

Permanencia y cambio.

Comprensión de los determinantes en el proyecto de arquitectura por medio del análisis de la obra producida en el despacho: “Brasil Arquitetura”.

Andrea Perez Dias

Resumen: En este trabajo se ha buscado reflexionar acerca del tema de la producción arquitectónica, respecto a lo que sea el pensar, el concebir y el ejecutar arquitectura. Para eso, como objeto de análisis se ha elegido el despacho paulistano Brasil Arquitetura. Ubicado en la ciudad de São Paulo desde el año de 1979 es dirigido actualmente por Marcelo ferraz y Francisco Fanucci.

Master en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidade Politècnica de Catalunya
Linea II: Aproximaciones a la Arquitectura desde el medio ambiente histórico social.
Prof. Dr. Josep Muntañola Thornberg
Octubre de 2007.

Índice

1. Introducción	03
2. Hipótesis.....	04
3. Experimento	05
3.1 Breve biografía del despacho.....	06
3.2 Acerca de su arquitectura	07
3.3 Formación de un discurso	09
3.3.1 Vilanova Artigas y FAU-USP.....	10
3.3.2 Lina Bo Bardi	11
3.4 Línea	12
3.5 Trazo	13
3.5.1 Theatro Polytheama	14
3.5.1 O Conjunto KKKK	17
3.5.1 Casa Mantiqueira	21
4. Consideraciones finales.....	23
4.1 Futuras investigaciones	23
5. Breve bibliografía comentada.....	24
6. Notas bibliográficas.....	25
7. Anexo	26
7.1 O Novo Polytheama	26
7.2 Duas linhas sobre un projeto de arquitetura	27
7.3 Entrevista: M. Ferraz por Raíssa de Oliveira.....	28

1. Introducción

El objeto del análisis de esta tesina es la producción arquitectónica, respecto a lo que sea el pensar, el concebir y el ejecutar arquitectura. El tema surge de la voluntad de comprender el objeto cultural, aquí entendido como arquitectura. Para eso se ha elegido un despacho actuante en el panorama paulistano y brasileño, que también empieza a expresarse fuera del país por medio de concursos internacionales: Brasil Arquitectura. Este despacho, ubicado en São Paulo, existe a más de 26 años y ha llegado a un punto de madurez recientemente, tras la publicación del libro “Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitectura” - que lleva el nombre de los socios actuales.

La relevancia en la elección del Brasil Arquitectura como estudio de caso está en el hecho de tratarse de una unión que empieza desde de la carrera, en 77 y se ha desarrollado y evolucionado, hasta los días de hoy, 30 años después. Presenta una relevante obra construída, no solo cantitativa como cualitativamente. Aun que sea un despacho que esté activo y creciendo, y la proximidad temporal dificulte la mirada crítica, la historia de estos años aporta singularidades que hacen con que merezca la pena una investigación en este momento.

Tras la publicación del libro se abre una posibilidad y voluntad de reflexión acerca de una trayectoria. Trayectoria esta con puntos bastante interesantes, como el hecho de los dos socios vinieren de Minas Gerais a estudiar en São Paulo, la formación en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), la relación con Lina Bo Bardi y la gama de proyectos ejecutados en ámbito no solo estadual, como nacional e incluso en el exterior. Han alcanzado un nivel de calidad que les podría llevar a convertirse en referencia de la arquitectura para las generaciones futuras.

Existen distintas maneras de volcarse a este análisis. Aquí, la intención es, con base en la literatura teórica de arquitectura y la aproximación a este estudio de caso – Brasil Arquitectura – apuntar lo que parecen ser los temas fundamentales, las memorias presentes en la obra de este despacho. De este modo, se buscaría comprender y establecer la comparación entre como piensan y hablan, cual es la narrativa y lo que en definitivo producen en arquitectura, o sea encontrar la permanencia y el cambio que su obra parece señalar.

2. Hipótesis

Se ha partido de la hipótesis que la obra del despacho Brasil Arquitetura está fuertemente caracterizada pela idea de permanencia y el cambio¹, y que partiendo del análisis de la obra creada e intentando extraer de un conjunto de obras puntos fundamentales recurrentes en cada una, se podría encontrar los fundamentos, memorias y aportaciones nuevas plasmadas en el discurso, en el dibujo y en el objeto arquitectónico.

Se ha elegido el despacho Brasil Arquitetura por ser un despacho joven y al mismo tiempo ya consolidado, con una obra construida significativa, que permite utilizarlo como objeto de este análisis. La hipótesis inicial era de que a lo largo de sus 30 años de existencia, el principal determinante en la arquitectura producida por este despacho se trataba de una consecuencia directa de la formación académica de sus socios, obtenida en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo.

Sin embargo, el aprendizaje del arquitecto no está únicamente vinculado a la escuela. Es decir, la actividad de un arquitecto con la cual se establezca un contacto a nivel personal o mismo a un nivel indirecto (registros, conferencias, publicaciones), puede convertirse en modelo, o en base sobre la cual crear. Este personaje y su obra pueden venir a influenciar toda una generación de arquitectos.

En esta misma línea de pensamiento, resulta claro que no solo un arquitecto puede llegar a influenciar otros, pero también un artista plástico, así como cualquier otra persona o situación relevante, sea ella de carácter económico, político, social, cultural o emocional. El arquitecto siempre debe tener en cuenta el contexto del proyecto, y por ello se entienden los determinantes sociales, políticos y económicos, o sea, el entorno. Como explica Muntañola en “Topogénesis”, hay una interdependencia entre las esferas del sujeto (aquí la figura del arquitecto), del objeto (el proyecto de arquitectura) y el contexto (la historia, las memorias). (Muntañola. 2000)

Durante un segundo acercamiento, nuevos hechos y relaciones se presentaron como de suma importancia, sin los cuales, uno podría afirmar que el despacho sería otro, o incluso no existiría.

En el estado actual de la investigación, se podría decir que hay dos puntos de referencia principales en la producción del “Brasil Arquitectura”:

- Formación Académica en la FAU-USP, años 70.
- Colaboración de Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci y Marcelo Suzuki con el arquitecto Lina Bo Bardi.

El intento aquí es analizar la obra del despacho e identificar los elementos, las memorias que están plasmadas, en que grado uno u otro punto ha sido determinante o ha influenciado en el proyecto de arquitectura y a partir de eso poder formular, de manera general, las líneas relevantes, a la hora de producir arquitectura en este despacho. Es decir, qué es el fundamental en la formación de estos arquitectos y en su proceso de creación.

3. Experimento

Como ha sido mencionado anteriormente, las obras del despacho Brasil Arquitetura, parecen señalar algunos puntos de referencia importantes.

El análisis se puede hacer bajo distintos enfoques. Con la mirada hacia la narrativa, la configuración del proyecto, objeto y el paisaje cultural (arquitectura) se podrá llegar a comprender las líneas de proyecto, las influencias, o simplemente la memoria - la creación a partir de la memoria.

Antes de empezar con estos distintos enfoques, parece oportuno contextualizar brevemente la historia del despacho, su origen, la carrera y la relación con Lina Bo Bardi. Se seguirá entonces, bajo el enfoque de permanencia y cambio, con los principales temas acerca de su arquitectura, sacados de los textos de otros arquitectos, como por ejemplo João Filgueiras Lima y Hugo Segawa. En un segundo momento se vuelca a la formación de su propio discurso, contextualizando Vila Nova Artigas y la FAU-USP y Lina Bo Bardi. Por fin, se llega a la línea de proyecto y al trazo, intentado hacer un paralelo entre el propio discurso de Fanucci y Ferraz (apoyado en textos suyos y entrevistas), y las intenciones plasmadas en su arquitectura (apoyado en los croquis, proyectos y registros fotográficos).

3.1. Breve biografía del despacho

El despacho Brasil Arquitetura nace en el año de 1979 teniendo como formación inicial, los socios Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki, todos licenciados en la FAU-USP.

Fanucci y Ferraz han nacido en Minas Gerais y han vivido en la misma ciudad – Cambuí – antes de moverse a São Paulo. Aún que eso nunca sea mencionado como un punto fundamental en la historia de este despacho, Minas Gerais es un Estado de Brasil que presenta cierta peculiaridad en el campo de la arquitectura.

Tras la relación con Juscelino Kubitschek – que vendría a ser el presidente del país, cuando de la construcción de Brasília – Oscar Niemeyer vendría a recibir muchos encargos de proyectos en la ciudad de Belo Horizonte (capital del Estado), donde Juscelino era entonces el alcalde. Eso va establecer una cierta tradición moderna e incluso un orgullo por obras como el Complejo de la Pampulha, lo que seguramente habrá sido parte de la experiencia individual de los dos arquitectos (aún que no exista una referencia directa a al hecho de hayan nacido en Minas Gerais). Además, Cambuí va ser una ciudad donde llevaron a cabo muchas obras.

Entre 80 y 81 ya habían trabajado juntos con otros dos arquitectos además de Suzuki, que eran José Sales Costa Filho y Tâmara Roman en el Atelier Vila Madalena. Fanucci, durante la carrera, había establecido con algunos colegas el espacio Galpão, que hasta hoy abriga, en generaciones sucesivas, estudiantes y arquitectos recién licenciados, como una especie de herencia. De alguna manera, hay un frisson acerca de este espacio, pues ha recibido arquitectos que después vendrían a ser profesores, profesionales conocidos o ya hacían parte del grupo de alumnos que se destacaban en la carrera de arquitectura.

Desde 77 Ferraz ya colaboraba con el arquitecto Lina Bo Bardi y el despacho Brasil Arquitetura vendría a desarrollar muchos proyectos en alianza con ella. Fanucci ha trabajado en los despachos de algunos profesores de la FAU, como Julio Katinsky, Abraão Sarnovics y Joaquim Guedes.

A lo largo de su trayectoria, en este despacho se realizaron proyectos de arquitectura, urbanismo, restauro y diseño, proyectos de carácter público, bien como privado. En 1986 fundan la “Marcenaria Baraúna”, donde llevarán a cabo los trabajos de mobiliario y objetos en madera.

Mientras Fanucci desarrolla actividades docentes, como profesor de proyecto en la Faculdade de Arquitetura Brás Cubas entre 1993-1995 y la misma cátedra en la Escola da Cidade, de la cual es socio fundador, entre 2002-2004, Ferraz se dedica a muchas curadorías de exposiciones e organizaciones de libros, como es el caso del Lina Bo Bardi (1993) .

En el año de 1995 Marcelo Suzuki deja de ser socio en el despacho por un período de 10 años. Vuelve como colaborador en el año de 2005, justamente en el momento de la publicación del libro.

Los proyectos se dividen en dos vertientes. Por un lado los institucionales o públicos, en general caracterizados por rehabilitaciones de construcciones antiguas de valor histórico y cultural. Por otro las viviendas unifamiliares, caracterizadas, dentro de una misma postura, por proyectos singulares (únicos), que huyen del mercado inmobiliario y de una estandarización y se basan en soluciones específicas a las características de la parcela, de sus propietarios y del contexto.

3.2. Acerca de su arquitectura

Para empezar este estudio se ha tomado como literatura de referencia la tesis de Linares. Con mucho cuidado para no terminar por mezclar las intenciones de esta investigación con el propio tema de Linares, se ha podido aprovechar de sus aproximaciones a la enseñanza para pensar lo que aquí se intentó reflexionar acerca de la actitud profesional de estos arquitectos. (Alfred Linares i Soler. 2006.)

La hipótesis inicial era que el resultado profesional estaba prioritariamente condicionado por la carrera. Lo que se ha llegado a constatar, por medio de la lectura de textos sobre la obra del Brasil Arquitetura y que se pretendió confirmar en el análisis del objeto arquitectónico, es que durante la carrera y aún en la vida profesional, la influencia de las relaciones que se dan en estos dos ambientes creativos, son fundamentales y pueden caracterizar un proceso de aprendizaje continuo, donde el acumulación de nuevas memorias viene a generar una línea identificable en la obra.

La convivencia entre los arquitectos en el ambiente profesional, principalmente entre los estudiantes y recién graduados, con el responsable por el despacho, como es el caso de de Ferraz con Lina, de Lina con Gió Ponti y que posiblemente será el de los jóvenes que trabajan hoy con Ferraz y Fanucci en sus futuros despachos, es siempre muy relevante en lo que toca la construcción de la manera de pensar y proyectar arquitectura. Aquí, se ha volcado al objeto creado, buscando identificar estas líneas que un día han sido parte de un proceso de aprendizaje del crear y hoy ya están interiorizados en el profesional y hacen parte de la comunicación aportada por este profesional.

Trecho de entrevista (Raíssa Pereira Cintra de Oliveira. 2007): Marcelo Ferraz, en entrevista, habla acerca de lo trabajo con Lina:

“(...)Olha, trabalhar com a Lina teve importância na minha vida. Foram quinze anos trabalhando com ela, diariamente. Foi uma pessoa de convívio fantástico em todos os sentidos. Na prática do projeto a gente herdou algo que não era habitual na faculdade de arquitetura. Na faculdade a formação era bastante diferente daquela que encontrei quando fui trabalhar com a Lina. A construção de repertórios, dos modelos, ou seja, criar um projeto sobre um repertório. Com a Lina não tinha algo tão fechado, o repertório era muito mais amplo inclusive não só no mundo da arquitetura. Isso é uma coisa muito importante, às vezes as referências estavam aparentemente distantes da arquitetura, mas iam desembocar no projeto. Isso eu acho fantástico no trabalho com ela. (...)”

Linares trabaja mucho la idea de creación asociada a la de fundación. Crear es la actividad que se da al proponer algo nuevo sobre algo previo. O sea, la invención no es una generación espontánea, de la nada, sino que viene asociada a la idea de memoria, a la elaboración a partir de un contexto. Es basándose en esta premisa que se pretende trabajar en esta investigación.²

La creación de una obra, aquí entendida como la producción de un despacho tiene fundamentos. Fundamentos en la carrera, en otros profesionales y en un contexto socio cultural. Con base en esta perspectiva se produce la creación, o si se prefiere, la invención, que no es más que desarrollar un proceso de comunicación a partir de estos referentes. El contexto cambia, y claramente la enseñanza también, pero hay constantes y en una narrativa se puede percibir la permanencia de otros discursos en la madurez de un discurso nuevo. Esa es la idea de permanencia en el cambio, apuntada por Linares para formular su idea sobre la posibilidad de enseñanza de la arquitectura, una vez que la creación viene de la memoria y de la inteligencia general y no de un don o inteligencia específica.

Para volcarse al análisis del estudio de caso se han utilizado libros que presentaban el panorama de la arquitectura brasileña en el momento histórico de la formación de estos arquitectos, bien como de la obra producida por algunos profesionales en este mismo momento.

En el libro Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura, los textos de presentación del de João da Gama Filgueiras Lima – Lelé, bien como el de Max Risselada han sido bastante incisivos en lo que toca en tema de las referencias arquitectónicas (memorias). (Fanucci y Ferraz. 2005).

Lelé es uno de los grandes nombres de la arquitectura brasileña actual, habiendo desarrollado muchos trabajos de carácter social, donde invierte su interés y experimentaciones en tecnología prefabricada. Ha conocido Brasil Arquitetura por haber trabajado con ellos en la rehabilitación de la “Ladeira da Misericórdia” y “Casa do Benin”, en 1986, en Salvador, proyecto este que hacían con Lina Bo Bardi. Lelé habla de un talento potencial vislumbrado en el colectivo por aquí estudiado ya a esta época y habla también de la importancia de la convivencia con Lina.

Max Risselada es profesor de la Facultad de Arquitectura Tecnológica de Delft, Holanda. Ha tenido el primero contacto con Brasil Arquitetura cuando Ferraz, en 1994 presenta la obra de Lina en una exposición itinerante que en este momento llegaba a Delft.

En su presentación acerca del despacho, Risselada apunta como principal cualidad en la obra del grupo la capacidad de manipular el programa de actividades a fin de que se inserte al contexto realizando temas específicos de dado proyecto. La implantación siempre es tratada con mucho cuidado, haciendo con que los límites de la parcela actúen en el proyecto y se alcance una transición ligera entre el exterior y el interior.

