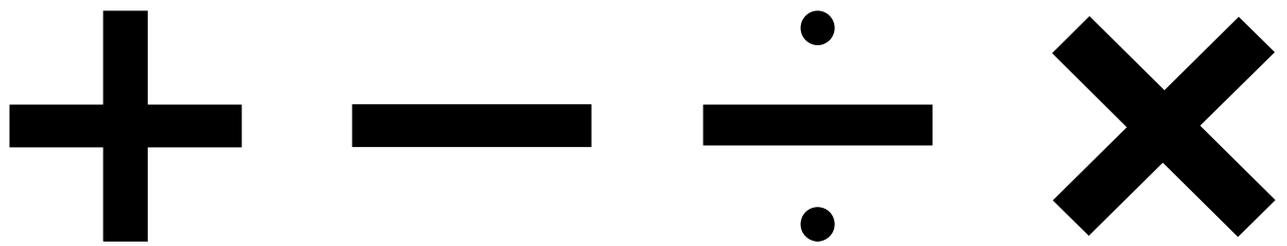
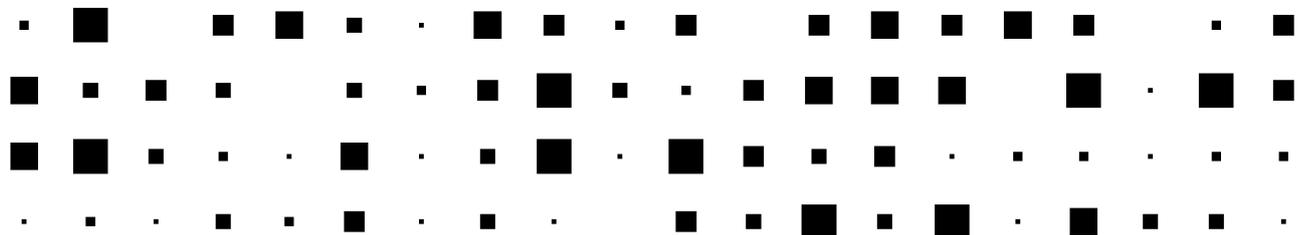


MARINA SCHULER BONZANINI DA LUZ



O ARQUITETO QUE CALCULAVA

OPERAÇÕES EXTEMPORÂNEAS DE PAULO MENDES DA ROCHA



Marina Schuler Bonzanini da Luz

O ARQUITETO QUE CALCULAVA

OPERAÇÕES EXTEMPORÂNEAS DE PAULO MENDES DA ROCHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em
Arquitetura - PROPAR, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Porto Alegre

Faculdade de Arquitetura da UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha brilhante orientadora, por todas as lições generosamente compartilhadas, por sua forma inspiradora de se divertir nos percursos e pelo privilégio de sua amizade.

Ao PROPAR, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa e por proporcionar ricas trocas.

À minha família e aos meus amigos, por todo carinho e apoio.

À Eloísa Capovilla, *in memoriam*, talvez a maior incentivadora deste trabalho e meu exemplo mais sólido de que a dedicação à pesquisa pode ser gratificante. É tudo culpa tua!

“O que transforma o velho no novo
bendito fruto do povo será.
E a única forma que pode ser norma
é nenhuma regra ter.”

RESUMO

Este trabalho foi desenvolvido com a finalidade de tratar sobre arquiteturas extemporâneas, ou seja, arquiteturas resultantes de projetos ou obras realizados em tempos distintos que coexistem numa mesma edificação ou num mesmo conjunto edificado. Dentro deste tema, buscou-se investigar estratégias que têm sido adotadas para a intervenção no patrimônio arquitetônico Moderno.

A partir da análise de quatro projetos com autoria de Paulo Mendes da Rocha, a pesquisa aborda operações adotadas pelo arquiteto diante de edificações existentes, no intuito de verificar se, nesses casos, os procedimentos recomendados no campo patrimonial dão conta das questões que a Arquitetura Moderna apresenta.

PALAVRAS CHAVE: Paulo Mendes da Rocha, reforma, Arquitetura Moderna.

ABSTRACT

This work was developed with the purpose of dealing with extemporaneous architectures, that is, architectures resulting from projects or works carried out at different times that coexist in the same building or in the same building set. Within this theme, we sought to investigate strategies that have been adopted for intervention in the Modern architectural heritage.

Based on the analysis of four projects authored by Paulo Mendes da Rocha, the research addresses operations adopted by the architect in relation to existing buildings, in order to verify if, in these cases, the recommended procedures in the heritage field address the issues that Modern Architecture presents.

KEY WORDS: Paulo Mendes da Rocha, remodeling, Modern Architecture.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 01	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	32
	OPERAÇÕES EXTEMPORÂNEAS	33
	REFORMA: CIÊNCIA NADA EXATA	42
	EQUAÇÕES MODERNAS	51
CAPÍTULO 02	ESTUDOS DE CASO	56
	ADIÇÃO · SESC 24 DE MAIO	60
	SUBTRAÇÃO · OCA	84
	DIVISÃO · FIESP	100
	MULTIPLICAÇÃO · GALERIA LEME	114
CAPÍTULO 03	ANÁLISES	128
	CIÊNCIAS HUMANAMENTE EXATAS	129
	A ORDEM DOS FATORES ALTERA O PRODUTO	134
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

INTRODUÇÃO

Esta dissertação foi desenvolvida com a finalidade de tratar sobre arquiteturas extemporâneas¹, ou seja, arquiteturas resultantes de projetos ou obras realizados em tempos distintos que coexistem numa mesma edificação ou num mesmo conjunto edificado. Dentro deste tema, buscou-se investigar algumas modalidades de operações que têm sido propostas para a intervenção no patrimônio arquitetônico Moderno.

O interesse parte da premissa de que o espaço é o campo de atuação essencial da existência. Sendo assim, a arquitetura é um meio fundamental para a materialização da história da humanidade, conforme afirmam Eneida Almeida e Marta Bogea:

Os ambientes construídos pelos homens guardam, através de sua materialidade, a memória das ideias, das práticas sociais e dos sistemas de representação dos indivíduos que ali convivem. (ALMEIDA, BOGEA, 2009, p. 128)

A modificação do espaço pelo ser humano através da construção, portanto, permite que a história seja contada a partir do próprio ambiente, sem necessidade de nenhuma outra forma de narrativa. Retratos, escritos ou demais formas possíveis de registros reproduzem os fatos sempre a partir da ótica de alguém e congelam determinado momento, período ou até mesmo ideia. O objeto arquitetônico pode ser compreendido, por sua vez, como agente transformador, testemunha e registro na mesma medida.

¹ Termo proposto pela Prof.^a Dra. Ana Carolina Pellegrini que será melhor explanado no capítulo de fundamentação teórica.

A ação do tempo sobre essas diferentes formas e suportes de registro da história acaba por gerar consequências também diferentes. No caso de um livro, por exemplo, a passagem dos anos não é capaz de transformar seu conteúdo, a essência do objeto. Ainda que a materialidade do livro não esteja imune à condição extrema da completa deterioração física, a tangibilidade de seu desgaste não compromete o conjunto de palavras - e de ideias - nele encerrado. Eventualmente, a subjetividade interpretativa pode variar em decorrência da conjuntura de cada época em que o livro é lido, mas ainda assim o que fora proposto pelo autor permanece intacto.

A arquitetura conta com desdobramento distinto. Se uma edificação é o registro da história em si e também passa a ser um produto da civilização, é passível de sofrer alterações no decorrer dos anos, como se parte de um organismo vivo fosse. Mesmo que não se entre no mérito da vontade humana de modificar tudo que está à nossa disposição², a ação do tempo naturalmente provoca alterações na substância do ambiente construído. Inevitáveis, as intempéries ocasionam o que se convencionou chamar de pátina do tempo, que se manifesta como manchas, desbotamentos, corrosões, erosões e demais alterações nas propriedades originais dos materiais, por vezes irreversíveis. De forma mais severa, as rachaduras, quebras, colpasos e outros tipo de abalos decorrentes das forças naturais eventualmente levam a consequências que, sem ação humana, podem vir a resultar em perigo ou ruína.

Ao longo da história, tais modificações impostas pelo tempo e pelas intempéries têm servido de motivação para suscitar a vontade e a iniciativa de se intervir em preexistências. Há, ainda, outras razões que despertam o interesse pela

² Em "O Dossel Sagrado" (1995, p. 17), Peter L. Berger afirma que o ser humano "é exteriorizante por essência e desde o início", condição antropológica que faz com que nunca seja saciada a vontade e curiosidade de transformação do que lhe é externo.

conservação e pela preservação do patrimônio, sejam de ordem econômica, técnica, histórica ou outros motivos que justifiquem uma intervenção que, invariavelmente, resulta em nova arquitetura. Cabe ressaltar que este trabalho fundamentou-se na argumentação de Carlos Eduardo Comas (2011, p. 58) de que “Todo edifício construído é um patrimônio no sentido lato de herança, legado e riqueza”, sem necessariamente estar restrito a objetos que contam com a chancela de órgãos preservacionistas.

Desde pelo menos o século XVIII, estudiosos têm traçado caminhos que constituem teorias com o propósito de fundamentar e recomendar sobre os procedimentos a serem adotados para a preservação do patrimônio edificado. Desde os ideais opostos discutidos por John Ruskin e Viollet-le-Duc, passando pelas interpretações menos radicais de Camillo Boito e, posteriormente, de Cesare Brandi, muito tem se discutido sobre como preservar o patrimônio arquitetônico, geralmente abordando a autenticidade da materialidade como questão de fundamental importância.

Historicamente, tais recomendações e os debates acadêmicos acerca do assunto têm tido como propósito não deturpar o objeto promovido à eternidade (mais ao estilo do “que seja eterno enquanto dure”, já que não se pode garantir parcimônia às ações do tempo ou mesmo do homem em relação ao edifício no futuro). Ainda assim, são estas teorias preservacionistas que são tomadas de empréstimo mesmo quando se trata da intervenção na preexistência que vise à transformação de alguma arquitetura que não tenha como principal objetivo o enaltecimento de um estado ideal de tempos passados. Nesta linha, José Artur D’Aló Frota, no seu texto “Re-arquiteturas” (2004), afirma que

A intervenção contemporânea não deve estar *a priori* subjugada a parâmetros impostos exclusivamente pela investigação histórica. Esta induz limitações na capacidade de se fazer uso do rol de estratégias que é parte do próprio ofício arquitetônico e que, obviamente, inclui muitos matizes na interpretação e no diálogo com a história. (FROTA, 2004, p. 116)

A sugestão de Frota parece fazer ainda mais sentido quando pensamos em intervenções contemporâneas em edifícios modernos. Não é que a Arquitetura Moderna deva merecer tratamento diferenciado por ser mais especial do que a dos exemplares edificadas em outros períodos. Há de se convir, entretanto, que o patrimônio erigido a partir do século passado tem implicações que nem mesmo estavam previstas nas teorias do restauro científico ou crítico, menos ainda naquelas desenvolvidas quando a noção de patrimônio e preservação estava sendo desenvolvida.

Em tese de doutorado recentemente apresentada a este programa, intitulada "Taxonomia da Reforma", Paula Olivo contribui com a discussão ao advogar pela criação de um campo de conhecimento autônomo para a reforma. Olivo defende que não há nenhuma conotação depreciativa em operações desta natureza, argumentando que reformar não é ato menor que restaurar.

Além dos questionamentos gerais que acometem o campo da preservação do patrimônio, o debate sobre Arquitetura Moderna abrange dilemas próprios de seu curto distanciamento histórico em relação ao tempo presente. A dificuldade de encarar edificações construídas há poucas décadas como suficientemente interessantes ou relevantes para serem preservadas é uma das razões das quais decorrem intervenções desastrosas.

Em sua dissertação desenvolvida neste programa, Fernanda Voigt apresenta o histórico das alterações ocorridas no Conjunto da Pampulha, patrimônio moderno erguido nos

anos 1940 e cujas edificações seguem em uso até hoje, ainda que seus programas possam ser diferentes daqueles encomendados a Oscar Niemeyer em tempos de ascensão do modernismo no Brasil. Mesmo o reconhecimento precoce do Conjunto como bem de relevância patrimonial não evitou que os edifícios fossem vítimas de reformas pautadas em critérios que permitiram suas deformações. Segundo a visão de Voigt:

Todos os edifícios do Conjunto sofreram demasiado com o passar das décadas e a intrínseca mudança de contexto social. Desde a falta de manutenção até as alterações de uso com reformas descaracterizadoras ou restauradoras trouxeram estes edifícios Modernos até o século XXI em situações bastante particulares. Pois essa tristeza continua surgindo, agora para os fãs da boa arquitetura moderna brasileira do século XX, ao visitar a Pampulha de hoje. O local nem de longe se parece com os ideais que JK e Oscar sugeriram. (VOIGT, 2015, p. 283)

Para ilustrar as diversas particularidades de intervenções no patrimônio moderno, é pertinente mencionar um dos casos que Ana Carolina Pellegrini aborda na sua tese de doutorado: a construção tardia do Auditório do Ibirapuera. O caso é emblemático para a discussão porque decorre de uma circunstância relativamente rara: a de ser o arquiteto do projeto original o mesmo que propõe modificações anos mais tarde.

Cinco décadas após a inauguração do parque homônimo, diante da oportunidade de completar o conjunto idealizado por ele com a edificação faltante, Oscar Niemeyer propôs uma série de novos estudos para o edifício do auditório que, embora constasse no plano original do complexo, àquela altura demandaria inevitável intervenção no conjunto edificado de interesse patrimonial que, inclusive, já contava com tombamento nas três instâncias cabíveis (municipal, estadual e federal).

No mesmo endereço e contratado para intervir em uma das edificações do conjunto do parque, também de autoria de Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha foi responsável pelo projeto de reforma da Oca, em 2000. O icônico palácio de exposições será retomado em capítulo próprio para melhor compreensão do processo de intervenção, servindo como um dos estudos de caso apresentados neste trabalho.

Esta não foi a primeira vez que Mendes da Rocha encarregou-se de nova arquitetura resultante de intervenção em antigas edificações. Na década de 1970, o arquiteto projetou a reformulação da Fazenda Ipanema (antiga Real Fábrica de Ferro São João do Ipanema) para abrigar o Centro Nacional de Engenharia Agrícola. Dois anos depois, em 1978, seguindo as recomendações estabelecidas na Carta de Veneza na década anterior, Paulo Mendes da Rocha também comandou a intervenção realizada na Casa das Retortas, cuja inauguração reomonta a 1872 e foi a primeira sede da Companhia de Gás de São Paulo.

Os projetos desenvolvidos nos anos 1970 deram início a um respeitável conjunto de obras em que Paulo Mendes da Rocha, ao longo de sua carreira, deparou-se com a demanda de construir no construído, criando novas arquiteturas para coexistirem com velhos edifícios. Talvez o mais reconhecido trabalho desta natureza seja o projeto da Pinacoteca de São Paulo, desenvolvido e executado na década de 1990 com o propósito de converter o antigo Liceu das Artes e Ofícios para seu atual uso, o de abrigar uma coleção de aproximadamente onze mil peças de obras de arte, predominantemente brasileira, e promover exposições temporárias tanto do acervo próprio quanto de artistas nacionais e internacionais.

Construído no final do século XIX, o edifício tem projeto de Ramos de Azevedo e, embora tenha sido idealizado pelo governo do estado para ser o local de exposição das obras



Vista externa da Casa das Retortas desativada.

RIOS, 2003, p. 23



Maquete do conjunto proposto para a COMGÁS em 1977.

RIOS, 2003, p. 23



Interior da Pinacoteca de São Paulo, após intervenção de Paulo Mendes da Rocha.

<https://www.saopaulo.sp.gov.br/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo/paulo-mendes-da-rocha>

de sua propriedade, foi ocupado por diferentes usos durante quase todo o século seguinte à sua finalização. Concluída em 1998, a reforma em que Paulo Mendes da Rocha reorganizou a edificação através da inserção de novos elementos rendeu-lhe o Prêmio Mies van der Rohe para a América Latina no ano de 2000.

Ao avaliar o acervo de projetos de intervenções em preexistências, tem-se a impressão de que o arquiteto parecia não se constranger em propor projetos de caráter investigativo. Pode-se especular, a partir disso, que Paulo Mendes da Rocha entendia não haver receita pronta para se garantir a qualidade da manutenção do patrimônio, assim como bem afirma Pellegrini:

Pelo menos desde o século XVIII, várias e variadas foram as buscas pelas verdades ditas científicas a respeito do gerenciamento do patrimônio, e até hoje não há consenso sobre quais são os procedimentos mais adequados no que tange a intervenções em edificações reconhecidas como patrimônio, as quais costumam receber atenção tanto do meio acadêmico quanto da sociedade em geral. (PELLEGRINI, 2011, p.22)

Mesmo em um universo restrito de casos é possível identificar que, ainda maior do que a polêmica sobre o tema, é o número de caminhos possíveis de serem seguidos ao se deparar com o desafio de realizar uma intervenção em edifício moderno, seja esta visando à sua manutenção, restauro, adaptação para abrigar novo programa ou proposital readequação formal.

A partir desses questionamentos, o principal interesse desta dissertação é estudar e analisar as operações realizadas no campo patrimonial quando a premissa deixa de ser “como preservar”, e passa a ser “como atuar ou como transformar”. Para tanto, foram selecionados quatro projetos cuja linguagem formal tenha conexão com o movimento

de vanguarda moderna do século passado e que tenham sofrido intervenções comandadas por Paulo Mendes da Rocha. O propósito é demonstrar e investigar algumas das modalidades da variada gama de operações possíveis de serem adotadas por um mesmo e renomado arquiteto.

Não é pretensão deste trabalho estabelecer juízo de valor sobre os procedimentos em cada um dos casos, mas sim contribuir para que sejam analisados além dos critérios adotados e recomendados por órgãos de preservação. Considerando que cada caso de preexistência tem suas particularidades, a discussão demanda investigação cautelosa por parte do arquiteto responsável, que conferirá nova forma à velha arquitetura.

A BASE DE TODAS AS CIÊNCIAS

Frequentemente vinculadas à discussão sobre a preservação do legado arquitetônico construído, interessa a este trabalho examinar estratégias que têm sido adotadas frente à necessidade - ou mesmo vontade - de modificar edifícios Modernos.

Diante das inúmeras possibilidades de abordagem deste tema, são oportunos um recorte e a escolha de um caminho que conduzam a pesquisa. Para tanto, obras realizadas a partir de projetos de Paulo Mendes da Rocha foram eleitas como estudos de caso, tanto pela condição de arquiteto com formação moderna quanto por sua capacidade de adotar distintas soluções para desafios supostamente semelhantes. O propósito do estudo, enfim, é verificar as operações propostas nos projetos em questão, partindo do pressuposto de que estas novas arquiteturas em exame não necessariamente seguem as cartilhas decorrentes das teorias preservacionistas. Tais procedimentos de transformação, por sua vez, podem ser associados a operações básicas da

matemática: adição ou subtração são sempre boas analogias para descrever o que ocorre em um projeto de reforma, seja em virtude da inserção de novos elementos ou da demolição de partes de uma edificação.

Usar as expressões próprias do campo de conhecimento da matemática, aliás, é recurso recorrente em narrativas e descrições arquitetônicas. Também pudera, já que, de certa maneira, a arquitetura é a materialização de um dos fundamentais ramos da matemática, aquele que se ocupa do estudo das propriedades do espaço: a geometria. Além disso, a aplicação das fórmulas matemáticas é o que permite a execução de projetos arquitetônicos de forma inteiramente controlada pelo homem. A engenharia envolvida na construção é também a manifestação de outro campo da ciência, ao compreender que as relações entre os números provenientes do advento da aritmética apenas são possíveis por conta da álgebra, o ramo matemático destinado a estabelecer fórmulas e expressões que permitem a compreensão numérica.

O célebre texto “A matemática da villa ideal”, publicado em 1947 por Colin Rowe, atesta a pertinência da utilização da matemática como recurso para análise de projeto. No decorrer do texto, o autor analisa e compara projetos que, a não ser pelo uso residencial em comum, aparentemente nada teriam de semelhantes. A investigação de Rowe, no entanto, aponta para fórmulas e regras de proporção que são coincidentes nos casos apresentados: o texto compara as casas de Palladio com os projetos residenciais de Le Corbusier.

Ao analisar a Villa Rotonda, o autor argumenta que Palladio apropriou-se da excelência geométrica para atingir o paradigmático resultado:

Palladio buscou uma clareza completa da planta e uma organização de elementos convencionais das mais lúcidas baseadas na simetria como a mais memorável forma de ordem, e na matemática como aprovação suprema no universo das formas. (ROWE, 2017, p. 391)

A sequência do texto nos mostra que, embora reconheça que “Le Corbusier tem a mesma reverência à matemática”, os esforços em tentar sistematizar a Villa Savoye relacionando unicamente à dita ciência podem ser em vão:

De maneira diferente das formas de Palladio, não há nada definitivo acerca de qualquer uma dessas possíveis relações; e suas aproximações pareceriam afetadas pelo esvaziamento artificial do cubo em que se encontram localizadas, quando os sentidos são confundidos pelo que é aparentemente arbitrário e o intelecto é mais do que convencido, apesar de tudo que se levante em contrário, pelo conhecimento intuitivo dos problemas aqui tenham sido apontados e resolvidos e da existência aqui de uma ordem razoável. (ROWE, 2007, p. 393)

Poucos anos após a publicação do texto de Rowe, em 1953, o próprio Le Corbusier apresenta um ensaio a respeito da sistematização das medidas humanas, em que a figura do Modulor representa as proporções médias ideais a serem aplicadas ao desenho arquitetônico. Muito além de um mero guia indicativo de tais relações anatômicas, em *Le modulor: essai sur une mesure harmonique a l'échelle humaine applicable universellement a l'architecture et a la mécanique* Corbusier apresenta a construção de seu raciocínio, atestando o fascínio pela matemática:

A matemática é o edifício magistral imaginado pelo homem para compreender o universo. Nela se encontra todo o absoluto e o infinito, o apreensível e o inapreensível, e está envolta por grandes muros pelos quais se pode passar e tornar a passar sem nenhum proveito. Neles às vezes se abre uma porta; empurra-se, entra-se e se está em outro lugar onde são encontrados os deuses e as chaves dos grandes

sistemas. Estas portas são as portas dos milagres, e, franqueada uma delas, já não é o homem quem atua, e sim o Universo que se manifesta e diante dele desenrolam-se os prodigiosos tecidos das combinações sem limites. Estais no país dos números. Deixai-vos permanecer nele, maravilhados diante de tanta luz intensamente espalhada. (CORBUSIER, 1953, p. 69, tradução nossa)³

Na sequência da leitura de seu ensaio, o arquiteto já reconhece, no entanto, o risco de se deixar seduzir excessivamente pelo pensamento matemático:

O impacto desta luz é difícil de suportar. (...) Uma vez com o compasso nas mãos e enterrado no emaranhado dos números, proliferam os caminhos e as estradas: ramificam-se, entrelaçam-se em todas as direções, florescem, desabroçam... levam-nos longe, separando-nos do objeto buscado: os números jogam entre si. (CORBUSIER, 1953, p. 69, tradução nossa)⁴

Tanto a conclusão de Colin Rowe quanto a percepção ardilosa de Le Corbusier, no entanto, não desencorajam a buscar ou a estabelecer relações entre os grandes feitos arquitetônicos e o saber matemático. Inclusive, instigam esta pesquisadora a examinar os objetos de estudo desta dissertação à luz da analogia entre os procedimentos que a eles deram origem

³ *La matemática es el magistral edificio imaginado por el hombre para comprender el Universo. En ella se encuentra lo absoluto y lo infinito, lo pensable y lo inaprensable, y está rodeada de altos muros ante los cuales se puede pasar y volver a pasar sin ningún provecho. En ellos se abre a veces una puerta; se empuja, se entra y se está ya en otro sitio donde se encuentran los dioses y las claves de los grandes sistemas. Estas puertas son las de los milagros, y, franqueada una de ellas, ya no es el hombre quien actúa, sino el Universo que toca en un punto cualquiera y ante él se desenrollan los prodigiosos tapices de las combinaciones sin límites. Está en el país de los números. Dejadle permanecer en él, maravillado ante tanta luz tan intensamente esparcida.*

⁴ *El impacto de esta luz es difícil de soportar. Los jóvenes que nos dan el apoyo de su entusiasmo y la inconsciencia de las responsabilidades, que es la fuerza y la debilidad de sus años, nos envuelven, si no nos defendemos, en las brumas de sus incertidumbres. En el asunto que nos ocupa, hay que estar firme y saber lo que se busca: un utensilio de precisión que sirva para elegir medidas. Una vez con el compás en la mano y engolfado en la maraña de los números, proliferan los caminos y las pistas: se ramifican, se enlazan en todas direcciones, florecen, se abren... y nos llevan lejos, apartándonos del objeto perseguido: los números juegan entre sí.*

e a ciência exata, ainda que a busca não tenha pretensão de encontrar uma fórmula ideal para sistematizar as intervenções no legado Moderno.

