a casa de baile interiorizada na margem sul entre o iate clube e o aeroporto) e o braço oeste (com o clube de golfe a sul equilibrando a casa do baile, o hotel em ponta norte frente à casa de Juscelino a sul perto da capela). Os edifícios ora se saúdam, como bastiões, ora se eclipsam. Galerias e marquises constituem portais onde um edifício enquadra outro. Folias, os edifícios se conceituam como praças equipadas, secas e/ou ajardinadas. Trapiches favorecem um circuito lacustre, complementando os circuitos de pedestres e automóveis.

Assente em ilha de configuração lembrando ampolheta plana, mas acessível por ponte arqueada de ar oriental, a Casa do Baile é delineada com "dengue" e muito de chata atracada, de gaiola do São Francisco com proa arredondada. O restaurante quase circular remete a uma cabana primitiva ideal como à maloca real dos índios Curutus. A colonata exterior concorre para definir um volume atarracado, rasteiro, rotundo, matronal. A expansão sinuosa da laje de cobertura delinea um bosque copado que ratifica a identificação das colunas que a suportam com troncos de árvore e enquadra a vista para o lago. O piso de mosaico português se contém com parapeito baixo azulejado. O palco ao ar livre remata a expansão, com espelho de água circular à frente para equilibrar a massa do restaurante. O vazio entre o restaurante e o palco propõe uma janela para o lago, definindo uma porosidade apenas visual. Em ponta também plana da mesma margem, configurada como um bumerangue com a concavidade para a alameda, o late Clube é um volume estreito e estratificado sobre pilotis de comprimento similar, composição piramidal e "linha distendida" entre o lago e a alameda: uma casa barco angulosa e afilada lançando-se na água, em que a paráfrase da Casa Errazuris se assenta recuada sobre a base da Casa Citrohan. Embora assente sobre a margem, a impressão de dinamismo prevalece, e o tônus mecanomórfico viril não exclui a curva eventual. Perpendicular à alameda, divide o terreno em jardim de acesso ao andar nobre e pátio pavimentado cercado as piscinas. A porosidade é experiencial no andar inferior, que se pode efetivamente atravessar para passar do jardim ao pátio.

Mais luxuoso, mais amplo e alto sobre um promontório, (Figura 1)

⁷ VARGAS, Milton. A ruptura da barragem da Pampulha. São Paulo: IPT, 1955.



Figura 1 – Vista aérea da Lagoa da Pampulha, 1942 (APCBH – coleção José Góes)

como o de Monte Carlo, o cassino se faz com caixa (para o jogo) e tambor (para o espetáculo) em esquadro sobre pilotis. A caixa encara a alameda bem mais baixa e a rua interna de acesso em U, acompanhando a pendente óbvia do terreno. O tambor enfrenta o lago. Uma marquise abriga a entrada flanqueada por colunas colossais, um bloco em T na lateral acomoda o serviço, a varanda oposta equilibra os corpos protuberantes, simetrias diagonais organizam a composição. O cassino se equaciona como uma vila-belvedere na linhagem do Cassino de Pio IV e da Vila Rotonda. Ao mesmo tempo, evoca o semi-cilindro que avança da caixa retangular no jardim, soberbo em Vaux-le-Vicomte, modesto na casa de Grandjean de Montigny ou da Marquesa de Santos no Rio, moderno na Casa La Roche em Paris. O tambor ecoa a ponta do promontório onde se assenta. O envidraçamento compensa a ausência de porosidade, a pavimentação fica reduzida à projeção do bloco e à rua interna. Tivesse sido construído até o fim, o Hotel na ponta norte vizinha mostraria outra versão da associação de caixa e tambor: a caixa surgindo como bloco arqueado de três pavimentos acomodando os quartos sobre serviços e salão de jogos; o tambor de um único pavimento abrigando o restaurante, com teto terraço que encara outra instância de porosidade só visual, um vazio elevado como janela para a alameda. (Figura 2)

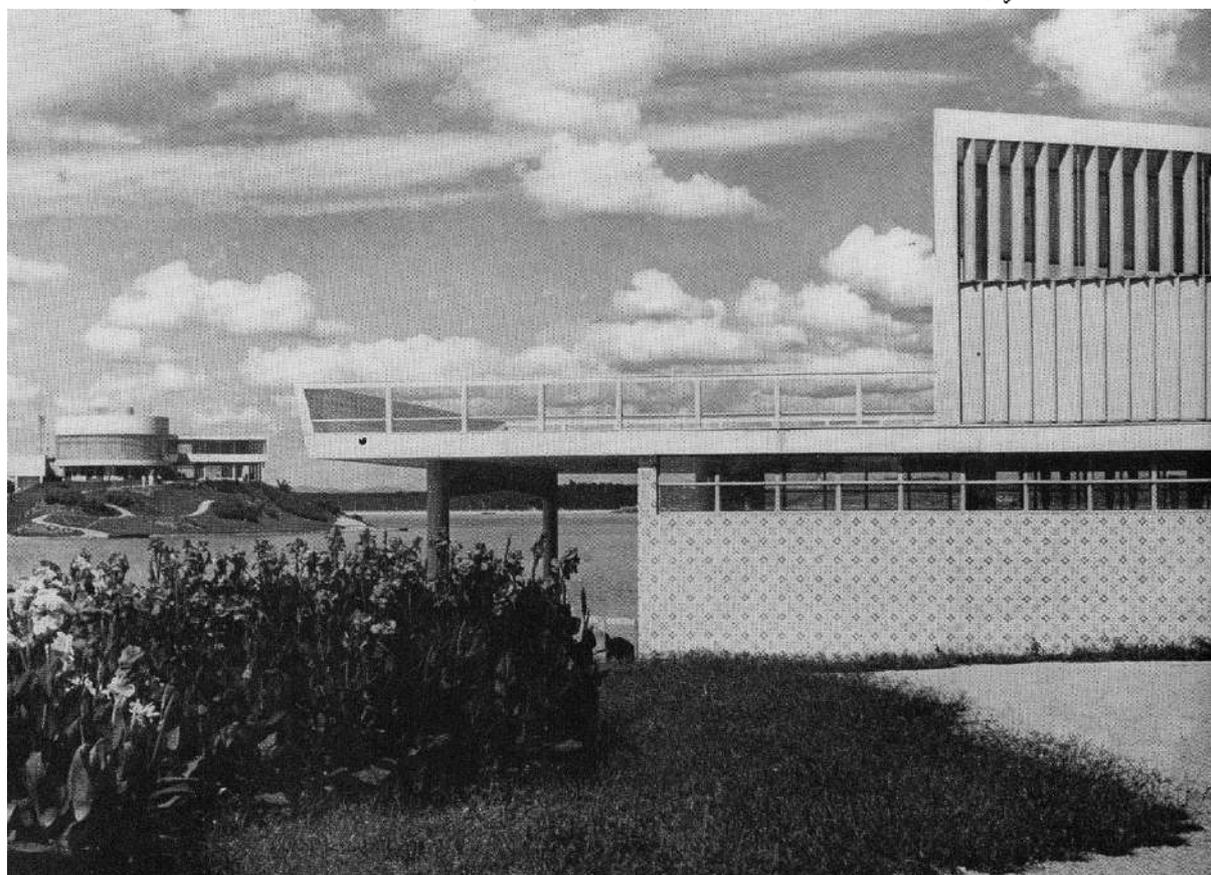
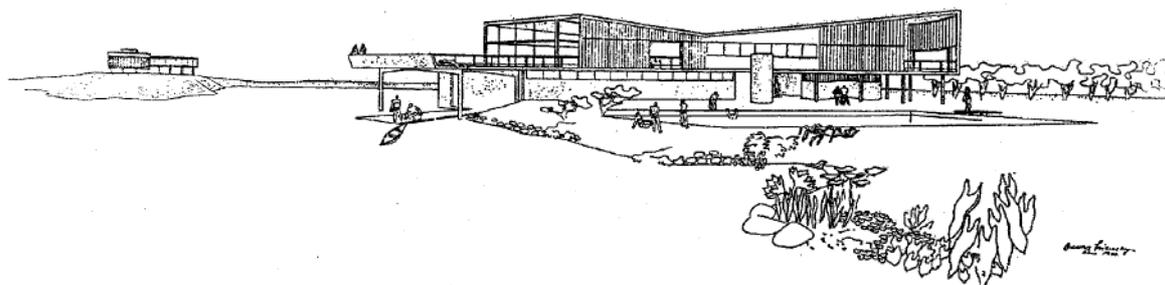