En estos textos, en el discurso Lina y Artigas, en las mismas palabras de Fanucci y Ferraz resuena la idea de la búsqueda de la característica brasileña, sea ella en el uso de los materiales, en la concepción del espacio formal, en el intento de definición de una casa. El intento de definir la cultura brasileña viene asociada a un movimiento socio político de definición de la identidad nacional y tiene en los años 60 su mayor expresión. (Hugo Segawa. 1999)³

También es constante la idea de la verdad y simplicidad estructural, esto significando principalmente el uso de los materiales en su estado bruto, y la súper exposición de la estructura.⁴ En el discurso de Artigas y Lina respecto a la arquitectura este es uno de los temas más elocuentes y en este momento es bastante asociado al desarrollo del empleo del hormigón armado, muchas veces aplicada explícita y contundentemente en cuanto al sistema estructural, como es el caso del mismo edificio de la FAU-USP o del MASP.⁵

Cecilia Rodrigues dos Santos, profesora de la Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie contextualiza extensivamente el momento histórico, pré y contemporáneo a la formación de los arquitectos aquí estudiados. (Fanucci y Ferraz. 2005). El hecho de que estos arquitectos hayan empezado la carrera en medio a la dictadura militar, de que hayan sido los primeros años del edificio nuevo (y actual) de la FAU y como todo eso es determinante para la formación del discurso de estos jóvenes son temas en su reflexión.⁶

Según Rodrigues dos Santos, se trataba de crear una arquitectura de resistencia, de manera rigurosa y bruta, actitud que asocia a los paulistas, “una gente que ha buscado construir su casa lejos del litoral, en el altiplano, pasando por toda a dificultad que supone subir las escarpas de la sierra, una gente dura y rigurosa”.

La modernidad paulista es brutal, es distinta de la escuela carioca en la cual se percibe bastante fuerte la influencia de Le Corbusier. Una ciudad llena de jardines, de terrazas sobre pilares y miradores. São Paulo no tiene la vista al mar, los edificios brutales se utilizan de fachadas ciegas y sus pilares que son patas gigantes, explicitando la composición estructural.

Rodrigues dos Santos habla también de Lina como una segunda graduación, de los temas de la verdad y sencillez constructiva, de la casa y de la arquitectura como posible herramienta de transformación social.

Realza también la relación del Brasil Arquitetura con sus contemporáneos en otros campos del arte. En la música, con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia y João Gilberto, en cinema con Glauber Rocha, en la antropología con Darcy Ribeiro, todas visiones desde el Brasil y hacia el Brasil, buscando esta característica de las raíces locales. En sus mismas palabras, habla de un grupo que ve la arquitectura como un tema de valor cultural. Hay que viajar el país, mirar, investigar, registrar e incorporar. Este sería el mismo proceso de creación que viene de fundamentos anteriores, de la memoria, que ya ha sido expuesto anteriormente. (Fanucci y Ferraz. 2005).

Vasco Caldeira, también profesor de la Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, apunta la búsqueda de las raíces brasileñas en la tradición portuguesa y en la arquitectura de Minas Gerais del siglo XVIII y XIX. Es el único autor a tratar el tema de estas raíces, que son raíces de nacimiento, que posteriormente también vendrían a consolidarse como fundamento en la creación. De todos modos, más una vez se evidencia el interés en la experiencia nacional, de carácter popular, experimentando los materiales tradicionales, como la teja, la estructura en madera, cielo raso de paja, entre otros. (Fanucci y Ferraz. 2005).

3.3. Formación de un discurso

Según el discurso, los mismos Fanucci y Ferraz al referirse a sus propias obras, o bien los diversos autores que han escrito sobre ellos, suelen repetir frases y términos como sencillez estructural y constructiva, rescate de la cultura vernácula brasileña, y la idea del hombre como centro. Es bastante presente también una preocupación con lo que es la casa brasileña, y con la identidad cultural brasileña.

Estos mismos términos son fácilmente encontrados cuando uno se refiere a Lina Bo Bardi, a Vilanova Artigas y a la escuela paulista. Fanucci y Ferraz se hicieron arquitectos en la fase posterior al grande momento de la arquitectura brasileña. Los años 50 – 60 han sido años en que hacer arquitectura significaba trabajar por construir la cultura brasileña. Fueron años de grandes nombres y proyectos. Años de Niemeyer y de Lucio Costa, de la construcción de Brasilia, de la visita de Le Corbusier y la participación en el proyecto del Ministério da Educação e Cultura en el Rio de Janeiro, de publicaciones como la Brazil Builts del MOMA que pone el país en el panorama mundial de la arquitectura. Son años de inversión estatal, de encargos públicos, donde los arquitectos buscaron que sus proyectos expresasen al máximo la realidad y la calidad de la arquitectura y por así decir, la cultura brasileña.

El contexto post 2ª Guerra Mundial supuso la búsqueda por nuevas soluciones constructivas y nuevos materiales que posibilitasen una rápida reconstrucción de las ciudades y atención al déficit de viviendas. Además, en muchos países de América Latina que experimentaban un grande crecimiento y desarrollo en este periodo, la arquitectura se ha presentado conectada a esa búsqueda de identidad nacional y de la posibilidad de proporcionar condiciones mejores de vida a los pueblos.

Este período es marcado no apenas por relevantes expresiones nacionales del movimiento moderno en Brasil, como también, por importantes cambios políticos. En 1964 empieza la dictadura militar. Temas de tamaño relevancia inevitablemente estarían representados en la concepción de este espacio.

Son también estos años en que se da la formación del curso de arquitectura de la FAU y de su edificio sede. El edificio da la FAU-USP ha sido concebido pelo Arquitecto João Batista Vilanova Artigas en 1961 (la obra es inaugurada en 1969) como resultado de la ampliación de la carrera de Arquitectura, que dejaba de ser parte de la Escuela Politécnica de Ingeniería, para tener autonomía propia.

3.3.1. Vilanova Artigas y FAU-USP

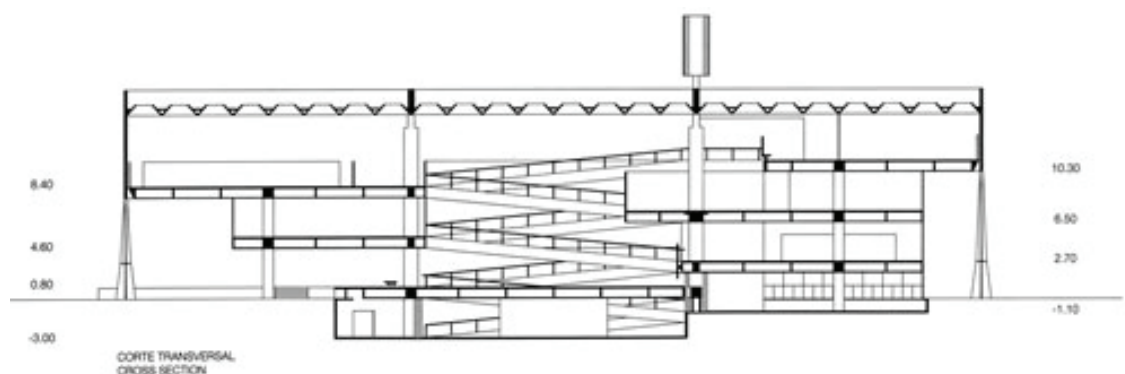
El edificio de la FAU, más que recibir la facultad de arquitectura, ha sido la propia expresión del programa de cinco años de esta carrera, que Artigas, más que ningún otro, se ha dedicado a conformar. Artigas estaba muy interesado en lo que significaba la enseñanza de arquitectura y junto al edificio proyecta lo que sería el curso de arquitectura, o por mejor decirlo, proyecta el edificio para el curso de arquitectura. Se ampliaba la visión del campo de estudio. Son introducidas las áreas de urbanismo, diseño industrial y comunicación visual. Había por año el ingreso de 30 alumnos, pero para Artigas, para colocar el país en punta en la producción arquitectónica era necesario formar centenas de arquitectos al año. Además, creía en la fuerza de la arquitectura, capaz de cambiar las relaciones sociales.

Constantemente el edificio de la FAU ha sido asociado al brutalismo, que no llega a ser un movimiento colectivo de profesionales trabajando según ideas comunes, sino más bien una actitud de proyecto, desarrollada por arquitectos modernos, llevando al extremo el trabajo con la idea de verdad estructural.

Fanucci y Ferraz pasaron entre 5 y 7 años en la FAU, en la década de 70. Cuando empiezan la carrera encuentran la facultad vaciada de sus nombres principales, en este momento perseguidos por el régimen dictatorial. Sin embargo era latente en sentido de obligación en mantener sus ideales y hacer una arquitectura de resistencia. Este edificio es un espacio abierto, por así decir. Aún que la mirada exterior identifique un volumen monolítico, el primero paso hacia el interior revela y valoriza toda su dimensión de proyecto, que no está, ni podría estar contenida adentro de estos alzados. El exterior entra por los ventanales de piso a techo (en el nivel del museo), o zenitalmente por la cubierta. Y tan solo ese recogido de la mirada, y el recogido literal por este ambiente se convierten en una clase de las intenciones de Artigas, de pensar el espacio y la arquitectura como herramientas de transformación social. (ver imágenes)

Edificio de la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo.
Arq. Vilanova Artigas. 1961

vista exterior.
vista interior. rampas.
sección transversal.
(fuente: Kamita. 2000. ver bibliografía)



3.3.2. Lina Bo Bardi

Otro nombre constantemente asociado al brutalismo es el de Lina Bo Bardi, arquitecto (como le gustaba llamarse a sí misma) italiana, naturalizada brasileña. Ha estudiado en la Universidad de Roma, marcada por una tradición en las disciplinas histórico-arquitectónicas. Ella, que había estudiado también en el Liceo Artístico y tenía un interés especial por la composición, decide moverse a Milán, una ciudad más dinámica.

Un hecho interesante del inicio de su carrera profesional es que comenta que junto con su propio despacho, empieza a trabajar con Gió Ponti para “coger mano”, o sea, adquirir práctica. Allí trabajó en proyectos de diseño, moda, urbanismo y edificaciones. Lo mismo pasa con Fanucci y Ferraz, que justo a terminar la carrera empiezan a colaborar con Lina (y con algunos profesores de la FAU también), a parte de la actividad en el Atelier Vila Madalena.

El discurso de Lina habla mucho de la casa (como sabemos, también una recurrencia en Fanucci y Ferraz). Al ver las ruinas, las viviendas bombardeadas en guerra, Lina mira hacia adelante. Piensa que la casa, como institución que existía, había ruido y eso significa que se ha de pensar una nueva casa, según sus palabras, una casa para habitar, y no para enseñarse. Con el post-guerra hay un nuevo ánimo constructivo y este arquitecto viaja por Italia con la finalidad de entender lo que es el italiano y de escribir como es su vivienda, o su trabajo, o como debería ser.

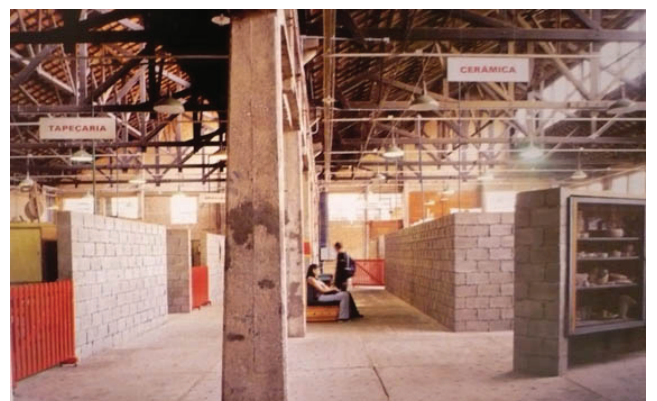
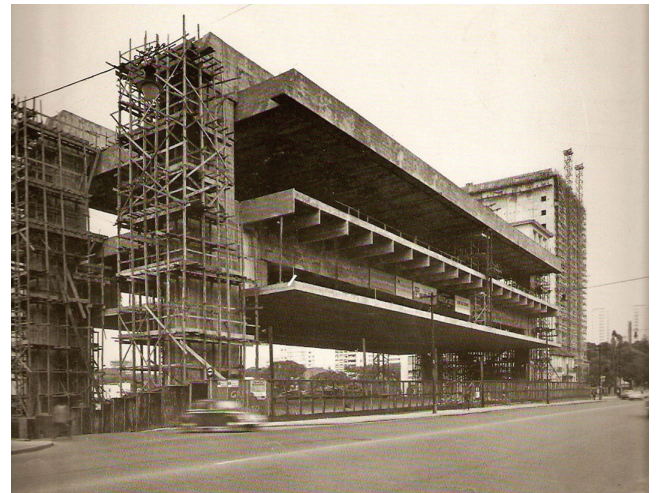
En 1946 se casa con Pietro Maria Bardi y juntos viajan a Brasil, donde, tras una invitación a él para la dirección del museo de arte brasileña, deciden quedarse. En el desarrollo de su carrera profesional en Brasil, ha proporcionado importantes expresiones de su obra (y de como piensa el trabajo en arquitectura) en diversas ciudades y regiones del país. El discurso de Lina, dentro de toda la diversidad contextual del país siempre ha sido coherente y reincidente en los temas de la verdad estructural, la sencillez de las formas. El edificio del MASP – Museo de arte de São Paulo – 1957/1968 - es un importante ejemplar de estas ideas. (ver imágenes)

Su obra también se caracteriza por trabajos de rehabilitación, como la del edificio que hoy abriga el Sesc Pompéia, anteriormente una fábrica en la ciudad de São Paulo, convertida en centro deportivo y cultural, polivalente, donde también ha sido agregado un nuevo edificio para abrigar parte de las nuevas funciones. (ver imágenes)

Las rehabilitaciones acompañadas de nuevas estructuras también serán una constante en el trabajo del Brasil Arquitectura.

Museu de Arte de São Paulo. 1957/68 (1)
Sesc Pompéia. Rehabilitación. 1977 (2)
Arq. Lina Bo Bardi

(1) vista exterior. construcción
(2) vista exterior. ed. nuevo y ed antiguo rehabilitado.
(2) vista interior. nuevas instalaciones.
(fuente: Bardi. 1993. ver bibliografía)



3.4. Línea

La relación con el discurso de Lina y de la FAU ha sido muy fuerte y se puede escuchar su resonancia en el discurso del Brasil Arquitectura. Cuando hablan de su mismo trabajo surge el tema de la búsqueda por soluciones constructivas sencillas, por las referencias brasileñas y por una arquitectura para el hombre. Quieren hacer una arquitectura de resistencia, implicada socialmente, capaz de cambios en la sociedad y en la manera de habitar.

Trecho de entrevista (Raissa Pereira Cintra de Oliveira. 2007): Marcelo Ferraz, en entrevista, habla acerca de su trabajo:

"(...)Gosto deste termo "prática social". Meus colegas de trabalho e eu não conseguimos vestir a camisa daquele arquiteto que fica na prancheta, cultivando as "coisas geniais do desenho". Não sei como é isso. Não estou fazendo piada e não é falsa modéstia, não é isso. A prática social no caso é dada, você está sempre buscando as relações com todos agentes que interferem no projeto; a política, no sentido mais nobre da palavra, principalmente com aquele que vai utilizar o projeto. (...)"

Habitar termina por ser el tema más recurrente, pues, según ellos mismos dicen, tratan todos sus proyectos, sea una exposición, sea una tienda, sea una casa, todo con la misma idea de ciudad, parte de algo, de un contexto más grande, donde vive el hombre.

Entienden que su arquitectura está en un momento post-moderno. Que ha cambiado la manera de proyectar, de construir. Hay nuevos materiales y técnicas constructivas. Reconocen también que trabajar en Brasil supone algunas limitaciones por el hecho de el desarrollo técnico ser más incipiente.