PROCEDIMENTOS

O desenvolvimento da dissertação foi construído a partir de pesquisa bibliográfica e levantamento de dados pertinentes às análises propostas sobre o tema, juntamente com o estudo iconográfico dos casos apresentados. Essencialmente teórica e qualitativa, a pesquisa é fundamentada em bibliografia voltada, principalmente, a temas como reforma, patrimônio e Arquitetura Moderna.

Não são raros os trabalhos e publicações acadêmicos dedicados a investigar as questões relativas ao patrimônio arquitetônico. Muito recorrente é a abordagem descritiva, em que se estuda as minúcias históricas de um edifício e as questões peculiares que dizem respeito a sua gestão. Interessa à dissertação os trabalhos que ampliem a discussão, apresentando novos pontos de percepção sobre o campo da preservação patrimonial.

O Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul tem sido celeiro de bons trabalhos neste sentido, alguns dos quais serviram como fonte de pesquisa para o desenvolvimento desta investigação. As dissertações de mestrado de Guilherme Osterkamp – O Brasil Arquitetura e a Invenção do Patrimônio (2015) e de Fernanda Royer Voigt – Reciclagem no Patrimônio Moderno Brasileiro: o caso da Pampulha de Niemeyer (2015) auxiliaram para melhor compreender situações que levam exemplares arquitetônicos a serem reconhecidos como patrimônio. Osterkamp aborda o caso do Museu do Pão, construído na cidade de Ilópolis (RS) a partir de projeto dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco

Fanucci, em que a inserção de nova construção junto a um moinho antigo, tratado de forma banal pela comunidade local, atribuiu valor patrimonial à edificação preexistente. Voigt, em contrapartida, apresenta a trajetória do Conjunto da Pampulha que, mesmo nascido com status de patrimônio, não escapou de intervenções desastrosas, segundo a autora. A dissertação de Leandro Manenti – Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano (2004) aborda as origens das reformas que propõem a reabilitação de arquiteturas antigas, e colaborou para a compreensão deste tipo de procedimento a partir de sua historiografia. A dissertação de Ruth Verde Zein – Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha (2000) serviu à dissertação como fonte de pesquisa sobre a produção do arquiteto estudado no presente trabalho.

A tese de doutorado de Ana Carolina Pellegrini – Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão (2011) tem destaque por ter servido como principal referencial teórico em conjunto com textos do professor Carlos Eduardo Comas, sobretudo o intitulado Reflexões recentes: reforma/ reciclagem/ restauro, publicado na revista Summa+ 115. Ambos os trabalhos são dedicados à reflexão sobre as maneiras de proceder diante do patrimônio moderno, seja este edificado ou ainda na forma de projeto, e as relações entre preexistências e nova arquitetura.

Fora do âmbito deste programa, a publicação *Construir en el construído: la arquitectura como modificacion*, de Francisco de Gracia, discorre sobre as formas de atuação em edifício antigos, categorizando níveis de intervenção, padrões de atuação e atitudes frente ao contexto, e serviu de forma determinante para a compreensão dos objetos de estudo.

Os escritos de Ignasi Solà-Morales constituem importante referência na conceituação de termos próprios do campo estudado, além de apresentar reflexões acerca das complexidades que envolvem a prática de intervenções arquitetônicas.

A discussão acerca da gestão do patrimônio Moderno é objetivo prioritário dentro do Docomomo mundo afora, e as publicações de congressos regionais, nacionais e internacionais promovidos pela entidade foram essenciais para embasar esta dissertação. Textos como “Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservação do patrimônio moderno”, escrito por Carlos Eduardo Comas, Turh Verde Zein e Cecilia Rodrigues dos Santos, “O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos”, de Fabiano Lemes de Oliveira e “Enfim, Sombra! Justiça seja feita à vidraça do Palácio”, de Pellegrini, serviram à pesquisa para aprofundamento sobre o tema.

Paulo Mendes da Rocha conta com ampla cobertura midiática e acadêmica sobre o seu trabalho, permitindo que diversas fontes tenham sido consultadas para analisar as quatro edificações escolhidas para servirem como estudos de caso. Apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a dissertação de Maíra Rios - Intervenção na pré existência: o projeto de Paulo Mendes da Rocha para transformação do Educandário Santa Teresa em Museu de Arte Contemporânea (2013) por exemplo, aborda, além do caso grifado no título do trabalho, um apanhado dos projetos de reformas realizados pelo arquiteto.

A escolha dos exemplares estudados ocorreu a partir da delimitação do tema. Selecionados os casos em que Paulo Mendes da Rocha deparou-se com preexistência edificada para desenvolver projeto de nova arquitetura, descartaram-

se aqueles cuja linguagem formal não estava alinhada à do Movimento Moderno, como, por exemplos, as obras mencionadas anteriormente.

Os quatro projetos escolhidos para a realização deste estudo têm como autores dos edifícios sobre os quais foi realizada a intervenção arquitetos reconhecidamente modernos. O conjunto de intervenções visando a diferentes objetivos, de readequação formal à mudança de uso, configura uma coleção de soluções completamente diferentes entre si.

ESTRUTURA DO TRABALHO

A dissertação divide-se em três capítulos, a saber:

O primeiro, voltado à fundamentação teórica, conta com três subcapítulos que embasam o desenvolvimento da pesquisa. Em “Operações extemporâneas”, é apresentado o conceito do termo adotado para indicar a coexistência de tempos distintos em uma mesma edificação. Em “Reforma: ciência nada exata”, é realizada revisão bibliográfica sobre a historiografia das reformas. O último subcapítulo da primeira parte, “Equações Modernas”, apresenta panorama geral sobre intervenções ocorridas em notáveis edifícios modernos e o tratamento do patrimônio edificado.

O segundo capítulo trata dos estudos de caso que ensejam a discussão sobre o tema central do trabalho. Cada um dos quatro exemplares escolhidos está relacionado a uma das operações básicas da matemática, buscando estabelecer as estratégias de conexão entre a preexistência e o novo projeto com o procedimento da disciplina de ciências exatas, da seguinte forma:

“Adição | Sesc 24 de maio” apresenta o edifício localizado no centro de São Paulo. A nova construção somou-se à edificação que fora projetada por Auguste Rendu nos anos 1940 para servir como loja da rede de comércio de varejo Mesbla.

“Subtração | Oca” trata da reforma proposta por Paulo Mendes da Rocha para o singular edifício de Oscar Niemeyer. A intervenção com ares de restauro consistiu prioritariamente em eliminar os elementos que foram sendo agregados ao pavilhão de exposições ao longo dos anos.

“Divisão | Centro Cultural FIESP” aborda a reforma executada no edifício projetado pelo escritório Rino Levi. Paulo Mendes da Rocha interveio no pavimento térreo do edifício, propondo nova divisão espacial para comportar o programa de necessidades, além de resolver questões de fluxo junto à rua.

“Multiplicação | Galeria Leme” traz o único projeto estudado de caráter essencialmente privado. Transcendendo o tema do edifício construído, Paulo Mendes da Rocha propõe a duplicação de projeto de sua autoria quando contratado para projetar a nova sede da galeria que seria demolida. Em ato de multiplicar a arquitetura, ambos os prédios, gêmeos, chegaram a coexistir erguidos durante pouco mais de um mês.

O terceiro e último capítulo, destinado às análises, conta com o subcapítulo “Ciências humanamente exatas”, em que é apresentado um breve resgate sobre a origem do pensamento lógico que fundamenta a matemática, a fim de lembrar que, no fim das contas, as ciências partem de hipóteses e percepções fundamentalmente humanas. “A ordem dos fatores altera o produto” apresenta as análises das intervenções dos quatro objetos de estudo, à luz das teorias de Francisco de Gracia, no intuito de demonstrar que, em

arquitetura, não há fórmula pronta para garantir operações acertadas no patrimônio construído. As “Considerações finais” encerram com reflexões sobre o papel do arquiteto na tomada de decisões diante da necessidade (ou vontade) de modificar uma edificação existente.

CAPÍTULO 1

**FUNDAMENTAÇÃO
TEÓRICA**

OPERAÇÕES EXTEMPORÂNEAS

Diversas podem ser as maneiras de intervir em arquiteturas já edificadas. Desde reformas internas visando a reparação técnica até transformações significativas na plasticidade exterior de uma edificação, trata-se de intervir em construção existente. Qualquer que seja o objetivo da operação, estamos falando de pelo menos dois tempos distintos: o passado digno de ser preservado (ou, ao menos, reparado) e a contemporaneidade da intervenção. Cesare Brandi (1906-1988) ainda apontava mais um desdobramento em relação à temporalidade, como mencionado por Jukka Jokilehto:

O tempo histórico, em relação a qualquer obra de arte, é visto por Brandi como em três aspectos distintos; o período da criação, o tempo entre o final do primeiro até o presente, e o tal momento de percepção da obra de arte por parte da nossa consciência. (JOKILEHTO, 1986, p. 274, tradução nossa)¹

Proposta por Ana Carolina Pellegrini, a expressão “arquiteturas extemporâneas” refere-se às operações cujos resultados contam com materialidades de períodos diferentes, coexistindo em um mesmo objeto ou conjunto arquitetônico. O termo é pertinente para designar os casos de intervenções posteriores à construção do edifício, mas não apenas: Pellegrini sugere que a própria arquitetura, ainda que em sua primeira versão construída, também

¹ *Historic time, in relation to any work of art, is seen by Brandi in three distinct aspects: the period of creation, the time from the end of the first period till the present, and the actual moment of perception of the work of art in our consciousness.*

pode ser entendida como um objeto extemporâneo, quando a construção ocorre em tempo distinto daquele em que fora projetado.

A esta dissertação interessam os escritos de Pellegrini sobre o tema, que servirão como base para melhor conceituar este tipo de operação, sendo a apresentação de exemplos fundamental para compreensão da modalidade. O artigo em que o termo aparece publicado pela primeira vez, "Arquitetura extemporânea: Quatro Liberdades de Louis Kahn"², discorre sobre as circunstâncias e pormenores da construção do Four Freedoms Park, inaugurado em 2012 na cidade de Nova Iorque. O referido ensaio traça a história do desenvolvimento do projeto de autoria do arquiteto Louis Kahn para o parque que contava, como principal demanda, abrigar um memorial em homenagem ao presidente Franklin D. Roosevelt. O projeto iniciado em 1973 foi materializado apenas quatro décadas depois, consistindo em execução de obra póstuma do autor do projeto, falecido em 1974, durante definições finais do plano para o parque.

A lacuna de tempo entre a concepção do projeto e sua construção confere à obra a condição de arquitetura extemporânea, e por conta disso não passou imune a polêmica. Segundo consta no texto, as opiniões sobre a operação podem facilmente ser divididas em dois grupos: os favoráveis, que veem na materialização do projeto uma decisão acertada por razões diversas – seja por envolvimento com o projeto, por admiração ao Kahn ou por enxergar valor naquela realização; e os contrariados, que questionam a autenticidade e a pertinência da obra. Neste grupo, com menor adesão que o outro, as críticas giram

² Artigo publicado nos anais do congresso *Projetar*, no ano de 2015, com autoria de Ana Carolina Pellegrini e Evelyn Hernández Haffner.

em torno justamente da adequação da arquitetura ao novo *Zeitgeist* e do que o arquiteto teria proposto à época da construção do memorial.

Já em sua tese de doutorado “Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão”, apresentada ao PROPAR em 2011, Pellegrini reúne um punhado de outros exemplos em que a construção de um edifício ocorreu com considerável afastamento de tempo em relação à época em que fora idealizado, tendo todos eles em comum o fato de serem edificações construídas após a morte do arquiteto que as projetou. O título do texto, no entanto, aponta que a discussão central da tese versa sobre percepção relativamente nova e, até então, inédita, no campo da preservação patrimonial: a abordagem do projeto como patrimônio a ser protegido. É diante do projeto entendido como objeto investido de valor patrimonial que se aventa a possibilidade de materializá-lo tardiamente.

Como registro básico passível de ser armazenado e catalogado, o projeto é capaz de se tornar fonte de consulta a respeito de uma edificação presente concebida no passado, a qual tenha sofrido as modificações decorrentes da ação do tempo, ou pode se tornar recurso para a materialização futura de uma ideia de outrora. (PELLEGRINI, 2011, p. 20)

Uma operação extemporânea, se fundamentada a partir desta ótica, pode, portanto, dar-se segundo o que Eugène Viollet-le-Duc preconizara no século XIX. O autor parisiense, com sua vivência de arquiteto e ativa experiência nos canteiros de obra, foi um dos mais relevantes autores da Teoria do Restauro. Em sua obra mais comentada, “*Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XI au XVI Siècle*”, marco teórico dentro do campo da preservação, Viollet-Le-Duc define que “restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-

lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento". (VIOLLET-LE-DUC, 1866)

Casos de complementos tardios de edifícios já consolidados, seguindo o que pode ser considerada a ideia "original" registrada em projeto, parecem adequados para ilustrar a afirmação de Viollet-le-Duc. Em âmbito local, o Palácio da Justiça de Porto Alegre é adequado exemplo apontado por Pellegrini no artigo "Enfim, sombra! Justiça seja feita à vidraça do Palácio", publicado nos anais do 1º seminário Docomomo Sul, em 2006.

Décadas se passaram até o edifício em questão ser finalmente completado com elementos que a dupla de arquitetos Luís Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet havia proposto em 1952. O edifício de matriz corbusiana permaneceu incompleto por meio século, até que em 2002 foi dado o início à reforma que lhe renderia a aparência que havia sido prevista em projeto, tendo sido, assim, restabelecido em um estado completo que nunca havia existido, atestando que o olhar de Viollet-le-Duc sobre a restauração ainda tem espaço na atualidade.

Se o Palácio da Justiça, ainda que em instância inicial, é protegido pelo município de Porto Alegre, o que quer dizer que sua imagem compõe a imagem da cidade, e se as mudanças substanciais à sua apresentação formal à paisagem foram procedidas, resta a ideia, a ser confirmada mediante estudo mais aprofundado, de que a relevância do projeto inicial sobressaiu-se em relação à obra executada (PELLEGRINI, 2007, p. 6)

A hipótese levantada por Pellegrini sobre a prevalência da importância patrimonial do projeto em relação à edificação construída justificaria, ainda, a reconstrução de edificações que em algum momento tiveram êxito em sua existência, mas que, por qualquer que seja a razão, acabaram por ser destruídas. Sem dúvidas o mais célebre dos casos

abordados pela autora em sua tese é a reconstrução do Pavilhão de Barcelona, projetado em 1928 por Mies Van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona, cuja inauguração ocorreu em maio de 1929 e durou até janeiro de 1930. De acordo com o que era esperado e usual, as edificações da exposição foram desmontadas após o encerramento do evento, e o icônico edifício de Mies não teve destino diferente. Decorridas mais de cinco décadas, em 1981, decide-se pela reconstrução do Pavilhão e, em 1986, Barcelona volta a hospedar os modernos planos de vidro e mármore miesianos.

Todos os exemplos citados até agora são de obras executadas com alguma distância temporal de seus projetos de linhagem moderna, mas convém frisar que a modalidade de arquitetura resultante de projeto de intervenção que nomeia esta seção não se limita aos casos decorrentes do reconhecimento do projeto como ideia a ser preservada, protegida ou, até mesmo, materializada. As intervenções consideradas como mais convencionais também podem ser compreendidas como arquiteturas extemporâneas, sejam elas visando ao restauro, reforma, reciclagem ou outra finalidade que caracterize alguma ação sobre edificações. Qualquer que seja o procedimento adotado, o resultado invariavelmente será de materialidades decorrentes de tempos distintos coexistindo como parte de um mesmo objeto ou conjunto, ainda que a intervenção possa resultar em um apagamento de algum tempo pretérito.

Amplamente difundidas e estudadas, as teorias de restauro constituem área de conhecimento e atuação prática, e frequentemente recomendam respeito ao contexto histórico em que determinada edificação foi construída. De acordo com Beatriz Mugayar Kühl, a restauração

(...) é campo disciplinar com seus meios, métodos, definições e materiais, que tem por intuito transmitir ao futuro, da melhor maneira possível, a obra ou conjunto de obras consideradas testemunhos representativos da operosidade humana e, por isso, elementos portantes da memória coletiva. (KÜHL, 2006, p. 200)

Embora os métodos elaborados para esta disciplina possam, por vezes, servir à gestão do legado moderno – tema central desta pesquisa – nem sempre os textos clássicos são suficientes para resolver os dilemas implicados pela intervenção em arquiteturas do século passado. O autor Francisco de Gracia, em sua célebre obra "*Construir em lo construído: La arquitectura como modificacion*" lembra que, apesar das estratégias de intervenção sempre partirem de algum método, não há como delimitar as soluções existentes para os infinitos problemas que podem surgir diante de uma preexistência:

Se, como se disse, intervir é modificar, a incidência de cada intervenção deverá valer-se de uma crítica metodológica inicial, já que a adoção de um um critério racional (método) na prática do projeto é condição necessária, mas não suficiente. A partir daí, a seleção do critério determina o alcance da modificação. Pode-se argumentar, portanto, que há tantos problemas de interveção em centros históricos quanto os níveis metodológicos podem ser definidos. (DE GRACIA, 2001, p. 177, tradução nossa)³

Dentro do cardápio de problemas mencionado por De Gracia encontra-se aquele que talvez seja o mais recorrente dos casos que levam a uma operação extemporânea: a intenção de reformar um objeto arquitetônico justamente com o propósito de transformá-lo. Em casos desta natureza a premissa deixa de ser "como manter" e passa a ser "como

³ *Si, como se ha dicho, intervenir es modificar, la incidencia de cada intervención habrá de valorarse desde una inicial crítica metodológica, ya que la adopción de un criterio racional (método) en la práctica del proyecto es condición necesaria pero no suficiente.*

transformar” a preexistência, distanciando-se ainda mais das vertentes e orientações das cartas patrimoniais e teorias de restauro.

Uma reforma com este propósito pode, inclusive, ser o principal agente para valorizar um edifício antigo que nada tinha de extraordinário. Tal perspectiva foi objeto de pesquisa na dissertação de mestrado intitulada “O Brasil Arquitetura e a Invenção do Patrimônio”, em que Guilherme Osterkamp apresenta uma seleção de obras do escritório comandado pelos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, em que novos projetos para velhas edificações resultaram em objetos dignos de interesse patrimonial.

Operações desta natureza configuram parte importante da produção de Ferraz e Fanucci, mas elas estão presentes na experiência dos profissionais desde antes mesmo da fundação do escritório Brasil Arquitetura. A sensibilidade para compreender o potencial que uma construção ordinária tem parece fazer parte do legado de Lina Bo Bardi, com quem ambos os arquitetos trabalharam.

O projeto de Lina para o Sesc Pompéia é exemplar estudado e publicado à exaustão que vai ao encontro do que Osterkamp aborda em sua pesquisa. O complexo destinado a atividades culturais e lazer, inaugurado em 1986, deu nova vida a uma antiga fábrica de tambores, composta por edificações industriais executadas com estrutura de concreto armado do início do século XX. Para sediar o novo programa de atividades, as paredes dos galpões existentes foram desnudadas e a estrutura do telhado reformada, buscando a exibição das diversas técnicas construtivas empregadas ao longo dos anos.

Além da reforma dos galpões existentes, novas edificações foram propostas para integrar o conjunto, configurando um setor destinado às atividades esportivas. As construções

novas são compostas por três volumes distintos, sendo dois deles os blocos de atividades, interligados por passarelas, e uma torre de seção cilíndrica, onde ficam os reservatórios de água.

A população paulistana inquestionavelmente apropriou-se do complexo, tornando o Sesc Pompéia um local com movimento condizente com o que a entidade buscava ao procurar Lina para o desenvolvimento do projeto arquitetônico. Em 2015, o reconhecimento do conjunto foi reforçado através do tombamento em âmbito nacional. Para Osterkamp, a chancela de objeto de interesse ocorreu sobretudo por conta da intereção ocorrida:

Não é absurdo dizer que, neste caso, Lina Bo Bardi inventou patrimônio. A oficialização da condição de objeto de interesse histórico evidencia a o caráter de arquitetura de destaque, de qualidade excepcional, do projeto de Lina. O tombamento do Sesc faz crer que o conjunto formado pela arquitetura contemporânea aliado a edificações pretéritas tornou-se maior, ou de maior relevância, do que as próprias preexistências, tanto que recebe agora a chancela oficial de patrimônio histórico nacional. (OSTERKAMP, 2015, p. 75)

Estes são apenas alguns exemplos de arquiteturas que, justamente em virtude da realização de operações extemporâneas, foram alçadas à condição de patrimônio.

TUDO É CRIAÇÃO

No artigo “Ruminações recentes: reforma/ reciclagem/ restauro” (2011), Carlos Eduardo Comas reflete sobre os procedimentos que estamos chamando de operações extemporâneas. Para o autor do texto, “reforma e reciclagem são cara e coroa da mesma moeda”, ao passo que completamente defasado no tempo seria “caso limite entre a reforma e a criação original”. Já o restauro, segundo Comas,

é a “reforma ao quadrado”, e o fato de contar com métodos, princípios teóricos e procedimentos próprios, não exige o arquiteto responsável do procedimento de criar algo.

Reconheça ou não, todo restaurador é um autor. Mesmo que o arbítrio individual fosse substituído pelo arbítrio coletivo dos restauradores, sempre haveria demanda de interpretação no trato com o monumento usado, ocasião de juízo de valor passível de contestação, margem para o sentimento que escolhe o que reter, reparar, eliminar, acrescentar, num universo que não é ilimitado em termos de recursos. (COMAS, 2011 p. 59)

Seja qual for o propósito ou nomenclatura atribuída a uma intervenção no patrimônio edificado, resta a compreensão de que o resultado da nova arquitetura demanda a tomada de decisões de projeto, atribuição essencial do ofício do arquiteto. Paula Olivo afirma:

Toda intervenção extemporânea desconstrói a linearidade da existência de um edifício. Uma vez que a decisão do rompimento é tomada, cabe ao arquiteto responsável reconstruir a memória da maneira que ele considerar mais adequada. (OLIVO, 2017, p. 118)

Assim sendo, as questões relativas a projetos de arquiteturas extemporâneas são, essencialmente, questões relativas a projeto arquitetônico. A isso pode-se somar, a depender do caso, as particularidades daquilo que sofrerá alguma intervenção, sobretudo quando o objeto existente conta com o reconhecimento como patrimônio.

REFORMA: CIÊNCIA NADA EXATA

A reforma ordinária, esta que talvez seja a mais frequente demanda encomendada a arquitetos atualmente, pertinentemente não se vale de uma teoria única e limitante, estejamos falando sobre uma intervenção em edificação isolada ou em escala urbana. Francisco de Gracia recorda das palavras de Aldo Rossi no primeiro Seminário Internacional de Arquitetura em Compostela (SIAC): “Em primeiro lugar, não acredito que seja possível uma teoria geral para centro histórico, uma nova Carta de Atenas” (ROSSI apud DE GRACIA, 2001, p. 184, tradução nossa).