Figura 2 – late Clube e Cassino, desenho de Oscar Niemeyer e foto de Marcel Gautherot,

Estendendo-se entre a alameda e o lago, cortando aproximadamente ao meio outro terreno plano, desta feita configurado como feijão, a Capela de São Francisco tem o adro e as portas envidraçadas voltado para a água, o frontispício opaco e acachapado voltado para a terra. Neste, a casca do altar sobressai entre as cascas laterais da sacristia e dos serviços formando um conjunto com projeção retangular e ar de transepto, os bordos emoldurando painel de azulejos que ilustra a vida do santo. No lado oposto, a frente efetiva, a casca da nave sai do chão com secção parabólica, projeção trapezoidal e volume tronco cônico. Compartimentando



o espaço como uma gruta ou caverna, sua silhueta é um ideograma de elevação espiritual. A casca da nave se encaixa na casca do altar e a composição se arma em T. Mas uma marquise inclinada sobreposta à casca da nave se articula com a torre sineira singular, criando um portal que enquadra o lago, instância de porosidade efetiva. O cruzeiro em ferro do lado oposto transforma o T em um H, orientando a disposição dos passeios pavimentados ao longo das laterais e sua articulação com o adro, através do uso da mesma pedra clara. A nota insólita é a mancha negra de contornos amebóides, piso de granito preto que vem do coro e se esparrama pelo adro, como tapete solto deliberadamente incongruente com qualquer linha da composição, mas aparentado aos canteiros curvos que Burle Marx proporá mais tarde, seja no terreno mesmo, um roseiral cujas cores harmonizariam com o mural do altar em rosa e marrom, seja na praça fronteira, para trás da alameda, pensada como um ficeto.

A ilha foi projetada simultaneamente com a edificação. Os sucessivos levantamentos da região mostram que o mesmo ocorre com todos os demais terrenos, todos situados entre a alameda e o lago prolongando alças já existentes; a exceção que confirma a regra é a casa de Juscelino, o único terreno que se encontra para trás da alameda de contorno, na encosta circundante, em aclave bem mais modesto que o do Grande Hotel de Ouro Preto. Os mapas de Belo Horizonte entre 1936 e 1942⁸ comprovam junto com fotografias das obras que o Cassino, o late, a Casa de Baile e a Capela da Pampulha foram construídos sobre pontas aterradas com diferentes dimensões e formatos, definidos e executados a partir de 1941 conforme a solução arquitetônica dos edifícios e do conjunto. (Figura 3) Embora da maior importância, a entrada em cena de Burle Marx a partir de 1942,⁹ é posterior ao partido adotado por Niemeyer.

⁸ Arquivo Público Mineiro: HEBERLE, Afonso de Guayra. Secretaria da Agricultura – SA -mapa do município de Belo Horizonte (1936), item Documental: SA – 042 (01 a 04); HEBERLE, Afonso de Guayra. Secretaria de viação e Obras Publicas – SVOP -mapa do município de Belo Horizonte (1940), item Documental: SVOP – 287. Disponíveis em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/grandes_formatos_docs/.

Arquivo Nacional: BR RJANRIO S7.0.MAP.197 - planta geral de belo horizonte. organizada pela inspetoria técnica durante a administração Kubitscheck – Dossiê (1942), disponível em: http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/pesquisa_simples.asp/

⁹ DOURADO, Guilherme Mazza. Modernidade verde. Jardins de Burle Marx. Editora Senac: São Paulo, 2009. p.123.

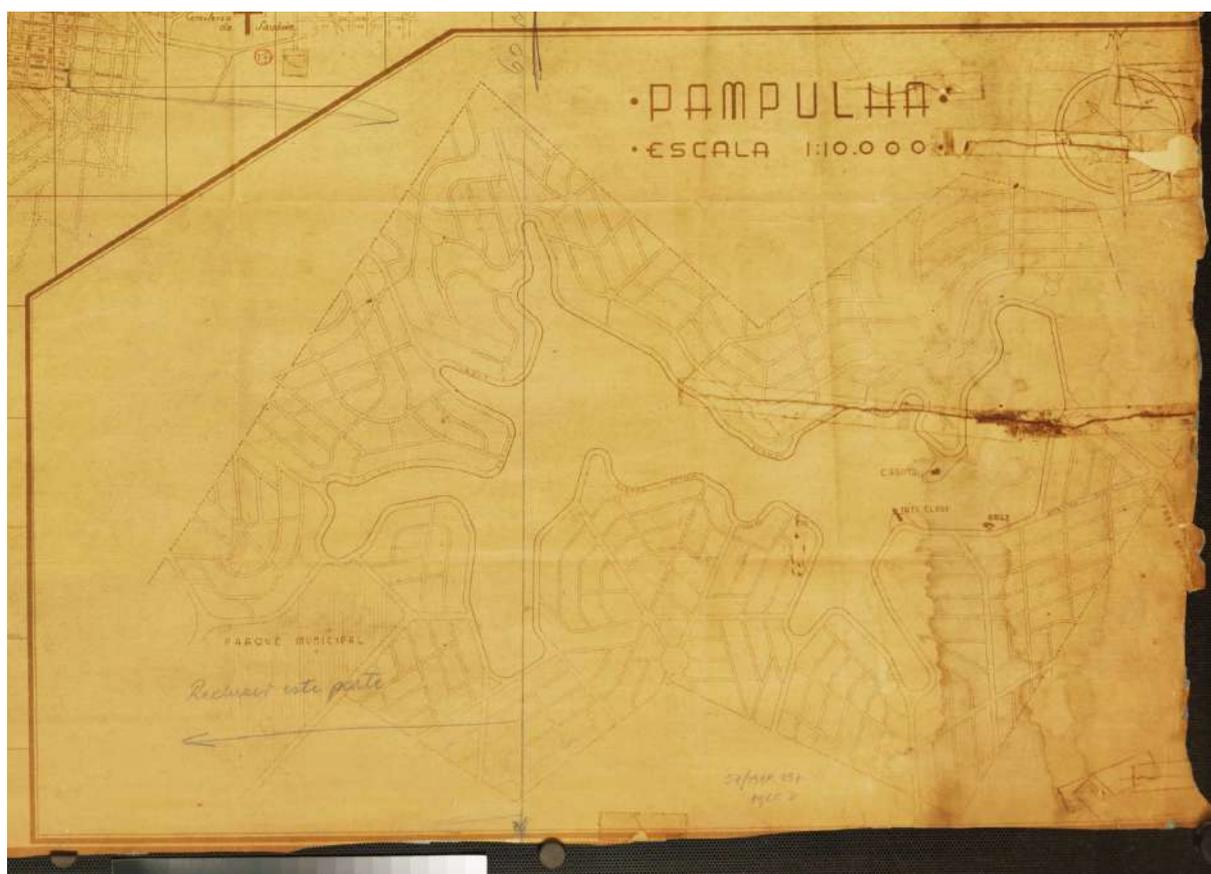


Figura 3 – Parte da planta geral de belo horizonte, organizada pela inspetoria técnica durante a administração Kubitschek (1942), aparecem apenas o late, o Cassino e a Casa de Baile, os terrenos da Capela e Hotel não aparecem registrados.