3.5. Trazo

Para este análisis se ha elegido tres obras de interés. Dos son proyectos de rehabilitación y una es obra nueva - vivienda unifamiliar. Como ya se ha mencionado, uno de los principales enfoques de proyecto en el Brasil Arquitectura son las rehabilitaciones, muchas veces asociadas a la financiación pública. Otro enfoque son las casas. Casas unifamiliares, en general construcciones nuevas, en parcelas vacías, permitiendo una libertad más grande a la hora de articular el programa funcional de la vivienda. La idea ha sido buscar analogías para estos proyectos en la obra de otros arquitectos, entendidos aquí como referencia para el despacho Brasil Arquitectura. El análisis se hizo por medio de registros fotográficos, plantas y croquis. Los proyectos son: Teatro Polytheama (1995); Conjunto KKKK (1996); Casa Mantiqueira (2000).

La elección se hizo en función de una propia identificación del despacho con estos proyectos. Son obras que están colgadas en el sitio web en el apartado selección. Para las dos rehabilitaciones se ha hecho publicaciones específicas (Teatro Polytheama de Jundiaí. 1996 y O Conjunto KKKK. 2002). La casa tiene como cliente el propio Francisco Fanucci, y por más que sea una casa de montaña para fines de semana, en una casa proyectada para uno mismo se espera encontrar plasmado todo la aspiración de uno.

3.5.1. Theatro Polytheama. Jundiaí, São Paulo 1995.

Trecho del texto "O Novo Polytheama" de Ferraz y Fanucci, publicado en la web del despacho:

"(...)O respeito à sua história, revelado nas paredes nuas de tijolos, na esbelta estrutura de aço do telhado, na disposição em forma de "ferradura" das frisas e camarotes, foi também evidenciado nas novas intervenções em concreto aparente, que vêm atender a requisitos de conforto e segurança, com a linguagem técnica de nosso tempo.(...)"

La rehabilitación del Teatro Polytheama (1995) se trata de la retomada de un proyecto inicial de Lina Bo Bardi, preocupada con el destino de un edificio que había sido referencia de ambiente de múltiples funciones – pudiendo recibir obras de teatro eruditas, populares y incluso proyecciones de cinema.

Tras adaptaciones a este proyecto inicial, el final va caracterizarse pela restauración general de la estructura original, exponiéndola y por la modernización de las instalaciones. Se ha proyectado una galería a lo largo y al límite lateral de la parcela, que conecta la fachada principal a la posterior, bien como un bloque de escaleras que resuelve la circulación vertical, dando acceso a los camarotes y a la galería superior.

La fachada, de rasgos eclécticos, ha sido restaurada, y posteriormente toda pintada en blanco con la intención de suavizar los efectos de los relieves decorativos. El área de circulación es toda en acabados brutos, en hormigón y estructura de ladrillos sin revestir y piso en piedra mineira. El espacio de la platea, al mismo tiempo que enseña toda la estructura de la cubierta de hierro y las instalaciones de aire acondicionado, tiene una característica más noble, con acabados más refinados: piso en pau-marfim, paredes pintadas en azul ultramarino y una escultura-lustre en cristal.

Estaba previsto aún un edificio anexo, al fondo de la parcela, con las funciones de apoyo como talleres, administración y cafetería, que no se llega a construir.

El proyecto se parece bastante a la propuesta de Lina (1986), que preveía una nueva conexión a lo largo de la parcela vecina, ya indisponible en este segundo momento. En uno de los croquis de Ferraz y Fanucci se percibe también la intención de abrir la parte posterior del palco, como había propuesto Lina para este teatro (y que lo ha propuesto también en tantos otros, como por ejemplo para el Teatro Oficina (1980-1991) y que estos arquitectos irán rescatar en otros proyectos. (ver imágenes)

Rehabilitación. Theatro Polytheama. 1995.

Arq. Brasil Arquitetura

primeros estudios

En el croquis número uno se ha señalado en rojo la propuesta de apertura de la parte posterior del palco.

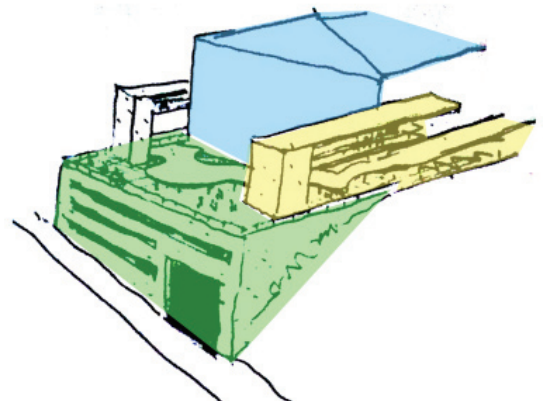
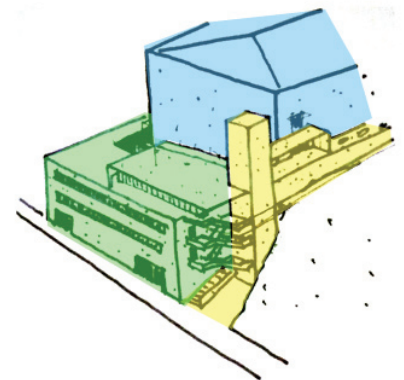
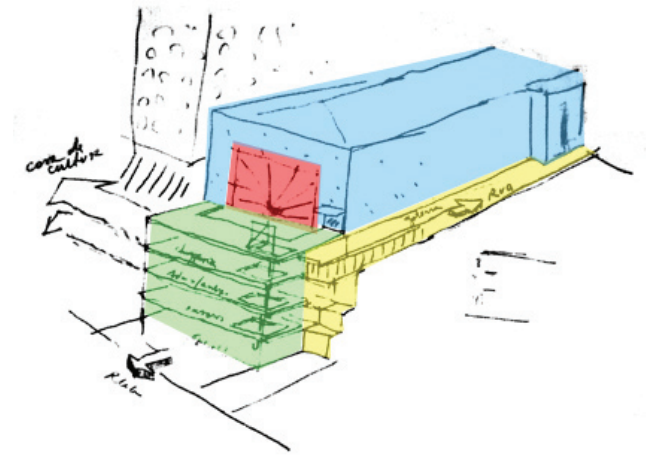
En todos los croquis se ha señalado:

verde para el edificio anexo;

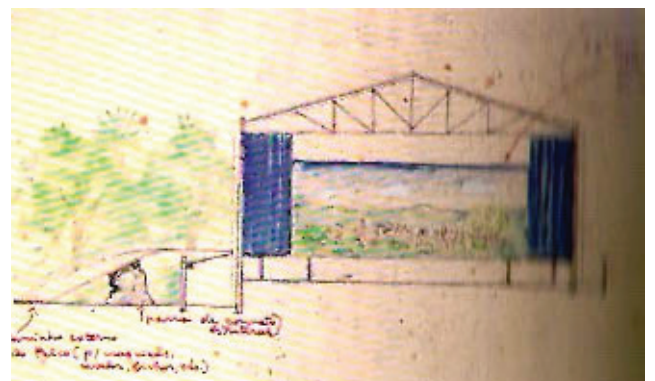
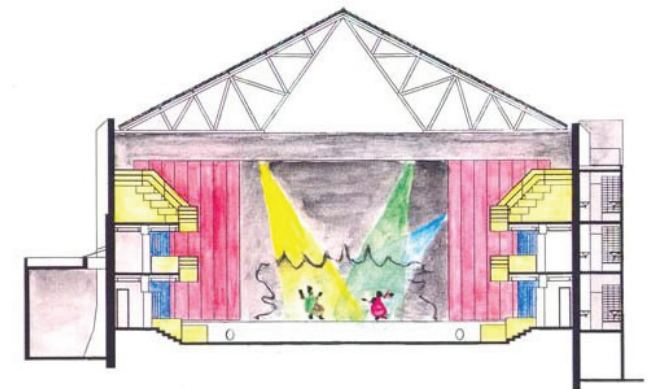
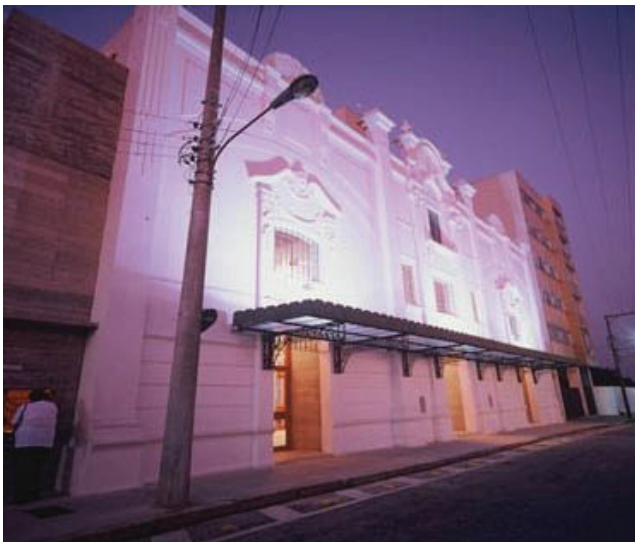
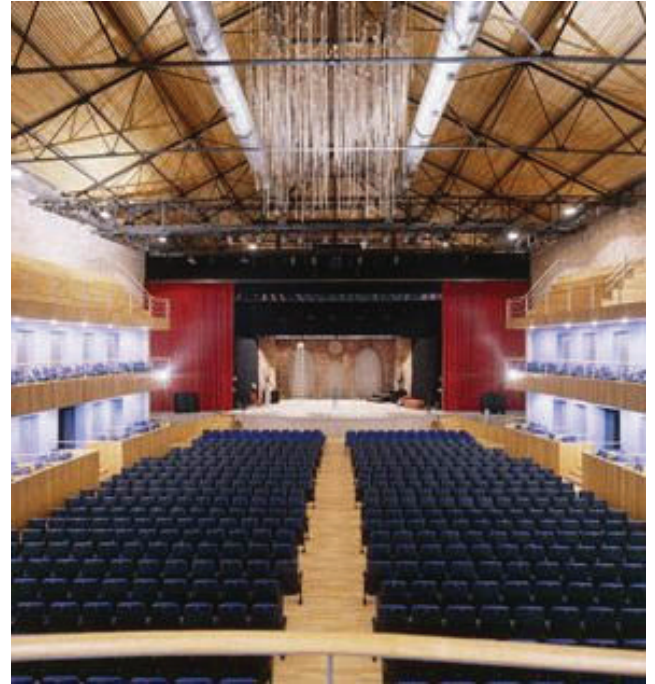
amarillo para la circulación lateral;

azul para el edificio antiguo.

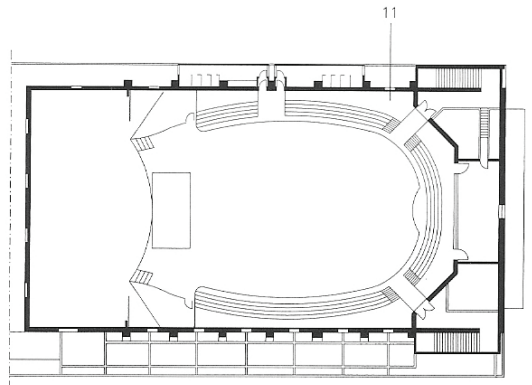
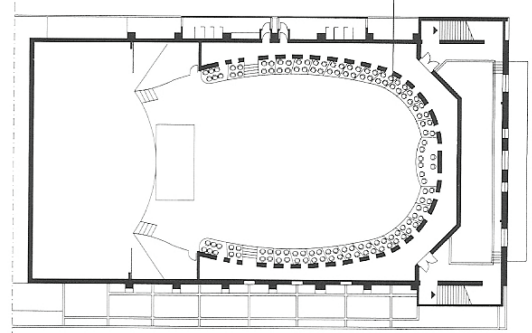
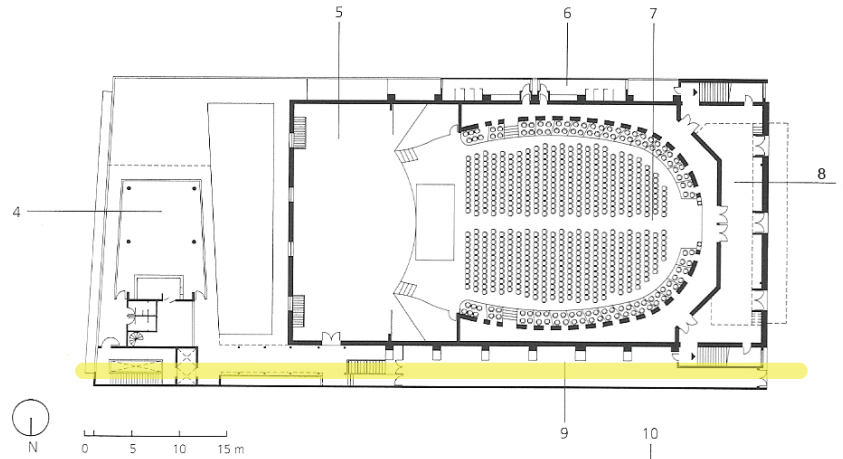
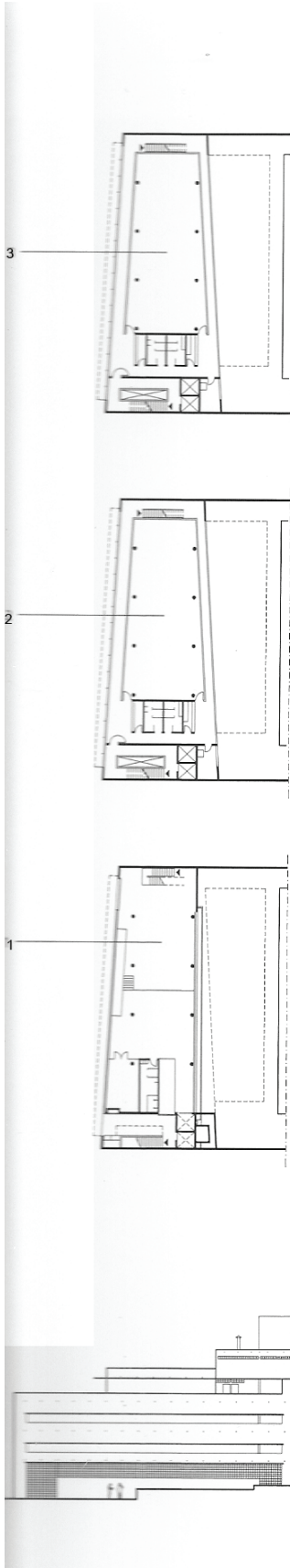
(fuente: Fanucci. 2005. ver bibliografía)



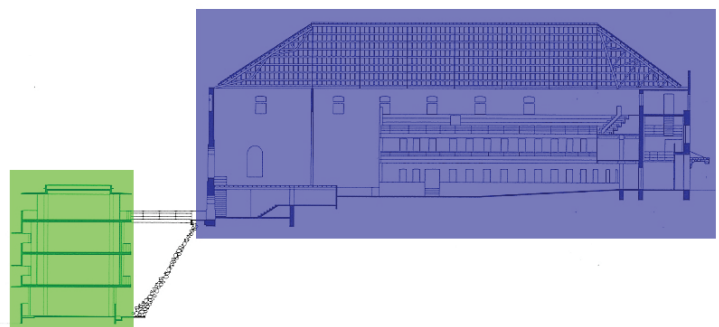
al lado:
 vista aérea desde la alzado posterior.
 alzado principal.
 pasillo lateral.
 abajo:
 vista del palco desde la platea.
 croquis del palco. Brasil Arquitectura.
 croquis del palco con la parte posterior abierta. Lina.
 (fuente: Fanucci. 2005. ver bibliografía)



plantas, seccion longitudinal y alzado posterior.
verde para el edificio anexo;
amarillo para la circulación lateral;
azul para el edificio antiguo.
(fuente: Fanucci. 2005. ver bibliografía)



- Planta cota 0.00:
1 oficina
- Planta cota 3.50:
2 cursos e ensaios
- Planta cota 7.00:
3 administração
- Planta cotas 10.50 e 13.00:
4 café/restaurante
5 palco
6 sanitários
7 platéia
8 foyer
- Planta cota 17.80:
9 galeria de ligação entre as ruas
10 camarotes
- Planta cota 20.00:
11 galeria superior
- Elevação do edifício de apoio
- Corte longitudinal



3.5.2. Conjunto KKKK. Registro, São Paulo 1996.

Trecho del texto “Duas linhas sobre um projeto de arquitetura” de Ferraz y Fanucci, publicado em la web del despacho:

(...) “Em 1995, preparamos um pequeno estudo arquitetônico para a transformação do antigo Conjunto KKKK num centro de cultura e educação. O Conjunto, já desde alguns anos em nossa mira de arquitetos indignados com o abandono do patrimônio histórico, além de ávidos por um novo desafio de projeto, impressionava-nos não somente pela arquitetura singular, mas por sua presença física e simbólica na formação e no crescimento da cidade de Registro.(...)”