Neste trabalho, consideramos as operações extemporâneas em edificação existente como tipos de reforma, ainda que distintos entre si. O fato desta modalidade de operação ainda não contar com campo de conhecimento exclusivo não significa que não possa vir a constituir uma disciplina. Portanto, é interessante que se proceda recapitulação histórica de sua formação. Comas aponta que a prática não é nada recente:

O arquiteto refrescou a memória e recordou que a reforma é coisa antiga, economicamente sensata ao menos desde a conversão dos templos pagãos pela Santa Madre Igreja, exemplo de reutilização do patrimônio com nova roupagem, reciclagem simbólica e operacional dentro da classe da arquitetura sacra. (COMAS, 2011, p. 56)

Como evidência de que reformar não é novidade, a tomada do Cristianismo como religião oficial do Império Romano fez com que os templos pagãos da Antiguidade não mais

tivessem razão de existir, uma vez que eram dedicados a homenagear os deuses mitológicos da cultura romana. Para atender às necessidades da nova religião, a igreja católica apropriou-se daquelas edificações e, em manobra que poderia ser qualificada como reciclagem de uso, instalou igrejas em algumas das antigas construções.

O ato de adaptar preexistências a novos usos tem início ainda antes disso. A ocupação das cavernas pelo ser humano primitivo dá indícios de que a apropriação de estruturas antigas teve sua prática iniciada ainda antes da própria arquitetura:

(...) a caverna natural não é (...) construção humana essencialmente. É espaço interno ocupado pelo homem, é um interior dado, aproveitado como abrigo desde muito tempo. Tanto tempo que possivelmente sua utilização preceda à construção da cabana e da tenda. Se a ambientação da caverna com vistas à ocupação humana pode ser comparada à Arquitetura de Interiores, então a Arquitetura de Interiores antecede a própria Arquitetura. (PEIXOTO e PELLEGRINI, 2014, p. 146)

Seguindo esta mesma estratégia, observa-se que na Idade Média diversos foram os casos de reutilização de estrutura existente para finalidades diferentes daquelas para as quais foram construídas. Muitas foram as paredes e muros de grandes objetos da Antiguidade que, adaptados através de inserção de outros elementos, serviram como parte de edificações ordinárias das cidades medievais. Nem mesmo renomados e monumentais equipamentos urbanos escaparam de passar por este tipo de reabilitação, como o Coliseu ou as Pirâmides do Egito. Leonardo Benevolo explica o fenômeno:

(...) é preciso notar o caráter espontâneo, despreocupado e infinitamente variável da construção e do urbanismo; este caráter depende da escassez de meios, da raridade dos técnico-especialistas, da falta de uma cultura artística organizada, da urgência das necessidades de defesa e de sobrevivência, mas também de um novo espírito de liberdade e de confiança. (BENEVELO, 2001, p. 255)

Parece ser consenso entre os estudiosos do tema que a busca por intervir em preexistências de maneira intencional e planejada, e não mais de forma improvisada, teve início no período renascentista. Leandro Manenti aponta a relação entre esta atitude premeditada de reformar algo construído com a definição do conceito de projeto, ao afirmar que sua origem se deu:

(...) no Renascimento Italiano, nos séculos XV e XVI, quando o próprio conceito de projeto arquitetônico foi cunhado. Leon Battista Alberti foi o teórico que consolidou a nova forma de se conceber arquitetura, já praticada por arquitetos fiorentinos como Brunelleschi, qual seja: a arquitetura vista como atividade mental da mais alta complexidade, planejada por antecedência através de um projeto, e exercida por um profissional liberal que reúne todos os conhecimentos necessários para sua posterior execução (MANENTI, 2004, p. 9)

O que os arquitetos do Renascimento almejavam era atingir o nível de excelência encontrado nas obras de seus mestres da Antiguidade, finalmente compreendidos através de estudos dos registros daquela época. As ações movidas neste sentido, com análises e reconhecimento de fontes históricas através da interpretação dos documentos antigos e levantamento de ruínas, acabaram por estabelecer um novo corpo de conhecimento sobre o passado: a consciência de distanciamento histórico do momento presente.

Desta forma, estabeleceu-se o que chamaríamos modernamente de alteridade, ou seja, a condição consciente do reconhecimento de que existe um “outro” histórico, diferente daquele que o observa. (MANENTI, 2004, p. 11)

Diante da apropriação deste conhecimento e do domínio sobre a idealização do que foi a Antiguidade, os arquitetos do século XV foram acometidos por postura atuante no patrimônio edificado. Diferentemente do que fora realizado no período medieval, as intervenções agora passavam a contar com pesquisa histórica por parte dos responsáveis pelo novo projeto, buscando a equiparação ou, se possível, a superação da arquitetura promovida por seus mestres do passado.

DIGNIDADE CLÁSSICA TAMBÉM PARA REFORMAS

Andrea Palladio, um dos mais relevantes arquitetos do Renascimento e autor do fundamental tratado *I quattro libri dell'architettura*, dedicou-se à compreensão da lógica compositiva das antigas construções. Manenti define seu característico refinamento:

Através de uma arquitetura que prima pelo rigor geométrico, utilizando um vocabulário controlado de elementos, e pela busca da harmonia nas regras das proporções, conseguiu criar obras de referência que se perpetuaram. (MANENTI, 2004, p. 101)

Não apenas em construções novas Palladio viria a implementar sua releitura da arquitetura clássica. Diante da necessidade de reparar a estrutura de importante edifício público na antiga região de Vicenza, o arquiteto propôs solução cujo resultado seria improvável não fosse pelo respeito ao passado e pesquisa histórica, tomando como herança a ser resgatada a excelência nos critérios de composição arquitetônica da antiguidade. O *Palazzo della Ragione*, edifício erguido na metade do século XV com o nobre propósito de simbolizar a recuperação econômica da região

e abrigar o conselho municipal, passou pelo infeliz episódio de ter desmoronada parte de sua fachada no mesmo ano em que a obra foi finalizada. Para solucionar a situação, três projetos de diferentes arquitetos em épocas distintas foram considerados. O projeto de Palladio, cuja resolução técnica José Artur D'Aló Frota descreve, foi o escolhido:

A solução de Palladio passava pela construção de uma série de contrafortes periféricos interligados, a grande arcada externa de pedra que envolvia completamente os muros portantes da edificação existente, e cujo sentido era escorar de forma permanente o antigo edifício, reforçando-o com a introdução destes apoios laterais. Como a edificação possuía dois pavimentos, estes irão induzir a solução da arcada dupla externa, que permitiria, na parte superior, contrapor com maior eficiência os esforços resultantes da carga da cobertura. (FROTA, 2004, p. 119)

Assim como Palladio operou diante do *Palazzo della Ragione*, diversos outros casos de reabilitação de antigas construções por parte dos arquitetos renascentistas aconteceram de forma planejada, com projeto específico, fechado e completo, contemplando a preexistência. Os grandes nomes da época junto a Palladio, como Alberti e Brunelleschi, também partiam do aprendizado dos estudos da Antiguidade Clássica para lançar novos projetos, fossem estes de nova arquitetura ou de reforma de edificações existentes. A aplicação do que fora compreendido dos mestres do passado não resultou, no entanto, em cópia de soluções de outrora, mas sim em uma espécie de método adotado com ótica contemporânea, buscando solucionar as novas demandas que não faziam parte das sociedades antigas:

Convencidos de seu papel, que consistia em dar respostas aos novos problemas arquitetônicos que se apresentavam neste período, os arquitetos renascentistas procuraram criar novos modelos, adaptando soluções clássicas às novas necessidades de uma sociedade em transformação. (MANENTI, 2004, p. 135)

Para Alfonso Corona Martinez, no entanto, a ideia de reformar já seria, por si só, um ultraje ao conceito do projeto e ao ideal de perfeição almejado na Antiguidade:

A estética da reforma se apoia em um dos extremos de uma oposição essencial: a que polariza a obra de arte completa, perfeita, autônoma e idealmente atemporal, que se encarregaram de realizar os artistas, por um lado. De outro, a obra incompleta, contraditória, desenvolvida no tempo, documento de uma história pessoal e coletiva. (MARTINEZ, 2009, p. 379)

Fica evidente, portanto, que, mesmo com a tomada de consciência alcançada no Renascimento e o interesse em utilizar critérios fundamentados para os projetos de reforma, o tema traz à tona questões controversas. As diversas tentativas de regrar seus procedimentos parece limitar a discussão, sobretudo quando o intuito é transformar a arquitetura intencionalmente.

VARIÁVEIS OPERACIONAIS

Apesar de todas as variáveis que envolvem a concepção de um projeto arquitetônico, e considerando que ao falar em reforma não estamos falando de algo diferente disso – um novo projeto – De Gracia (2001) propõe que, ao construir no contruído, estaremos sempre lidando com uma de três possibilidades de materializar os tempos distintos em um mesmo objeto. Em uma tentativa de sistematizar as relações possíveis entre forma existente e sua nova conformação, o autor afirma que o resultado sempre será uma inclusão, uma interseção ou uma exclusão.

Tais relações seriam a síntese do que pode ser feito a partir de uma série de decisões sobre como “construir no construído”, expressão que nomeia sua mais relevante obra bibliográfica. No livro *Construir en lo construído*, De Gracia segue aprofundando os possíveis níveis de intervenção na preexistência, que contemplam também três variações:

- Primeiro nível: a modificação circunscrita - a operação se dá dentro dos limites volumétricos da arquitetura existente.

- Segundo nível: a modificação do *locus* - intervenção também limitada à escala do edifício, mas que gera consequências no âmbito urbano por alterar o *genius loci*¹.

- Terceiro nível: pauta de conformação urbana - neste nível estão as operações que afetam diretamente o aspecto morfológico.

A clareza com que De Gracia categoriza os tipos de intervenção através da forma e de seus níveis acerca do contexto urbano é de grande valia para analisar e melhor compreender os exemplares reformados, desde a arquitetura ordinária até aqueles objetos que contam com salvaguarda protecionista. Ainda assim, sua colaboração tem caráter analítico e não prescritivo, não pretendendo apontar caminhos sobre como intervir no patrimônio edificado.

Antes mesmo de um projeto começar a ganhar forma e gerar as combinações e relações propostas por De Gracia, as perguntas que devem ser feitas parecem ser de fundamental importância para atingir como resultado uma arquitetura de qualidade. Indo ainda mais em direção ao início do processo criativo diante deste tipo de demanda, cabe questionar o que vale a pena ser reformado. Quais os fatores que justificam esse procedimento? Sendo o caso pertinente,

¹ Expressão latina que se refere ao espírito do lugar.

quando escolher adotar os preceitos do restauro e quando se sentir livre para se apropriar de uma estrutura que vai ser completamente descaracterizada?

Publicado em 1947, o texto "*The Past in the Future*" do autor John Summerson elenca cinco razões que justificariam a preservação de uma edificação:

- 1) O edifício que é uma obra de arte, o produto de uma mente criativa, distinta e notável.
- 2) O edifício que não é uma criação distinta nesse sentido, mas possui de forma acentuada as virtudes características da escola arquitetônica que o produziu.
- 3) O edifício que, sem grande mérito artístico, tem antiguidade significativa ou é uma composição de belezas fragmentárias soldadas umas às outras ao longo do tempo.
- 4) O edifício que foi palco de grandes eventos ou dos trabalhos de grandes homens.
- 5) O edifício que dá sozinho profundidade temporal a um pedaço árido de modernidade. (SUMMERSON, 1998, p. 221, tradução nossa)²

As sugestões de Summerson podem ser adotadas como contundentes critérios para tomada de decisões, mas não resolvem de forma definitiva a questão relacionada sobretudo ao patrimônio moderno. Conforme apontado por Comas (2011), Summerson entendia que o valor histórico aumenta com o passar do tempo, ao contrário do valor artístico. Embora pertinentes, os critérios apontados no texto não

² 1) *The building which is a work of art: the product of a distinct and outstanding creative mind.*
 2) *The building which is not a distinct creation in this sense but possess in a pronounced form the characteristic virtues of the school of design which produced it.*
 3) *The building which, of no great artistic merit, is either of significant antiquity or a composition of fragmentary beauties welded together in the course of time.*
 4) *The building which has been the scene of great events or the labours of great man.*
 5) *The building whose only virtue is that in a bleak tract of modernity it alone gives depth in time.*

dão conta da arquitetura ordinária, aquela que não atende a nenhuma das características elencadas, mas ainda assim apresenta boa qualidade arquitetônica, além de que realizá-la demandou investimento de recursos (tanto econômicos como energéticos). A preservação e o gerenciamento dos exemplares modernistas enfrentam uma série de particularidades próprias de seu tempo, ou melhor: da relação deste tempo com o atual presente. Pellegrini atribui parte do problema à resistência de reconhecer a arquitetura relativamente recente como patrimônio:

Parte do debate decorre da resistência ainda verificada entre os mais conservadores de assumir o Moderno como patrimônio, postura típica de quem associa valor histórico exclusivamente a passado longínquo, e não compreende que o presente é também futuro passado, e a relevância histórica abrange todo este arco temporal. No entanto, mesmo que o Moderno não seja mais tão novo assim, outro fato que certamente contribui para a resistência em sua aceitação como patrimônio é o repertório formal ainda vigente. (PELLEGRINI, 2011, p.72)

EQUAÇÕES MODERNAS

Há quem afirme que os arquitetos modernos eram contrários à preservação da cidade tradicional e de seus ícones. A polêmica atuação de Lucio Costa diante dos edifícios de linhagem eclética poderia sustentar essa fama, para os mais desavisados. Na condição de figura de maior quilate do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), não parece equivocado afirmar que o arquiteto era radicalmente contrário à preservação dos exemplares do “academicismo do século XIX” (SANTOS, 2009). Um dos exemplos de maior relevância para ilustrar tal postura é o caso do Palácio Monroe, edifício construído no início do século passado na então capital federal e demolido na década de 1970, após parecer de Lucio Costa.

Construído para representar o Brasil em exposição internacional ocorrida em Saint Louis, EUA, no ano de 1904, seu projeto foi todo pensado de forma que, encerrada a exposição onde o pavilhão viria a ser premiado, ele pudesse ser reconstruído no coração do Rio de Janeiro. Sob supervisão do engenheiro militar Coronel Francisco Marcelino de Souza Aguiar, responsável pela concepção do projeto que contava com estruturas metálicas, em 1906 o Palácio teve sua reconstrução finalizada e passou a figurar como símbolo do conjunto de edifícios públicos recém-inaugurados na novíssima Avenida Central.

Testemunha de grandes eventos, desde congressos internacionais, passando por diversas atividades culturais e até celebrações fúnebres, o edifício também serviu à nação com a função de alojar os trabalhos do Senado de 1925 até 1960, quando a inauguração da nova Capital, em Brasília, forçou a

mudança geográfica da Câmara. O Palácio funcionou como sucursal da casa até 1975, mesmo ano em que o Presidente Ernesto Geisel decretou sua demolição após alguns anos de polêmica e campanhas visando à proteção da edificação.

O ecletismo não era considerado pelo arquiteto como “um verdadeiro estilo”, na quase mania pela variedade que contrariava os princípios da uniformidade e da composição que sempre caracterizaram os grandes estilos do passado. Os seus inúmeros ornatos haviam sido industrializados e vulgarizados para facilitar a comercialização, perdendo “a intenção artística e portanto a razão de ser”. O academicismo era para ele internacional, na medida em que repetia “as mesmas colunatas, os mesmos frontões, as mesmíssimas cúpulas indefectíveis”, ignorando a sabedoria dos antigos e as especificidades locais. E se as construções ecléticas refletiam falta de rumo e de raízes, é porque “davam as costas à nova técnica que reclama a revisão dos valores plásticos. (SANTOS, 2004)

As palavras de Cecília Rodrigues dos Santos, retiradas do texto “Lucio Costa: problema mal posto, problema repostado” (2004) e reproduzidas acima, embora demonstrem as ressalvas que o arquiteto tinha em relação às construções ecléticas, também servem, na mesma medida, como justificativa para que Lucio Costa não defendesse a integridade daquelas arquiteturas.

Para Fernando Diniz Moreira, em “Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna” (2011), já é hora de superar a ideia de que o Movimento Moderno era contrário à preservação. O autor pertinentemente lembra que, diante de tantas outras questões que dificultam a gestão do legado moderno, este conceito não poderia ser considerado como critério para legitimar a demolição de construções daquele período.

Casos renomados de intervenção na preexistência por parte de arquitetos modernos indicam que a fama de descaso com o patrimônio não é justa, e só por isso já desmentem este

argumento como justificativa para a falta de cuidado com a arquitetura moderna edificada. Os já mencionados Sesc Pompéia e Pinacoteca de São Paulo ilustram que a Arquitetura Moderna não é feita exclusivamente de tábulas rasas.

Sem almejar chegar a verdades absolutas sobre a questão abordada, o que interessa a este trabalho é a discussão acerca de como atuar nas edificações que contém “DNA” moderno. Conforme visto até agora, não são poucas as questões que atravessam este assunto. Convém lembrar que parte considerável de nossas cidades é composta de construções modernas, ainda que sejam exceções os exemplares dignos do título de monumento e/ou patrimônio. A arquitetura ordinária, sem assinatura de grife ou forma especial, no entanto, também faz parte do imaginário das cidades e não deve ser ignorada da discussão. Em um cenário de escassez de recursos, sobrecarga de resíduos e consciência ambiental, não há como se fazer o novo em todos os casos em que um imóvel não atenda mais sua função. Isso não significa, no entanto, que as intervenções necessárias devam ser realizadas de forma arbitrária ou inconsequente:

Na adaptação, reuso e renovação de edifícios de 30 ou 40 anos atrás, para que melhor sirvam às demandas de hoje, nós não podemos exigir criteriosas restaurações, como aquelas destinadas às obras-primas, mas não podemos permitir que se destruam suas qualidades e valores. Um equilíbrio deve ser atingido pelos conservadores, proprietários e usuários. (MOREIRA, 2011, p. 156)

Os edifícios residenciais multifamiliares talvez sejam a tipologia mais didática para demonstrar as variáveis com que se pode lidar quando uma reforma se faz necessária. Em dissertação apresentada a este programa sob o título “Habitar o patrimônio moderno”, Kátia Marchetto aborda os conflitos existentes entre os interesses dos proprietários,

concernentes à escala individual, os interesses coletivos, que dizem respeito ao grupo de moradores de um prédio, e ainda os interesses públicos, quando se trata de edificação notória e, eventualmente, tombada, que conta com atenção de órgãos protecionistas ou afins. A partir dos edifícios Pedregulho, no Rio de Janeiro; Copan, em São Paulo; e Jaguaribe, em Porto Alegre, a autora discorre sobre o ciclo de existência de cada um deles que, sendo bens emblemáticos da Arquitetura Moderna em seus contextos, enfrentam as particularidades e os desafios recorrentes no patrimônio edificado.

Alcaçando edifícios residenciais ou não, os desafios mencionados decorrem de uma série de questões elencadas por Moreira:

- A própria atenção que arquitetos modernos dispensaram à funcionalidade, conjugada com a rápida obsolescência funcional, o que traz dificuldades para se encontrar e introduzir novos usos.
- A dimensão material do edifício que inclui problemas, como o uso de materiais novos sem tradição construtiva, o uso de materiais tradicionais de forma inovadora, a falta de entendimento do desempenho dos materiais no longo prazo, as falhas na construção, os problemas de detalhamento e o uso de materiais fabricados em série.
- Os sistemas infraestruturais (aquecimento, ar condicionado, água, eletricidade, etc.), que precisam ser substituídos para que o edifício continue em uso, o que geralmente acarreta problemas de adequação.
- A ausência de uma cultura da manutenção, que afeta diretamente os edifícios modernos.

- A aceitação da pátina nos edifícios modernos, já que os materiais e as superfícies reluzentes das publicações de época fizeram com que os sinais deste envelhecimento não fossem compreendidos como um valor.
- Os desafios criados pela conservação de conjuntos habitacionais que não conseguiram acompanhar as transformações sociais, como o envelhecimento, o enriquecimento e o empobrecimento de suas populações.
- Os problemas existentes no reconhecimento e no tombamento. (MOREIRA, 2011, p. 154)

A partir da revisão bibliográfica realizada para esta pesquisa, fica evidente que a prática de combinar arquiteturas decorrentes de tempos distintos, principalmente por meio de reformas, traz à tona questões controversas.

CAPÍTULO 2

ESTUDOS DE CASO

AS QUATRO OPERAÇÕES

Para melhor compreensão das particularidades que envolvem intervenções em preexistências, faz-se necessário o aprofundamento em casos que representem o que foi apresentado no capítulo anterior.

Os quatro edifícios que serão abordados neste capítulo podem ser entendidos como arquiteturas extemporâneas, após passarem por intervenções de naturezas distintas. Em comum, além de terem seus destinos lançados na prancheta de Paulo Mendes da Rocha, todos os projetos “originais”, aqueles sobre os quais ocorreram as operações, contam com a autoria de arquitetos que, ao longo de suas carreiras, projetaram levando em consideração os princípios do Movimento Moderno.

A seleção dos objetos de estudo tem como propósito apresentar alguns dos caminhos possíveis de serem tomados diante da necessidade de modificar aquilo que está construído. Para tanto, realiza-se o exame da história do projeto mais antigo, contextualizando sua concepção e buscando entender os fatores que ensejaram ou demandaram a intervenção arquitetônica mais recente.

Os procedimentos de projeto adotados em cada um dos casos foram relacionados às operações básicas da Matemática, analogia que permite a clara e didática distinção entre os estudos de caso examinados na dissertação. Os exemplos analisados estão organizados da seguinte maneira:

“Adição | Sesc 24 de maio” apresenta o edifício localizado no centro de São Paulo. O novo projeto somou-se à edificação que fora projetada por Auguste Rendu nos anos 1940 para servir como loja da rede de comércio de varejo Mesbla.

“Subtração | Oca” trata da reforma proposta por Paulo Mendes da Rocha para o singular edifício de Oscar Niemeyer. A intervenção com ares de restauro consistiu prioritariamente em eliminar os elementos que foram sendo agregados ao pavilhão de exposições ao longo dos anos.

“Divisão | Centro Cultural FIESP” aborda a reforma executada no edifício projetado pelo escritório Rino Levi. Paulo Mendes da Rocha interveio no pavimento térreo do edifício, propondo nova divisão espacial para comportar o programa de necessidades, além de resolver questões de fluxo junto à rua.

“Multiplicação | Galeria Leme” traz o único projeto estudado de caráter privado. Transcendendo a mera questão da intervenção em edifício construído, Paulo Mendes da Rocha propõe a duplicação de projeto de sua autoria quando contratado para projetar a nova sede da galeria que seria demolida. Em ato de multiplicar a arquitetura, ambos os prédios, gêmeos, chegaram a coexistir durante curto período de tempo.