A altura do aterro é particularmente significativa no caso do Cassino. Ela contribui tanto para marcar quanto para preservar a sua importância simbólica, que poderia ser ameaçada caso o Hotel mais alto vizinho tivesse sido construído. Como na ilha, Niemeyer intervém com atitude inversa à de Frank Lloyd Wright na Casa da Cascata ainda recente. Wright propõe balcões que emulam a rocha estratificada e chaminés emulam os pinheiros no terreno. Niemeyer conforma a natureza aos interesses da arquitetura. Nos quatro casos em questão, a topografia projetada define um pódio ou plataforma, seja de altura mínima, desenvolvido em baixo relevo, em terrenos planos, seja constituindo volumes contidos por muro de arrimo ou terminando em talude, desenvolvido em médio ou alto relevo. A interpenetração entre exterior e interior é recorrente, com ou sem porosidade. Mas ela não se dá entre arquitetura e natureza intocada, como Mies propõe na Casa Farnsworth. Envolve a transformação do terreno em artefato e um espaço de mediação ao ar livre, ao mesmo tempo que uma interpenetração das fronteiras entre arquitetura e paisagismo, que David Leatherbarrow aponta como artes topográficas, não exatamente iguais ou diferentes, mas similares. Como argumentava Hannah Arendt, a criação do mundo humano não prescinde de violência em relação natural.



Alianças

Exemplos similares de projetos não construídos de Niemeyer no mesmo período 1936- 45 incluem o Instituto de Puericultura e o late Clube do Rio de Janeiro em terreno plano, e a Maternidade Larragoiti em terreno acidentado. No pós-guerra, cabe lembrar a transferência da inclinação da calçada para o térreo do edifício nos edifícios COPAN e Eiffel em São Paulo, assim como a recriação em concreto de topografia complexa na sede do Partido Comunista Francês em Paris, e topografia primária na cúpula do Palácio das Artes em São Paulo, ou no tronco de pirâmide invertida do Museu de Arte Moderno de Caracas, que infelizmente não foi construído. Niemeyer, como se apontou, não está sozinho nessa trilha. Há que considerar o Parque Guinle de Costa como outro exercício de construção em encosta de morro empregando corte e aterro, e o esforço excepcional de Brasília, onde a escavação para construir o Eixo Rodoviário Residencial arqueado fornece o material para o terrapleno do Eixo Monumental retilíneo. Lúcio afirmou que a inspiração veio das fotografias e desenhos da China de começo do século (1904 +/-) contidas em dois volumes de um livro alemão¹⁰ cujo nome esquecera; tudo indica que se trata de *Chinesische architektur* de Ernst Boerschmann, editado em 1925¹¹. Como se sabe, os terraplenos do eixo monumental serão as superfícies onde Niemeyer implantará os seus palácios, os ministérios e a catedral. Em Osaka, Paulo Mendes da Rocha constrói colina e escava galerias. Sabe-se que os triunfos da arquitetura moderna brasileira não podem ser separados da perícia no cálculo de concreto armado, implicando uma complementaridade e aliança com a engenharia nacional que transcende disputas por mercado. Mas, ao que parece, os triunfos da arquitetura e do paisagismo moderno brasileiros tampouco podem ser separados de uma perícia geotécnica, envolvendo uma outra dimensão dessa aliança e complementaridade, que caberia estudar mais a fundo.

¹⁰ Ver o texto Eixo Monumental em COSTA, 1997. p.304

¹¹ Lucio teve acesso à obra em viagem aos Estados Unidos, pouco tempo antes do Concurso para o Plano-piloto, para receber um prêmio na Parsons School of Design; a informação foi confirmada por Maria Elisa Costa em entrevista recente. A pesquisa de Almeida, em bases de dados de bibliotecas alemãs indica que se trata de Boerschmann. É o único fotógrafo alemão do período que visitou a China. Há exemplar do livro na Biblioteca da Parsons School of Design. Outro livro de teor similar de Boerschmann - *Baukunst und landschaft in China* – editado em 1923 pertence ao Acervo da Escola Nacional de Belas Artes.



REFERÊNCIAS:

- ARENDRT, Hannah. **The Human Condition**. Chicago: University of Chicago, 1998.
- BARKI, Jose. **A invenção de Brasília: O risco de Lucio Costa**. Risco (São Carlos), v. 2, p. 4-23, 2005.
- Belo Horizonte (MG). Prefeitura. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. **A Pampulha no acervo fazendário do arquivo público da cidade de Belo Horizonte: 1936-1947: catálogo de fontes**. Belo Horizonte: ACAP-BH / APCBH, 2005.
- BOERSCHMANN, Ernst. **Chinesische architektur - von Ernst Boerschmann**. Berlin: E. Wasmuth, 1925. 2 volumes
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Protótipo e Monumento: um Ministério, o Ministério**. Projeto n.102, São Paulo: ago. 1987, pp.136-149.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura moderna estilo Corbu, Pavilhão brasileiro**. AU – Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº 26, 1989.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **O Passado Mora ao Lado: O Grande Hotel de Ouro Preto**. In: III Seminário Docomomo Brasil, 1999, São Paulo. Anais do III Seminário Docomomo Brasil. São Paulo: DOCOMOMO, 1999. v. n/a.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias; ALMEIDA, Marcos Leite. **Brasilia quadragenária: a paixão de uma monumentalidade moderna**. In: IX Seminário História da Cidade e do Urbanismo, 2006, São Paulo. IX Seminário História da Cidade e do Urbanismo. São Paulo: USP, 2006.
- CORDEIRO, Caio Nogueira Hosannah. **Lucio Costa e o ensino de arquitetura e urbanismo no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF)**. Disponível em: <http://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-doutorado-educacao/wp-content/uploads/sites/61/2018/05/CAIO-NOGUEIRA-HOSANNAH-CORDEIRO.pdf>
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. 2º.ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- Direção da Representação do Brasil na Feira Mundial de New York de 1939. **Pavilhão do Brasil, Feira Mundial de Nova York de 1939**. New York: H.K. Publishing, 1939
- DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade verde. Jardins de Burle Marx**. Editora Senac: São Paulo, 2009.
- KIM, Lina; WESELEY, Michael. **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KÖGEL, Eduard. **Grand documentation: Ernst Boerschmann and Chinese Religious Architecture (1906-1931)**. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2015.
- LEATHERBARROW, David. **Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse. **Vaux le viconte**. Paris: Éditions Scale. 1997.
- NIEMEYER, Oscar. **Pampulha**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.



NONATO, José Antonio; SANTOS, Nubia Melhem (org.). **Era uma vez o Morro do Castelo**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: works in progress**. New York: Reinhold, 1956

PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950

PESSOA, José. **Nova metrópole do Brasil: (relatório geral de sua localização)**. Rio de Janeiro: Imprensa do Exército, 1958.

Rio de Janeiro. Prefeitura. **Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento**. Paris, França: Foyer Brésilien, 1930.

SEMPER, Gottfried. **Der vier elemente der baukunst**. Dresden, 1851.

SOUZA, Eneida Maria. org. **Juscelino Prefeito 1940-1945**. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Museu Histórico Abílio Barreto, 2002.

VARGAS, Milton. **A ruptura da barragem da Pampulha**. São Paulo: IPT, 1955.

WESELY, Michael; KIM, Lina. **Arquivo Brasília: Lina Kim e Michael Wesely**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Arquivo Público Mineiro.

Casa de Lucio Costa, Rio de Janeiro.

Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro - CEMI-ISERJ

Fundação Getúlio Vargas - CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro.

Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

Programa de Estudos e Documentação Educação e Sociedade da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. PROEDES-UFRJ

VI SEMINÁRIO DO COMOMO SUL

O moderno e reformado: debatendo o projeto do B. 1920-2019

07-08.nov.2019 - PROPARG-UFRGS – Porto Alegre, RS

SEDE ADMINISTRATIVA DA SANEPAR: PROJETO, RESTAURO E RETROFIT

Salvador Gnoato

Dr. PUCPR

salvadorgnoato@yahoo.com.br

Resumo

As empresas estatais constituídas a partir da década de 1950 foram importantes instrumentos de infraestrutura no processo de industrialização do Paraná como forma de superar a dependência econômica centrada na monocultura do café, sujeita a frequentes geadas. Neste contexto destacam-se as sedes administrativas da CELEPAR (1964) projetada por Rubens Meister, da TELEPAR (1966) e da COPEL (1970), projetadas por Lubomir Ficinski. A criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo na UFPR (1962) impulsionou a realização de significativo acervo de projetos desenvolvidos pelos professores e pelos novos graduados. Esses profissionais, pela participação em concursos nacionais de arquitetura, ficaram conhecidos como “Grupo do Paraná.” O edifício sede da PETROBRAS no Rio de Janeiro (1968), principal estatal brasileira, projetada por Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad, exerceu grande influência na concepção de projetos desta geração de arquitetos. A sede da SANEPAR (1982), projetada por Braulio Carollo e Salvador Gnoato, adota princípios “brutalistas” no uso da estrutura em concreto aparente e na distribuição racional das instalações de infraestrutura do edifício. A mesma equipe foi contratada em 2017 para o restauro do concreto aparente e para o *Retrofit* de suas instalações, com o objetivo de obter o certificado de eficiência energética.

Palavras chave: sedes administrativas das estatais, “Grupo do Paraná” e Brutalismo.

Abstract

The state-owned companies established from the 1950's on were important infrastructure resources in the process of industrialization in Paraná, as a means to overcome the economic dependence on the coffee monoculture, susceptible to frequent frosts. In this context we can find CELEPAR headquarters (1964), designed by Rubens Meister, TELEPAR (1966) and COPEL (1970) headquarters, designed by Lubomir Ficinski. The beginning of the Architecture and Urbanism School at UFPR (1962) boosted a collection of important projects designed by professors and graduates, who due to their participation in Architecture National Competitions became well-known as “the Paraná Team”. The PETROBRAS headquarters (1968) in Rio de Janeiro, the main state-owned company in Brazil, designed by Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad, played an important influence on the projects conceived by that generation of architects. SANEPAR headquarters, designed by Braulio Carollo and Salvador Gnoato (1982), boasts brutalist principles in the use of naked concrete structure and in the rational layout of the building infrastructure. The same team was hired in 2017 for the restoration of the naked concrete and for the Retrofit of the facilities, in order to obtain the certificate of energy efficiency.

Keywords: state-owned companies' headquarters, “Paraná Team” and Brutalism.

SEDE ADMINISTRATIVA DA SANEPAR: PROJETO, RESTAURO E RETROFIT

As empresas estatais do Paraná

As empresas de capital misto controladas pelo Estado foram importantes instrumentos de infraestrutura para o desenvolvimento econômico do Paraná. Essas empresas foram constituídas a partir da década de 1950 para dar suporte ao processo de industrialização do Estado, como forma de superar a dependência econômica centrada na monocultura do café, sujeita a frequentes geadas.

Em 1955, uma geada muito intensa se abateu sobre o plantio de café, desdobrando-se em graves consequências para a economia do Estado, tendo como um dos desdobramentos a interrupção das obras do Centro Cívico.

Esse descompasso econômico gerou consequências sociais relevantes, intensificando o êxodo rural no Paraná, com a transferência de população em direção à Curitiba, contribuindo com a alteração da taxa de crescimento populacional registrada no início da década seguinte.

No governo Ney Braga (1961-1964), foram implantados diversos programas visando alterar a matriz econômica do Estado, intensificando sua industrialização. Para embasar estes programas, foram contratados diversos estudos junto à SAGMACS¹, liderada pelo Padre Lebret, para dar suporte às estratégias vinculadas ao planejamento do Estado do Paraná. (CESTARO, 2015).

Em 1963, a Companhia de Desenvolvimento do Paraná - CODEPAR contratou um trabalho denominado *Industrialização no Estado*, elaborado pela SAGMACS, que recomendava a implantação de distritos industriais nas cidades de Curitiba e Ponta Grossa.

O pensamento do Padre Lebret exerceu grande influência no corpo técnico de planejamento do Governo do Paraná, consolidando diversas empresas estatais para dotar o Estado de infraestrutura em diversas áreas, como processamento de dados, comunicações, energia elétrica e saneamento.

Ney Braga implementou em 1963 a TELEPAR - Companhia de Telecomunicações do Paraná e, no ano seguinte, a CELEPAR - Companhia Processamento de Dados do Paraná.

A TELEPAR foi pioneira na instalação de uma rede de micro-ondas de alta capacidade, ligando o Paraná aos demais estados e ao restante do mundo, disponibilizando telefonia em DDD - Discagem Direta a Distância e DDI - Discagem Direta Internacional. Em 1998 foi privatizada depois de implantar telefonia celular e fibras ópticas.

No governo Ney Braga também foram dadas providências para o início da construção da Usina de Salto Grande do Iguaçu, a primeira das inúmeras hidrelétricas que foram executadas para atender a demanda de energia elétrica para o Estado do Paraná.

Em 1928, foi assinado um contrato de concessão de distribuição de energia elétrica em Curitiba, configurando assim a Companhia Força e Luz do Paraná, transformada em 1954 na empresa estatal COPEL – Companhia Paranaense de Energia pelo governador Bento Munhoz da Rocha.

¹ A SAGMACS - Sociedade para Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais, foi uma instituição fundada pelo padre dominicano francês Louis-Joseph Lebret (1897-1966) em 1947.

Em 1994 a COPEL abriu seu capital ao mercado de ações e tornou-se a primeira do setor elétrico brasileiro listada na Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1997.

Os desdobramentos dos empreendimentos responsáveis pelo tratamento e abastecimento de água nas cidades do Paraná remontam ao início do século XX. A assinatura do contrato entre o Governo do Paraná e a Companhia de Melhoramentos de São Paulo em 1903 marcou o início serviços das obras de abastecimento de água, coleta e tratamento de esgotos em Curitiba.

No ano seguinte, tiveram início as construções do Reservatório no Alto São Francisco e das obras de captação de água nos mananciais da serra no Município de Piraquara. Em 1908, um novo contrato foi assinado para execução dos serviços ainda não concluídos, desta vez com a Empresa Paulista de Melhoramentos do Paraná.

A estação de tratamento de esgoto ficou localizada às margens do Rio Belém, em um local (naquele início do século XX) distante do restante da cidade. Neste terreno, ficaram localizados os galpões destinados à execução das tubulações e demais componentes para a execução das redes de água potável, pluvial e de esgoto. A sede administrativa foi instalada em uma estação de trem desativada, em área que se encontra próxima à Estação Ferroviária de Curitiba. (SANTOS, 2008)

Nessa área, localizada no bairro Rebouças, instalaram-se as primeiras “fábricas” na cidade, definida mais tarde como um dos “Centros Funcionais” por Alfred Agache (1875-1959) em seu plano para Curitiba (1943).

O engenheiro Saturnino de Britto (1864-1929) foi contratado pelo Governo do Estado em 1919 para a elaboração do projeto de ampliação do sistema de abastecimento de água e de esgotos da cidade.

Em 1928, foi criado o DAE - Departamento de Água e Esgotos e, a partir de então, o saneamento básico do Estado ganhou impulso com a instalação das secções de água e esgotos nas cidades de Ponta Grossa (1934), Jacarezinho (1938), Cambará (1941), Irati (1942) e Morretes (1942).

Contudo, a constituição de empresa estatal aconteceu somente em 1963, primeiro com a criação da AGEPAR - Companhia de Água e Esgotos do Paraná, sancionada pela Lei Estadual 4.684, logo depois denominada SANEPAR - Companhia de Saneamento do Paraná. (SCHUSTER, 1994)

As sedes administrativas

Rubens Meister (1922-2009) formou-se em Engenharia Civil na UFPR (1946), completou sua formação em arquitetura didaticamente e estabeleceu seu escritório de arquitetura no canteiro de obras do Teatro Guaíra, seu principal trabalho. Presidiu a comissão da UFPR que criou o Curso de Arquitetura e Urbanismo em 1962, o primeiro do Paraná.