La rehabilitación del Conjunto Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha (1996), una iniciativa de los propios arquitectos (en una misma actitud que ha tenido Lina Bo, respecto al Polytheama), es un proyecto que se caracteriza por un interés en el patrimonio histórico tratado como una referencia local (en la ciudad de Registro – SP).

El conjunto, originalmente ha abrigado las instalaciones de la Companhia Ultramarina de Desenvolvimento KKKK, responsable por la parcelación y asentamiento de aproximadamente 450 familias japonesas y pelo tratamiento y almacenamiento del arroz.

El edificio ha sido recuperado, manteniendo la estructura original en ladrillos y arcos de ladrillos tejas de arcilla, con estructura en madera y pilares de acero, todo sin revestimientos o falso techos. Ha sido desarrollada una nueva articulación del conjunto por el medio de un “paseo” cubierto por una losa en hormigón, parte sobre pilares, parte atirantada, substituyendo la antigua varadilla en tejas. En el interior de los galpones se ha propuesto bloques para abrigar las actividades administrativas y pedagógicas.

El bloque de tres pavimentos ha sido pensado para el Memorial de la inmigración Japonesa en el Vale do Ribeira y abriga hoy cerca de 50 obras de artistas de origen japonesa, bien como donaciones de la población local.

Un nuevo bloque es proyectado para recibir la función de teatro. Este más de autoría, se diferencia de las construcciones pré-existentes, sin entrar en conflicto. En una actitud dialógica de proyecto, el cubo de ladrillos pintados en blanco respecta la altura y volumetría de las otras construcciones, se alinea en lo que respecta la implantación general del conjunto, marcando su presencia como construcción nueva.

El proyecto, avanza en la dimensión arquitectónica – constructiva – para llegar a la esfera social, haciendo parte de un proyecto más amplio de revitalización de la región ribeirinha, con la implantación del Parque Beira-Rio. (ver imágenes)

Trecho del texto “Duas linhas sobre um projeto de arquitetura” de Ferraz y Fanucci, publicado em la web del despacho:

(...) “Com a realização desse trabalho, após seis anos de idas e vindas, reafirmamos nossa crença de que a arquitetura, ou melhor, a ação arquitetônica tem uma enorme força de transformação. Mesmo quando pontual, ela altera a realidade e irradia seus efeitos para toda a cidade.

No caso do Conjunto KKKK, uma nova relação da cidade com o rio Ribeira de Iguape foi estabelecida: o coração, ou núcleo central, de um parque beira-rio já é uma realidade; o resgate e a revisão da história da cidade, sob um “olhar ribeirinho”, já têm seu espaço/documento; convivência passa a ser a palavra-guia do novo equipamento urbano.”

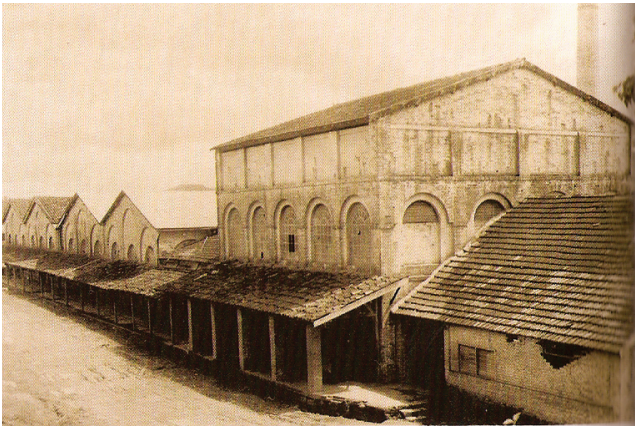
comparación entre el lenguaje de los croquis:

abajo: dibujos para la propuesta de rehabilitación del KKKK. Brasil Arquitectura.

al pié de página: dibujos para la rehabilitación del Sesc Pompéia. Lina Bo.

(fuente: Segawa, Fanucci y Ferraz. O Conjunto KKKK. Editora Takano. São Paulo. 2002. y Bardi. 1993)





Conjunto KKKK.

al lado: edificio antes de la rehabilitación.

a bajo y al lado: después de la rehabilitación:

bloques antiguos y nueva varandilla.

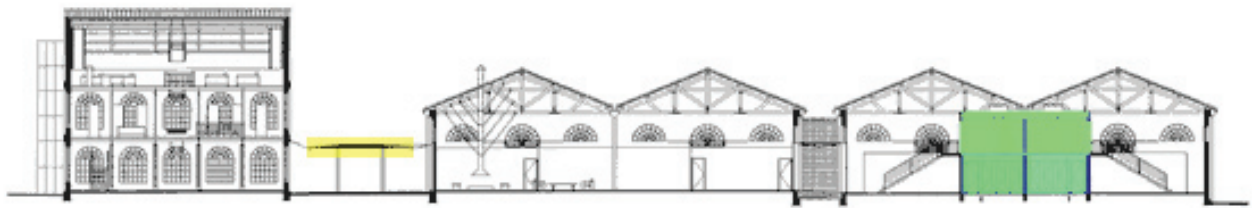
relación entre el bloque nuevo y los antiguos.

vista aérea.

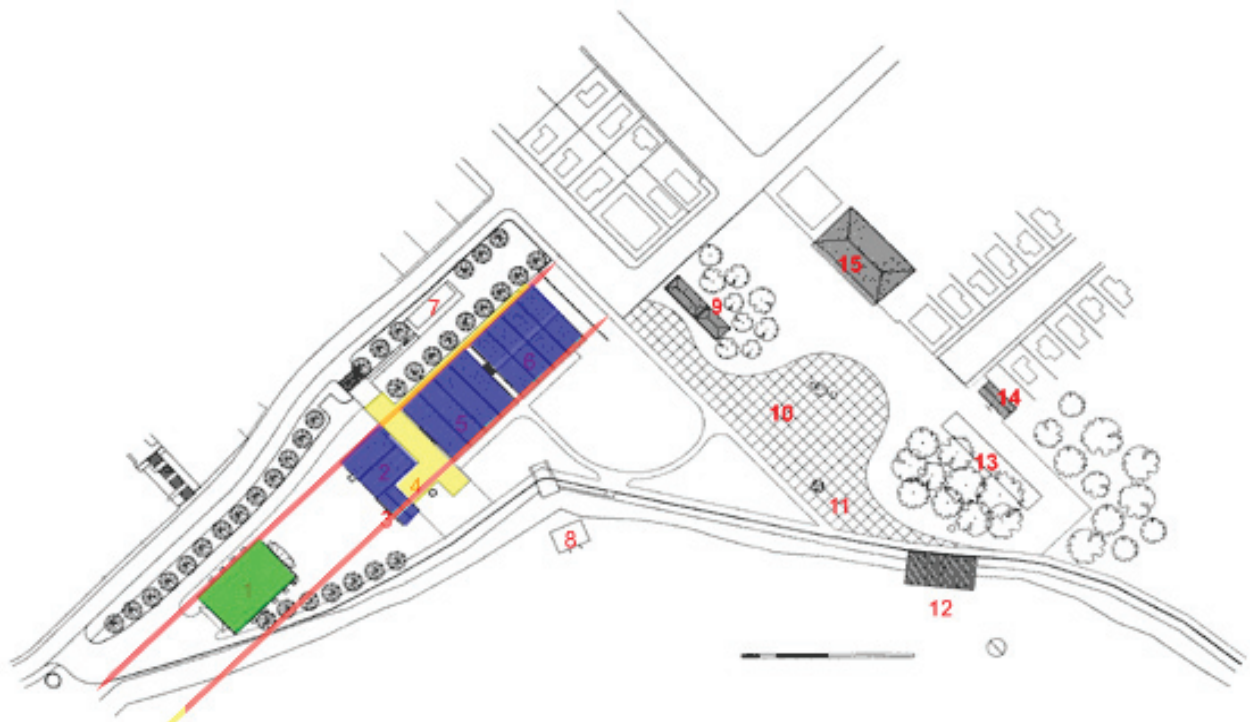
pié de página: Edificio antiguo desde de el edificio nuevo
(fuente: Fanucci. 2005. ver bibliografía)



Conjunto KKKK.
 implantação em la paralela.
 corte longitudinal.
 em verde as construções novas
 em amarelo, a varandilla/losa em hormigón.
 em azul, a construção antiga.
 (fuente: arcoweb. ver bibliografía)

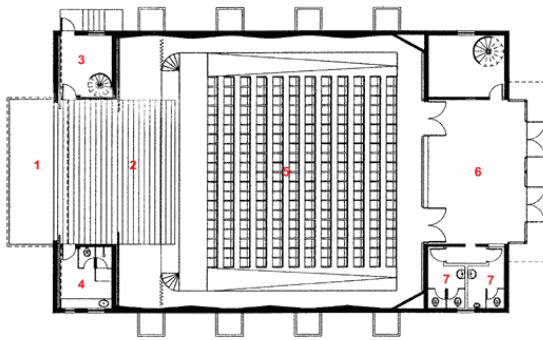


Corte longitudinal



Implantação

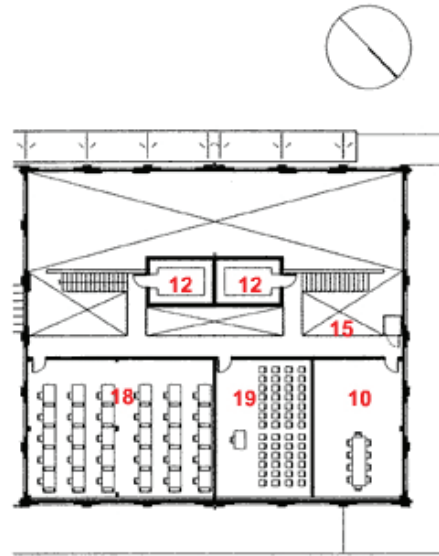
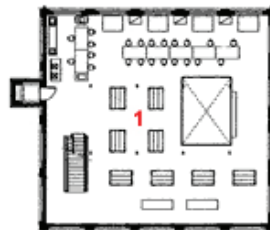
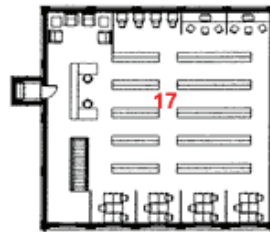
1. Teatro 2. Memorial da Imigração Japonesa 3. Restaurante 4. Marquise 5. Convívio/exposições
6. Centro de formação de professores 7. Subestação/casa de máquinas 8. Atracadouro
9. Hospedaria do Imigrante 10. Praça 11. Escultura Guaracuí 12. Deque 13. Lanchonetes
14. WC público 15. Mercado Municipal



Conjunto KKKK.

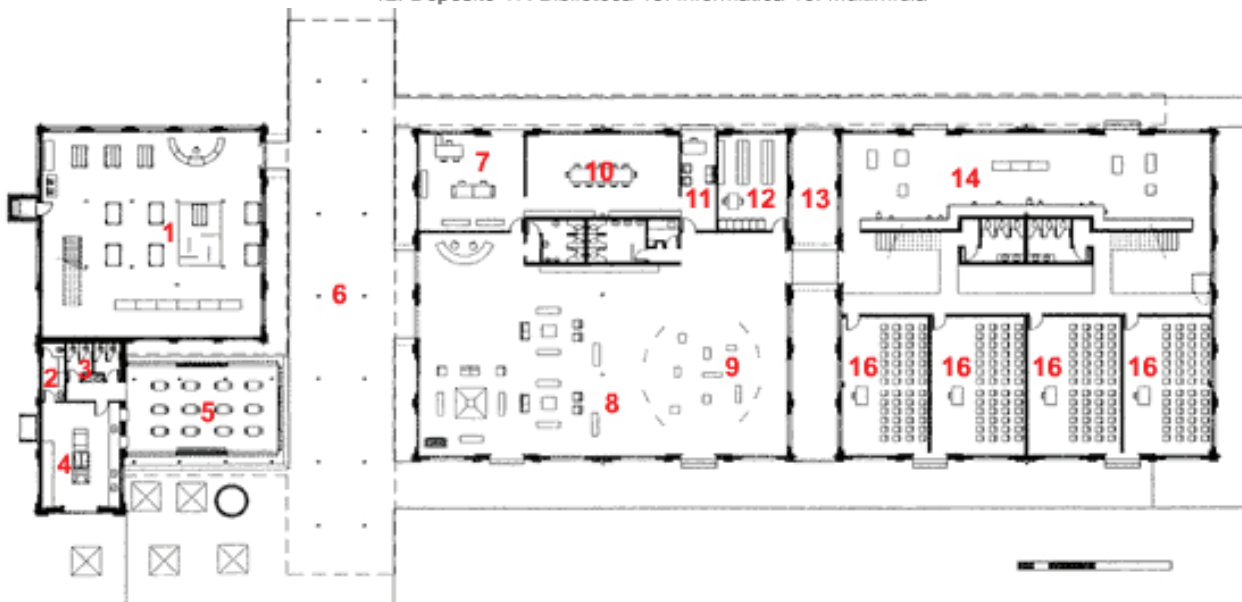
al lado: nuevo edificio: teatro. detalle de la apertura posterior del palco.

abajo: nueva distribución de los bloques antiguos.
(fuente: arcoweb. ver bibliografía)



Memorial 2º pavimento e Centro de treinamento de professores - 1º pavimento

1. Área de exposição do Memorial da Imigração Japonesa 10. Sala de reuniões
12. Depósito 17. Biblioteca 18. Informática 19. Multimídia



Térreo

1. Área de exposição do Memorial da Imigração Japonesa 2. Vestiários 3. WC 4. Cozinha
5. Restaurante 6. Área sob a marquise 7. Coordenadoria de eventos 8. Área de convívio
9. Área de exposições 10. Sala de reuniões 11. Espera 12. Depósito 13. Jardim
14. Área para aulas práticas 16. Sala de aulas

3.5.3. Casa Mantiqueira. São Francisco Xavier, São Paulo 2000.

Proyectos como de la Casa Mantiqueira son representativos respecto al cuidado con la configuración de la parcela y a la manera que la construcción reposará sobre ella. Señalan también la búsqueda por soluciones sencillas, que tengan que ver con las disponibilidades locales, de mano de obra, de materiales, bien como de cultura y costumbres.

Por un alzado es un volumen cerrado, casi una sencilla línea dibujada en el relieve de la sierra. Del otro lado se enseñan algunos volúmenes, que representan distintas actividades funcionales (otra característica bastante evidente en las casas, la sectorización funcional).

La fachada Sul, que recibe menos luz, es más sencilla y limpia. Presenta aperturas controladas configuradas en grandes ventanales de cristal, enseñando un carácter contemplativo e incluso más austero, en que se percibe apenas la gran lámina blanca que es el muro de la casa. La fachada este, que recibe el Sol de la mañana, recibe el patio de ladrillos, las varadillas del salón y habitaciones, siendo un espacio de convivencia. De rasgos más informales, en ella se enseña la cubierta de tejas, los balcones con celosías de las habitaciones y las hamacas colgadas en los pilares de tronco de árbol.