PREEXISTÊNCIA

Data: 1941

Área: 18.761m²

Arquiteto: Eng. Auguste Rendu

REFORMA

Data: 2017

Área: 27.865m²

Arquitetos: Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetura

ADIÇÃO

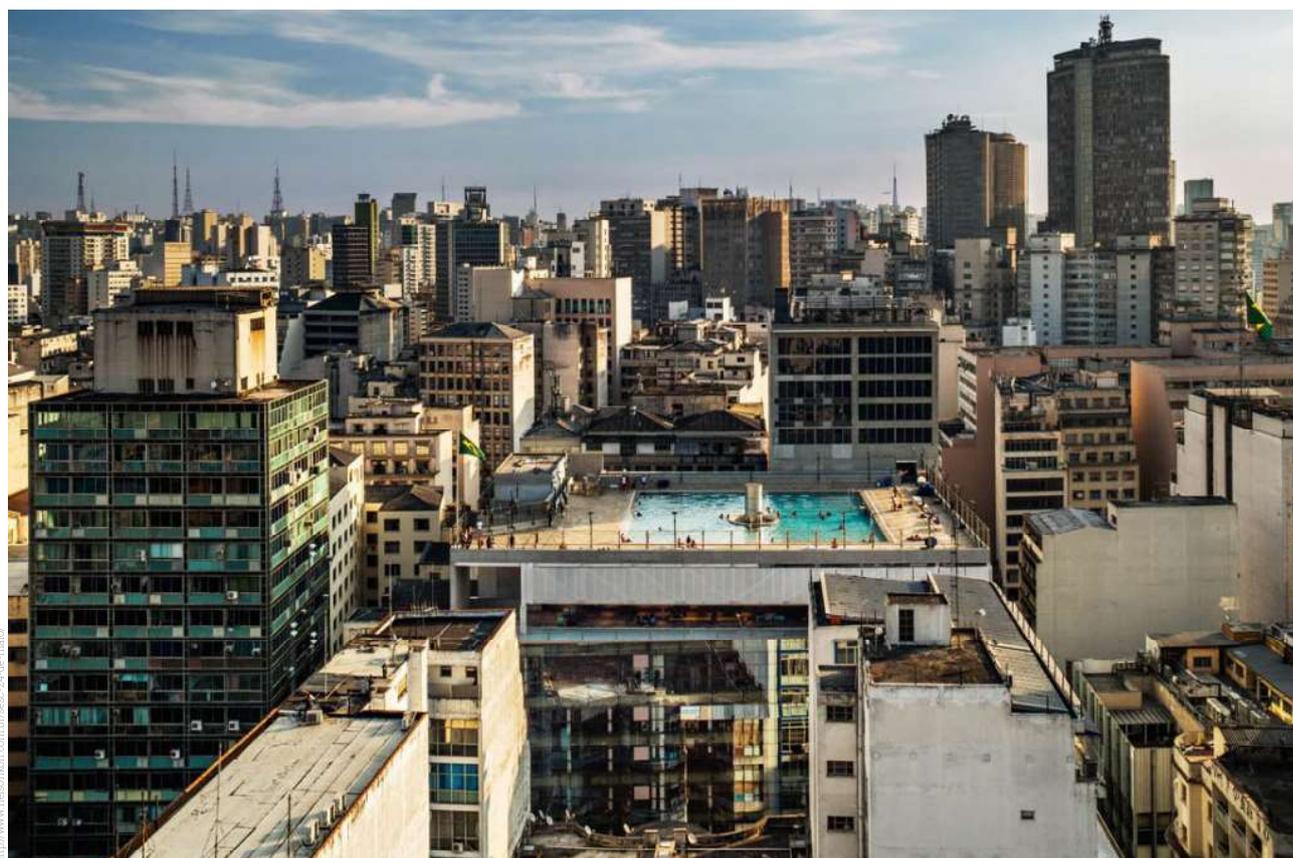
SESC 24 DE MAIO

Para abrir a seção de estudos de caso, o projeto de Paulo Mendes da Rocha para o SESC 24 de Maio, inaugurado em 2017 em pleno coração paulistano, é pertinente exemplar de intervenção na preexistência. Resultado da já consolidada parceria entre o veterano arquiteto e o escritório MMBB¹, o edifício consiste na reforma do edifício projetado e construído para sediar a antiga loja de departamentos Mesbla. Preservado o esqueleto estrutural da edificação, a nova arquitetura é sobreposta à preexistência, ensejando a analogia da operação ora analisada à soma, na matemática.

AO LADO: vista interna do Sesc 24 de Maio, com a rampa em primeiro plano e a fachada envidraçada atrás

ABAIXO: Vista aérea do centro de São Paulo, com a piscina na cobertura do Sesc 24 de Maio em destaque

¹ Paulo Mendes da Rocha assina mais de vinte projetos em conjunto com o escritório. Além do SESC 24 de Maio, a reforma da Oca e do edifício da FIESP, também objetos de estudo desta pesquisa, são resultantes da parceria.



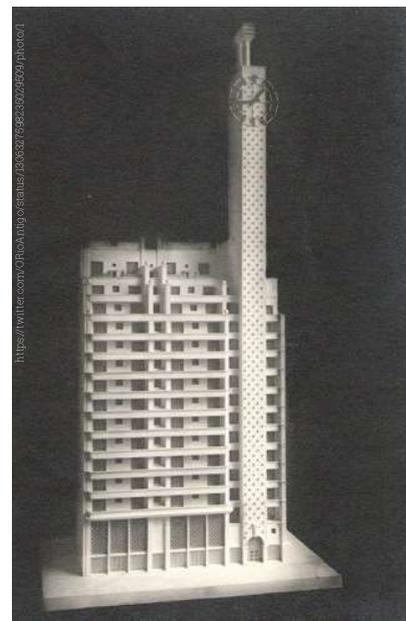
Com o propósito de promover o bem-estar social e aprimorar a qualidade de vida da sociedade, o Serviço Social do Comércio (SESC) conta, atualmente, com 391 unidades no país, que variam entre centros culturais, educacionais, de lazer ou atividades esportivas. À época da compra do terreno da sede em questão, em 2001, havia no estado de São Paulo 30 unidades, sendo duas no centro da capital paulista que, segundo Danilo Santos de Miranda, o então diretor regional do Sesc São Paulo, eram “unidades com concepções da década de 50, e nós precisávamos de um centro moderno e com capacidade para atender a região.”²

A escolha do terreno destinado à construção da nova e moderna unidade do Sesc não foi por acaso: o local fazia parte do quadrilátero definido pela administração municipal de Marta Suplicy, como prioritário para o plano de recuperação do centro da cidade. Comprado em leilão por aproximadamente seis milhões de reais, o cobiçado edifício estava fechado desde o encerramento das atividades da rede Mesbla na cidade, em 1998. Embora a maioria das notícias sobre o projeto do Sesc mencione a reforma de um grande prédio no Centro de SP, a área ocupada pelo projeto de Paulo Mendes da Rocha distribui-se sobre dois lotes edificadas, sendo que um deles teve a edificação existente demolida.

ABAIXO, À ESQUERDA: Antigas instalações da Mestre & Blatgé, na Rua do Passeio, Rio de Janeiro.

ABAIXO, À DIREITA: Maquete da loja Mesbla, de Henri Sajous, de 1930.

² AGÊNCIA ESTADO. Prédio da Mesbla será centro cultural do Sesc. In Estadão, São Paulo: 18 de julho de 2001.



DA AGULHA AO AVIÃO

Com quase 19 mil metros quadrados, a edificação maior que existia no local e foi reformada abrigou, por quatro décadas, uma das maiores representantes do comércio de varejo do século passado. O pretensioso *slogan* publicitário que dizia “Mesbla tem” aludia à grande diversidade de produtos que as lojas vendiam, permitindo aos clientes encontrar dos menores itens fundamentais do cotidiano, como uma agulha, até veículos de transporte.

A empresa francesa *Établissement Mestre & Blatgé*, fundada em 1905 após a fusão de duas pequenas lojas especializadas em peças para automóveis, alcançou o solo brasileiro alguns anos após sua criação, em 1913. Inicialmente estabelecido em uma pequena loja na capital carioca, o negócio não demorou a prosperar e instalações maiores passaram a ser necessárias para acomodar a empresa que, a essas alturas, já havia passado por processo de nacionalização e passou a efetivamente se chamar de Mesbla S.A.

ABAIXO, À ESQUERDA: Loja Mesbla, Rio de Janeiro.

ABAIXO, À DIREITA: Maison de France, edifício do Consulado da França no Rio de Janeiro.

Para atender à dimensão adequada que a loja da capital carioca demandava, o empresário Luis La Saigne, funcionário responsável pelas operações no Brasil e também pelo processo de independência da nova firma em relação à



matriz francesa, adquiriu alguns casarões ecléticos na rua do Passeio. Com quinze anos de funcionamento nas novas instalações e lojas abertas em outras cidades do país, La Saigne decidiu reformar o imóvel, mas um incêndio às vésperas da reabertura da loja comprometeu toda a estrutura:

Pouco antes da conclusão da obra, um grande incêndio destruiu a loja, reduzindo as instalações e mercadorias a pó, ironicamente na quarta-feira de cinzas de 1933. (...) Nesse contexto, La Saigne concentrou seus esforços na implantação de duas novas filiais - Niterói e Belo Horizonte - além de solicitar a realização de um projeto para um edifício, novo e funcional, a fim de ocupar o terreno dos casarões que foram incendiados. (MANCINI, 2013, p. 95)

Coube ao compatriota de La Saigne, o arquiteto Henri Sajous, a missão de conceber a nova edificação que viria a ser um marco para o Rio de Janeiro. Em parceria com seu sócio também francês, o engenheiro Auguste Rendu, Sajous foi responsável pelo projeto da Mesbla do Passeio que, mesmo

http://www.acropole.fau.usp.br/edicao03



NOVO EDIFÍCIO MESBLA SÃO PAULO

LOCALIZAÇÃO - O edifício "MESBLA" está situado no novo centro comercial da Capital, à um quarteirão da Av. São João, da nova Av. Ypiranga e da Rua Barão do Iguape. Muito perto dos principais cinemas e altamente servido por condução. Embora separado por todos os meios de transporte, o prédio está bastante longe do ruído inconveniente e desagradável dos pesados bondes.

ARQUITETURA - O edifício foi idealizado para boa apresentação da loja, com salas de vendas, escritórios e depósitos, tendo, completamente separada, a parte dos apartamentos. - De linhas simples e modernas; a sua fachada bem equilibrada vem contribuir para o embelezamento da Capital. O projeto e fiscalização de obra foram confiados ao Dr. AUGUSTO RENDU.

CONSTRUTORES - A construção foi confiada à SOCIEDADE COMERCIAL E CONSTRUTORA LTDA, firma reconhecidamente idônea e de reputação firmada, já tendo feito nesta Capital inúmeras obras importantíssimas, tais como o novo Viaducto do Chô, Jockey Club e outras.

APARTAMENTOS - Cuidadosamente idealizados, medidas amplas, boa luz e ventilação, acabamento fino, com armários embutidos, pintados com tintas "DULUX" DA DUPONT DE NEMOURS, portas amplas com ferragens de ótima qualidade, janelas de correr e venezianas de metal em todas as janelas externas.

BANHEIROS - Os quartos de banho foram cuidados com especial carinho. Os aparelhos sanitários são de côr verde claro de louça vitrificada STANDARD, de procedência americana; ferragens de bronze cromado; valvulas de descarga automaticas; chuveiros com valvula misturadora; banheiras esmaltadas, também STANDARD; paredes revestidas de mosaicos; armários embutidos e prateleiras de mármore.

COSMETICOS - Amplas e bem ventiladas, revestidas de azulejos brancos e piso de ladrilho "S. CAETANO"; fogão à gás, pia com água quente e fria, tanque de lavagem, local para refrigerador, armários embutidos e tomada para ferro de engomar.

ÁGUA FRIA - Duas colunas subterâneas, com capacidade de 40.000 litros, e outras duas no alto do edifício com 45.000 litros, alimentadas por 3 bombas INGERSOLL RAND, asseguram um perfeito fornecimento de água fria à todo o edifício.

ÁGUA QUENTE - Produzida no sub-solo, será fornecida dia e noite, por modernas caldeiras "Ideal", providas de queimadores "Ray" automaticos, e óleo cru. As caldeiras estão montadas em duplicata, para maior segurança e eficiência no fornecimento em caso de reparos (eventuais) em uma das unidades.

AQUECIMENTO - Para conforto dos inquilinos o edifício "MESBLA" está munido de um sistema de aquecimento central, que funcionará durante o inverno. O calor será levado à cada sala, quarto, e banheiro pela sistema de irradiadores.



Vidros e cristais colocados pelos Irmãos FERREIRA & CIA., R. Mano Buente, 112 - fone 5-9185



Vitrines, Balcões e parte de mobiliários, fornecidos pela firma LUIZ MASTROI, instalada à rua Newton Prado, 342-346 Telefone 5-4234 - São Paulo

Projetado exclusivamente com T. H. Sajous e engenheiro Auguste Rendu. Construtores: MESBLA S/A

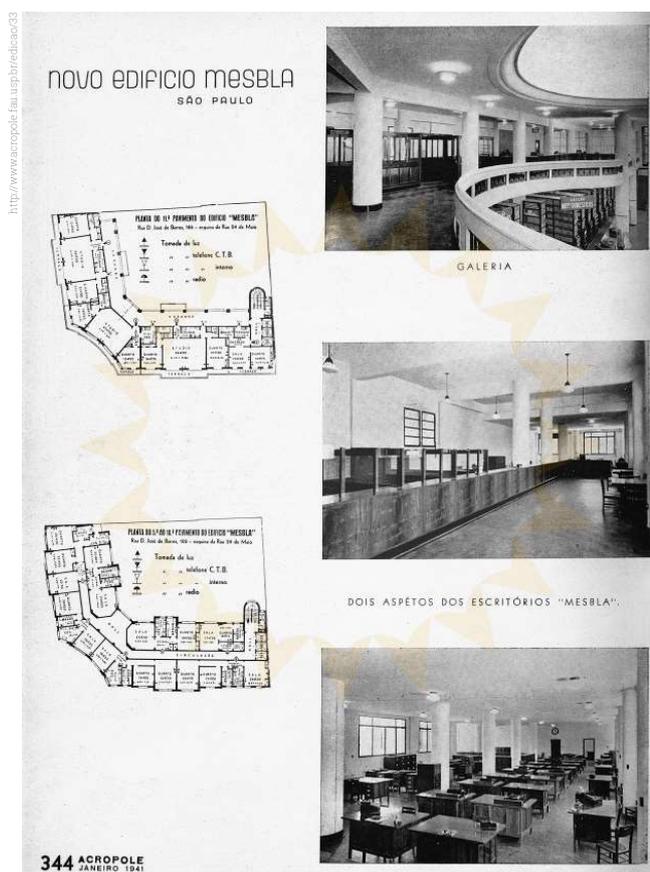


Foto: Leon Liberman

com intervenções posteriores orquestradas por Arnaldo Gladosch, ainda hoje mantém-se fiel ao que fora projetado na década de 1930.³

A união do arquiteto e do engenheiro franceses, que além da Mesbla do Passeio também projetaram outros edifícios de inquestionável destaque na paisagem carioca (como o Palácio do Comércio, a Igreja da Santíssima Trindade e o edifício Biarritz), durou aproximadamente dez anos. Enquanto Sajous seguiu sua carreira em terras brasileiras desenvolvendo projetos para edifícios residenciais e, mais tarde, como arquiteto responsável pelas intervenções no Jockey Club de São Paulo, Rendu concebeu, entre outros icônicos objetos arquitetônicos, o edifício Mesbla para o novo centro comercial da capital paulista, na década de 1940.

³ Para maiores informações, recomenda-se a leitura da tese de doutorado de Anna Paula Canez “Arnaldo Gladosch: o edifício e a metrópole” (2006), em que a história da fundação e desenvolvimento das lojas Mesbla é abordada de forma aprofundada.



Publicação na edição nº 33 da revista Acrópole, veiculada em janeiro de 1941.

Apesar do engenheiro ter assinado equipamentos urbanos relativamente significativos, como o caso da própria Mesbla São Paulo – ou, ainda, a Maison de France, edifício de pretensões claramente modernistas que hoje sedia o consulado geral da França no Rio de Janeiro – encontra-se muito pouco material a respeito de seus feitos profissionais. A publicação do edifício que importa à esta pesquisa na revista Acrópole, em 1941, foi o único registro encontrado com o material gráfico do referido projeto.

Com programa de necessidades semelhante à loja desenvolvida alguns anos antes para o Rio de Janeiro, a edificação comportava no térreo sua parte comercial, a *magazin* propriamente dita, uma sobreloja com escritórios e demais apoios às atividades da Mesbla. O restante do edifício foi destinado a apartamentos residenciais, configurando assim o caráter misto do projeto. As imagens da época indicam que o acesso ao interior da loja se dava através da junção curva da esquina, no cruzamento das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros. Acompanhando o alinhamento do terreno e construídas no limite do passeio público, as fachadas envidraçadas eram externas às colunas estruturais que permeavam o interior da loja e denunciavam o pé-direito duplo deste setor da edificação. Internamente, a altura do piso até a cobertura era parcialmente interrompida por mezanino periférico.

Formalmente, a edificação atendia aos preceitos clássicos largamente adotados ao longo da história da arquitetura, contando com base, corpo e coroamento bem definidos. A solução para o encontro da base com o corpo, adotando a junção de dois planos perpendiculares através de uma curva convexa na base e côncava nos andares superiores, ajuda a distinguir os diferentes usos que o conjunto atendia. O resultado deste jogo de movimentos, gerando apropriado contorno para posição do letreiro principal da loja e



Loja Mesbla de Porto Alegre, projeto de Arnaldo Gladosch.

demarcando o acesso, deve ter sido considerada acertada à época, já que tal estratégia de composição viria a ser adotada também em outra loja Mesbla, inaugurada três anos depois de sua irmã paulista, desta vez na capital gaúcha, com projeto de Arnaldo Gladosch. O grande vazio central proposto para a loja demandou solução periférica para o restante do edifício. As unidades destinadas à moradia desenvolveram-se com planta em “L” sobre as margens externas da base, livrando assim a extensão das estruturas até o térreo.

DO CONSUMO AO CONVÍVIO

A compra do edifício da Mesbla pelo Sesc não foi operação empreendida com a certeza de que sua materialidade seria mantida. Segundo depoimento de Paulo Mendes da Rocha para o documentário “Sesc 24” (2017), a instituição não havia definido se o edifício se reduziria a entulho ou se enfrentaria uma grande reforma. O arquiteto, no entanto, parecia estar mais inclinado à segunda opção desde o princípio, ao afirmar em depoimento a outro documentário:

(...) ocupação como operação política na transformação da cidade. Muito particularmente em uma cidade como São Paulo, é difícil imaginar a demolição de tudo para fazer o novo. Muita transformação se dará por dentro. (TUDO É PROJETO, 2018)

Atender ao extenso programa que a nova e moderna unidade do Sesc demandava por certo não foi tarefa das mais simples. A complexa combinação de atividades tão distintas exigia estratégias e soluções arquitetônicas muito bem articuladas para que o resultado fosse de excelência. Talvez estas questões justifiquem o atraso de treze anos da previsão de entrega do novo edifício. Em 2001,

quando noticiada a compra do terreno, a previsão de prazo para inauguração era de aproximadamente três anos, o que efetivamente só veio a acontecer em 2017.

Uma vez definido o caminho da reforma, as diretrizes para o projeto publicadas em seu memorial fazem as vezes de narrativa do edifício, tamanho o êxito em atingir aquilo que fora proposto:

1. Recuperar, aproveitar ao máximo a construção existente, demolindo-se acréscimos posteriores ao edifício original, principalmente a fim de clarear espaços e fazer o conjunto respirar melhor e também implantar-se de forma mais adequada aos novos usos.
2. Concentrar e isolar as instalações técnicas e principalmente mecânicas de apoio às diversas atividades sugeridas no programa da entidade, anexando-se, para tanto, a propriedade contígua na Rua Dom José de Barros – abandonada há alguns anos – com projeção de 7,00m X 20,00m para a construção de um complexo auxiliar de serviços e máquinas.
3. Associar, dois a dois, alguns andares do edifício para organizar alguns espaços marcantes do programa, com caráter de grande salão com pé-direito duplo e galerias superiores e debruçadas, a fim de valorizar recintos e evitar a monotonia da simples sobreposição de andares tipo. Por exemplo: Grande Salão de Exposições e Galeria de Oficinas
4. Organizar um sistema de circulação vertical, de acordo com as normas, eficiente e claro e principalmente assegurar um conjunto de rampas que percorra toda a espacialidade do edifício para, além de sua função estrita, animar a vida do conjunto no seu evento cotidiano de modo desencadeado e lúdico, um passeio.
5. Destacar e garantir autonomia ao conjunto: escadaria, varanda-café, bilheterias, teatro, ensaios, camarins. Direta e claramente ligado ao piso térreo da cidade.

6. Assegurar ampla e clara implantação no nível do pedestre na cidade, com o sentido de “passeio público” e acolhimento em praça coberta – Praça do SESC.

7. Distinguir o recinto Restaurante, de uso público livre, imediatamente acima do conjunto Praça e acolhimento do SESC.

8. Dispor alguns espaços em níveis estratégicos com o sentido de praças cobertas, sem vedação nas fachadas, jardins suspensos – Praça de Convivência, Jardim da Piscina.

9. Construir um Solário com Piscina, a céu aberto, associado aos vestiários convenientes e a um pavimento aberto com café e pequenas refeições – Jardim da Piscina – formando, com as rampas, um conjunto peculiar de três pavimentos para um tipo específico de recreação.

10. Para realizar estas transformações básicas e que de fato caracterizam o projeto proposto, do ponto de vista das técnicas construtivas foram adotadas, além das demolições já mencionadas, as seguintes medidas:

- demolir o saguão da antiga Mesbla para criar um vazio no interior do prédio existente;
- construir uma estrutura independente, nova, apoiada em quatro pilares que sustentam os grandes salões intercalados – mencionados no item 3 – e o solário com piscina;
- rebaixar, um tanto, a área da atual garagem no subsolo para completar a espacialidade do Teatro e seus anexos. (MEMORIAL MMBB)

Se hoje o centro de atividades oferece à população um teatro, biblioteca, consultórios odontológicos, restaurante, academia, salas de exposições e, dentre uma grande diversidade de outros espaços, uma improvável piscina em sua cobertura, é porque a concepção

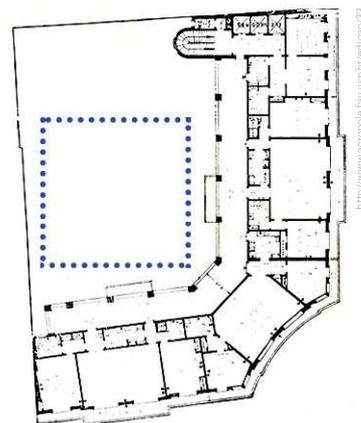
da edificação contemplou estes usos desde a gênese do projeto. Foi justamente a morfologia da preexistência que revelou as soluções para abrigar todo o programa de necessidades.

O vazio que resulta da combinação da loja, no térreo, e das barras perpendiculares destinadas à moradia, em altura, proporcionou ao arquiteto a possibilidade de preencher este espaço com os dois grandes programas propostos para o prédio: a piscina na cobertura e o teatro no subsolo. No espaço vertical entre um equipamento e outro, ergue-se a nova estrutura necessária para suportar o ousado complexo de recreação situado a mais de quarenta metros de altura em relação à rua. Nos pavimentos intermediários, o vazio permitiu a construção de novas lajes, liberando o vínculo entre os andares existentes nas barras e proporcionando a adoção de pé-direito duplo na nova porção central quando fosse conveniente.

Os esforços em concentrar o programa destinado aos visitantes e usuários do Sesc dentro dos limites do terreno só alcançou êxito depois que a instituição decidiu acatar uma ambiciosa sugestão do arquiteto: comprar o imóvel lindeiro, situado na rua Dom João de Barros, para acomodar toda infraestrutura de apoio à edificação. O vizinho abandonado era o prédio que havia abrigado o restaurante Fasano Vertical, projetado por Telésforo Cristófoli e construído na década de 1960⁴.

Embora apareça nos discursos de Paulo Mendes da Rocha de forma coadjuvante, o edifício adquirido não é insignificante. Com este projeto, Cristófoli fora premiado com a medalha de prata em 1965, na categoria “edifícios para fins comerciais” na VIII Bienal Internacional de São Paulo (CHIARELLI, 2013).

⁴ A dissertação de mestrado Telésforo Cristófoli: construção e composição, 2013, de autoria de Silvia Raquele Chiarelli, apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, contém a informação de que o endereço do restaurante foi incorporado ao terreno do Sesc 24 de Maio e o edifício existente teria sido demolido.



Planta baixa da Loja Mesbla, com intervenção da autora indicando o espaço onde foi construída a nova estrutura. Abaixo, foto da obra da construção do Sesc.



Restaurante Fasano Vertical, projeto de Telésforo Cristófoli.

No mesmo ano, em setembro, a revista *Acrópole* (edição número 321) publicou o projeto com destaque, reforçando sua distinção na produção arquitetônica da época.