Em dezembro do mesmo ano em que a CELEPAR foi efetivada, Rubens Meister iniciou o projeto de sua sede.

A empresa iria operar em todo o estado e seria um órgão de controle, que tinha como objetivo a racionalização e a automação dos serviços públicos, possibilitando maior eficiência, além de colocar o estado em um papel protagonista na área de tecnologia de informação voltada para a administração pública. Rubens Meister tinha um novo desafio: projetar uma edificação que refletisse esse novo momento do Estado do Paraná. (BATISTA, 2019, p.217)

Esta obra faz parte da primeira fase de Rubens Meister, onde se observam suas grandes esquadrias e o balanço da estrutura de concreto armado ladeada por interessante mureta construída em pedra, cuja fachada principal ainda se destaca na paisagem da cidade em função de sua localização topográfica. Além de atender os espaços administrativos a obra o projeto determinou um local adequado para as instalações dos equipamentos de computação que se dispunham na época.

A edificação possui dois pavimentos, mas em função do aclive do terreno a parte posterior se apresenta em um segundo patamar. Suas linhas retas com estrutura modulada são características da arquitetura vinculada com o espírito da *Bauhaus* de Mies van der Rohe. Também possui como características o uso de materiais nobres como tijolo à vista, revestimentos em mármore, corrimão em madeira entre outros detalhes. (figura 1 A)



Figura 1: Sedes administrativas em Curitiba: A - CELEPAR (1964), Rubens Meister; B - TELEPAR (1966) e C - COPEL (1970), Lubomir Ficinski.

Fonte: A- XAVIER, 1982; B- <https://www.flickr.com/photos/93256055@N00/19843912478> (acesso 28/10/19); C [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sede_da_Copel_Curitiba_Paran%C3%A1_Brasil_31_01_2015_\(4\).JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sede_da_Copel_Curitiba_Paran%C3%A1_Brasil_31_01_2015_(4).JPG)

Lubomir Ficinski Dunin (1929-2017) nasceu em Curitiba, formou-se em Engenharia Civil e posteriormente integrou a primeira turma de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, em 1965. Participou da equipe que obteve o segundo lugar no Concurso Internacional no Euro Kursaal, em San Sebastian, na Espanha (1965) e, no ano seguinte, venceu o Concurso Nacional para o Teatro de Ópera de Campinas, junto com Roberto Gandolfi.

Participou intensamente no desenvolvimento do Plano de Curitiba, desde as primeiras reuniões com o prefeito Ivo Arzua em 1965, no seu desenvolvimento no escritório Forte-Gandolfi, e mais tarde como presidente do IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. Junto com Jaime Lerner, Rafael Dely e Carlos Ceneviva, elaborou o projeto do ônibus Expresso de Curitiba, implantado em 1974, o que mais tarde recebeu o nome de BRT - *Bus Rapid Transit*. Na década de 1980, foi conselheiro do Banco Mundial. Lubomir Ficinski foi responsável pelos projetos das sedes da TELEPAR (1966) e da COPEL (1970), em Curitiba.

Implantado em terreno topograficamente elevado, a torre da TELEPAR se destaca na paisagem de Curitiba como uma grande monólito. Suas empenas de concreto armado apresentam um desenho em baixo relevo Neoconcretista, um dos elementos característicos da arquitetura do “Grupo do Paraná”. (figura 1 B)

Denominado de Palácio das Telecomunicações, o edifício emerge sobre um plano nobre que cobre a laje de serviços situada ao nível da rua. Apresenta também um espaço cultural

no mezanino do pavimento de acesso de pé direito monumental. Posteriormente foram executadas ampliações dispostas horizontalmente que se estendem até a rua oposta.

Nos dois últimos pavimentos, observa-se uma interessante composição de pequenas aberturas destacando-se nas fachadas de alvenaria branca que, junto com as antenas dispostas na laje de cobertura, enfatizam as instalações técnicas do edifício.

Um pavimento nobre intermediário, sem os *brises* móveis verticais em alumínio, se destaca no volume principal. Este edifício em lâmina compõe o acervo iniciado pelo Palácio Gustavo Capanema (1936) da equipe de Lucio Costa, no Rio de Janeiro; pela sede da ONU de Oscar Niemeyer (1947), em Nova Iorque e pelo Palácio da Justiça (1951) de Sergio Rodrigues, em Curitiba.

A sede da Copel está localizada em um lote de três esquinas na área central de Curitiba. A imposição de se executar o edifício em curto prazo de tempo determinou uma solução em que as unidades de sanitários fossem executadas em estrutura de concreto convencional e que as áreas de planta livre, destinadas aos espaços administrativos, fossem executadas com lajes pré-fabricadas. (figura 1 C)

Quanto aos revestimentos, utilizou-se a cerâmica *Gressit* verde musgo nas fachadas verticais dos sanitários em forma de triângulo. Nas fachadas principais independentes da estrutura, esquadrias de vidro duplo e microvenezianas embutidas compõem com peitoris em alumínio *Slyfon*. Para abrigar os aparelhos de ar condicionado, foram desenhados volumes especiais com este mesmo material. (XAVIER, 1982)

O edifício de doze pavimentos se impõe na quadra com jardins no recuo frontal e acesso principal com piso em granito. As condicionantes que definiram o volume do edifício, em bora com menor número de pavimentos, nos remetem a mesma tipologia adotada por Gio Ponti (1891-1979) na torre Pirelli (1954) construída em Milão.

Essas sedes administrativas executadas segundo conceitos racionalistas do Movimento Moderno representam também a intenção do Estado em modernizar suas empresas para atender a população e dar suporte ao desenvolvimento do setor de indústrias e de prestação de serviços. O êxodo rural e a imigração de cidades pequenas para Curitiba fez com que a Capital triplicasse a sua população, passando de 180.575 habitantes, em 1950, para 624.362 em 1970.

A arquitetura do “Grupo do Paraná” e a sede da Petrobras

No ano de 1962, Luiz Forte Netto já estava estabelecido em Curitiba, quando foi convidado por Rubens Meister para lecionar no Curso de Arquitetura recém-criado na UFPR. O paranaense Francisco Moreira, colega de turma de Forte Netto e José Maria Gandolfi no Curso de Arquitetura da Universidade Mackenzie, foi o responsável pela participação da equipe formada por estes três arquitetos no concurso para a sede campestre do Santa Monica, Clube de Campo em Curitiba. Este projeto também deu origem ao escritório Forte-Gandolfi, onde foram desenvolvidos os primeiros concursos pelos paranaenses. (SANTOS, 2001)

O projeto vencedor não foi executado, mas o que se pode observar naquela proposta é a influência da solução de pórticos de concreto armado da Escola Estadual de Itanhaém de João Batista de Vilanova Artigas (1915-1985), construída no Estado de São Paulo em 1959.

Alguns anos depois, Roberto Gandolfi e Joel Ramalho, contemporâneos no curso de graduação do Mackenzie, também se transferiram para Curitiba para integrar na equipe do escritório Forte-Gandolfi. No período correspondente ao final da década de 1950 e início

da década seguinte, quer como estudantes ou como recém-formados, participaram em diferentes equipes organizadas para concursos em São Paulo. (GNOATO, 2004)

Forte Netto e José Gandolfi participaram na equipe de Fábio Pentado e Alfredo Paisani nos concursos do Paço Municipal de Campinas (1957) e na sede da Sociedade Harmonia de Tênis (1958). Com Pedro Paulo de Melo Saraiva, Forte Netto obteve o segundo lugar no concurso para a Assembleia Legislativa de Porto Alegre (1958). A equipe de Eduardo Kneese de Melo, junto com Joel Ramalho e os irmãos Gandolfi, obteve o segundo lugar no concurso da Assembleia Legislativa de São Paulo (1961).