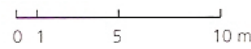
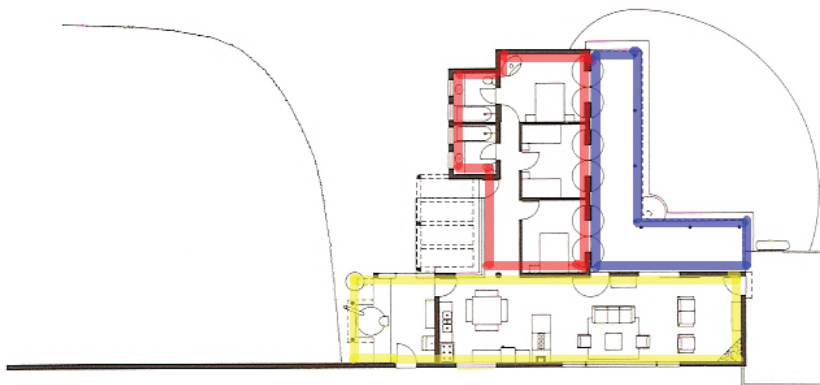
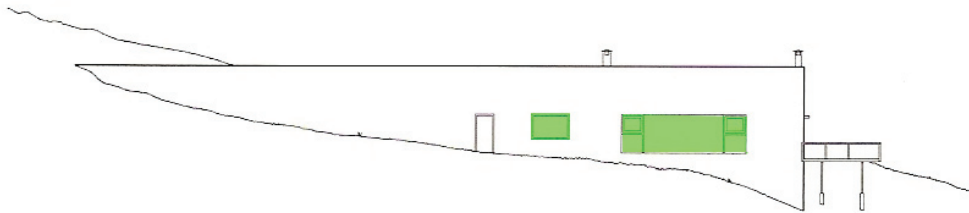
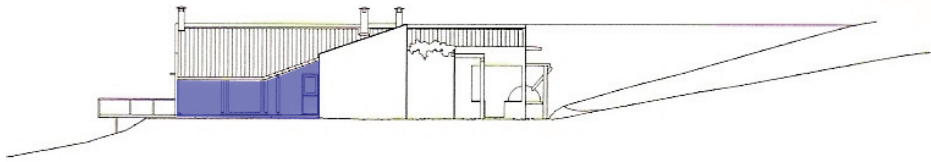
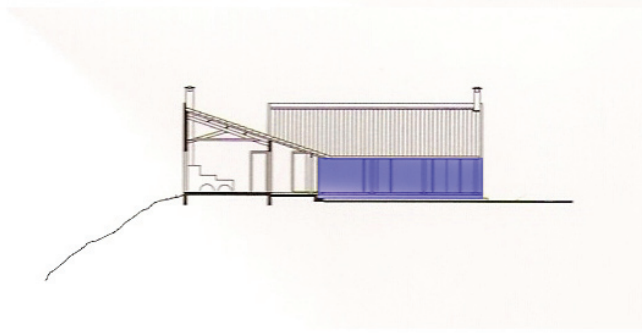
El interior posee un acabado sencillo, con las paredes sin revestimiento, la estructura del tejado aparente abajo de un falso techo de paja. Un árbol-pilar dentro de la casa, marca la entrada del pasillo que conduce a las habitaciones.

Se podía decir que en este proyecto existe una actitud dialógica. Al mismo tiempo que se podría decir que los grandes cristales, el immaculado muro blanco que incide en el terreno y su limpieza formal enseñan una aportación más bien específica y contemporánea de estos arquitectos, también podríamos decir que las mismas características ya aparecen en la obra de Lina, como por ejemplo en la Casa do Jardim de Cristal. 1958. Así como el tema de la sectorización funcional, trabajada en bloques distintos en un mismo nivel en el primer caso, y trabajada en un mismo bloque en distintos niveles en el segundo caso. (ver imágenes)

Casa Mantiqueira.
alzado Sul.
alzado Sul. detalle ventanales.
varadillas.
interior: pasillo hacia las habitaciones.
(fuente: Fanucci. 2005. ver bibliografía)



Casa Mantiqueira.
 sección por el estar.
 alzado Norte.
 alzado Sul
 planta.
 en azul: varandilla.
 en verde: ventanales de cristal.
 en amarillo: estar y cocina.
 en rojo: area íntima.
 (fuente: Fanucci. 2005. ver bibliografía)
 al pié de página:
 Casa do Jardim de Cristal. 1958
 Arq. Lina Bo Bardi



4. Consideraciones finales

Esta investigación ha llevado a comprender que las memorias más relevantes del despacho dirigido por Francisco Fanucci y Marcelo Ferraz están asociadas a la FAU y a Lina. Sin embargo, hay temas importantes como el origen minero y la observación de la arquitectura portuguesa adaptada a realidades brasileñas que son menos evidentes en su narrativa.

Sitios distintos aportan memorias distintas, bien como momentos distintos también lo aportan. Aquí, estos arquitectos, a la hora de proyectar traen consigo una carga de historia (de fundamento, de memoria, modelos) y una voluntad de crear proyectos singulares y involucrados a su contexto (que tampoco deja de estar asociada a esta misma memoria).

¿Cual es el factor artístico considerado en el momento del crear? En los proyectos analizados queda evidente que la producción no está únicamente condicionada por la memoria, pero es este el tema que más se ve reflejado en su discurso y en esta muestra gráfica elegida. Sus antecedentes inmediatos han sido tan contundentes, que apenas se pueda percibir las aportaciones específicas de este momento. Hace falta el distanciamiento en el tiempo para que estas aportaciones se hagan más evidentes y se presenten como cambios en relación as sus antecesores y nuevas aportaciones a las generaciones futuras.

Aquí se puede retomar la tesis de Linares donde concluye que la arquitectura se dá por la relación entre la transmisión del conocimiento y la interiorización del mismo.⁷ En el discurso de Fanucci y Ferraz se encuentra cierta nostalgia del discurso brutalista y en sus vertientes de proyecto y su trazo una fuerte analogía a la obra de Lina.

La génesis de su proyecto, o de la capacidad y habilidad de proyectar está en, bajo la visión del contexto, del terreno, de una construcción anterior, o de una parcela limpia, saber plasmar el contenido del programa, siempre cuidando en elegir el sistema constructivo con base en las técnicas locales, respetando limitaciones técnicas y al mismo tiempo haciendo servir al máximo de las características artesanales, si así se presenta necesario en el proyecto. En los proyectos, de manera general esta actitud se hace evidente: Respecto pela arquitectura anterior sin dejar que eso se convierta en una subordinación y de la misma manera tratan el lugar – o la parcela – que mismo que libre posee una modernidad específica. (Muntañola. 2000).⁸

4.1. Futuras investigaciones

Como desarrollo futuro, se podría llevar el análisis al nivel más detallado de la obra del despacho, quizás separado a la vez por momento y por temas, tratando de hacer el catálogo completo de la obra edificada y poder apuntar los temas y referencias más relevantes en cada período.

5. Breve bibliografía comentada

ARTIGAS, Vilanova. - Caminhos da Arquitetura: Vilanova Artigas. - São Paulo. -Cosac & Naify Edições. - 1999.
Se trata de un conjunto de textos de Artigas. Profesor y uno de los fundadores del curso de arquitectura de la FAU-USP, responsable por el proyecto del edificio sede y por el programa del curso.
Uno de los textos más importantes en esta investigación es el “Rumos para o ensino de arquitetura”, que con un enfoque específico al panorama brasileño, trata el tema de la enseñanza.

BARDI, Lina Bo. - Lina Bo Bardi. - São Paulo. - Empresa das Artes. - 1993.
Este libro es un panorama de la obra de Lina Bo Bardi bien como presenta algunos textos suyos. La influencia de Lina ha sido uno de los temas más relevantes en la obra del Brasil Arquitectura.

FANUCCI, Francisco Y FERRAZ, Marcelo. - Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura Studio. - São Paulo. - Cosac & Naify Edições. - 2005.
Así como el libro de Lina Bo, es un panorama de la obra produzida en este despacho, siempre acompañada de un texto que reflexiona acerca de cada proyecto.

KAMITA, João Masao. - Vilanova Artigas. Espaços da arte brasileira. - São Paulo. -Cosac & Naify Edições. - 2000.
Este libro, a parte de textos del mismo Artigas, presenta algunos de sus proyectos, siempre intentando hacer esta reflexión sobre el significado de la obra, bajo un enfoque didáctico. Es decir, tratando los proyectos como “clases de arquitectura”.

LINARES I SOLER, ALFRED. - Architectonics: La enseñanza de la arquitectura como poética. - Barcelona. - Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya. - 2006.
Es de gran interés la tesis de Linares pues va tratar de definir conceptos como memoria, permanencia y cambio, lenguaje y analogía para relacionarlos con el proceso de creación y la posibilidad de enseñanza en arquitectura.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. - Topogénesis, Fundamentos de una nueva arquitectura. - Barcelona. - Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya. - 2000.
Aquí se presenta una búsqueda por la génesis del lugar.
Como un paralelo a esta búsqueda, se intentó aquí llegar a una génesis del proyecto, aprovechando de las aproximaciones a la estética, la ética y la lógica presentadas en el Topogénesis, para el análisis aquí propuesto.

SEGAWA, Hugo. – Arquiteturas no Brasil 1900-1990. – São Paulo. – Editora da Universidade de São Paulo. 1999.
Hugo Segawa es arquitecto y profesor de la Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. Siempre involucrado a la crítica de arquitectura y principalmente a la arquitectura brasileña, en este libro trata del comienzo de la urbanización brasileña a la formación de las escuelas carioca y paulista, que son los antecedentes arquitectónicos inmediatos del Brasil Arquitectura.

ZEIN, Ruth Verde. – O lugar da crítica: Ensaios oportunos de Arquitetura – Porto Alegre – centro Universitário Riter dos Reis. 2001
Arquitecta por la FAU-USP y profesora en la Facultad de Arquitetura da Universidad Presbiteriana Mackenzie, presenta en este libro una colección de textos de crítica de arquitectura respecto al modernismo brasileño.

Bibliografía digital:

<http://www.brasilarq.com.br/>

(web del despacho Brasil Arquitectura. Fuente de imágenes y textos.)

<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura232.asp>

(web de arquitectura. Entre otras contiene publicaciones de la revista Projeto & Design. En este enlace, el reportage acerca de Conjunto KKKK.)

<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp>

(web de arquitectura. Entre otros temas, es posible encontrar textos diversos relacionados a la investigación y enseñanza de arquitectura. En este enlace está pegada la entrevista de Raíssa de Oliveira).

6. Notas Bibliográficas

1.(Linares. 2006) La idea de permanencia en el cambio, como cita Linares en su tesis, viene desde de un concepto biológico de conservación de las especies, aquí aplicado a la arquitectura como la posibilidad de enseñanza y aprendizaje y que ha sido de gran interés en este trabajo para la búsqueda de las transformaciones en la obra de este despacho.

2.(Linares. 2006) “El fundar, o fundamento, implícito en la idea de creación, vemos que lleva aparejado el concepto de origen. Seguimos con la idea de origen y su familia de palabras: tanto con origen como principio como origen en tanto que singular, único, nuevo, raro, y hallamos, en definitiva, palabras todas ellas relacionadas con el término original. Y, a su vez, de aquí podemos llegar a la idea de modelo que lleva aparejadas las acciones de imitar, enseñar, copiar. (p. 14). Establezco, para el desarrollo de mi trabajo, una idea de arquitectura basada en criterios de invención e invención desde la convencionalidad, una convencionalidad que permite la comprensión de esa arquitectura por parte de un usuario. La arquitectura, tal como la defino precisamente por su convencionalidad, pretende reconstruir la idea de realismo, realismo en tanto, recupera el sentido de comunicación, de transmisibilidad, que por ser un hecho artístico debe poseer. Esta faceta realista supone la introducción del concepto de historia en el proceso de enseñanza de la arquitectura. (p.17)

3.(Segawa 1999) “A arquitetura moderna brasileira, mesmo informada de um conteúdo internacionalista, corresponde a um esforço de transfiguração de concepções, adquirindo cores próprias sem se apoiar numa tradição local imediata (ecclética nas três primeiras décadas do século 20) mas buscando no passado referências de identidade – um desafio próprio daqueles que buscam a criação e a originalidade inerentes à contemporaneidade, mesmo enfrentando e carregando as marcas das incoerências políticas e sociais bem como o peso das divergências ideológicas de um país à margem. (p.113)

4.(Ruth Verde Zein. 2001). “A tradição da arquitetura moderna paulista – desde que ela se destaca da modernidade carioca – enfatizou sempre a verdade estrutural. Verdade, por destacar as qualidades intrínsecas dos materiais; verdade estrutural por priorizar as características do material estrutural, basicamente o concreto armado aparente.

A essa preferência pela nudez exo-esquelética da arquitetura segue-se um corolário de procedimentos tornados típicos: a ausência de revestimentos, o uso constante de elementos de composição tais como empenas, sheds, nervuras, pórticos, pilares diferenciados, o uso exhaustivo de determinadas soluções formais consideradas ótimas, num jogo de formas que buscam justificar-se esteticamente enquanto solução estaticamente plausível.” (p.155)

5.(Bardi. 1993). Lina respecto al proyecto del MASP: “Uma premissa. Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, Istoé, o sentido do coletivo, da Dignidade Cívica”. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição

da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. (p.100)

6.(Artigas. 1999.) “É claro que precisamos lutar pelo nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade dando e esta missão o melhor dos esforços, pois é à medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na arquitetura, que atingiremos a “espontaneidade nova”, que criará como interpretação direta dos verdadeiros anseios populares.” (p. 43)

7.(Linares. 2006) “Por tanto y como conclusión establecemos que la arquitectura, al igual que el lenguaje, se estructura alrededor de la relación dialéctica entre institución y uso individualizado de la misma. Ningún aspecto es más importante que otro, sólo de esa relación de mutua influencia surge la arquitectura.” (p. 135) “Esta transmisión del conocimiento por medio de la analogía lleva implícita, por su propia definición, la idea de transformación, basada en la diferencia. Por tanto una enseñanza basada en la analogía asegura no solo el aprendizaje sino al tiempo la evolución de dicho conocimiento”. (p.136)

8.(Muntañola. 2000) “Es responsabilidad nuestra, y de cada generación, definir la topogénesis del mejor territorio para las nuevas generaciones. Entre el pasado y el futuro, ellas dejarán de oír su voz en los lugares por nosotros construidos y nos dirán desde un presente indestructible si hemos fracasado o no” (p. 93) y respecto a una rehabilitación de vivienda de la arquitecta Magda Saura: “Además, la calidad poética del espacio producido, es una prueba viviente de la hipótesis de Paul Ricoeur sobre el cruce entre ficción y realidad como base de cualquier poética: lo antiguo y lo nuevo se interpenetran poéticamente multiplicando los efectos hasta una complejidad arquitectónica muy alta, sin ninguna necesidad de silenciar la presencia de arquitecturas anteriores con excesos formales y tecnológicos.” (p. 94)

7.1. Anexo I (texto colgado en la web del despacho. sin fecha)

O NOVO POLYTHEAMA

Dotar o Polytheama de condições para receber os mais variados tipos de espetáculos – do teatro à dança, dos concertos sinfônicos aos shows de música popular – ao mesmo tempo assegurar suas características originais de arquitetura simples e despojada são os princípios adotados neste projeto: o encontro do teatro moderno com os antigos Polytheamas.

Ocupamos o talude ao fundo com o projeto de um pequeno edifício para abrigar atividades complementares essenciais a seu funcionamento, como administração, ensaios, cursos, oficinas para produção de cenários, etc. Um edifício em concreto aparente engastado na encosta com um restaurante/chopperia/mirante em sua cobertura. As escadas externas abertas se articulam com a galeria lateral do teatro, que se transforma numa passagem de ligação entre as ruas Barão de Jundiá e J.J. Rodrigues. Essa Nova construção procura sobretudo preservar a integridade da presença do velho edifício na paisagem da cidade. Infelizmente, este edifício não foi construído.

O respeito à sua história, revelado nas paredes nuas de tijolos, na esbelta estrutura de aço do telhado, na disposição em forma de “ferradura” das frisas e camarotes, foi também evidenciado nas novas intervenções em concreto aparente, que vêm atender a requisitos de conforto e segurança, com a linguagem técnica de nosso tempo.