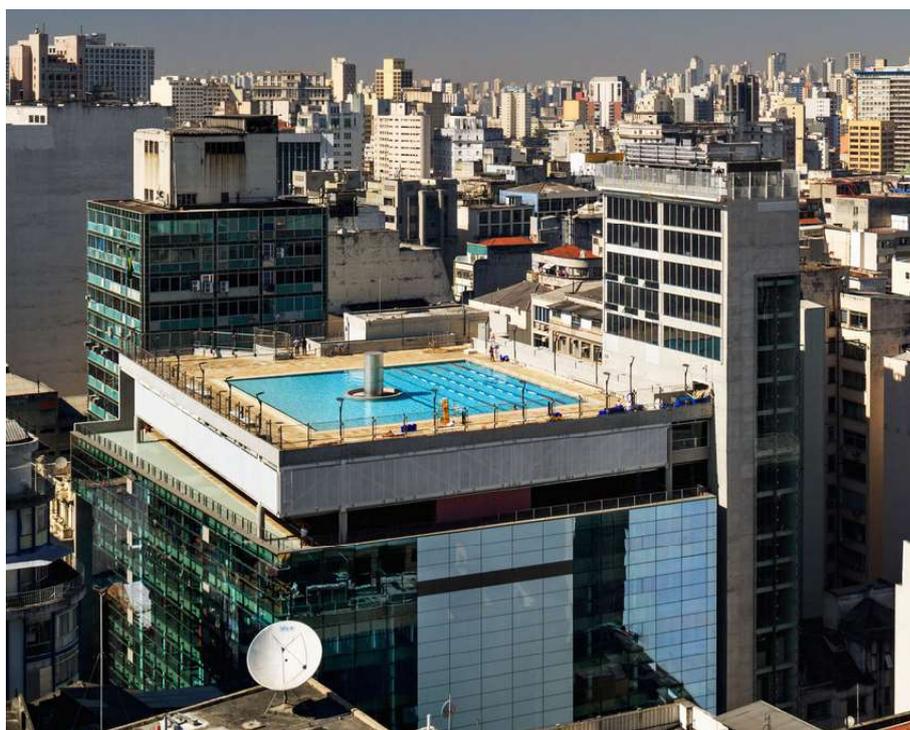
No artigo intitulado *SESC Downtown São Paulo (or how the good may be the enemy of the best, and vice-versa)*, Zein e Pellegrini apontam as possíveis razões para que a demolição de um prédio de excelência arquitetônica tenha sido bem aceita:



ACIMA, À ESQUERDA: Elevação, mostrando a relação da torre de serviços, à direita, com o corpo principal.

ACIMA, À DIREITA: Diagrama do programa do edifício, distribuído pelos pavimentos.

AO LADO: Vist aérea do conjunto, com a torre de serviços à direita.



“(…) tanto o Fasano quanto a Mesbla já estavam desocupados e abandonados há algum tempo. O desaparecimento completo de um e a transformação radical de outro – seguida de significativa intervenção e novas adições – foram consideradas aceitáveis pelas autoridades municipais, visto que nenhuma das construções constava oficialmente como patrimônio moderno.” (ZEIN e PELLEGRINI, 2019, p. 29, tradução nossa)⁵

Dados os ganhos para o projeto do Sesc 24 de maio, o sumiço do premiado edifício parece ser justificado. Menos compreensível, no entanto, é a maneira como a demolição é tratada nos discursos de Paulo Mendes da Rocha a respeito do projeto. Ao se referir à construção da torre de serviços, muito frequentemente é mencionada a aquisição do terreno vizinho ao lote da Mesbla, mas dificilmente o projeto de Cristófoli é citado, como se melhor fosse simplesmente não falar sobre a escolha de subtrair da paisagem um edifício de notória qualidade arquitetônica.

Paulo Mendes da Rocha compara a relação do pequeno edifício às embarcações de apoio dos grandes navios, que prestam serviços que vão desde a montagem de equipamentos e tubulações, suprimento e apoio logístico diverso, até combate a incêndios, liberando, assim, o grande navio de carregar aquilo que é necessário apenas eventualmente. Externamente, a divisão do projeto em duas partes é evidente, com a esbelta torre de apoio ultrapassando o último pavimento do volume principal.

O prédio destinado às atividades principais consiste em um grande paralelepípedo envidraçado, com térreo marcado por colunas estruturais e planos opacos. A continuidade da

⁵ On the other hand, both Fasano and Mesbla were already vacant and abandoned for some time. Their complete disappearance in one case, and radical transformation in the other case - followed by heavily new interventions and additions - were considered acceptable by the municipal authorities, since none of them was officially listed as modern heritage buildings.

À ESQUERDA: Auditório do teatro.

À DIREITA: Planta baixa do primeiro subsolo.



À ESQUERDA: Vista interna do antigo vazio, no térreo, com pé-direito duplo.

À DIREITA: Planta baixa do térreo.



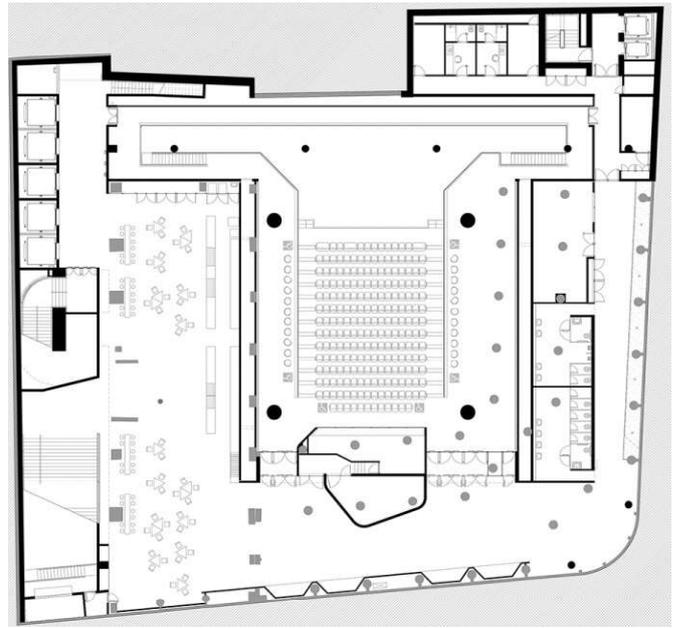
À ESQUERDA: Área destinada ao uso de computadores.

À DIREITA: Planta baixa do quarto pavimento.

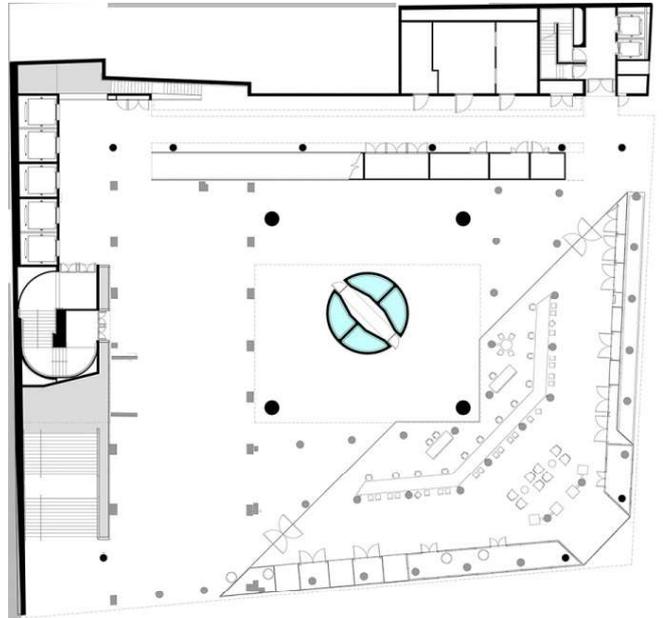




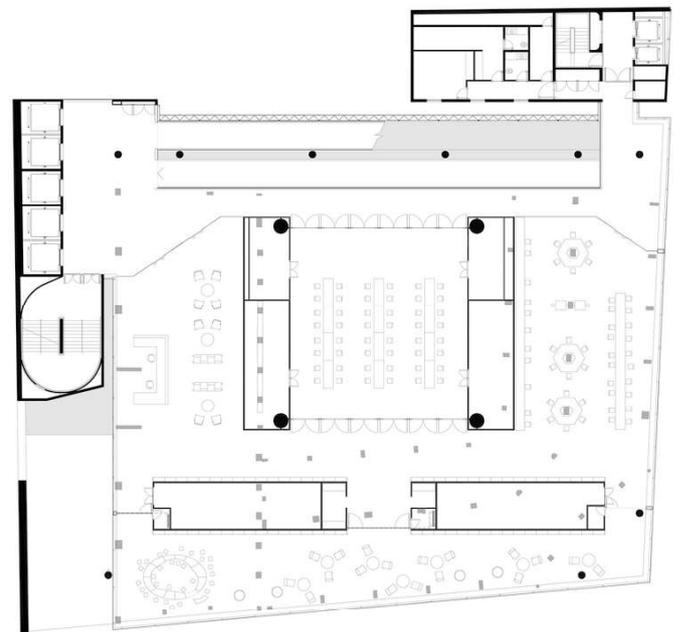
<https://www.archdaily.com.br/889788/sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmmb-arquitectos>



<https://www.archdaily.com.br/889788/sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmmb-arquitectos>



<https://www.archdaily.com.br/889788/sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmmb-arquitectos>



fachada é interrompida, no sentido vertical, no primeiro terço da altura por terraço ajardinado, aberto para a rua, o qual de certa forma arremata a porção de serviços da unidade. Horizontalmente, dois acabamentos diferentes são escolhidos para o vidro, com faixa opaca que segue os alinhamentos internos de intervenção. O restante correspondente à cortina de vidro que abriga os blocos cultural e o esportivo, e segue até o chamado jardim da piscina. A partir daí, a nova estrutura surge como coroamento do volume, descolada tanto na altura quanto nas bordas limítrofes do pavimento aberto à população com seus refrescantes espelhos d'água.

Pela rua 24 de Maio ou pelo calçadão da Dom João de Barros, o franco acesso ao térreo do edifício, gentilmente concebido como praça pública em ambiente coberto, leva o visitante ao que antigamente foi o saguão da Mesbla. A partir deste primeiro contato o visitante pode se direcionar ao teatro, localizado no subsolo com acesso por generosas escadas, ou fazer o percurso proposto através da rampa, que leva até o solário da piscina em um verdadeiro *promenade architecturale*⁶ - além, obviamente, de poder chegar nos destinos desejados através do conjunto de cinco elevadores.

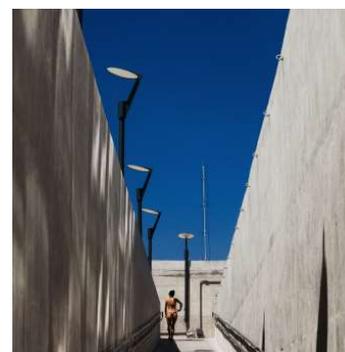
Avançando ao segundo pavimento, destinado às atividades administrativas, já é possível perceber que a estrutura remanescente da Mesbla resulta em silenciosa integração à nova construção. O vazio configurado na preexistência é deixado em evidência com as novas colunas, estruturas responsáveis pelas ampliações dos pavimentos e, principalmente, sustentação das áreas de piscina, que transpassam o espaço. Os demais andares seguem a alternância de lajes ora inteiras, ora recortadas pelo vão central que norteia todo o projeto, sendo costurados entre si



Jardim da piscina, de acesso livre



Terraço jardim, Unité d'Habitation, Marselha



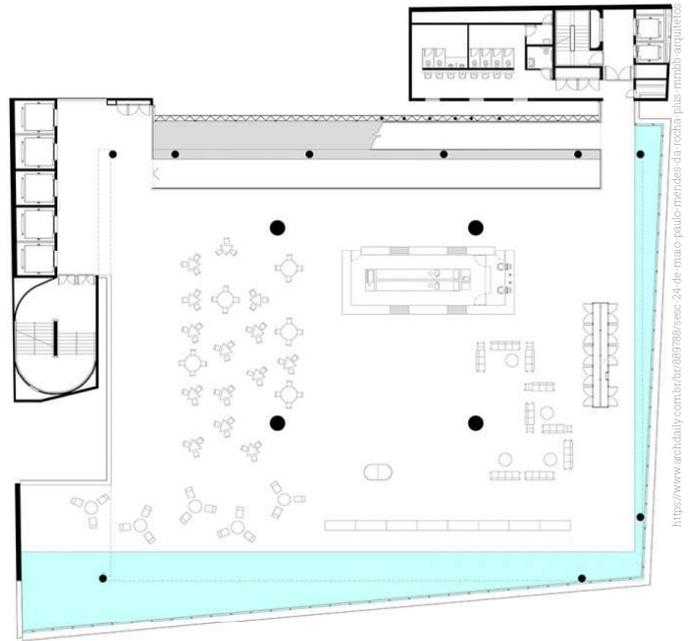
Rampa de acesso à cobertura



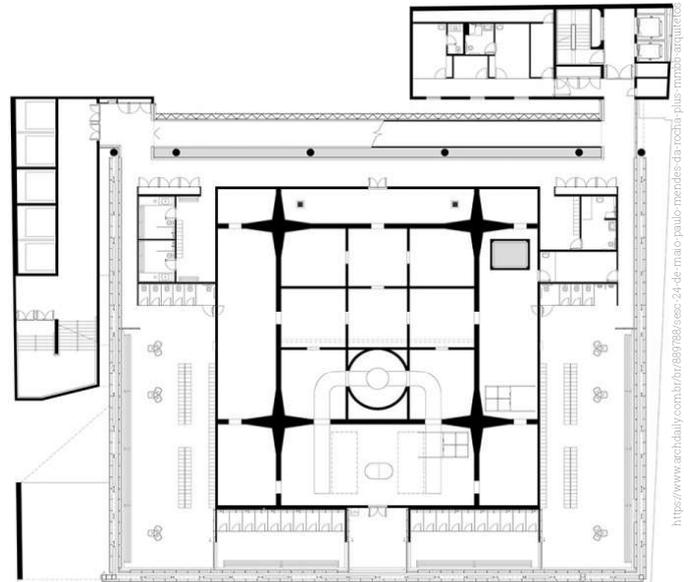
Promenade da Villa Savoye

6 Passeio arquitetônico, conceito proposto por Le Corbusier.

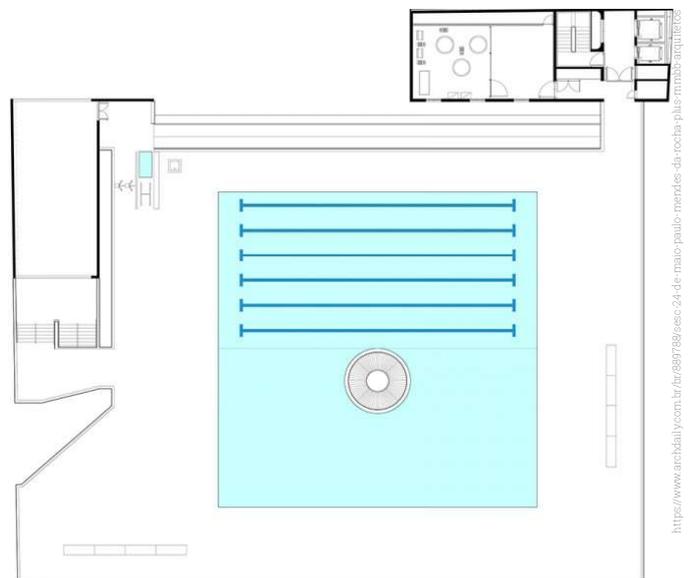
Planta baixa do nível apelidado de Jardim da piscina, de acesso livre



Planta baixa do nível inferior da cobertura, com vestiários



Planta baixa do terraço, com a enorme piscina na cobertura do edifício



com a rampa contínua do térreo até a piscina que, segundo o arquiteto, “é uma espécie de desdobramento da geomorfologia da própria cidade”. (SESC 24 de maio, 2017)

OÁSIS URBANO

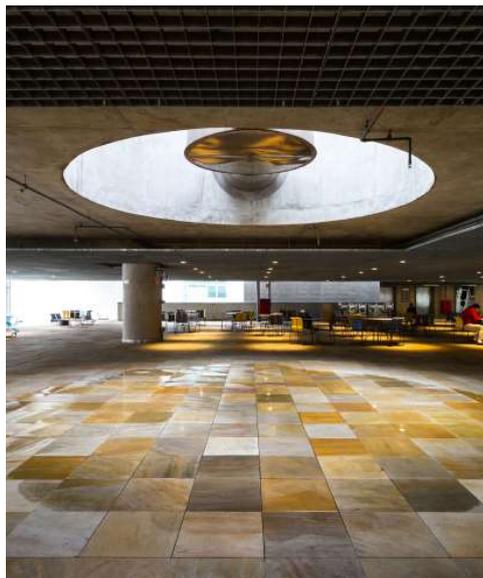
Não há como se referir ao Sesc 24 de Maio sem prestar menção honrosa à piscina situada no topo do edifício. Embora imperceptível para o observador que estiver no nível da rua, o enorme tanque de 25x25 metros não pode ser considerado um elemento coadjuvante. Conforme explicado anteriormente, o improvável posicionamento da piscina somente foi possível graças à adição de nova estrutura, independente do antigo edifício, que ocupou o vazio central da Mesbla.

A porção da edificação dedicada a este uso não se resume apenas à piscina propriamente dita. O usuário que percorre o circuito da rampa até sua terça parte acessa, inicialmente, o espaço apelidado de jardim da piscina, pavimento que conta com serviços de cafeteria e com mobiliário de permanência prolongada, configurando ambiente de estar e espelhos d'água. Como resultado, um espaço com inspiração familiar: em pleno centro de São Paulo, as crianças (e quem mais desejar) podem brincar na água no topo de um edifício assim como Le Corbusier já havia proposto no terraço jardim da *Unite d'Habitation* de Marselha mais de meio século antes. Não é ingenuidade afirmar que Paulo Mendes da Rocha tenha adotado esta solução também como ato de gentileza urbana, uma vez que o acesso até este andar do edifício é público e livre, diferentemente do que ocorre daí pra cima, em que o acesso é destinado apenas para sócios contribuintes. Paulo Mendes da Rocha justifica sua composição em entrevista publicada no portal Vitruvius:

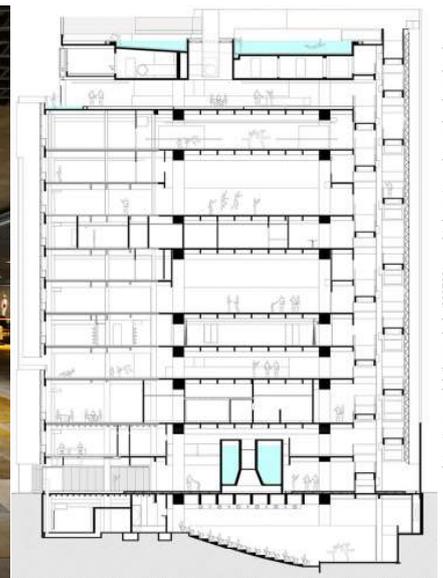
(..) a horizontalidade do espaço comprimido do jardim é um dispositivo que induz olhar para fora, para a cidade. (ROCHA in Vitruvius, 2018)

Tecnicamente, esta divisão também revela a solução para o escoamento da água que se movimenta no tanque superior e cai, através do extravasor tubular que recorta a piscina, no piso do pavimento jardim.

A caixa elevada por colunas e de invólucro metálico, que faz as vezes de cobertura do último andar público, abriga, ainda antes da piscina, área destinada aos vestiários. Finalmente, o trecho da rampa que leva à piscina também faz menção à obra do mestre franco-suíço. Tanto os usuários com permissão para utilizar o topo do prédio quanto os eventuais visitantes chegam ao fim do passeio arquitetural com o céu como cobertura, lembrando o *gran finale* da *promenade* da Villa Savoye.



Vista do recorte na laje por onde escoa a água da piscina



Corte do edifício

<https://www.archdaily.com.br/br/889788/esc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mm-bb-arquitectos>

SOMANDO PERÍODOS

A decisão de se valer de estrutura existente, ainda que no resultado final a preexistência não seja mais identificável, é estratégia recorrente em projetos de reforma. Figura emblemática da Arquitetura Moderna, a *Maison de Verre* é exemplo de resultado atingido a partir da ideia de somar uma nova construção à estrutura existente. O projeto de

Pierre Charreau e Bernard Bijvoet, executado em 1932, deu nova vida a um antigo prédio tradicional de Paris, e foi o resultado da complexa reforma que conferiu notoriedade àquela edificação.

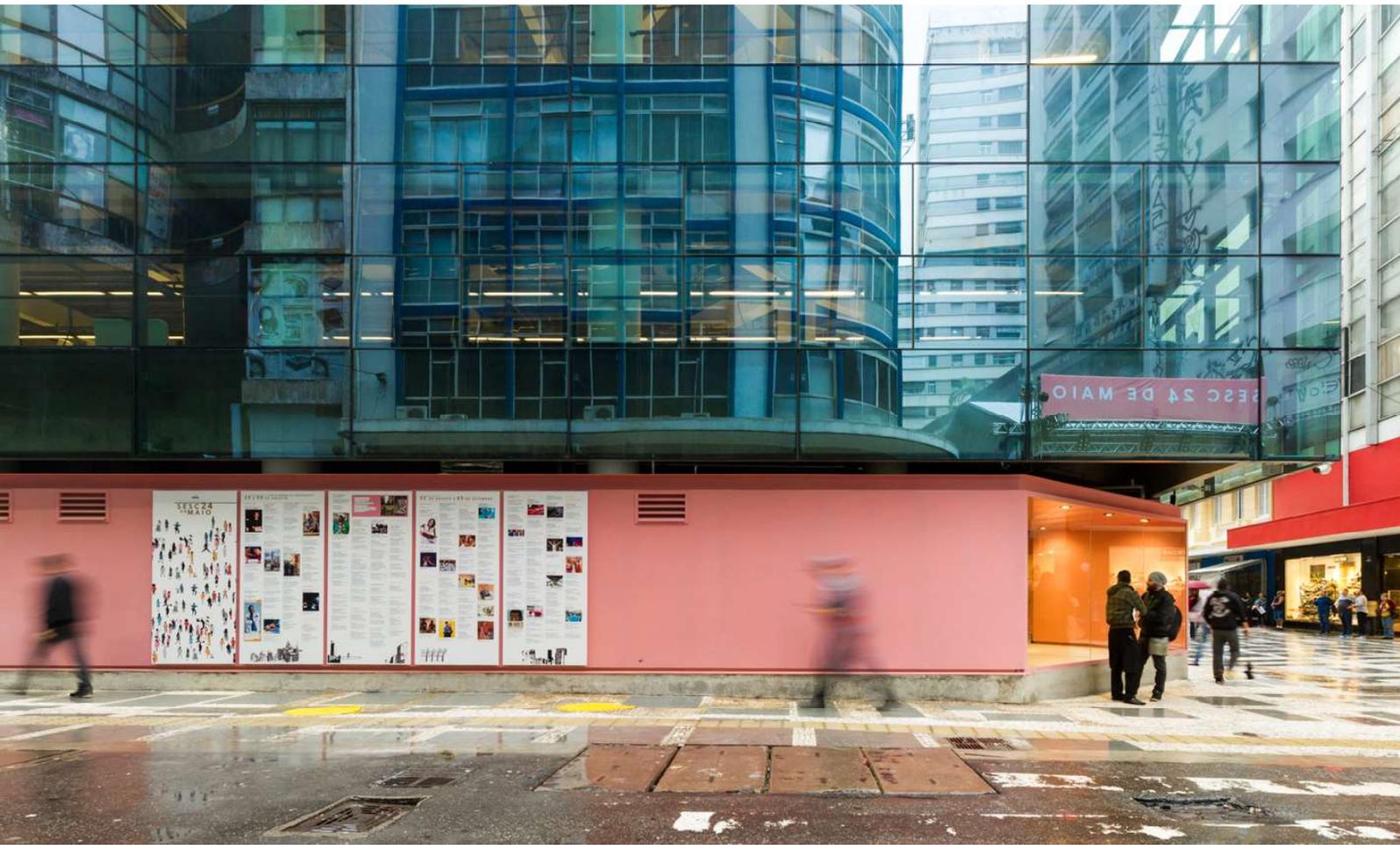
A icônica Casa de Vidro, encomendada para ser residência e consultório médico do casal Dalsace, garantiu seu lugar na história da arquitetura ao inserir nova estrutura metálica com fechamento em tijolos de vidro sob parte do último andar do edifício existente, tudo por conta do curioso fato que impediu a execução da ideia inicial, que seria demolir a preexistência.