O Brasil estava embalado no projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek e os arquitetos estavam entusiasmados com a construção de Brasília. Em São Paulo formava-se um novo movimento em contraposição à Escola Carioca, com acalorados debates na sede do IAB e nos cursos da FAU USP e do Mackenzie.

A influência das obras do pós-guerra de Le Corbusier no uso expressivo do concreto armado, aliado a grandes vãos de estrutura inspirados em Mies van der Rohe, foi determinante na formação de um “Brutalismo Brasileiro”.

A figura central na formação da “Escola Paulista” foi Vilanova Artigas, curitibano de nascimento, formado na Politécnica de São Paulo, que liderou a formulação do *currículo* do curso da arquitetura na USP. A casa Olga Baeta (1956) e os projetos de escolas estaduais do governo Carvalho Pinto determinaram uma inflexão no trabalho do arquiteto, o que iria se refletir na construção da FAU USP (1961), síntese do pensamento de Artigas.

Os arquitetos paulistas estabelecidos em Curitiba exerceram grande influência na disciplina de projeto no curso da UFPR e na cultura de participação em concursos. Completando o corpo docente do curso e a participação na atuação profissional, Leo Grossmann autor de significativos edifícios de apartamentos em Porto Alegre, veio do Rio Grande do Sul, enquanto Marcos Prado e Armando Strambi vieram de Minas Gerais. A disciplina de *Teoria de Arquitetura*, na qual se estudavam os mestres do Movimento Moderno Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Alvar Aalto, foi ministrada pelo casal Almir e Marlene Fernandes, oriundos do Rio de Janeiro. Elgson Ribeiro Gomes, também formado no Mackenzie, já estava estabelecido em Curitiba. (GNOATO, 202)

Junto com estes professores, outros recém-formados como Abrão Assad, Alfred Willer, Jaime Lerner, José Sanhotene, Leonardo Oba, Lubomir Ficinski, Manoel Coelho, entre outros, vieram completar o corpo docente e compor equipes de participação em concursos.

Em menos de uma década, o conjunto da obra destes profissionais, em função do prestígio nacional obtido nas numerosas participações em concursos de arquitetura, foi designado “Grupo do Paraná”, inicialmente adotado na dissertação de mestrado de Mario Ceniuel e posteriormente na tese de doutorado de Paulo Pacheco. O conjunto da obra do “Grupo do Paraná” tem como linguagem predominante o “Brutalismo”, todavia apresentando-se de forma diferenciada em relação à Escola Paulista. (CENIQUEL, 1990; PACHECO, 2010)

O edifício sede da Petrobras foi a obra que mais exerceu influência junto aos arquitetos e estudantes da UFPR em Curitiba ao longo dos anos 1970, como projeto premiado, pelo seu porte e pelas suas concepções de arquitetura.

A “receita” para se obter bons resultados em concursos de arquitetura desenvolvida pelos paranaenses consistia em resolver funcionalmente o programa solicitado, procurando não deixar de atender a nenhum detalhe; apresentar uma solução construtiva ousada, mas que não ocasionasse transtornos na execução; e principalmente fazer uma apresentação gráfica convincente com perspectivas muito bem desenhadas à mão, naturalmente. Acompanhava sempre um memorial descritivo bem elaborado que dava segurança ao júri na escolha do projeto para o atendimento das solicitações do contratante.

No momento do lançamento do edital do concurso, Roberto Gandolfi e José Sanchotene mantinham escritório sustentado por interessantes projetos como o Tribunal de Contas do Paraná. Abrão Assad, ainda no quinto ano do curso da UFPR, completou esta equipe que contava com arquitetos de grande talento para o desenho, condição indispensável para participar em concursos.

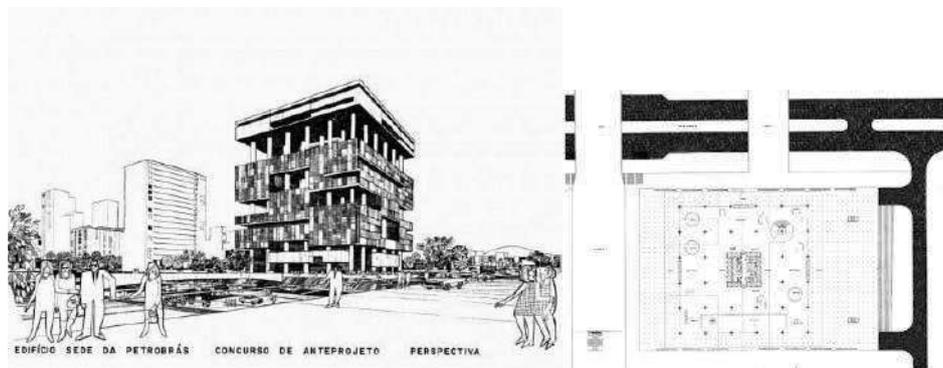


Figura 2: Anteprojeto Sede PETROBRAS, Rio de Janeiro, R. Gandolfi, J. Sanchotene e A. Assad, (1968); A - Perspectiva, B – Planta térreo. Fonte: PACHECO, 2010.

O programa pedia uma solução em que o edifício pudesse ser construído em duas etapas. A proposta da equipe para o edifício partia das seguintes premissas: um partir de um volume aproximadamente cúbico contendo plantas compostas por nove módulos quadrados, com malha de 12,5 metros mais balanços, dispostas alternadamente em “H”, em cruz e plenas; criavam-se vazios contendo terraços jardins, mais tarde projetados por Burle Marx, que poderiam ser preenchidos, de modo a atender o programa e suas ampliações. (Figura 2)

A equipe de paranaenses ficou classificada entre os cinco finalistas na 1ª fase do concurso que tinha Vilanova Artigas como integrante do júri. As outras quatro propostas apresentaram as “tradicionais” lâminas verticais, como a sede da TELEPAR, por exemplo.

Para a fase final do concurso a equipe dos três arquitetos se integrou com o escritório Forte-Gandolfi e o projeto concluído adotou o programa total das áreas previstas.

A solução dada pelos arquitetos é uma variação da caixa de vidro. Não mais o edifício laminar, mas a proporção quadrada da planta permitindo, em todas as elevações, a mesma solução. A estrutura de concreto está recuada e o alumínio das esquadrias e quebra-sóis domina as elevações, fazendo contraponto com as reentrâncias na volumetria do edifício. A sombra fornecida pelas reentrâncias na volumetria, se une o grande painel de concreto em baixo-relevo que coroa o edifício; tentativas de diferenciação e eventual nacionalização da torre de vidro à lá Mies van der Rohe. (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 148)

Pela sua expressividade e características peculiares o edifício se transformou em ícone da principal estatal brasileira, símbolo de governos desenvolvimentistas desde sua criação em 1953, no governo de Getúlio Vargas.

Sede administrativa da SANEPAR: projeto, restauro e retrofit

As atividades da SANEPAR se desenvolveram em uma grande área localizada na Rua Engenheiros Rebouças, junto ao Rio Belém e próximo à Estação Ferroviária, no mesmo local onde foi instalado o primeiro sistema de tratamento de esgotos da cidade no início do século XX.