Marcelo Carvalho Ferraz
Francisco de Paiva Fanucci

Trecho extraído do parecer de Lina Bo Bardi sobre o teatro, após visita, em 1986.

“É fundamental recuperar e restaurar para a Cidade de Jundiá o Teatro Polytheama, edifício construído no ano de 1897 e posteriormente reformado nos anos 30. Este prédio é de grande importância social e histórica dado o caráter popular de sua origem - o circo, que posteriormente se transformou em teatro de variedades - muito comum na Europa no final do século XIX.

O Polytheama de Jundiá é um dos últimos exemplares deste tipo de teatro construído na mesma época em muitas cidades brasileiras, hoje inteiramente destruídos. Representa

aquilo que foi, no fim do Século XIX, o “teatro-polivalente”: teatro, circo, centro de reuniões e comícios políticos, salão de baile, cabaret. A obra-prima, neste sentido de comunicação popular (sindicalismo socialista à parte), foi La Maison du Peuple, construída em Bruxelas em 1886, pelo grande arquiteto Victor Horta.

Não queremos comparar a arquitetura da Maison du Peuple de Bruxelas (destruída em 1969 - verdadeiro assassinato arquitetônico deplorado com violência pelo mundo inteiro), com o Polytheama de Jundiá, mas ele, o Polytheama é um modesto, mas grande e sério exemplo de convivência humana, de grandes esperanças, de uma grande idéia, e DEVE SER CONSERVADO.

La Maison du Peuple foi destruída porque não respondia aos “tempos de hoje”, mas com pequenas inovações que deixassem intacto o “tempo” de sua origem, podia e DEVIA ser salva.

Esta premissa é necessária para explicar o sentido de uma intervenção arquitetônica. Deixando intacto o espírito do Polytheama, como emblema de um tempo e de uma cidade, o projeto deve permitir sua inserção na sociedade de hoje, principalmente no teatro moderno com suas aspirações (também) à luz do dia e sua ânsia de liberdade.”

7.2. Anexo II (texto colgado en la web del despacho. sin fecha)

Duas linhas sobre um projeto de arquitetura

Em 1995, preparamos um pequeno estudo arquitetônico para a transformação do antigo Conjunto KKKK num centro de cultura e educação. O conjunto, já desde alguns anos em nossa mira de arquitetos indignados com o abandono do patrimônio histórico, além de ávidos por um novo desafio de projeto, impressionava-nos não somente pela arquitetura singular, mas por sua presença física e simbólica na formação e no crescimento da cidade de Registro.

Em situação geográfica e urbanística privilegiada, aqueles imponentes galpões — considerando a escala local — foram por muitos anos a porta de entrada da cidade, quando ali só se chegava pelas águas do rio Ribeira de Iguape. Sua estratégica implantação, na curva externa do cotovelo que o rio faz naquele ponto, permite a visão longitudinal do curso d'água a montante e a jusante. Dali, quando o rio era navegável, podia-se divisar a aproximação longínqua dos barcos que vinham das terras interiores ou do porto de Iguape, transportando arroz, chá, mercadorias várias.

Com o pequeno caderno desse hipotético projeto, iniciamos uma peregrinação por governos municipais e secretarias de Estado, em busca de apoio. Acreditávamos que recuperar o conjunto com os instrumentos da “arqueologia industrial” contribuiria para devolver a auto-estima dos habitantes de Registro e, também, para reavivar toda uma área da cidade que, subutilizada, guardava somente a lembrança das enchentes e outros problemas trazidos pelo rio.

Muitos foram os percalços no detalhamento e na execução da obra, acompanhada atentamente, e com alguma desconfiança, pelo cidadão de Registro, em especial aquele da comunidade japonesa. Afinal, em quarenta anos de abandono, muitas promessas de recuperação e muitas tentativas haviam sido feitas, sem sucesso.

Um bonito e crescente movimento de apoio foi surgindo à medida que a obra parecia mais e mais destinada a ser concluída. Num piscar de olhos, às vésperas da inauguração, o edifício de três pavimentos, reservado ao Memorial da

Imigração Japonesa, foi ocupado pelas doações das famílias nipo-brasileiras, descendentes dos imigrantes pioneiros. Objetos de uso pessoal, apetrechos domésticos e religiosos, ferramentas e máquinas, documentos escritos e fotografias, desenhos, mapas e livros trazidos do Japão compõem hoje um acervo que testemunha esse pequeno pedaço da história recente do Brasil, ainda pouco divulgado e pouco conhecido.

Preocupados com a necessidade de formação de um acervo de obras de arte, pedimos uma doação a alguns artistas — amigos — de origem japonesa, e assim foi que, como num susto, a contribuição veio imediatamente e em apenas duas semanas se propagou com novas indicações de artistas — amigos dos amigos. Surpreendentemente, nosso acalentado embrião logo tomou a forma de uma coleção de cinquenta obras, valiosa e representativa da arte nipo-brasileira.

Com a realização desse trabalho, após seis anos de idas e vindas, reafirmamos nossa crença de que a arquitetura, ou melhor, a ação arquitetônica tem uma enorme força de transformação. Mesmo quando pontual, ela altera a realidade e irradia seus efeitos para toda a cidade.

No caso do Conjunto KKKK, uma nova relação da cidade com o rio Ribeira de Iguape foi estabelecida: o coração, ou núcleo central, de um parque beira-rio já é uma realidade; o resgate e a revisão da história da cidade, sob um “olhar ribeirinho”, já têm seu espaço/documento; convivência passa a ser a palavra-guia do novo equipamento urbano.

FF e MF

7.3. Anexo III (Entrevista com Marcelo Ferraz, por Raíssa de Oliveira, extraída de la web vituvius)

É cada vez mais freqüente a preocupação dos arquitetos e urbanistas com o enfrentamento da cidade antiga na proposição diária de novos projetos. Neste sentido, perguntam-se quais os critérios, parâmetros e limites colocados para a invenção de algo novo em locais considerados importantes marcos referenciais da cidade. Como lidar com o patrimônio histórico sem cristalizá-lo num passado totalmente distante e sem sentido para nós hoje?

Nota-se que o problema colocado perpassa diversos temas muitas vezes ignorados na rotina diária de um escritório. Com isso, é destruída e construída continuamente cidade sobre cidade até que se perceba um dia qualidades perdidas – e tudo isso sobre o tom nostálgico das perdas.

As transformações das cidades são absolutamente esperadas, mas até que ponto estas mudanças conseguem agregar qualidades? Na maior parte dos casos nota-se que as contínuas destruições do existente além de ignorar sua importância referencial não garante a qualidade esperada. Nesta realidade configuram-se dois lados distintos e incomunicáveis de atuação: aqueles que defendem o novo a qualquer custo de destruição (disponíveis para mostrar suas “obras-primas”); e aqueles que defendem o antigo como peças raras e intocáveis pertencentes a um passado distante.

Marcelo Ferraz mostra nesta entrevista o seu ponto de vista sobre a dialética entre o antigo e o novo – enfrentada diariamente no seu escritório. Sua posição configura um outro caminho, rompendo com a idéia de oposição entre as categorias de permanência e modificação. É através da própria experiência prática que Marcelo Ferraz constrói esse repertório. Dessa forma, o arquiteto fala das suas experiências, sua formação e seu contato com a arquiteta Lina Bo Bardi na construção deste juízo crítico sobre a preexistência. Neste sentido, dois projetos em espaços considerados importantes marcos referenciais da cidade realizados na década de 1980 são abordados: o Centro Histórico de Salvador e o Concurso Público de renovação do Vale do Anhangabaú.

Raíssa de Oliveira: Como é a luta em lidar com o patrimônio e a cidade existente no dia-a-dia de um arquiteto?

Marcelo Ferraz: Essa é uma questão que me atrai muito e me incomoda muito. E uma coisa que incomoda faz você pensar. Incomoda porque é uma questão com a qual nós lidamos todos os dias. E não é somente em relação àquele patrimônio oficialmente colocado, mas à cidade como um todo. Você tem que fazer intervenções contemporâneas, construir na cidade que é refeita todos os dias. E aí você não encontra somente o patrimônio classificado e que tem um “selo”: Esse patrimônio é tombado pelo Estado, pela União e pela municipalidade. O tempo todo estamos esbarrando com essa questão de como fazer uma intervenção na cidade em relação a algo mais ou menos valioso. Acho que o patrimônio “classificado” é algo fantástico para refletirmos sobre a prática de projeto. Porque é como se ele fosse um espelho. Um espelho para o qual você olha e diz: será que estou à altura de fazer algo ao lado disso? Algo que em algum momento foi selecionado pelos homens e considerado bom? Essa provocação deveria servir para todos os arquitetos. Acho que a grande maioria não dá importância a essa reflexão e por isso a cidade está este farrapo, desconectada. Uma pessoa sequer pensa em dar uma continuidade em uma calçada ou num recuo de carros. As coisas são feitas completamente soltas. Os órgãos de preservação desde 1937 se preocuparam em classificar e preservar aquilo que tem um valor documental, principalmente documental. Ultimamente a gente tem discutido também outras escalas de valores, chegando hoje à questão imaterial. Mas é uma coisa nova ainda e, por outro lado, não dá pra ficar conservando tudo e todas as coisas porque você vai encher a cidade de cacarecos, como a Lina dizia. Não é por aí. Mas, aquilo que pode sobreviver e ser transformado e adaptado à vida contemporânea, é ótimo que seja. Não é preciso destruir a cidade velha e construir uma nova: elas andam paralelamente. Não é preciso ser contra torres altíssimas de apartamentos e escritórios porque você quer preservar a cidade antiga com a escala baixa e vice-versa. Você tem que trabalhar com coisas que conseguem sobreviver, que conseguem atender o uso atual. Eu acho o uso uma questão fundamental, ele é que determina o valor. Eu acredito nisso, se a coisa não tem mais uso não é possível ser aproveitada, não deve ser conservada. Se não é um documento, um grande testemunho da construção ou de alguma técnica arquitetônica, não tem porque ser conservada. Mas por outro lado depende muito do talento das pessoas. Uma antiga fábrica pode virar um grande conjunto habitacional, por que não? Ou um hotel! As fábricas da Zona Leste poderiam virar hotéis, flats. Ficaria maravilhoso. É uma experiência deliciosa pra todo arquiteto. Mas não é o que acontece. As pessoas olham de maneira tacanha: isso era uma fábrica e não dá mais para usá-la. Ora, você pode ter torres, elementos novos para as habitações, complementos. A questão está na capacidade do profissional. Neste ponto concordo com Lina e Lucio Costa: Lucio dizia que cada caso é um caso e eu acredito nisso. Cada caso é um caso que tem que ser analisado. . O que derrubar? Derrubar metade? Conservar a outra? Enfim, quais as escolhas que você está fazendo. Na arquitetura o tempo todo você está fazendo escolhas. Cada vez que a gente faz uma escolha uma nova realidade é colocada. A arquitetura é uma coisa absolutamente dinâmica e que pode alterar completamente a realidade. Por isso essa dificuldade de se formar critérios e parâmetros rígidos. Porque os parâmetros são móveis, são relativos.

RO: Os parâmetros ou são abstratos (“uma boa arquitetura”) ou emprestam parâmetros do urbanismo, por exemplo, dizem respeito à fachada, ao gabarito, etc. Não há um parâmetro na arquitetura. Qual o parâmetro para estabelecer uma relação entre o antigo e o novo?

MF: É muito difícil. Essa relação pode ser criada. Você não pode ser contra uma coisa criada, uma intervenção de um arquiteto moderno num edifício com características antigas porque ele vai destruir aquilo que estava lá. Mas ele pode fazer uma coisa melhor do que aquilo que estava lá. E quem é que julga? Esse é um problema. O que quero dizer é que não existe esta discussão. Ela não faz parte da agenda atual. Respeito muito o papel desses órgãos de preservação porque são eles que preservaram alguma coisa que restou. Porque se autorizarem qualquer coisa deliberadamente você já sabe no que o que vai dar. Você vê por aí. Vai ter muito arquiteto fazendo sua “obra-prima” em cima do patrimônio histórico.

RO: Aí nós caímos na discussão da formação. Se a discussão fosse baseada em um processo mais claro, nos métodos utilizados poderíamos gostar ou não daquilo, mas haveria uma elevação da discussão, ou seja, passaria da discussão arbitrária ou baseada em “achismos”.

MF: Sim, mas também não dá para ser científica, porque na arquitetura você escapa da zona da ciência e da técnica e entra na poética. Então é difícil. Você vê muitos entraves, opiniões tacanhas dos dois lados: de quem quer destruir e de quem quer preservar. Você pode dizer que alguns exemplos são maravilhosos; ninguém duvida da importância do Parque Ibirapuera e do SESC Pompéia. Foram momentos em que a cidade teve um respiro. Por outro lado você tem intervenções medíocres e mesquinhas que não buscam esse espaço maior de qualidade. E voltamos à questão: como fazer uma arquitetura de qualidade? Penso que as escolas têm esse papel. Isso de certa maneira na Europa é discutido. Um projeto de uma pracinha qualquer tem uma discussão em cima. Existe uma outra confusão que a

gente deve evitar: aquela tal falácia que dizem que é preciso consultar a população e promover projetos participativos. Não existe isso. O arquiteto deve ter a capacidade de entender uma situação não só física, mas sócio-econômica de um espaço, de um bairro ou de uma comunidade. Deve conversar com as pessoas e tirar daí a sua resposta, o projeto. Deve devolver uma coisa de acordo com esta realidade percebida. Uma situação que não é apenas uma demanda física. Às vezes há uma demanda empírica ou subjacente à realidade imediata, que ninguém tinha pensado. Mas, por aqui não é assim, ficamos numa coisa mais óbvia de consultar a população: o que vocês querem? Queremos um hospital. Então fazemos um hospital; Queremos um terminal de ônibus; fazemos um terminal de ônibus. Uma praça, etc. Não, não é assim. Estas demandas óbvias você resolve com as pesquisas estatísticas. O importante para o arquiteto é ver além delas. É uma questão de comunicação: eu acho que arquitetura é comunicação. E deveria ser pensada mais a partir desse ponto de vista, da comunicação. Quantos projetos não funcionam e são desastres na cidade? A Praça Roosevelt é um desastre, um exemplo do que não se deveria fazer. O Anhangabaú é outro desastre, é um absurdo você vir da São João e cair num buraco com dois banheiros. Isso é o óbvio, as pessoas devem pensar porque é que têm que dar esta volta, desviar e pegar a São João lá na frente. E esses desastres duram décadas às vezes. Até você retomar, rever, refazer... Arquitetura não é brincadeira.

RO: Você acha que cai na competência das escolas?

MF: Eu acho. O arquiteto deve se questionar o tempo todo, saber o que está acontecendo.

Raíssa de Oliveira: Você acha que o convívio com Lina Bo Bardi aperfeiçoou seu olhar? É importante no seu trabalho hoje?