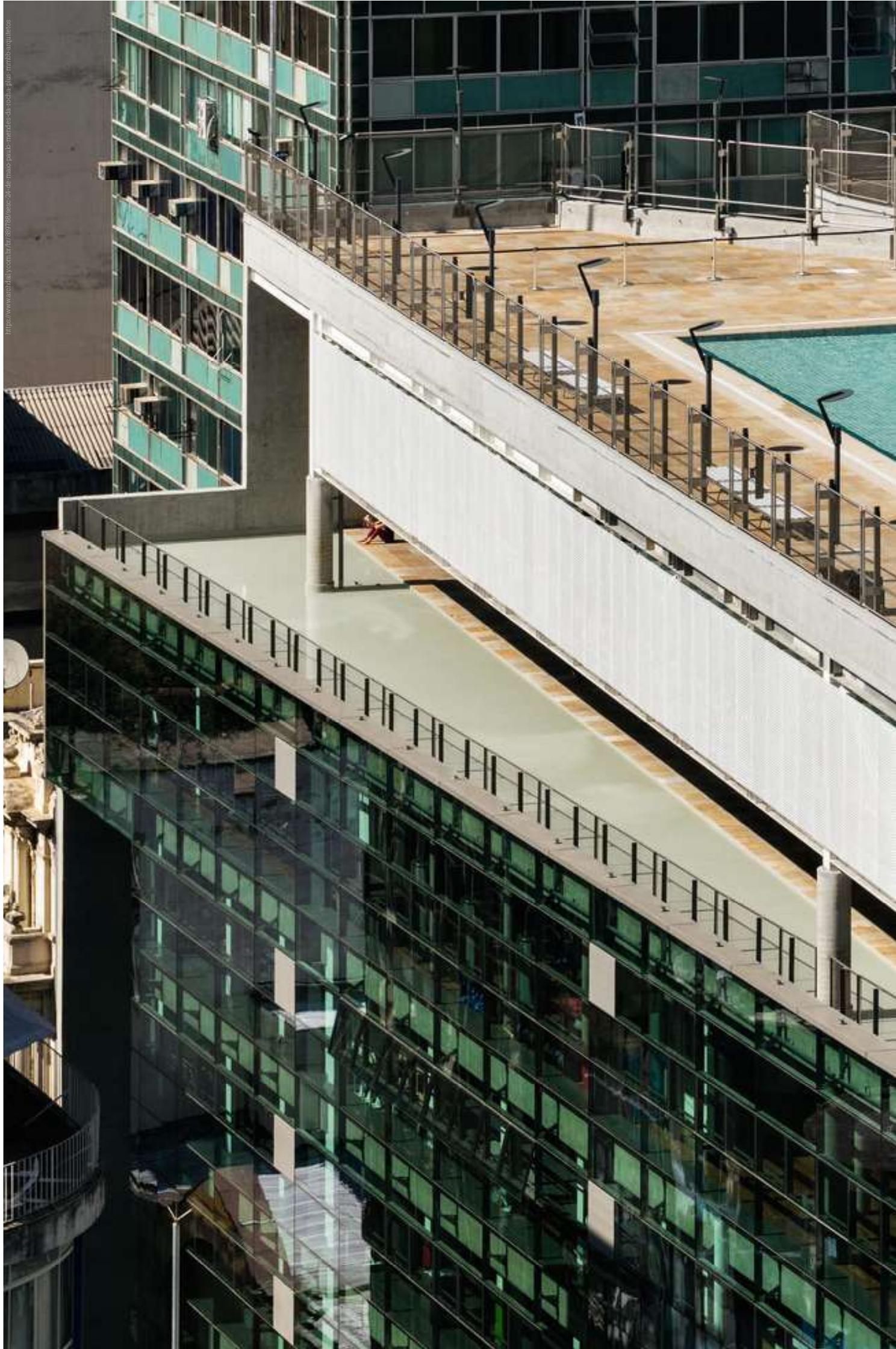
Por causa de um morador, não foi possível demolir todo o edifício e o projeto de Chareau teve que adaptar-se a essa nova situação. A solução encontrada foi a de manter o último pavimento, suportado por uma estrutura de aço, com uma escada de acesso independente, e construir a nova casa no espaço de baixo. Para chegar na casa de vidro, cruza-se por edifícios do século XVIII, que conduzem até um pátio interno com garagens, e daí tem-se acesso à casa, propriamente. (PEIXOTO, 2006, p. 103)

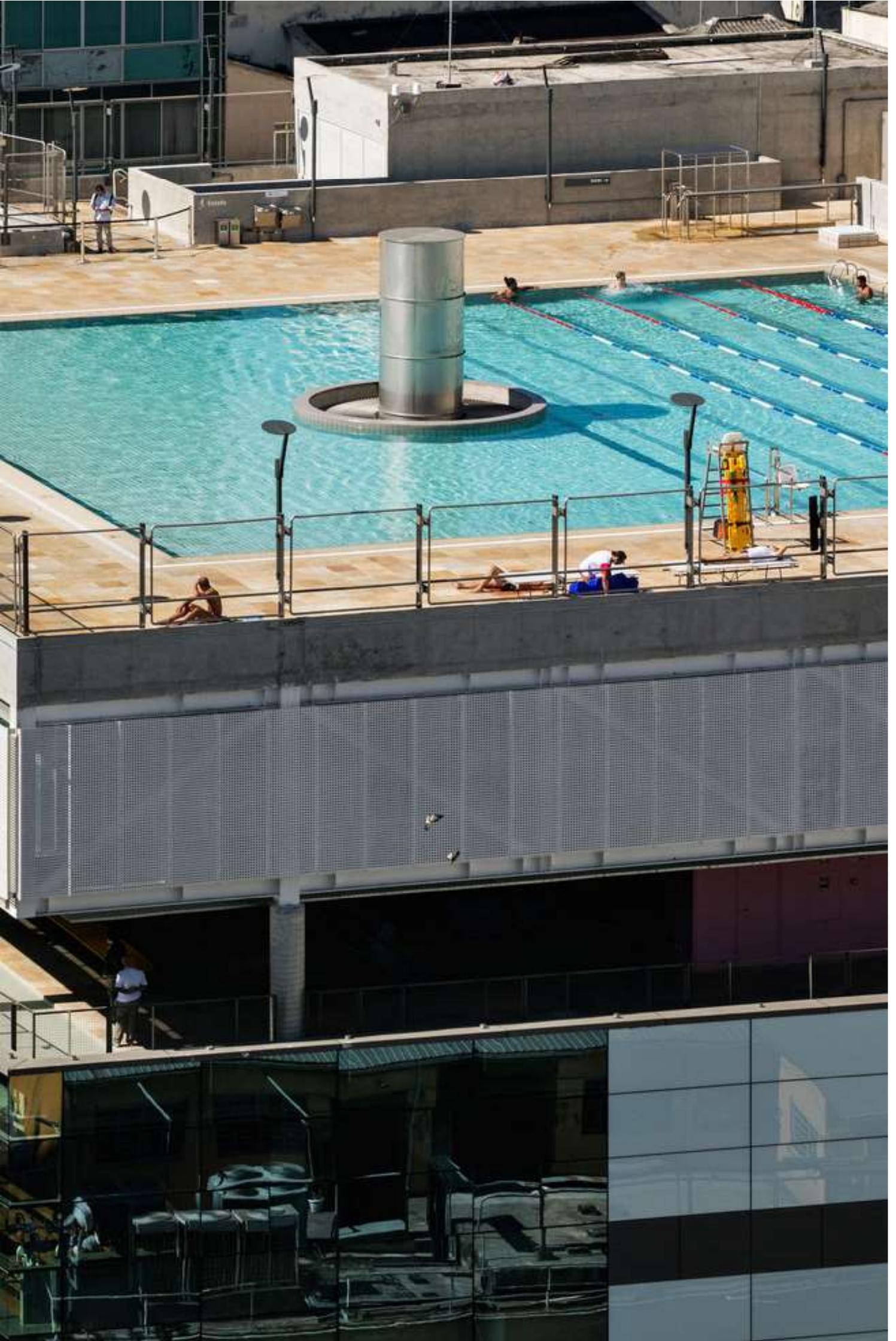
Diferentemente do Sesc 24 de Maio, onde a intervenção não deixa margem para que se reconheça a antiga Mesbla, o projeto de Chareau não pode ser percebido desde a via pública. Embora a Casa de Vidro esteja somada ao corpo da edificação no seu pátio interno, a nova roupagem de vanguarda à edificação do século XVIII tornou-se um marco do início da Arquitetura Moderna e, desde então, é exemplo de diálogo entre tempos distintos.



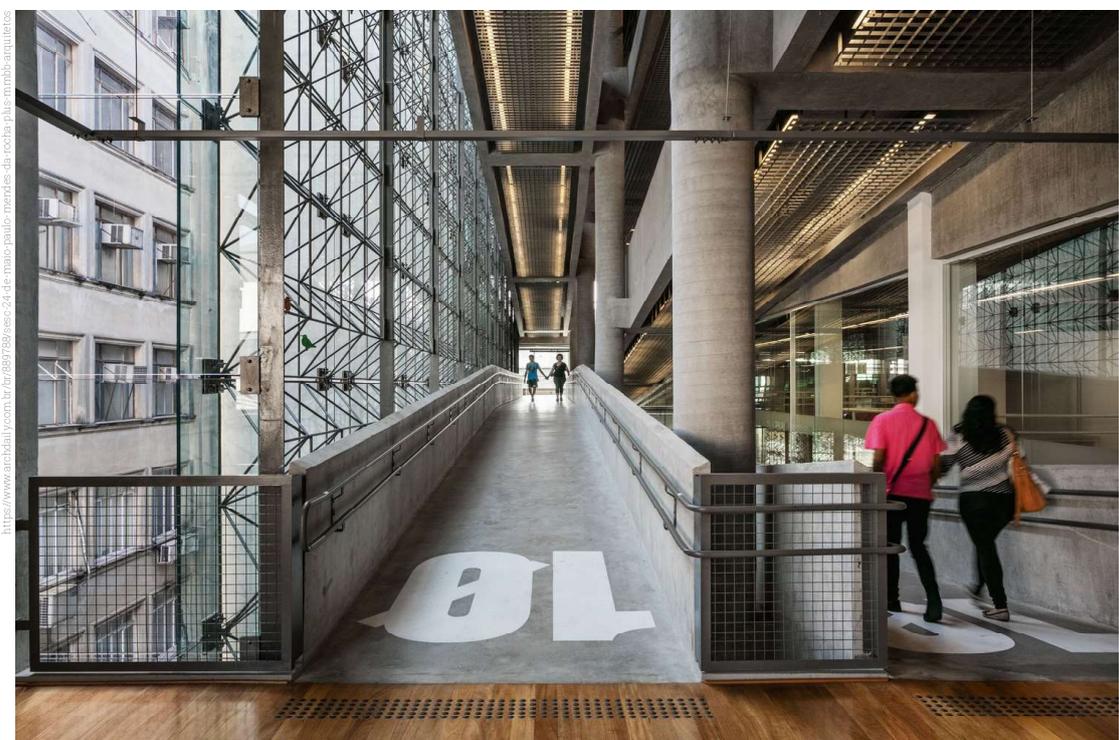
Casa de Vidro, projeto de Pierre Chareau e Bernard Bijvoet

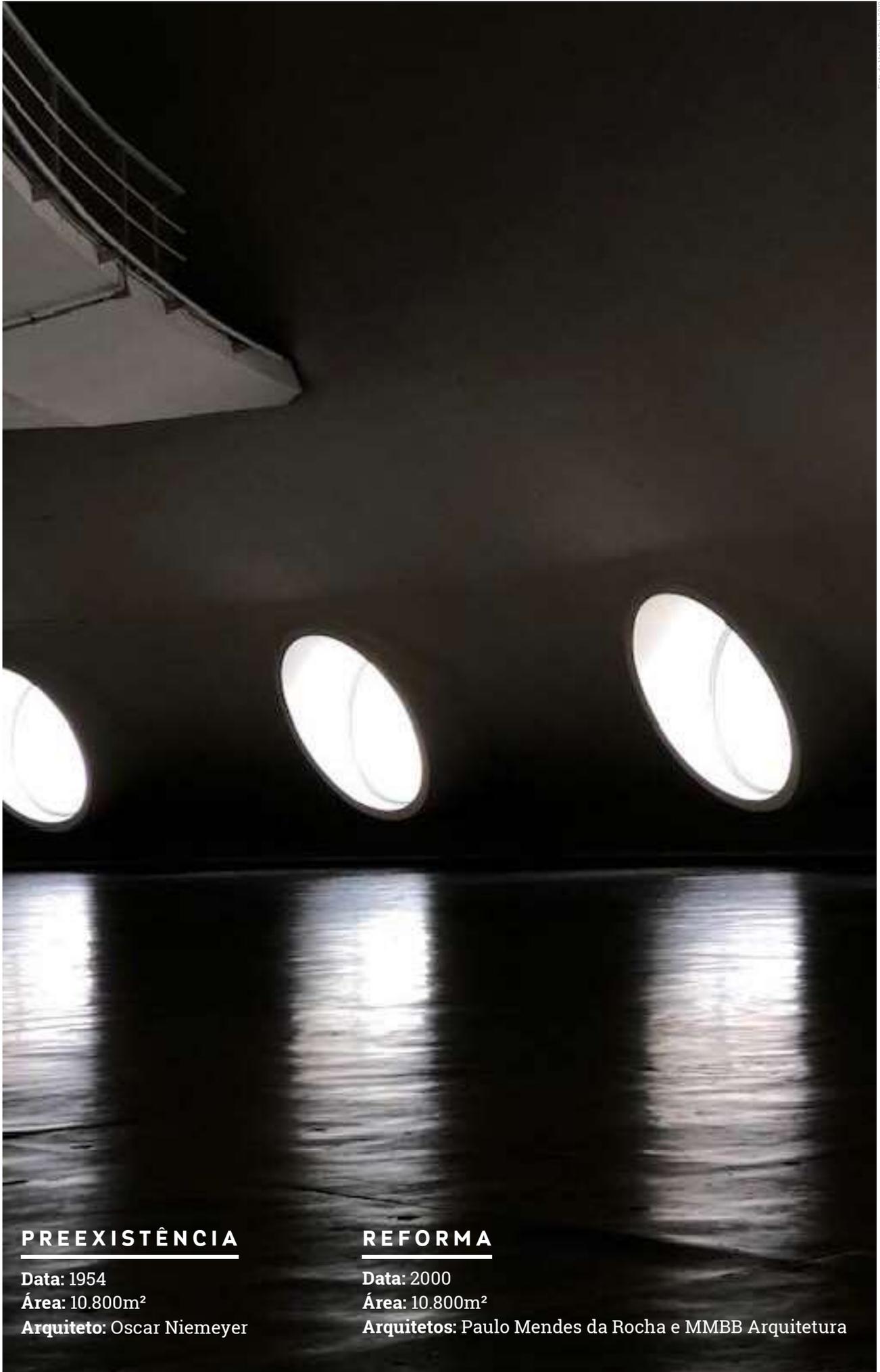












PREEXISTÊNCIA

Data: 1954

Área: 10.800m²

Arquiteto: Oscar Niemeyer

REFORMA

Data: 2000

Área: 10.800m²

Arquitetos: Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetura

SUBTRAÇÃO

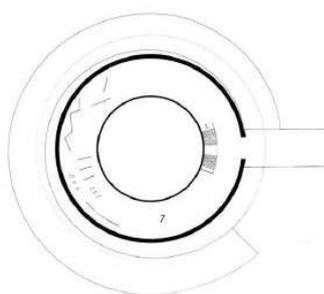
OCA

Ao considerar que o projeto do Sesc 24 de Maio é resultado de uma adição, em que Paulo Mendes da Rocha agregou nova arquitetura sobre o antigo edifício da Mesbla, podemos assumir que a reforma agora apresentada é operação análoga à subtração, já que o arquiteto paulista interveio na icônica obra de Oscar Niemeyer visando a resgatar a excelência espacial da edificação.

Inicialmente concebido para ser um planetário dentro do Parque Ibirapuera, o edifício em forma de calota que repousa sobre o gramado conformaria, em conjunto com o auditório (de formas também nada convencionais), majestoso pórtico de acesso ao parque. A construção do auditório, conforme mencionado anteriormente, aconteceu de forma extemporânea, décadas depois da inauguração do parque.

A primeira versão do projeto para o planetário passou por significativas modificações e o que acabou sendo construído difere bastante da intenção inicial, embora tenha permanecido a forma de edifício-cúpula, partido até então inédito nas pranchetas de Niemeyer, e que a partir daí passou a ser recorrente, segundo Carlos André Soares Fraga (2006). Para o Ibirapuera, o projeto da calota consiste em uma casca que cobre o perímetro circular de 76 metros de diâmetro e encontra a cota de 18 metros no seu ponto mais alto, constituída por dupla camada de concreto armado.

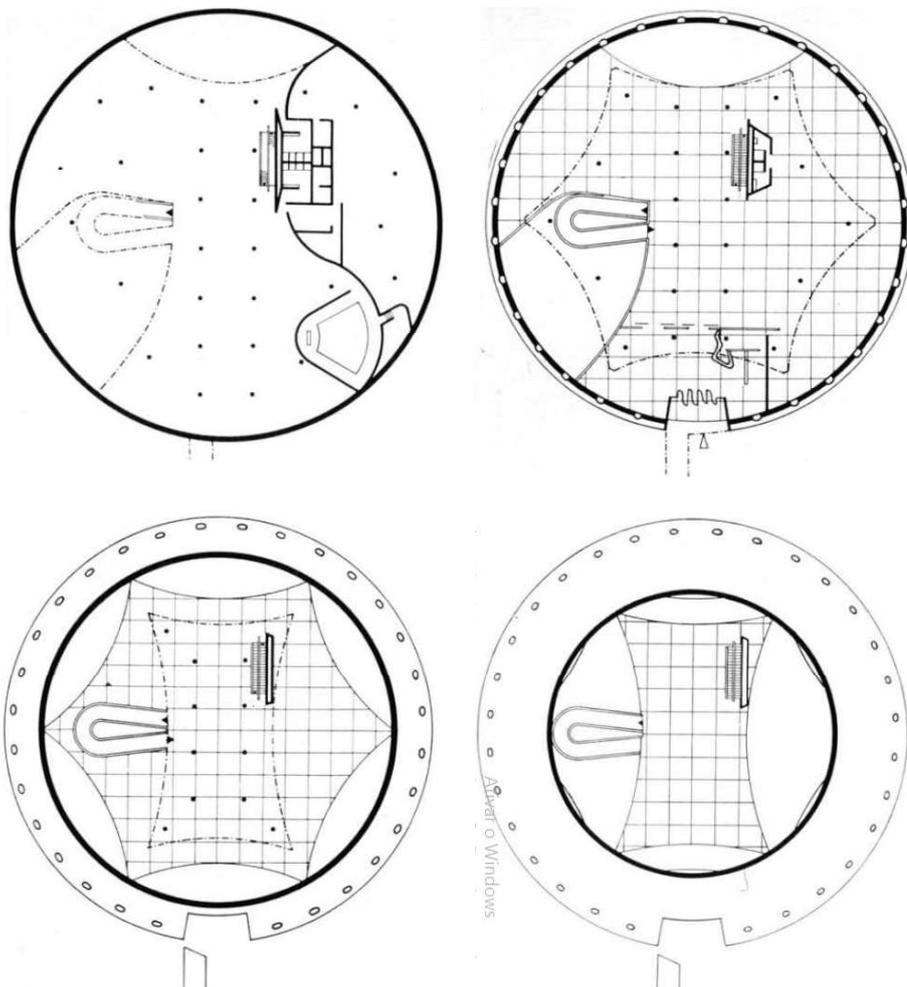
A cobertura, por si só, configura o edifício, e todo o desenvolvimento interno ocorre de forma independente da cúpula, que repousa diretamente no solo através da estrutura circular enterrada que faz as vezes de subsolo do



ACIMA: primeira versão do projeto, concebido para ser um planetário.

AO LADO: vista interna da Oca.

pavilhão. Internamente, os quatro pavimentos destinados à exposição são distribuídos com bordas recortadas e com setores descolados das paredes-cobertura. No subsolo, único pavimento cujo perímetro coincide totalmente com o da calota, ainda foi posicionado um auditório de pequeno porte. O térreo, recortado pelo vazio da rampa que interliga todos os pavimentos na porção diametralmente oposta ao acesso, conta com fenestração que circunda todo envoltório do edifício, resultando nas escotilhas que se comunicam com o exterior. A forma estrelada do segundo andar toca a cobertura em seis pontos, ao passo que a terceira e última laje em apenas quatro, enquanto, isenta de pilares, parece flutuar sob a “tênue envoltória da casca”, como Paulo Mendes da Rocha define a cobertura construída para sediar o Palácio das Artes, após modificação do programa inicial.



Plantas dos quatro níveis do Palácio das Artes

CELEBRAÇÃO DO QUARTO CENTENÁRIO DE SÃO PAULO

Rebatizado como Oca desde o ano 2000, o Palácio das Artes é parte de um conjunto de edificações culturais encomendado para sediar as festividades relativas à comemoração dos quatrocentos anos de São Paulo. Oscar Niemeyer foi convidado a desenvolver os projetos dos cinco edifícios pelo então presidente da Comissão do Quarto Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho. Ciente da relevância que o conjunto teria para aquela cidade, Niemeyer achou por bem integrar à equipe de projeto dois colegas paulistas, Eduardo Kneese de Mello e Zenon Lotufo. Também participaram dos trabalhos de concepção do projeto os arquitetos Helio Uchoa Cavalcanti, Gauss Estelita e Carlos Lemos.

A primeira versão do plano era composta por cinco pavilhões de forma regular: Palácio dos Estados, Palácio das Nações, Palácio das Indústrias, Palácio da Agricultura e restaurante, mais o conjunto de formas especiais que configuraria o pórtico. Presente desde os primeiros esboços, um grande plano horizontal de perímetro orgânico faria a conexão entre todos os elementos (exceção feita ao Pavilhão da Agricultura, afastado dos demais e não contemplado pela marquise), servindo de cobertura para os visitantes da exposição poderem transitar livremente e protegidos entre um edifício e outro, desde a entrada, que seria conformada pelo conjunto de Palácio das Artes e Auditório.

Por motivos de ordem econômica, a versão final e executada do conjunto não contava com o restaurante nem com o auditório, e a marquise passou por redesenho que garantiu contorno mais longilíneo à cobertura. A supressão do volume de projeção trapezoidal que abrigaria o auditório não foi uma mera perda de programa para o conjunto; a pertinência do partido e a composição volumétrica também saíram

Imagens internas do Palácio das Artes



<http://www.metropole.fau.usp.br/edificios/01>

<http://www.metropole.fau.usp.br/edificios/01>

prejudicadas com a decisão. Quando da inauguração do conjunto, a crítica ao desmantelamento do projeto completo não foi poupada:

Suprimiram o auditório - e o conjunto ficou inegavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado atual e se compreenderá o que foi dito. A arrojada "marquise" parece algo inacabado (e, realmente, o é) ou mal iniciado: sai de um ponto qualquer, desgarrado. É que foi suprimido o seu alongamento até o auditório, também suprimido (MÓDULO, nº 01, 1955, p. 23).



AO LADO, À ESQUERDA: maquete do plano original do parque.

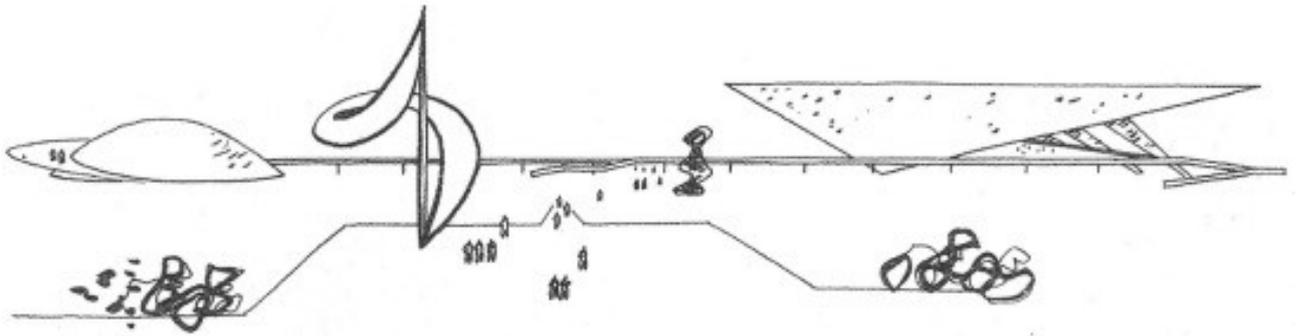
AO LADO, À DIREITA: vista aérea do parque construído, com a nova disposição dos edifícios e desenho da marquise.