A estação de trem desativada passou a acomodar os espaços administrativos e os antigos galpões onde eram confeccionadas as tubulações de água e esgoto, passaram a ser ocupados por escritórios. A implantação da antiga estação determinou a locação das demais construções no terreno, executadas perpendicularmente em relação a sua disposição, porém desalinhadas com a rua Engenheiros Rebouças. (Figura 3 A)

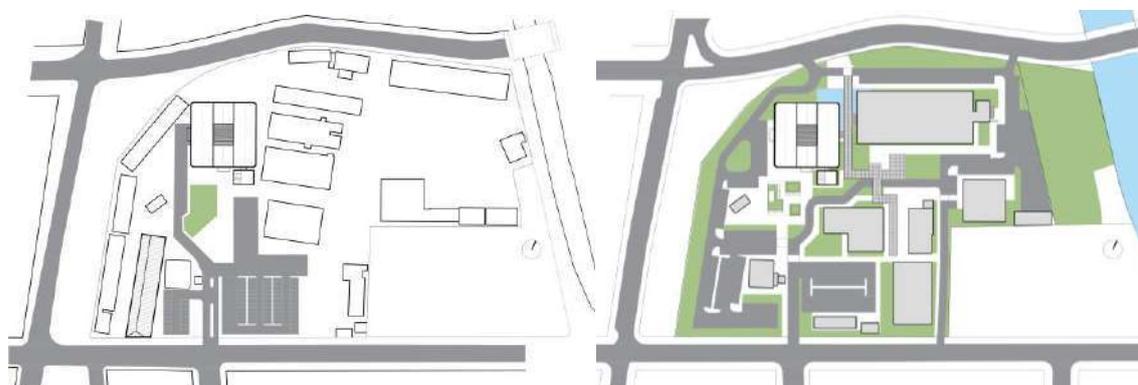


Figura 3: Implantação sede administrativa SANEPAR: A: Projeto: Bráulio Carollo e Salvador Gnoato (1982); B: Restauro e *Retrofit*: Bráulio Carollo, Salvador Gnoato e Gabriel Celligoi (2017).
Fonte: Desenhos Matheus Slompo, 2019.

Em 1982 a diretoria da SANEPAR decidiu construir uma sede condizente com a importância da empresa contratando o escritório dos arquitetos Bráulio Carollo e Salvador Gnoato, formados na UFPR em 1972 e 1977 respectivamente.

Na década de 1980 a economia brasileira não vivia mais o “milagre brasileiro” da década anterior e a distensão “lenta e gradual” da ditadura militar acontecia com eleições diretas para governador e prefeitos das capitais. O Paraná mantinha suas finanças controladas e o governo José Richa (1983-1986) manteve o programa de planejamento estratégico das estatais iniciado na década de 1950.

Diante da análise da disposição das edificações no terreno, com características de instalações provisórias e na impossibilidade de demolição imediata, os arquitetos propuseram uma nova sede administrativa que pudesse ser replicada construindo-se em três etapas. Neste processo, após a construção de um primeiro bloco seriam construídos mais dois, de modo a substituir as diversas instalações provisórias existentes no terreno. Este conjunto de blocos foi projetado paralelamente ao alinhamento da Rua Engenheiros Rebouças. O Plano Diretor previa ainda a execução de um auditório.

Outra condicionante do projeto foi a constatação de que as edificações existentes foram construídas abaixo do nível da rua. A nova sede foi implantada com o piso térreo acima do nível da rua, que além da necessária monumentalidade, ficaria protegida de possíveis inundações, uma vez que o terreno se encontra na margem do Rio Belém.

Na proposta para a SANEPAR um bloco quadrado com nove módulos de 12 x 12 metros foi destinado aos escritórios ligado a um volume independente destinado a circulação vertical, sanitários, caixa d’água e instalações de infraestrutura. Ficava assim claramente definida volumetricamente a separação entre espaços servidos e espaços servidores.



Figura 4: Sede Administrativa SANEPAR, Curitiba, Bráulio Carollo e Salvador Gnoato (1982)
 Fonte: Fotos Legis Schwartzburd, 2016.

Para o volume principal foi projetado um conjunto de pilares e vigas em concreto armado moldado *in loco*, para receber lajes de concreto pré-moldadas com vãos de 12 metros. O módulo de 1,20 m facilitava a paginação de esquadrias, divisórias, forros e pisos. Assim como a ausência de vigas facilitava a disposição horizontal de infraestrutura, e as colunas centrais em “U” e externas em “L”, facilitava a circulação vertical. (Figura 4)

O vazio central de 12 x 12 metros com escada monumental e iluminação zenital apoiada em vigas calha de concreto, para permitir iluminação natural nos escritórios “internos”, completam os elementos que caracterizam a linguagem da arquitetura do “Grupo do Paraná”.

O bloco de 36 x 36 metros foi acrescido de uma sobre estrutura para conter *brises* verticais em concreto armado nas quatro fachadas. O bloco está pousado no chão com as esquadrias do térreo afastadas. Duas marquises em concreto aparente, com dutos em cobre para descida de água pluvial, protegem e indicam os acessos ao edifício. Os peitoris em alvenarias foram revestidos com pastilhas cerâmicas na cor bordô. (Figura 4)

Com exceção das salas do presidente e dos diretores os demais espaços foram projetados com divisórias e “planta livre”. A concepção de uma estrutura com “vão livre” sem vigas, e a possibilidade de posicionamento dos dutos hidráulicos nas colunas “U” e “L”, permitia a livre disposição de sanitários específicos para os diretores.

O forro e as luminárias em alumínio sob o *plenum* livre, foram projetadas especialmente para esta obra de modo a permitir a passagem de tubulações elétricas e de ar condicionado. As divisórias removíveis em madeira e formica também foram especialmente projetadas. Na área destinada centro de computação localizada no térreo, foi previsto em piso rebaixado para livre disposição dos cabeamentos específicos. Na década de 1980 ainda não se dispunham de muitos elementos industrializados para a construção civil no Brasil.

Em 2017, quando estava em andamento a execução do NEA – Novo Edifício Administrativo para atender os diversos departamentos da SANEPAR, foi assinado um novo contrato para renovação da “Sede Administrativa Histórica”, onde deveriam permanecer a presidência e as diretorias.

O escritório SOBE Arquitetura dos autores originais do projeto ficaram responsáveis também pela coordenação dos projetos complementares, tendo como objetivo a obtenção de um certificado de eficiência energética “Nível A” fornecido pelo PROCEL - Programa Nacional de Conservação de Energia Elétrica instituído pela ELETROBRAS em 1993.

O projeto de implantação prevê um novo acesso de veículos pela Rua Dario Lopes dos Santos, oposta à Rua Engenheiros Rebouças, prevendo também a eliminação das antigas instalações e com as novas construções ortogonais à rua principal.(Figura 3B)

O conceito de *Retrofit*, ou seja, a renovação das instalações de infraestrutura com o objetivo de eficiência energética, norteou todos os projetos de renovação da “Sede Histórica”.

O invólucro do edifício permaneceu intacto de modo a serem introduzidas novas disposições dos espaços administrativos. A concepção do projeto arquitetônico permitiu que se alterasse substancialmente seus espaços originais. Os volumes distintos de espaços servidos e espaços servidores e a concepção de estrutura e infraestrutura também facilitaram o *Retrofit*. (Figura 5A)

As pastilhas cerâmicas de revestimento das alvenarias estavam em perfeito estado de conservação e a especificação dos pisos em granito foi mantida. Sem alterar a paginação original foram previstos novos vidros incolores, com elevada capacidade de absorção de raios solares para as esquadrias e iluminação zenital, além persianas de controle de luz solar, para reduzir o consumo energético dos equipamentos de ar condicionado.

A cobertura de cimento-amianto foi substituída por “Telha Sanduiche Zipada” dividida em três camadas distintas na cor branca, conforme exigências do Selo PROCEL. Sobre esta cobertura foram instaladas placas foto voltaicas para reduzir o consumo de energia elétrica da COPEL.