Marcelo Ferraz: O cerne do meu trabalho hoje tem muito a ver com tudo isso que estamos falando. Aqui no escritório, há mais de duas décadas praticamos o exercício da dúvida diariamente, porque projetar é exercitar a infinita possibilidade de abrir caminhos. Uns bons, outros desastrosos. O Chico [Francisco Fanucci], meu sócio, e eu temos tentado levar essa prática também a nossos alunos da Escola da Cidade, no Estúdio Vertical. Também em minhas andanças de palestrante, mundo afora, coloco e recoloco essas mesmas questões. A realidade do projeto é mutante; veloz e estimuladamente mutante. São muitas as interfaces, as conversas, as interferências. Como segurar as rédeas? Quando parar e dizer “pronto para a obra”? Projetar é também se indignar com a realidade, ter vontade de mudá-la, melhorá-la. Então, é bom que a dúvida e a indignação nunca nos abandonem. Aqui, no Brasil Arquitetura, em meio a uma grande confusão – aqui não há monotonia – e com ótimos colaboradores, temos conseguido realizar alguns trabalhos interessantes como tema e como interesse na vida pública. O Museu da Imigração Japonesa em Registro, o Teatro Polytheama em Jundiá, o Bairro Amarelo em Berlim, o Museu Rodin na Bahia, o Instituto Socioambiental no Amazonas, o CESA em Santo André, todos esses projetos foram geridos e construídos nessa tensão que é também prazerosa e estimulante. Alguns projetos na prancheta ou em obras também seguem esse caminho, como o Museu do Pão, em Ilópolis, a Sinagoga Shalom, o Shopping do Bexiga e a Praça das Artes, todos aqui em São Paulo. E o engraçado é que, coincidência ou não, em todos estes projetos há o diálogo do contemporâneo com o patrimônio histórico e cultural. Mas voltemos à sua pergunta. Olha, trabalhar com a Lina teve importância na minha vida. Foram quinze anos trabalhando com ela, diariamente. Foi uma pessoa de convívio fantástico em todos os sentidos. Na prática do projeto a gente herdou algo que não era habitual na faculdade de arquitetura. Na faculdade a formação era bastante diferente daquela que encontrei quando fui trabalhar com a Lina. A construção de repertórios, dos modelos, ou seja, criar um projeto sobre um repertório. Com a Lina não tinha algo tão fechado, o repertório era muito mais amplo inclusive não só no mundo da arquitetura. Isso é uma coisa muito importante, às vezes as referências estavam aparentemente distantes da arquitetura, mas iam desembocar no projeto. Isso eu acho fantástico no trabalho com ela. Lina veio de uma formação italiana onde esta preocupação com patrimônio já existia, já estavam sendo experimentadas. Inclusive ela passou pela guerra e viu a destruição. Ela participou desse final de guerra e início de reconstrução. Neste período trabalhava no escritório do Gió Ponti. Ela viveu esse ambiente da reconstrução. Carlo Scarpa e outros falavam de reconstrução com uma visão do presente, utilizando a linguagem e a gramática contemporâneas, não falseando nada. Lina fugiu disso, mas aqui no Brasil ela fez isso também. O que ela fez nos cavaletes de vidro no MASP foi levar ao extremo essa gramática. É importante a questão do cavalete. Pouca gente entende. Não é uma questão de gostar ou não gostar. Eu poderia odiar, mas tenho que entender a importância e ousadia de se fazer aquilo. Vem de um movimento que se questiona: como é que vamos expor as obras de arte do passado? Ou seja, como vamos lidar com o passado? Nossos museus são novos. Lá na Europa os museus são fechados, repletos de paredes, antigos palacetes. Aqui, no Novo Mundo, não precisam ser assim. E isso é levado ao extremo na proposta de Lina para o MASP e por isso deveria ser preservada. É uma experiência única.

RO: Esse exemplo é feliz pois mostra exatamente uma continuidade das questões tratadas sobre a relação entre o antigo e o novo fora do Brasil. Tem uma continuidade, mas tem um sentido inovador na sua resposta, talvez por se tratar da América.

MF: Nós temos trabalhado muito com isso. Como fazer um projeto que tem peças antigas carregadas de um valor memorial? Nós estamos fazendo o Museu do Pão num antigo moinho de imigrantes italianos lá no Rio Grande do Sul, por exemplo. Você viu?

RO: Vi num seminário ano passado.

MF: A Nestlé está bancando. O moinho ia ser demolido mas a comunidade criou uma associação para assegurar tudo aquilo. Eu estive lá semana passada. Estamos levantando os edifícios do museu e da escola de padeiros. Foi uma discussão muito interessante. Como utilizar uma linguagem contemporânea ali, o concreto, a madeira, o vidro, ao lado de um edifício antigo de madeira. E está dando certo. Foi bacana discutir tudo isso numa cidade pequena de 4.500 habitantes. Não faz sentido você preservar o moinho e construir ao lado um ‘filhote’ dele. Eles até tinham o projeto de fazer a escola como um “filhotinho” usando a mesma linguagem, mimetizando o moinho.

RO: Qual é parâmetro para estabelecer o que deve ficar e o que deve ser destruído?

MF: Retomo Lucio Costa: cada caso é um caso. Você lida com a prática do projeto e reconstrói e re-propõe. No Museu Rodin foi exatamente assim. Tivemos essa discussão na mesa o tempo todo. Nós tivemos muitos embates em dois pontos do projeto: primeiro nós tiramos todas as paredes internas e fizemos um grande salão. Mas aquela casa não é também um patrimônio, um exemplo da casa eclética? No Brasil ela representa uma época e por isso passa a ter esse valor documental, para a Bahia, Salvador. E como vamos fazer um museu que tem exigências enormes de espaços comunicáveis e amplos? Nós destruímos as paredes, mas preservamos os batentes, como se fossem alargados, ou seja, você tem os tetos e as características individuais de cada quarto. Você consegue entender ainda a casa de família daquela época, cem anos atrás.

RO: Vocês deixaram as marcas das paredes?

MF: Não exatamente marcas. Os quartos eram interligados por portas. Nós demolimos as paredes e apenas deixamos pedaços delas como aletas laterais com os batentes, além da marca no piso e a divisão nos tetos. Com isso você pode ver os ambientes isoladamente se quiser. Outra coisa que foi discutida foi a pintura da casa. Pintamos a casa toda de branco. É uma questão de honestidade numa visão de não valorizar certos elementos que não tem valor em si, como a imitação de cantarias com argamassa. Não vamos dizer que isso vale

mais do que vale. Seria desonesto e seria criar simulacros. Neste sentido, esta foi uma decisão, está tudo lá pra quem quiser ver, mas não valorizamos nenhum elemento em relação ao outro. E isso está sendo feito constantemente por aí, no patrimônio histórico: dar uma supervalorização para algo que não tem tanto valor do ponto de vista da técnica. Quando foi feito aquilo o mundo já andava pra outro lado: é falso, é imitação. É uma leitura atual de algo passado. Mas ele ainda está aí. Nós somos contra o saudosismo puro. Saudade, só do futuro.

Raíssa de Oliveira: Lina usava muitos termos como “presente histórico”, “continuidade histórica” e admitia algumas vezes que fazia um “restauro crítico”. No entanto, se pensarmos em Teoria da Restauração ela se contradizia em muitos momentos. Neste sentido não é necessário entender como a área da Teoria da Restauração define estes termos para podermos justificar ou entender melhor estas diferenças? Para você, o que significa o uso destes termos?

Marcelo Ferraz: Lina, primeiramente, era uma pessoa muito contraditória. Você não podia “escrever” o que ela dizia. Porque ela era um poço de contradição. Talvez isso seja uma das grandes qualidades da Lina. Ela era uma pessoa que dizia uma coisa hoje e amanhã dizia outra e você ficava tentando entender e até justificar para os colegas de trabalho e para você mesmo. E essa capacidade que ela tinha de mudar e alterar suas idéias era a genialidade dela. Para ser exato e justo: Lina era paradoxal. Isso era uma coisa fantástica. É muito perigoso para os historiadores que escrevem sobre a Lina tomarem ao pé da letra certas declarações dela. E eu vejo que as pessoas as tomam erroneamente. Eu acho uma piada, de dar risada. Tem muita coisa escrita por aí sobre a Lina que acho perigosíssimo. Não preciso citar aqui, não vou entrar em detalhes.

RO: Mas ela definia estes termos ou era apenas usado como argumento?

MF: Lina tinha formação e sabia o que significava restauro científico ou Carta de Veneza. Ela tinha estudado com Giovannoni e podia dizer isso com convicção. Era uma forma de dizer “alto lá, olha com quem vocês estão falando!” Ela tinha conhecimento e impunha respeito. Nesse sentido ela usava a Carta de Veneza. Como é uma carta de princípios a ser aplicada em infinitas situações, ela se torna flexível e permite que você dê sua interpretação.

A questão do “presente histórico” é fantástica. É uma grande formulação teórica que ela usava para justificar os seus projetos. Foi muito usado para justificar os projetos, principalmente em Salvador. O “presente histórico” é algo que guarda do passado aquilo que ainda vive, mesmo que hibernado, e você pode fazer aquilo aparecer e viver novamente através do projeto, da ação. Mas sempre está ligado à vida contemporânea, aos usos e necessidades atuais. Agora, aquilo que não serve, não levanta mais, você descarta – como eu falava no começo da conversa. O “presente histórico” é o presente que traz raízes, memórias. Mas é presente, não é passado. Ninguém vive no passado, assim como, ninguém vive no futuro. É uma coisa muito pragmática, então, nós fazemos projeto para um horizonte de hoje, da maneira que nós vivemos hoje. Como utilizamos os objetos, como nos deslocamos, nos comunicamos. Isso é presente. Lina é muito pragmática nesse sentido. Sempre é presente, ainda que carregado de elementos simbólicos ou históricos que enriquecem o imaginário para formular o que está por vir. O mundo é assim, deveria ser assim. Essa formulação é um ponto extremamente importante.

RO: Quando você fala deste tema você sai do aspecto meramente morfológico.

MF: Completamente.

RO: Você entra na questão da “prática social”, do lugar. Estas duas coisas me parecem os elementos de análise naquele momento do projeto para o Centro Histórico de Salvador. Acho que é nesse sentido que aparece a diferença com os outros arquitetos: na questão analítica. Ou seja, a “prática social” é quase intrínseca ao processo de análise neste caso. Caímos novamente na questão da formação.

MF: Acho que é isso. Gosto deste termo “prática social”. Meus colegas de trabalho e eu não conseguimos vestir a camisa daquele arquiteto que fica na prancheta, cultivando as “coisas geniais do desenho”. Não sei como é isso. Não estou fazendo piada e não é falsa modéstia, não é isso. A prática social no caso é dada, você está sempre buscando as relações com todos agentes que interferem no projeto; a política, no sentido mais nobre da palavra, principalmente com aquele que vai utilizar o projeto. Eu acho que isso aconteceu na Bahia. Se você verificar a proposta do Anhangabaú – que foi tida como piada, mas não era – também ocorreu isso. Era um Parque para São Paulo. Fazer a estrutura lá em cima, moderna e arrojada, com vãos enormes. Uma fita que passava no céu do Anhangabaú. Em baixo, o parque. Tudo aquilo para os pedestres. Essa necessidade ainda não vigora em São Paulo? Na Bahia a proposta de chegar ali, 1986, olhar a cidade semi-destruída e fazer uma intervenção tinha um peso. O que marca ali como intervenção é a recuperação do que estava faltando: complementos, consolidação. O que era para reconstruir nós não falseávamos. Fazíamos uma coisa nova, com uma linguagem nova, uma tecnologia nova. A linguagem – e isso é importante – não é a vontade do arquiteto. Não é assim: temos várias linguagens como estilos ou modelos à disposição. E uma linguagem circunstanciada depende de um momento, de contingências. Naquele momento havia uma fábrica pública que fazia pré-moldados de concreto, dirigida pelo arquiteto Lelé. Aliamos esta tecnologia existente – o pré-moldado – à possibilidade de recuperação rápida e econômica de um Centro Histórico. Isso nos fez mergulhar na técnica para desenhar corretamente, adequadamente, com aquela demanda, naquele momento. Não é uma vontade apriorística de usar uma forma porque a forma é o que resulta disso tudo. Mesmo quando você pensa no Restaurante Coaty, que parece ser a vontade do arquiteto de fazer uma coisa redonda e não quadrada. Isso está fora do trabalho da gente, essa vontade formalística. A forma é um resultado, e não ponto de partida.

RO: Lembro da afirmação da Lina sobre o MASP: “Eu não quis fazer o maior vão do mundo”.

MF: Exatamente. A gente não começa pela forma, terminamos pela forma. Isso faz diferença.

RO: Para mim é difícil enquadrar a Lina numa Escola da Teoria do Restauro como há uma tendência em se fazer. Na minha opinião estas questões sobre a preexistência vêm da sua experiência com o design, da busca maior de uma cultura autêntica e não entregue completamente ao mercado. Ou seja, sua formação, sua experiência somada à preocupação mais ampla com a cultura a colocam frente discussões sobre o que é fazer uma arquitetura neste ou naquele determinado lugar, ou melhor, como tratar com o existente. Sua pesquisa sobre o artesanato talvez já tenha colocado estas questões anteriormente sobre a preexistência.

MF: Eu acho que você tem razão. Eu dividiria esta questão em duas partes. Quando ela vem para o Brasil ela pensa que pode experimentar coisas novas, ousar mais que na Europa. Isso já está dito, todo mundo sabe: a América é livre do ranço e tudo mais. Ela não gostava que a comparássemos com Carlo Scarpa. É porque de certa forma Scarpa tinha todo um requinte em lidar com peças absolutamente valiosas, importantíssimas da história da humanidade, da arquitetura. Ele trabalhava em Veneza, em Verona. Tudo isso o fazia trabalhar delicadamente, com muito cuidado. As intervenções são sutis e às vezes você pode pensar que tem muita ‘firula’ nas soluções. Talvez seja por isso que Lina não gostasse da comparação. Ela era mais direta. Nada sutil. E essa é a diferença. Ela não queria ser comparada a nada e a ninguém. Os projetos abarcam dissonâncias e não contradições. É muito interessante isso. A Lina incorpora dissonâncias. Por

isso é que as pessoas reclamam da escada do MASP, falam que o SESC Pompéia é horroroso, um bloco pesado. Ela não busca o equilíbrio, a proporção da composição das regras. É totalmente fora da composição clássica, não tenha dúvidas. Esse é um lado. Quando você fala do design está usando o termo no sentido mais alto da palavra, no sentido inglês de origem, que abarca o ato de projetar de forma ampla. O design é uma palavra que está absolutamente desgastada. Todo mundo diz que aqui na Vila Madalena tem lojas de design, imagina!/? Neste sentido que você usa, eu concordo sim. É importante não relacionar design com objeto. Hoje se você diz isso (que sua relação com a preexistência vem da sua relação com o design) numa escola de arquitetura pode parecer a relação dela com objetos, no desenho de objetos e não com o desenho de arquitetura e cidades. Nesse sentido tem que ter cuidado, tem que ter uma nota de rodapé. Nesse sentido sim, é a via de uma leitura de em mundo sócio-cultural da formação italiana que vem para o Brasil e que vai se enriquecendo. Nem precisa dizer se é popular ou não popular, ela entra na cultura como um todo. Foi importante reafirmar a arte popular como algo distinto do artesanato. Muitos falam por aí que Lina gostava de coisinhas velhas, de bichinho, caquinho, cerâmica... Isso tem que ser evitado ao máximo porque não é por aí.

RO: É uma forma rasa de definir o seu procedimento?

MF: As pessoas usam muito isso para dizer que ela era meio assim “hippie”, não é nada disso. Pelo contrário, era uma pessoa rigorosa e fazia tudo com rigor, exatidão. Não tinha sobra, não tinha bagaço. Era exata e concisa. Quando ela falava da criatividade na arte popular brasileira, era para você olhar pra aquilo como exemplo de saídas num mundo de dificuldades. Exemplos de soluções e não algo a ser reproduzido. Fazem uma confusão por aí. Quando ela usa sapé num projeto, as pessoas acham que é referência à arte popular, não é nada disso. É um equívoco que se propaga. Ela olhava para sociedade como um todo do ponto de vista cultural. Acho que a gente tem que olhar para o passado no momento de criação de algo novo. Tem que dialogar com uma arquitetura preexistente. Temos que olhar aquilo como testemunhos de um trabalho humano, até como fato humano, e não como pedaço de parede. Isso faz diferença quando você vai ponderar e decidir o que é que deve prosperar ou não. Aqui no escritório, lidamos com esse tema continuamente.

Raissa de Oliveira: No anos 1980 percebe-se uma modificação nos princípios de preservação, até pelo processo de abertura política e democratização. No Iphan quem marca essa mudança é o Aloísio Magalhães. Eu queria saber qual a relação de Lina com Aloísio e essas mudanças?