AO LADO, ABAIXO: o Palácio das Artes finalizado.



Para agravar a sensação de incompletude, o monumento desenhado por Niemeyer junto do pórtico de acesso gerou transtornos na execução, visto que a enorme superfície helicoidal projetada para ser construída em concreto não era viável estruturalmente. A estas alturas, a escultura já havia atingido o status de símbolo da exposição e se tinha a expectativa de que seria um marco vinculado à imagem de São Paulo. Como solução paliativa, o monumento foi executado em juta e gesso, vindo, evidentemente, a perecer diante da chuva. Desta maneira, o elegante setor ao qual a Oca pertencia, que deveria conformar o acesso à exposição, passou a ser o conjunto de uma unidade só.

<https://quandocandidade.wordpress.com/2014/01/25/espiral-descendente/>



<https://quandocandidade.wordpress.com/2014/01/25/espiral-descendente/>



<https://quandocandidade.wordpress.com/2014/01/25/espiral-descendente/>

DE CIMA PARA BAIXO: croqui do conjunto que conformaria o acesso ao parque; arte de divulgação dos eventos comemorativos; foto em que aparece o monumento símbolo do evento.

MUSEU DE GRANDES NOVIDADES

A inauguração do Palácio das Artes ocorreu com a exposição italiana “De Caravaggio a Tiepolo”. Encerradas as atividades comemorativas do quarto centenário de São Paulo, o edifício passou a abrigar, a partir de 1960, o Museu da Aeronáutica e o Museu do Folclore, concomitantemente. A adaptação programática parece ter ocorrido de forma não muito planejada, de acordo com interpretação da fala de Paulo Mendes da Rocha. Em depoimento filmado para o portal da revista Projeto, o arquiteto comenta sobre o estado em que estava a Oca quando foi contratado para adequar o edifício às condições ideais para servir a exposições de arte. O arquiteto menciona que se deparou com uma série de “puxadinhos” e compartimentações que prejudicavam completamente a leitura interna do espaço, além da sinalização na fachada fixada em pórtico que não fora projetado por Oscar.

Enquanto Museu da Aeronáutica, a Oca foi casa do hidroavião Savóia-Marchetti S.55, que ficou conhecido como Jahú após realizar a travessia aérea do Atlântico Sul, pela primeira vez na história sem escalas, em 1927. Jahú é o último remanescente, dentre as 170 unidades fabricadas, deste modelo de aeronave produzida na Itália no começo do século passado. Além da enorme peça, o museu era composto por motores, peças de aviação e maquetes. O programa ainda contava com biblioteca e auditório. O acervo permaneceu

água. O ar refrigerado que sai da câmara fria chega até o interior do Pavilhão por meio de dutos suspensos e garante as propriedades adequadas para espaços expositivos, de acordo com critérios adotados no mundo todo. Além da instalação do sistema de climatização, a luminotécnica passou por adequações. A iluminação geral dos pontos de lâmpadas na abóboda foi substituída por luminárias tipo calhas, capazes de gerar luz difusa e indireta.

O novo sistema de condicionamento de ar, no entanto, não restou imperceptível em sua totalidade. Embora o maquinário mais pesado tenha sido ocultado no anexo enterrado, toda a parte de dutos e difusores foi instalada de forma aparente dentro do pavilhão. Para Comas (2018, p. 40), tais elementos, juntamente com as novas calhas de iluminação e o balcão de controle de acesso (posicionado de forma perpendicular ao eixo formado pelas colunas centrais) desqualificam a pureza atingida na prancheta de Niemeyer:

Expostos de forma bastante crua, como grafites tridimensionais, eles estragam a continuidade do teto e destroem a assertividade original do eixo central. Perpendicular à colunata, um longo balcão de inspeção e armazenamento de pertences dos visitantes contribuem para a perda de força da nave axial. (COMAS, 2018, p. 40, tradução nossa)¹

Resolvidas as questões técnicas, Paulo Mendes da Rocha partiu para a devolução da dignidade do singular edifício, subtraindo qualquer elemento previamente instalado no pavilhão que pudesse comprometer a espacialidade que havia sido prevista em projeto. Internamente, o aspecto que passou por mudança mais significativa foi a circulação vertical que, antes atendida por escada rolante, passou a contar com elevadores após a reforma. As escotilhas que

¹ *Exposed rather crudely, like tridimensional graffiti, they mar the continuity of the ceiling and destroy the original assertiveness of the central alley. Perpendicular to its colonnades, a long balcony for the inspection and storage of visitors' bags adds to the loss of axial directionality.*

perfuram a fachada receberam novos caixilhos, mais delicados do que os executados quando da construção do Palácio.

Já na parte externa da cúpula, a adição que havia sido feita junto do acesso enquanto o prédio abrigou o Museu da Aeronáutica foi removida, dando espaço agora para um novo pórtico metálico, encaixado dentro da abertura prevista por Oscar. Desta maneira, garantiu-se a transição entre espaço externo e interno da forma menos invasiva possível. A silenciosa alteração permitiu o deslocamento das portas de acesso ao Pavilhão, aumentando assim a área do *hall* antes das catracas e de efetivamente adentrar às áreas de exposições.

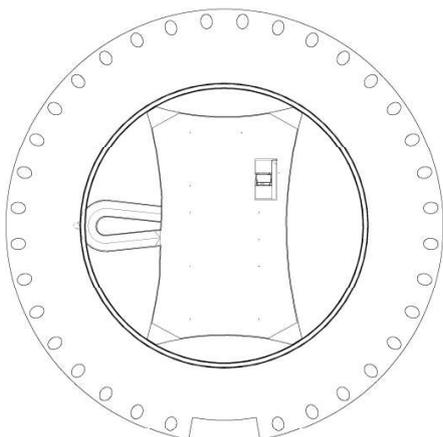
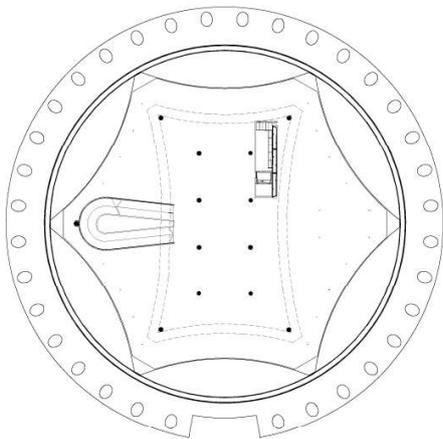
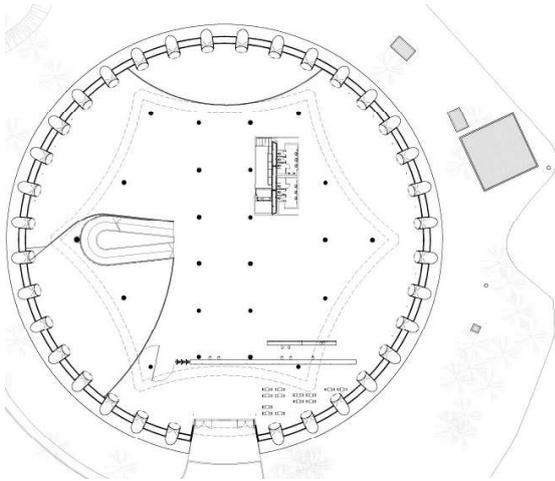
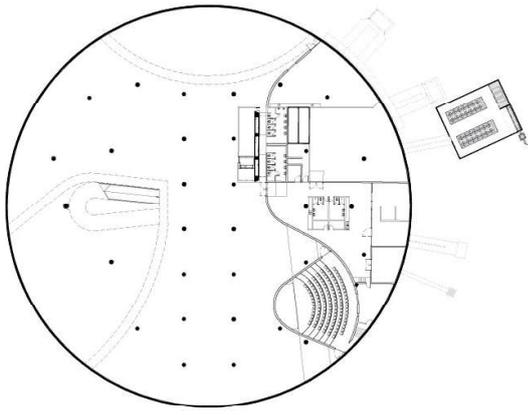
Paulo Mendes da Rocha justifica as medidas tomadas ao mesmo tempo que presta reverência ao projeto original:

É uma das obras mais límpidas e singelamente monumentais de Niemeyer. E já de meio século passado. Fizemos tudo para conservá-la intacta. Como no desenho original do arquiteto. (MEMORIAL SPBR)

EU VEJO O FUTURO REPETIR O PASSADO

A reforma empreendida sob os cuidados de Paulo Mendes da Rocha e MMBB, ainda que criteriosa, não é suficiente para garantir que o edifício permaneça nas condições em que o arquiteto o entregou. Por estar em plena atividade desde a exposição alusiva aos quinhentos anos do descobrimento do Brasil, usos variados têm gerado necessidades distintas daquelas previstas pela equipe responsável pela requalificação da Oca. Caso pequeno, porém ilustrativo, é o uso de redes de proteção nos guarda-corpos da rampa, elemento que atualmente está instalado no local para atender a critérios de segurança impostos pelos bombeiros. Em maior escala, o uso do pavilhão para

AO LADO: plantas baixas e fotos da Oca, do subsolo à última laje, após reforma



<https://www.mmmb.com.br/projects/details/392>



<https://www.mmmb.com.br/projects/details/392>



<https://www.mmmb.com.br/projects/details/392>



<https://www.mmmb.com.br/projects/details/392>



sediar uma mostra de decoração, em 2015, foi pretexto para a reforma dos blocos sanitários. A cargo do escritório Triplex Arquitetura, os banheiros tiveram os revestimentos e equipamentos sanitários completamente alterados para servir à Mostra Black, e assim permaneceram definitivamente após o término do evento.



AO LADO, À ESQUERDA: rampa com rede de proteção.

AO LADO, À DIREITA: banheiro da Oca reformado por Triplex Arquitetura.

Ainda como exemplo das incertezas futuras, retomando o episódio que foi brevemente mencionado no início deste trabalho, outra reforma polêmica transcorreu no parque quando decidiu-se pela construção extemporânea do auditório. O que poderia ter sido o simples complemento da entrada do Ibirapuera, – nas palavras do próprio Niemeyer “sem falsa modéstia, considero um exemplo de bom gosto e unidade arquitetural” (NIEMEYER, 2004, p. 231) – acabou se tornando um tema amplamente discutido dentro do campo da preservação do patrimônio moderno.

Não é para menos: o conjunto que conforma o Parque Ibirapuera é tombado em âmbito municipal, estadual e federal, o que deve levar qualquer intervenção a ser discutida pelos órgãos competentes. Em última instância, alterações significativas podem, inclusive, ser vetadas. Ainda por cima, para além da mera interferência no sítio, estaria a construção de produto fruto de projeto de meio século

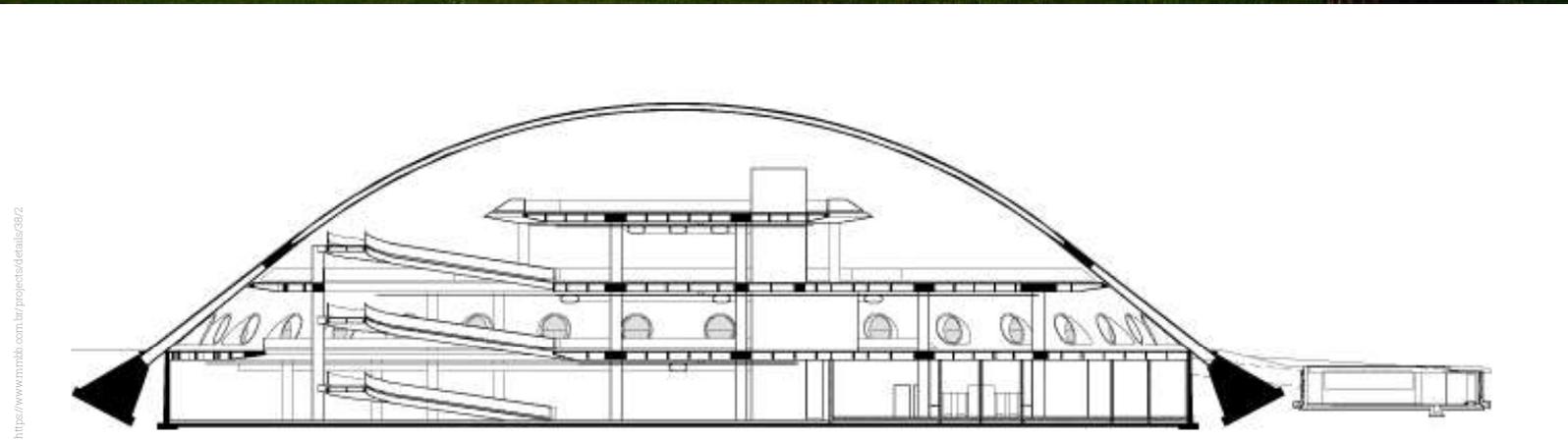
antes. Para acalorar ainda mais o debate, o próprio arquiteto que projetou o edifício não concordava mais que o partido proposto à época do lançamento do parque seria a melhor solução para o programa. Inclusive, seguiu estudando algumas alternativas ao projeto inicial ao longo das décadas que sucederam a inauguração do Parque Ibirapuera. Há que se lembrar que, para Niemeyer, desde o princípio os prédios não significavam objetos isolados, mas sim um conjunto de elementos conectados pela grande marquise. Especialmente no que tange ao auditório, a questão é ainda mais de unidade, já que seu papel era, também, conformar o pórtico de entrada do parque em conjunto com a Oca.

A questão se desenrolou com a decisão de construir o edifício com as alterações que o arquiteto propôs para este momento. Todavia, Niemeyer fora contrariado acerca da ligação com a marquise e entre os dois edifícios que, da forma como foram construídos, não configuram exatamente um portal. Mesmo com ambos finalizados, os dois volumes brancos de formas e proporções espetaculares tiveram seu curso de existência diferente daquele que fora imaginado tantos anos antes.

AO LADO: foto aérea após construção do Auditório.

ABAIXO: maquete do conjunto da Oca e Auditório ligados por coberturas menores até encontrar a grande marquise.





<https://www.mmba.com.br/projeto/detalhe/382>





<https://www.mmhb.com.br/projects/detalis/382>



<https://www.mmhb.com.br/projects/detalis/382>



<https://www.mmhb.com.br/projects/detalis/382>



PREEXISTÊNCIA

Data: 1969

Área: -

Arquiteto: Escritório Rino Levi

REFORMA

Data: 1998

Área: -

Arquitetos: Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetura

DIVISÃO

FIESP

No intuito de abordar as diferentes estratégias adotadas por Paulo Mendes da Rocha no que tange à intervenção no legado moderno, cabe também a apresentação da reforma no icônico edifício da FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), situado no coração da Avenida Paulista. Perto dali, no SESC 24 de Maio, a escolha do arquiteto foi de aproveitar a estrutura existente da antiga loja Mesbla para adicionar o novo programa e novas partes edificadas. Diante do inusitado projeto da Oca, no entanto, Mendes da Rocha atuou com o propósito de resgatar a excelência espacial proposta por Oscar Niemeyer, subtraindo os elementos estranhos à intenção de projeto inicial. No caso do objeto de estudo desta seção, o projeto tratou de reformular significativamente o térreo que dialoga com a rua, em uma atualização daquilo que havia sido proposto pelo escritório Rino Levi Arquitetos Associados no final dos anos 1960 para responder às novas demandas. A reorganização espacial resulta em divisão do espaço em dois níveis, através da realização de modificações estruturais, de forma que este é o ponto análogo à operação matemática.

Baseado em esboço elaborado por Rino Levi pouco antes de falecer, segundo Hélio Piñon (2013), o projeto foi desenvolvido para o concurso realizado com a finalidade de escolher a forma da sede das entidades representativas da indústria paulista, formada pelas entidades FIESP, CIESP,

SESI e SENAI¹. Finalista juntamente com outras cinco propostas, é inquestionável que o vencedor tenha atendido a uma das prerrogativas do concurso: a de que o edifício tivesse “características expressivas capazes de transformá-lo em um marco referencial”, nas palavras de Guatelli (2006).

É possível afirmar que o aspecto responsável por garantir tamanha expressividade seja o inusitado formato da torre corporativa, conformada em um tronco de pirâmide de base retangular sobre pilotis. A inclinação vertical em direção ao topo não apenas resulta na icônica fachada, como também é responsável por permitir a incidência de luz natural até os andares mais baixos em uma avenida ladeada por arranha-céus. À noite, talvez um pouco além da pretensão da década de 1960, os planos inclinados atuam como um gigantesco painel de LED, funcionando como a Galeria de Arte Digital Sesi - SP desde 2012, na condição de maior plataforma de arte digital da América Latina.



Fachada da FIESP transmite artes digitais através de lâmpadas de LED.

¹ Entidades privadas constituídas no século XX com interesse no desenvolvimento industrial, sendo elas: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo - FIESP; Centro das Indústrias do Estado de São Paulo - CIESP; Serviço Social da Indústria - Sesi; e Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - SENAI.

A BASE DE TUDO

Embora a torre em si garanta o desejado título de *landmark*, é sobre o térreo, descolado do corpo do edifício, que versa este capítulo. Para compreender as alterações propostas por Paulo Mendes da Rocha pouco menos de vinte anos após a inauguração do espaço, que ocorrera em 1979, faz-se necessário retomar as circunstâncias em que o projeto se deu.

É pertinente lembrar que, na década de 1960, eram poucos os objetos arquitetônicos comerciais ou corporativos que destinavam parte de seu espaço para o uso coletivo. Guatelli (2006) aponta que, possivelmente, o caso mais emblemático nesta região, à época, fosse o Conjunto Nacional.

Neste sentido, o projeto vencedor do concurso trazia soluções de vanguarda para a Avenida Paulista. O programa de uso público contemplava galeria de arte, biblioteca e teatro, distribuídos em dois níveis distintos. Um destes níveis faria as vezes de uma grande praça aberta, no pilotis, que serviria como acesso ao teatro e ao próprio corpo do edifício. Além disto, embora não seja de esquina, o terreno situado em meio de quadra conta com duas frentes: a do acesso mais famoso, pela Paulista, e a da Alameda Santos, paralela à avenida principal e em cota inferior a ela. Em um gesto de generosidade urbana, o lote conta com uma rua interna para carros ligando os dois logradouros, a qual também dá acesso à garagem do edifício, totalizando quatro andares de subsolo quando utilizada a Paulista como referência.

Situada no limite do alinhamento do terreno, a escadaria de acesso levava os visitantes aos meios níveis que formavam o térreo: aquele que ficava rebaixado em relação à Paulista e concentrava a biblioteca e galeria de arte; e, meio nível acima da avenida, os degraus encontravam a praça que antecedia

o acesso ao teatro e ao interior da torre corporativa, e que, em última análise, pretendia ser como um oásis em meio ao caos:

Com projeto paisagístico de Burle Marx, a praça, que servia de acesso ao teatro, podia ser entendida como um intervalo urbano arquitetonicamente projetado. Em uma área historicamente carente de espaços públicos abertos e de grande hospitalidade (exceção apenas à presença do parque Trianon) a praça do edifício da FIESP cumpria um papel importante na estruturação do espaço urbano; como espaço intermediário, representando um ritual de passagem entre a agitação e ritmo intenso da Avenida e o interior do prédio ou teatro. Enfim, um local com uma relação espaço-tempo diferenciada, nem o espaço do homem em trânsito e ritmo intenso característicos da avenida, nem o espaço interiorizado, enclausurado, estático do interior do edifício e do teatro, mas um espaço da permanência ocasional, por vezes imprevista e convidativa à diminuição ou desaceleração do ritmo imposto seja pelo dia-a-dia da cidade, seja pelo cotidiano do trabalho no interior do prédio. (GUATELLI, 2006)

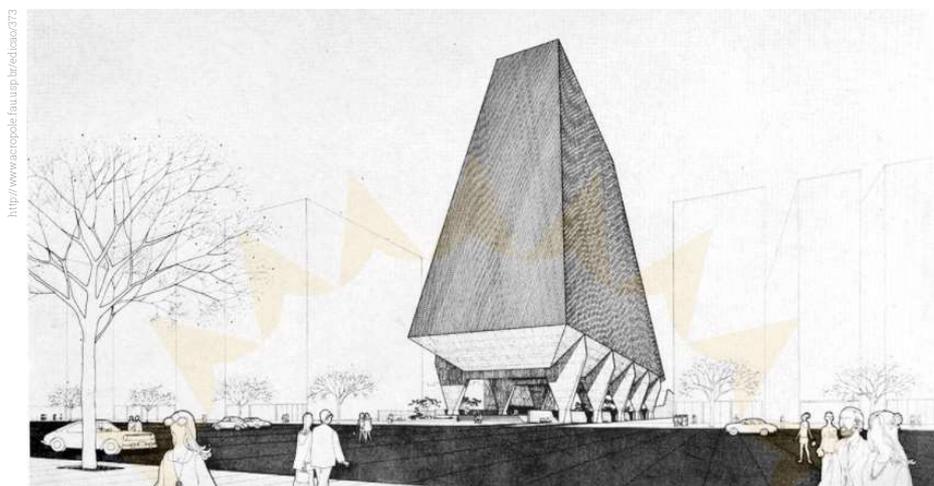


Ilustração do projeto publicada na revista Acrópole.

Quando projetada, a escadaria contava com um largo passeio público como vizinho, condição que permitia as proporções adequadas de acesso ao local, tanto visual quanto espacialmente. Tal relação foi drasticamente modificada quando, ainda na década de 1970, foi dado início às obras de alargamento da Avenida Paulista, o qual resultou em um estreitamento das calçadas para que as faixas de rolamento atingissem 48 metros de largura. Com a alteração urbana,

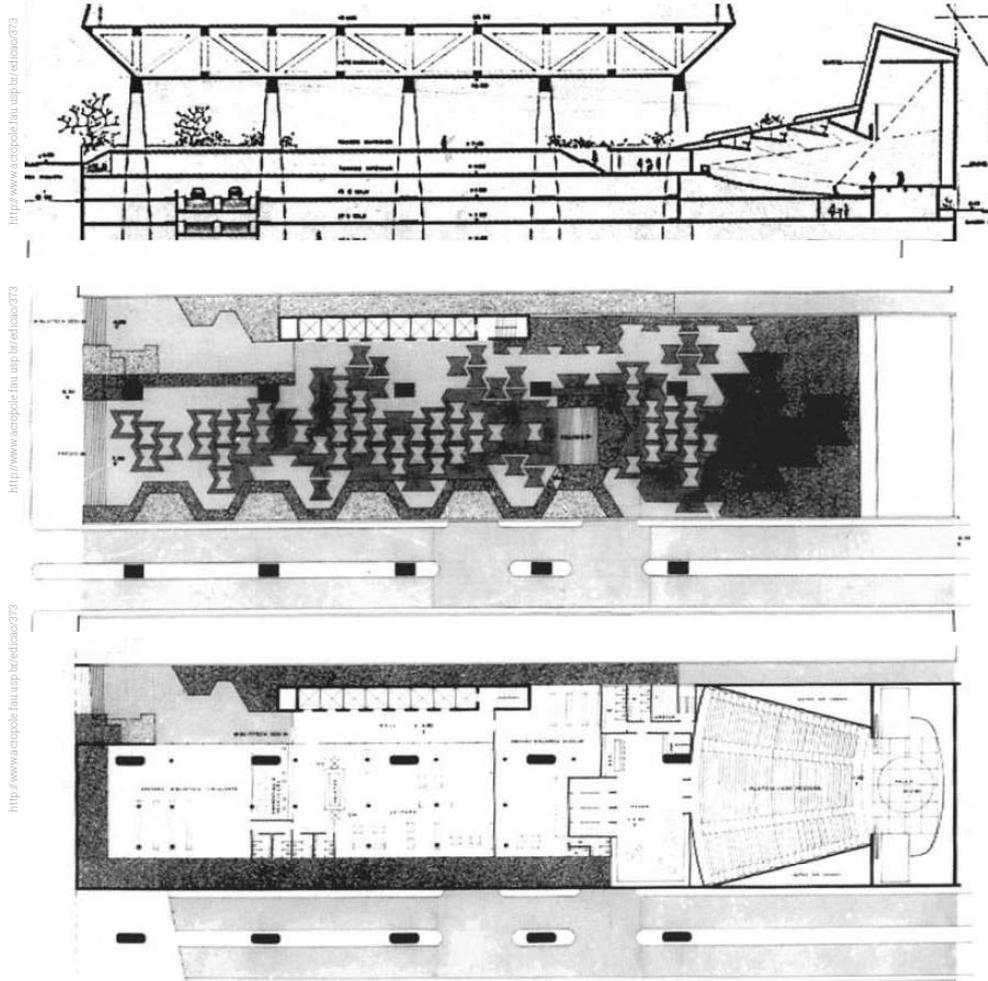
o passeio junto à escadaria agora não ultrapassava os sete metros, causando percepções bem distintas daquelas originalmente propostas.