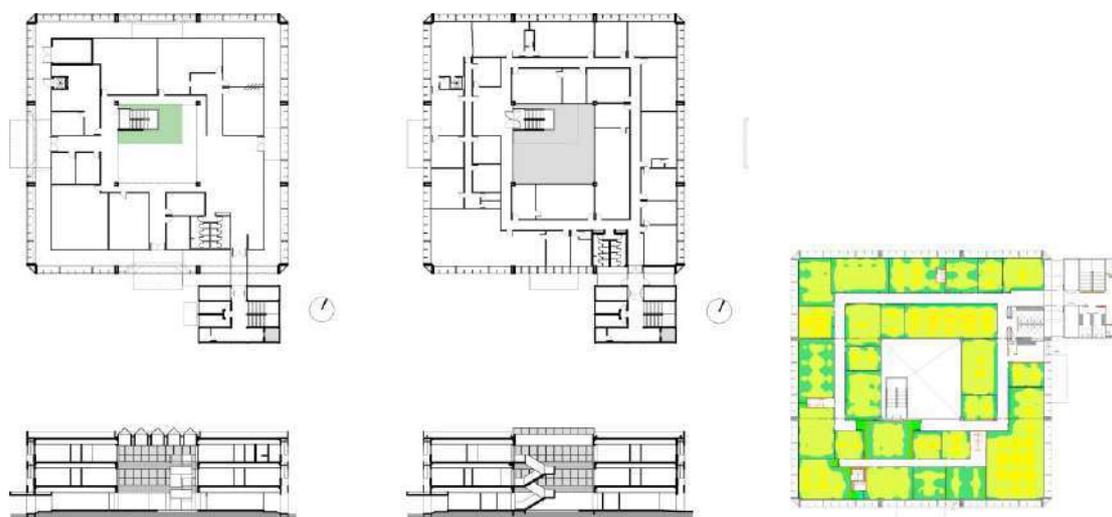


Figura 5: Projeto de restauro e *Retrofit* da sede SANEPAR: Braulio Carollo, Salvador Gnoato e Gabriel Celligoi (2017)

A: Plantas e cortes; B: *Retrofit* - Estudo de luminosidade, luminância e automação.

Fonte: Desenhos Matheus Slompo, 2019; Caderno de Encargos, Sobe Arquitetura, 2017.

Novas luminárias em “Led”, um novo sistema de cabeamento estruturado e estudos detalhados de luminosidade e luminância foram projetados para atender as normas de eficiência energética. (Figura 5B)

As caixas d’água foram redimensionadas considerando o uso de águas pluviais e redistribuindo em fontes potáveis e não potáveis. Os sanitários públicos foram redesenhados e novos sanitários para as diretorias foram projetados para atender novas demandas.

Um novo projeto de Ar Condicionado foi confeccionado em sistema VFR - *Variable Refrigerant Flow*, cujo desempenho não causa prejuízo na camada de ozônio, utilizando os mesmos espaços e salas técnicas previstas no projeto original de 1982.

Além destes projetos complementares foi elaborado um trabalho específico de Automação acompanhado por uma empresa especializada em obtenção de selo PROCEL.

O Sistema de Automação BMS - *Building Management System* permite o controle e monitoramento de funções mecânicas e elétricas operando diuturnamente, sem interrupções. A gestão do edifício é realizada através de sensores de presença e luminosidade; detectores de movimento; monitoramento dos consumos de água das fontes potáveis e não potáveis; e interface com o sistema de climatização e de produção de energia solar. Deste modo a energia é utilizada apenas quando se fizer necessária, com as quantidades indispensáveis e com a maior eficiência possível.

Após quase 40 anos de sua execução o edifício apresenta sua estrutura em bom estado, necessitando intervenções pontuais de manutenção e proteção do concreto e das armaduras.

As novas normas de dimensionamento para estrutura de concreto armado aparente não permitiriam as elegantes soluções executadas no edifício de 1982. Uma atenção especial foi dada para o Restauro e tratamento de toda a estrutura, que foram originalmente foram utilizadas formas de *madeirit*.

Um laudo técnico utilizando equipamentos e *softwares* adequados, identificou as condições físicas do concreto armado de pilares, marquises, escadas e caixa d’água, realizando os seguintes ensaios: escaneamento por Radar, com GPR - *Ground Penetrating Radar*; resistividade pelo princípio do dispositivo de Werner, com Resipod; potencial de corrosão, com Canin+ da Proceq e Termografia Infravermelha.

Verificou-se a probabilidade de corrosão das armaduras não expostas e baixo cobrimento do concreto ao longo das estruturas ensaiadas, com variações entre 0,60cm e 4,50cm, e o início de corrosão em alguns pontos. Os ensaios verificaram também que o concreto se encontra “carbonatado” e com infiltração moderada de água nas marquises e alguns pilares.

Como estas patologias poderão ter consequências mais sérias foi proposto um tratamento especial em toda a estrutura do edifício. A aplicação de um sistema de proteção transparente hidro-repelente de alto desempenho a base de poliuretano, e argamassa polimérica em locais com situações mais graves irá proteger o edifício de problemas futuros. Este tratamento não irá alterar a textura do concreto aparente uniformizando as diferentes intervenções das patologias.

A concepção da sede SANEPAR adota os princípios da PETROBRAS no Rio de Janeiro (1968) e do BNDE de Brasília (1973), vencedores de concursos nacionais, que marcaram a geração de arquitetos formados na UFPR na década de 1970.

Estes projetos se apresentavam com plantas quadradas, soluções estruturais com grandes vãos de modo a possibilitar ampla liberdade na disposição dos espaços administrativos, estrutura em concreto aparente e facilidade de instalações hidráulicas elétricas e de ar condicionado, horizontalmente através de forros removíveis, e verticalmente junto as colunas da estrutura de concreto.

Estas características peculiares da sede da SANEPAR demonstram os desdobramentos da linguagem da arquitetura do “Grupo do Paraná”, em um edifício onde a estrutura de concreto armado é determinante na sua concepção.

Referências

- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARVALHO, Deborah Agulham; BATISTA, Fábio Domingos; CHIESA Paulo. **Rubens Meister - projeto e obra**. Curitiba: Grifo, 2019.
- CELLIGOI, Gabriel. **Caderno de encargos: projeto de restauro e retrofit Sede Administrativa Sanepar**. Curitiba: Sobe Arquitetura, 2017.
- CENIQUEL, Mario. **A prática arquitetônica como forma de elaboração de uma crítica arquitetônica**. Dissertação de Mestrado: FAU USP São Paulo, 1990.
- CESTARO, Lucas R. **A atuação de Lebrét e da SAGMACS no Brasil (1947-1964). Ideias, planos e contribuições**. Tese de Doutorado: USP São Carlos, 2015.
- GNOATO, Salvador. **Arquitetura de Luiz Forte Netto - transformações da poética paulista**. São Paulo: Vitruvius arqtextos 047.02.
[http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.047/592:\(2004\)](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.047/592:(2004)).
- GNOATO, Salvador. **Arquitetura e Urbanismo de Curitiba - Transformações do Movimento Moderno**. Tese de Doutorado: FAU USP, São Paulo, 2002.
- História da Copel** (publicado em 05.09.17)
<https://www.copel.com/hpcopel/root/pagcopel2.nsf/docs/6505401715872FAA032573FA0069734F?OpenDocument>
- História da Energia no Paraná** (publicado em 05.03.18)
<https://www.copel.com/hpcopel/root/nivel2.jsp?endereco=%2Fhpcopel%2Froot%2Fpagcopel2.nsf%2F0%2F938F473DCEED50010325740C004A947F>
- PACHECO, Paulo Cezar Braga. **A arquitetura do Grupo do Paraná 1957-1980**. Tese de Doutorado: PROPAR, UFRGS, Porto Alegre, 2010.
- SANTOS, Manoel Cesar. **Evolução Histórica e Tecnológica do Saneamento no Paraná**. Curitiba: Texto SANEPAR DMA/GESA/Patrimônio Histórico, 2008.
- SANTOS, Michelle Schneider. **A arquitetura do escritório Forte Gandolfi 1962-1973**. Dissertação de Mestrado: Universidade Mackenzie, São Paulo: 2011.
- SCHMIDT, Walter W. **Telepar, a revolução das telecomunicações no Paraná**. Curitiba: Astelpar, 2018.
- SCHUSTER, Zair Lorival Luiz. **Sanepar ano 30 – Resgate da Memória do Saneamento Básico do Paraná**. Curitiba: Logos Press, 1994.
- XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo: Pini, 1982.
www.sobearquitetura.com.br