Marcelo Ferraz: A Lina tinha um grande respeito para com Aloísio Magalhães. O Aloísio tinha grande importância porque estava formulando importantes princípios daquele órgão num segundo momento, depois dos pioneiros, com Lúcio e Mário à frente. Foi uma pessoa ligada ao design gráfico mas com uma reflexão importante sobre patrimônio histórico. Ele teve a importância também de introduzir a noção de patrimônio imaterial, que até hoje está em pauta. Pena que morreu tão jovem porque ele tinha conteúdo pra uma grande tarefa. Foi uma época importante. A década de 1970 foi um momento de profunda decepção da arquitetura, foi um horror no mundo inteiro, e no Brasil não foi diferente. Foi uma época que se destruiu muito, principalmente o patrimônio histórico. Então é um momento importante, uma tentativa de mudança. Mas não trouxe muitos resultados, acho que só percebemos agora. Havia um perigo muito grande também: de estabelecer uma cultura absolutamente preservacionista que poderia congelar tudo. Na verdade nós estamos muito atrasados no trato com o patrimônio histórico. O nível médio em Portugal, por exemplo, é muito acima do nosso. Eles discutem, têm parâmetros, critérios e conseguem discernir, falar de qualidade de projetos. Claro que têm também um patrimônio mais importante no sentido de sua antiguidade. Mas ao mesmo tempo eles lidam com isso experimentando coisas muito interessantes. Eles enfrentam este antigo de forma bastante contemporânea. No Brasil é como se houvesse uma trava, um medo de perder – até porque o que se faz por aí não é nada bom. E por outro lado há uma defasagem na formação, nos critérios.

RO: No mesmo período vocês depararam com as questões relativas às intervenções em espaços considerados importantes marcos referenciais da cidade, o que poderia ser motivo de comparações com a atuação do órgão oficial. Vocês enfrentaram esta comparação?

MF: Acho que não. A gente trabalhava de outra forma. Em Salvador talvez, mas no Anhangabaú não. No SESC Pompéia nós fizemos um trabalho corajoso, mas não era tombado. Aquilo foi um grande choque em São Paulo, tinha esta coisa ousada da diferença de escala entre a parte nova e a parte antiga. Na Bahia sim, enfrentamos o pessoal do patrimônio histórico, não só do IPAC mas também do Iphan. Tivemos discussões pesadas. Seja sobre a Ladeira da Misericórdia, seja na Praça da Sé. Principalmente nas praças do Centro Histórico.

RO: Mas no Anhangabaú também há um enfrentamento deste problema, porque não?

MF: Nós queríamos adentrar com um parque na trama urbana, o máximo possível. Sem a idéia de cerca limitando: “agora você entrou no parque”. Mas estas coisas não eram discutidas; a questão era apenas diluir o fluxo de ônibus na periferia do parque e liberar aquele espaço. A concentração de ônibus em um terminal é ignorar a cidade. Você tem que dar fluxo e o terminal acaba gerando um problema. Mas enfim não havia uma discussão direta sobre o patrimônio. Em Salvador sim, a gente sabia que estava fazendo uma proposta, talvez não soubéssemos a dimensão. Tínhamos o apoio da prefeitura e isso era uma coisa incrível. Mas eu acho que deve ter causado um choque grande por lá, porque que em 4 anos não fomos convidados para ir à Universidade nenhuma vez. Isso parece um sintoma bastante preocupante. Isso ficou evidente quando foram contra o projeto do Terreiro de Jesus e Cruzeiro de São Francisco.

RO: A própria prefeitura que os contratou?

MF: Não. A Prefeitura dava todo o apoio. O embate era com o Iphan e com o IPAC. As discussões eram intensas porque parecia que aquilo iria desfigurar o centro. Infelizmente aquilo que veio depois foi um horror. O único mérito da preservação do chamado Pelourinho é o de ter freado o processo de ruína progressiva, ter colocado tudo em pé. Daí pra frente só vejo defeitos: falsas fachadas, o tingimento da cidade com aquelas cores que nunca existiram, os fundos de quadras imitando praças de Shopping Center, destruindo o urbanismo português – verdadeiro valor daquele conjunto-, tudo isso é grave. Será que vamos continuar fazendo isso para sempre? Construir as fachadas antigas copiando as formas e usando técnicas novas? O Iphan lida o tempo inteiro com este dilema. Aí voltamos aos parâmetros, o que pode e o que não pode? Os concursos de arquitetura são importantes, mas não é só isso. Existe também a questão da competência.

RO: A experiência de Ouro Preto diz muito sobre esta questão dos parâmetros. Em Ouro Preto também há a questão do tecido urbano antigo e os problemas dos parâmetros para a construção do novo. Quando Lucio Costa fala da possibilidade de usar formas simplificadas das fachadas coloniais nos edifícios novos, está falando apenas das casuais lacunas no tecido antigo. Mas isso é rapidamente generalizado como parâmetro a ser seguido até mesmo na construção dos novos edifícios fora deste tecido antigo. Mas mudando um pouco o foco, fale como foi o enfrentamento em Salvador das ruínas? Vocês se depararam com as ruínas naquele momento?

MF: Nós enfrentamos uma ruína na Ladeira da Misericórdia com muros de pedras muito bonitos e com pedaços de alvenaria de tijolo.

Deixamos mesmo como ruína pois não era nossa intenção falsear nada. Apenas fizemos sua consolidação e usamos lajes para criar um terraço. O contraforte passava por ali segurando uma casa e outra e fazia também esta ligação. Era muito pouco o que tinha da casa antiga, só havia uma ruína e não podíamos refazer falsamente. Parece demagogia, mas é novamente uma questão de honestidade. Nós estabilizamos o que havia com aqueles elementos novos como contrafortes que acabam criando muralhas na cidade. Este elemento não começa em forma. É um elemento técnico que estabiliza algo antigo e permite criar algo novo. As ruínas foram encaradas assim. Se em alguma casa faltasse um pedaço de telhado nós retirávamos de outra e completávamos. Naquela outra, a gente fazia outra coisa, não falseávamos um telhado, virava laje, um terraço. Essa experiência da Ladeira da Misericórdia era um Projeto Piloto e a idéia era propagar para o Centro Histórico todo. Por trás havia uma proposta sócio-econômica, de geração de trabalho e fixação dos moradores. RO: A questão da habitação era importante.

MF: Fundamental. Todos os imóveis eram habitação e comércio local.

RO: Pelas fotos e desenhos de análise foi possível ver que a preocupação era em lidar com essa situação existente, não só sobre os aspectos morfológicos mas sobre o uso daquele lugar, da “prática social” como havíamos dito. Inclusive há uma foto de meninos brincando numa piscina criada pelo rompimento de uma adutora na Praça da Sé. E foi exatamente aí que vocês propuseram aquela Roda d’Água. Isso fez lembrar muito um procedimento que Lina descreveu quando falava do SESC Pompéia numa entrevista publicada na Revista Projeto. Ela dizia que quando foi visitar pela primeira vez aqueles galpões havia meninos jogando bola e mães fazendo piquenique e isso é que ela queria dar continuidade. Esse procedimento registrado da Roda d’Água lembrou muito essa afirmação. Na minha opinião mostrou exatamente como se constrói um programa com esta visão de “presente histórico”.

MF: Concordo plenamente com sua fala. Quando a gente chegou no SESC Pompéia eu era estudante e Lina estava adorando aquela atmosfera. E ela dizia: “O que é que nós temos que fazer aqui? Dar continuidade nisso que já acontece. Vamos fazer um projeto levando isso em consideração.” Lina fez uma revolução, destruiu coisas, quebrou o piso, etc, mas sem perder de vista aquela atmosfera que acontecia lá. Ela repôs aquilo de uma maneira mais organizada e numa escala maior. É isso, no SESC você pode dizer que é verdadeiro isso. Tem uma frase do Siza: “Uma coisa é o lugar físico, outra coisa é o lugar para o projeto. E o lugar não é nenhum ponto de partida, mas é um ponto de chegada”. E eu completaria: projetar é captar e inventar o lugar a um só tempo..

RO: Quando você vê a proposta da Roda d’Água no Centro Histórico você acha bastante estranho. Assim como você tem estranhamentos em quase todos os projetos. Mas depois se percebe que isso não é gratuito.

MF: Eu me lembro dessa foto.

RO: Na própria análise já há também uma história contada por vocês, um “presente histórico” levado ao extremo. Ou seja, aquele momento do acidente é uma história presenciada por vocês e colocada como proposta. Mesmo no processo da execução da obra, quando há um erro e Lina pinta aquilo de vermelho, acho que é uma radicalização do “presente histórico”.

MF: Ela se autodenuncia.

RO: O que faz parte da obra, daquele momento.

MF: Se não fosse algo grave, claro.

Raíssa de Oliveira: Nós falamos sobre o Anhangabaú e você disse que ali não havia a preocupação com o patrimônio histórico, mas a própria vontade de reconstituir um Parque já não é retomar uma relação mnemônica perdida e importante para São Paulo ligada à própria estrutura do território como ocupação, aquela mesma de um Vale. Ou seja, trata-se de memória da mesma forma.

Marcelo Ferraz: O texto do Vale do Anhangabaú é uma carta de princípios. Ali está dito: é o respeito para com o patrimônio das grandes cidades, das metrópoles. No texto há esta referência ao passado das cidades que permite uma vida social. Mas isso não é explícito no projeto do Vale do Anhangabaú. Esse passado monumental ninguém pensou nele e não fez questão. Mas aquilo que o vale foi no passado seguramente: aquilo que era vale, que era verde, que foi plantação de chá, uma fazenda, um parque. Retoma-se isso. Tem também uma brincadeira sobre o “Buraco do Adhemar”, onde vivia enchendo de água, propusemos um pequeno lago. Já era uma referência a um passado recente: o próprio “Buraco do Adhemar”. É lógico que o passado alimenta o tempo todo o projeto, mas não podemos ser prisioneiro dele.

RO: “Libertar as amarras”?

MF: É.

RO: É importante também entender como foi a participação no Concurso e o processo que passaram para fazer este projeto.

MF: O projeto do Anhangabaú foi feito por uma equipe grande. Nós juntamos o meu escritório e do André Vainer. A Lina não queria entrar no Concurso, ela dizia: “olha, nós vamos perder.” Mas terminou topando. Seria o momento para uma discussão maior sobre São Paulo, sobre o Anhangabaú. As conversas eram soltas, divertidas, mas a coisa foi tomando corpo. Era um trabalho de conversas longas, visitas, análise do material, desenho, e finalmente em três dias o projeto saiu. Foi desenhado em três dias e três noites, desenhado em nanquim e aquarela. No último dia e na última noite Lina passou a limpo aquela primeira prancha. Era um monte de desenho, em papéis soltos e ela passou a limpo. Cada um ficou com uma tarefa. Ela ficou com a tarefa de passar a limpo aquela prancha. Nós fizemos as outras duas, virando noite, cada um fazendo um pedaço, ordenando as idéias. O processo foi muito caloroso, quente. Isso foi sempre assim com a Lina, se você sugerisse algo ela já dizia “não” pra ver se você tinha fôlego para sustentar sua idéia. Nós ficávamos bravos, não entendíamos, mas no fim era uma maneira de levar o processo adiante. No final ela até incorporava aquilo.

RO: Qual era a principal preocupação neste projeto?

MF: Era devolver uma área de grande importância para a cidade de São Paulo. Devolver para o pedestre, para aquele que anda na cidade. Retirar o ar de passagem. Uma parte da cidade que virou um corredor sem agregar nada mais. A idéia era essa: São Paulo vai ganhar um grande parque. Você já pensou que maravilha?

RO: A estrutura que vocês criaram parece contraditória. Vocês criaram uma estrutura suspensa que vencia o acidente geográfico, o Vale. Vocês suspenderam uma estrutura para fugir do acidente mas, no entanto, criaram na própria estrutura o contorno deste acidente. Isso parece contraditório. Ao meu ver isso é provocativo e num certo sentido lúdico no sentido de retirar o fluxo rápido daquele lugar e retomar-se a atmosfera de passeio.

MF: Talvez fosse algo provocativo mesmo.

RO: É importante falar sobre esta estrutura pois muitos não entendem. Inclusive na época foi comparada com o Minhocão.

MF: A diferença é que a escala é outra. O Minhocão entope uma avenida, ela quase vai de prédio a prédio. Lá não, é um vale largo e esta construção é muito fina como uma fita que passa no céu. Porque ela passava tão alta? Porque passa bem mais alto que o Viaduto

do Chá e depois ela desce. Esse sentido de sobe-desce é dado muito pelo o que está embaixo. É uma atitude de respeito ao que existe já ali. Poderia passar por um nível só. Tem esse lado divertido na história. É lógico que era um concurso de idéias. Eu tenho certeza hoje que caso ganhássemos esta estrutura poderia mudar. Era um concurso de idéias que depois iriam ser desenvolvidas, aprimoradas, de uma forma muito mais pragmática. Não é um absurdo criar este sobe-desce. É justamente distanciar-se de dois viadutos importantes: O Viaduto do Chá e o Santa Ifigênia. Claro que dá uma impressão de brincadeira, assim como o “Buraco” cheio d’água.

RO: Era provocativo?

MF: Era. não tem nada a ver com o Minhocão. Nós não podemos ser contra viadutos à priori. Em Chicago você tem uma espécie de Minhocão do trem, aquele o Loop. Ele anda no centro de Chicago, um centro denso, faz barulho (é de estrutura metálica). De repente a população se identificou com aquilo. Já propuseram retirar aquilo, enterrar. Tem dinheiro, mas a população não quer. Eles gostam disso, foi incorporado na imagem da cidade. Mas pode mudar mais adiante. Lá não é o Minhocão: tem uma diferença. Os viadutos não são elementos nocivos, este é um exemplo.

RO: Você acha que é por isso que este projeto é tão negado assim?

MF: Não sei. É negado?

RO: Ora, por quê não tem publicação do projeto?

MF: É, deve ser por negação, pelas pessoas acharem que é uma piada. E não é uma piada, é sério. As pessoas não entenderam a proposta. Claro que se não precisasse passar carros ali, seria maravilhoso. A proposta é um Parque no centro de São Paulo. Essa é a proposta. Não queríamos enterrar ninguém. Tem um desenho de Lina que compara as soluções adotadas com buracos de minhocas. E não é?

RO: Você concorda comigo que se você me diz que a proposta era um Parque isso já é provocativo porque o Concurso surgiu para resolver a questão dos fluxos?

MF: O Concurso dá margem pra isso. Você não tem que atender só à demanda. Claro que nós resolvemos os fluxos, demos as respostas. E era bonito. Aquilo que a Lina dizia: imagine os carros passando lá em cima, numa fita. Era bem interessante.

RO: Na minha opinião tem um estranhamento absurdo quando você vê isso desenhado. Mas penso que é a mesma sensação de ver os primeiros croquis para o MASP. E quando você vê o MASP construído você acredita que aquele desenho não era tão surreal assim. Acredito que depois desta experiência podemos acreditar em vocês.

MF: Como é que um desenho vira aquilo, né? Um desenho aparentemente ingênuo, surreal, chega a uma coisa tão importante, técnica.

Marcelo Carvalho Ferraz

Arquiteto formado pela FAU-USP em 1978, é sócio do escritório Brasil Arquitetura, onde tem realizado vários projetos com premiações no Brasil e exterior. Dentre eles destacam-se: o Bairro Amarelo, em Berlim, Alemanha, a Villa Isabella, em Hanko, Finlândia, o Teatro Polytheama de Jundiaí, o Museu da Imigração Japonesa, em Registro, SP, o Museu Afro Brasil, em São Paulo e o Museu Rodin Bahia. É também sócio fundador da Marcenaria Baraúna, onde desenvolve projetos de mobiliário, desde 1986. Foi colaborador de Lina Bo Bardi (1977 a 1992) e de Oscar Niemeyer (2002). Lecionou na Washington University in Saint Louis, USA, em 2006, como professor convidado. É professor de projeto da Escola da Cidade, em São Paulo.

Raíssa Pereira Cintra de Oliveira

Arquiteta formada pela PUC-Campinas em 2002. Atualmente realiza o mestrado na FAU-USP sobre o tema: Permanência e inovação: o antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi sob orientação da Professora Fernanda Fernandes da Silva e apoio da FAPESP. Entrevista

A presente entrevista foi realizada dia 16 de abril de 2007, no escritório de Marcelo Ferraz, e entrou no ar em 25 de junho de 2007.