Não foi, no entanto, apenas a partir desta modificação que a praça deixou de cumprir o papel para o qual foi designada. Devido à revisão do cálculo estrutural quando da execução do projeto, fez-se necessária a implantação de toda uma linha de pilares que não estava prevista no eixo central do térreo, além das outras duas linhas de apoio que sustentariam a torre desde sua concepção. É inegável que os elementos posicionados no centro da praça enfraqueceram a ideia de grande espaço aberto, comprometendo assim a intenção do arquiteto.

OPERAÇÃO CIRÚRGICA

A reforma realizada por Paulo Mendes da Rocha para a porção térrea do edifício FIESP pode ser interpretada como um paradoxo: ao mesmo tempo em que a intervenção foi de grandes proporções, inclusive implicando modificações estruturais significativas, a aparência modificou-se discretamente, com o acréscimo de elementos metálicos e planos envidraçados. O estudo do espaço e dos fluxos gerou uma interessante redistribuição do programa, dividindo-o entre as novas formas adotadas para organizar os usos do equipamento urbano.

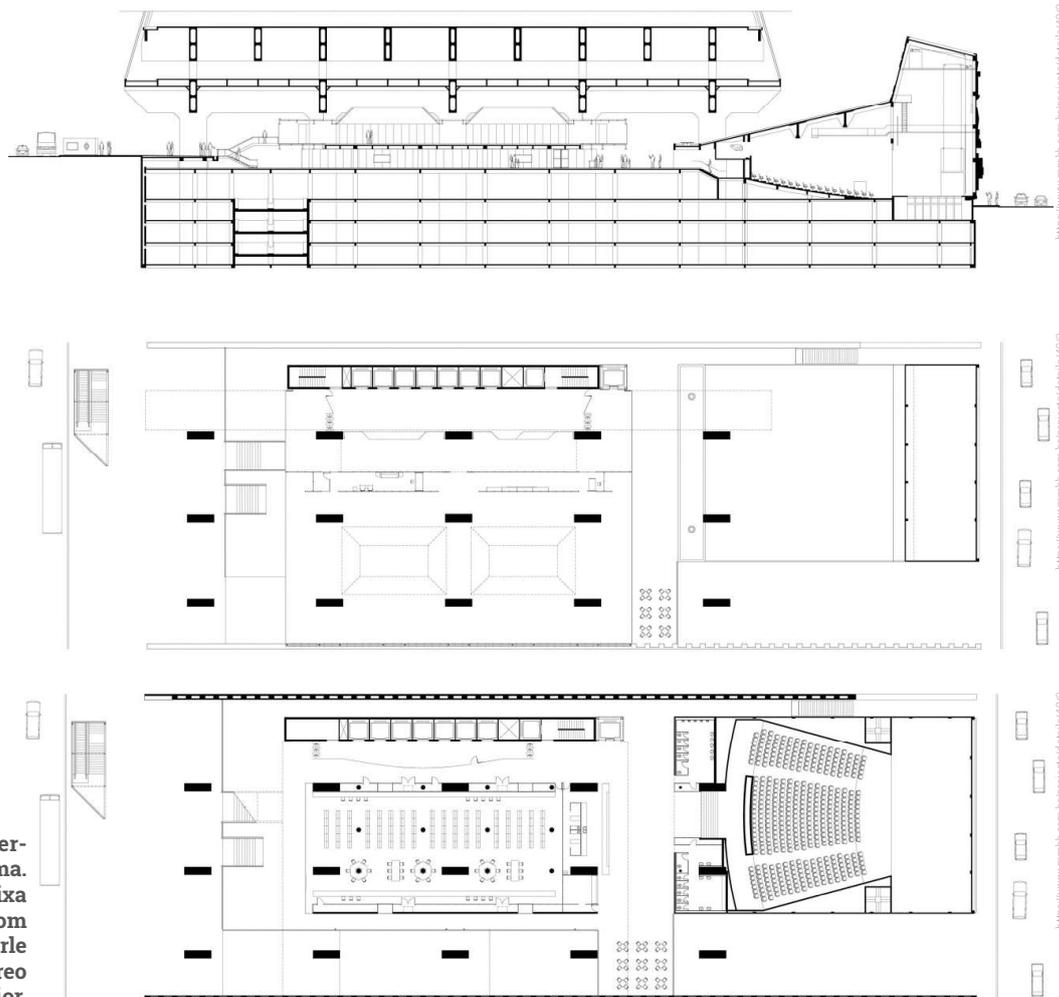
Realizado em 1996, e fruto de mais uma parceria de Paulo Mendes da Rocha com o escritório MMBB Arquitetura, o projeto tratou de propor adequação espacial aos usos que, a esta altura da existência do edifício, já estavam consolidados. Entre enxertos e demolições, a nova configuração térrea propicia, novamente, a franca relação da área de acesso público e o movimentado passeio da avenida Paulista que, agora, conta ainda com um novo elemento: o acesso à estação de trem Trianon - Masp e seu incremento



DE CIMA PARA BAIXO:
Versão original do projeto.
Corte do térreo; planta bai-
xa do térreo superior, com
praça projetada por Burle
Marx; planta baixa do térreo
inferior.

no número de transeuntes na calçada adjacente ao acesso à FIESP. Para retomar uma relação confortável no entre o passeio e a edificação, o projeto traz a ousada decisão de recortar e sacar fora parte da laje que conformava o nível superior do térreo. Através da construção de uma nova laje no nível da avenida, a calçada passou dos acanhados 7 metros de largura para generosos 20 metros, desta vez avançando para os limites internos da projeção da torre e atrasando o contato com a nova escadaria.

A nova configuração espacial, no que diz respeito à área pública do térreo inferior, antes ocupada por biblioteca e galeria, dispõe ainda a biblioteca na porção central, mas agora com maiores dimensões, um café nos fundos deste volume, e o acesso ao teatro, solucionando o que era um problema crônico em dias de espetáculo. Anteriormente à reforma, era comum a formação de filas que avançavam em direção ao passeio da Paulista, já



DE CIMA PARA BAIXO: Versão do projeto de reforma. Corte do térreo; planta baixa do térreo superior, com praça projetada por Burle Marx; planta baixa do térreo inferior.

que o acesso ao Teatro era feito por uma escadaria secundária acessada pela laje do térreo superior. Após percorrer as paginações de piso de Burle Marx, os visitantes (ou o público) eram conduzidos diretamente ao *foyer*. Agora, todo nível inferior do térreo funciona como área de dispersão do teatro e o vestíbulo propriamente dito está posicionado no intervalo entre o café e o volume destinado às apresentações artísticas, cuja cobertura inclinada segue contando com as formas propostas pelo renomado paisagista.

A galeria de artes, antes colada à biblioteca no nível inferior, é promovida ao térreo acima da avenida, no lugar da extinta praça, em volume de inspirações mieseanas. Para configurar o espaço, Paulo Mendes da Rocha lança mão de uma estrutura parasitária: grandes elementos metálicos pintados de branco

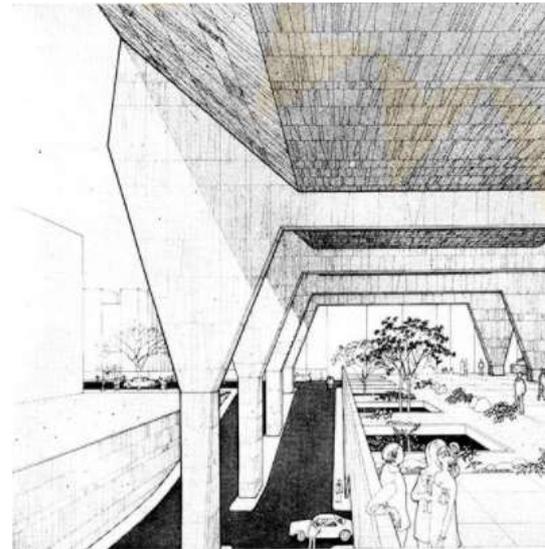
que se aproveitam da estrutura de concreto existente, e desta maneira sustentam a nova construção fechada por planos envidraçados.

No que tange à parte corporativa da edificação, o arquiteto reorganizou os fluxos de entradas, saídas, a recepção e a expedição de documentos, deixando os acessos no nível superior e as saídas através do térreo inferior, e no primeiro subsolo as funções pertinentes à documentação, explorando as variáveis possíveis do tráfego dos elevadores. Como forma de amarração das intervenções e pretendendo novas utilizações do prédio, o projeto conta ainda com uma ponte adjacente à face lateral da torre, que, atravessada no sentido longitudinal, conecta visualmente a Paulista até a cobertura do Teatro. Segundo os autores do projeto, tal elemento poderia abrigar eventos menores e passíveis de serem realizados ao ar livre, além de fazer as vezes de uma espécie de mirante para a principal avenida da cidade e, na outra extremidade, permitir a contemplação da obra de Burle Marx.

INÓCUO PARASITA

Aproveitar a estrutura existente como base para arquiteturas extemporâneas não é prática recente nem inédita. No primeiro estudo de caso apresentado, referente ao projeto do SESC 24 de Maio, a mesma estratégia é adotada de forma pertinente, e resulta em nova arquitetura que oculta a preexistência. Em outra situação, a Pinacoteca ilustra que Mendes da Rocha vale-se novamente desta operação parasitária para criar uma nova arquitetura e, assim como o caso abordado neste seção, trata-a de maneira a ser facilmente identificável.

Naquele projeto, Paulo Mendes da Rocha propôs um novo circuito de fruição para o edifício. De fundamental importância para esta nova forma de experimentar o antigo Liceu de Artes e Ofício, uma cobertura de vidro repousa sobre



Versão original



Versão construída



Versão reformada



o octógono central, pátio interno recorrente em edifícios de linguagem neoclássica. Além de uma nova área de exposições para a Pinacoteca, a cobertura do vazio central permitiu a remoção das esquadrias que protegiam as janelas voltadas ao pátio, e os vãos passaram a ser portais para este novo percurso que acontece através das passarelas metálicas inseridas na reforma.

Agora é possível visitar o prédio como só as andorinhas podiam fazer, não precisa mais ficar circundando os pátios como num convento. (ROCHA, 1998, p. 49)



Voltando à FIESP, apesar de não estarmos falando da restauração de um edifício com significativo valor de antiguidade, parece plausível dizer que a operação realizada segue algumas das teorias preservacionistas do século XIX. Por um lado, está presente a visão de Alois Riegl, autor que ampliou os critérios para o reconhecimento de uma edificação como patrimônio, incluindo valores contemporâneos como o de uso, o valor artístico e o valor de novidade nesta classificação. Sob esta perspectiva, não restam dúvidas de que a construção concebida pela equipe de Rino Levi merece a atenção e o cuidado reservados a um monumento. De outro lado, identifica-se os ensinamentos de Camillo Boito, que recomenda em sua “Primeira Carta de Restauo” que, ao realizar acréscimos na arquitetura, sempre prevaleça a sinceridade da intervenção, diferenciando as partes novas das antigas através dos materiais e técnicas empregados. A escolha por barras metálicas pintadas de branco denuncia a nova estrutura.



Seguindo estas premissas, a obra parasita resulta em uma paradoxal posição em relação ao seu hospedeiro. Por se tratar de emblemático objeto, Mendes da Rocha poderia ter optado por intervenção silenciosa, quase imperceptível (como fez na Oca), mas seguiu o caminho de evidenciar a reforma

com linguagem própria, distinta daquela da década de 1960. Ao mesmo tempo, assim como não fez questão nenhuma de esconder os novos elementos, o projeto também não se sobressai à arquitetura mais antiga, em gesto de respeito e valorização do monumento paulistano. Guatelli define que:

(...) o arquiteto, ao mesmo tempo em que parece negar o existente, exalta-o ao diferenciar muito bem o existente do adicional; parece querer dizer que cada projeto determina sua própria lógica e identidade. (GUATELLI, 2006)



Vista lateral da escada que conecta a Av. Paulista aos dois níveis do térreo.



Vista do novo volume desde a Av. Paulista.



leonardo finotti architectural photographer







PREEXISTÊNCIA

Data: 2003

Área: 400m²

Arquiteto: Paulo M. da Rocha e Metro Arquitetos

INTERVENÇÃO

Data: 2011

Área: 554m²

Arquitetos: Paulo M. da Rocha e Metro Arquitetos

MULTIPLICAÇÃO

GALERIA LEME

É através das estratégias de intervenção na preexistência que as obras abordadas anteriormente apresentaram relação com as operações matemáticas. Adição, subtração e divisão sintetizam, de certa maneira, as abordagens das intervenções nos projetos de Paulo Mendes da Rocha em parceria com os arquitetos do escritório MMBB. O caso a ser apresentado nesta seção, no entanto, tem encaminhamento distinto: trata-se mais de reverência ao projeto do que à construção original, cuja demolição foi o fator principal que motivou a multiplicação da arquitetura.

O transeunte que passa pelo cruzamento da Avenida Valdemar Ferreira com a Rua Des. Armando Fairbanks, no distrito de Butantã, em São Paulo, pode ficar indiferente à discreta dupla de blocos cinza que ocupa uma de suas esquinas. Aquele que tem esta região da cidade como parte recorrente de suas trajetórias, no entanto, talvez carregue consigo a estranha sensação de ver a edificação, que antes ficava a duas quadras dali, conectada através de uma passarela a outro volume, antes inexistente.

Projetado por Paulo Mendes da Rocha em parceria com o escritório Metro Arquitetos, em 2003, o edifício que será apresentado agora partiu da encomenda feita pelo economista e colecionador de arte Eduardo Leme. A galeria que carrega o nome de seu idealizador deveria, inicialmente, atender às necessidades de um espaço para abrigar obras de arte contemporânea em um enxuto terreno situado na rua Agostinho Cantu, a poucos metros do rio Pinheiros.

Em vídeo veiculado no portal Galeria da Arquitetura, a arquiteta Anna Ferrari, do escritório Metro Arquitetos Associados, afirma que este foi o primeiro edifício projetado especificamente para abrigar uma galeria de artes em São Paulo. Como premissa, o espaço deveria contar com grandes áreas de parede, inclusive com alturas generosas, para exposição das obras, além de incidência de luz natural adequada.



Pórtico de acesso à primeira versão da Galeria Leme.

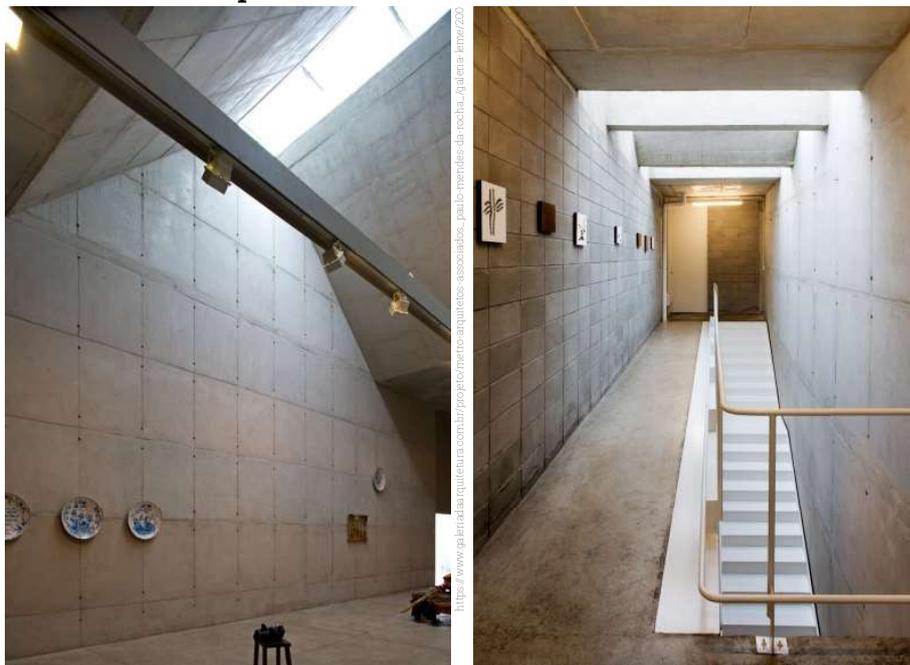
ORIGAMI DE CONCRETO

Volumetricamente, o projeto proposto para o primeiro endereço da galeria consiste, se observado desde o exterior, em um paralelepípedo regular de concreto armado, interrompido por pouca fenestração e cujo acesso é marcado por um pórtico que se estende até o alinhamento do passeio público. Grandes aberturas com portões metálicos pivotantes, posicionadas na lateral e nos fundos, permitem a entrada das obras de arte no estabelecimento. Por se tratar de lote de meio de quadra, a fachada lateral voltada ao norte serve como divisa do terreno.

Seguindo uma estratégia recorrente nas edificações projetadas por Paulo Mendes da Rocha, todos os planos que constituem a edificação têm função estrutural. Com paredes, pisos e lajes de igual espessura (15cm), as superfícies se

comportam como uma espécie de dobradura, gerando a surpreendente espacialidade interna com suas lajes inclinadas e rasgos por onde penetram a iluminação zenital. A estereotomia quadriculada das superfícies esconde um aspecto fundamental para o funcionamento das exposições: os módulos guardam, em seus encontros verticais, os furos feitos para a montagem das fôrmas de concreto. Ao remover as placas metálicas após a concretagem, as perfurações remanescentes dos parafusos servem para fixar as obras que serão penduradas nas paredes. A distância horizontal de 80cm entre os furos permite grande flexibilidade e evita o sistema tradicional de manutenção de espaços expositivos, em que se costuma furar a parede de acordo com as instalações necessárias a cada nova exposição, o que faz com que, a cada mostra encerrada, as paredes tenham de ser emassadas e repintadas.

Salão de exposições e circulação vertical da primeira edificação da Galeria Leme.



Dispostos em uma faixa lateral, circulação, sanitários e demais áreas de serviços atendem tanto aos espaços de exposição quanto às salas administrativas. Assim como nos espaços nobres da edificação, a faixa destinada à infra-estrutura também conta com a luz difusa proveniente de aberturas zenitais.

Após um par de anos em funcionamento, Eduardo Leme resolveu expandir o envolvimento da galeria com os artistas. Para tanto, encomendou aos arquitetos do escritório Metro o projeto de um estúdio que pudesse acomodar artistas residentes, em uma espécie de anexo da galeria, embora estivesse situado na edificação do outro lado da rua, bem em frente ao volume de concreto. Bastante mais simples do que seu badalado vizinho, o estúdio ocupou uma construção existente entre muros de divisa com os terrenos lindeiros – um antigo galpão do qual foram removidos todos os elementos de serralheria que não seriam pertinentes para seu novo uso. Além das remoções, a intervenção consistiu na adoção de novas fachadas translúcidas, executadas em chapas de policarbonato e chapas metálicas perfuradas, nova cobertura e na adição de uma escada metálica, resultando em um espaço interno de generosa área livre.

Mais do que a arquitetura em si, o que interessa no estúdio é a sua relação com a galeria. O alinhamento das fachadas e acessos teve pretensões de gerar um inusitado envolvimento entre as edificações:

O uso dos dois edifícios simultaneamente cria um evento coletivo aberto em que o fluxo da rua é atravessado pelos fluxos entre eles. (METRO ARQUITETOS)

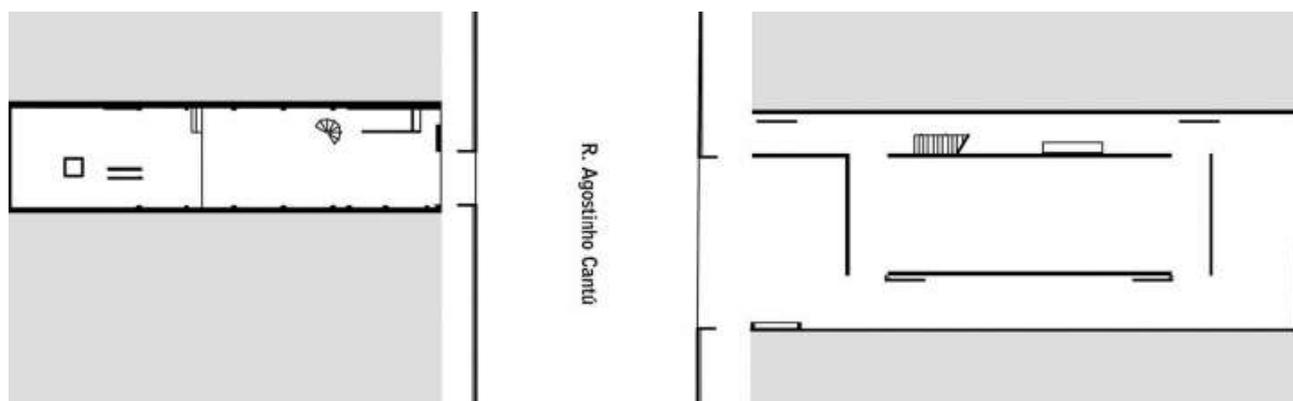


DE CIMA PARA BAIXO:

Vista do Estúdio Leme desde a Galeria Leme.

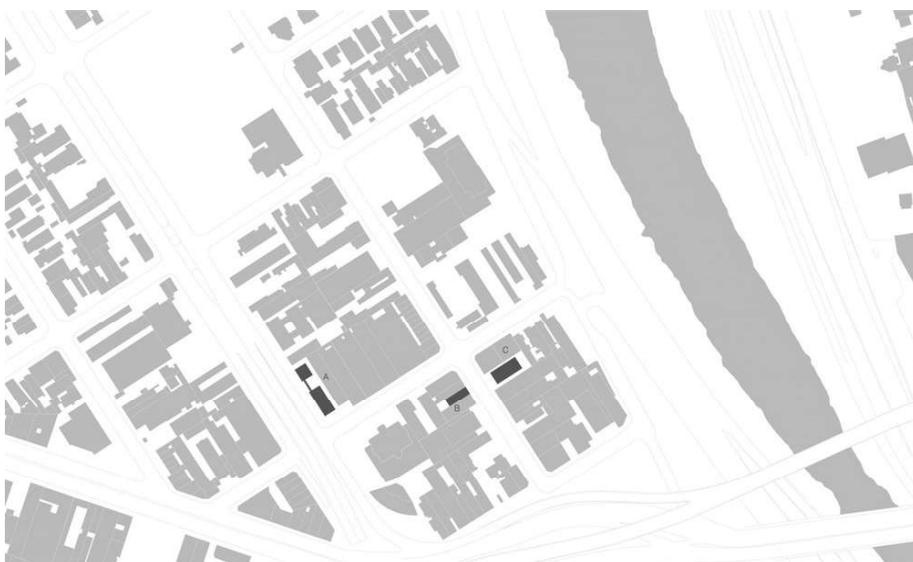
Interior do Estúdio Leme.

Planta baixa do nível térreo da Galeria e do Estúdio Leme



COMO SE FOSSE A PRIMEIRA VEZ

Com seu uso já consolidado e compondo de forma expressiva a paisagem da região do Butantã, a Galeria Leme teve em sua história um imprevisto sedutor: a construtora Odebretch, gigante em seu segmento, interessou-se pelo quarteirão em que o edifício estava inserido para implementar mais um de seus empreendimentos comerciais. Na negociação, Eduardo Leme tomou posse de um novo terreno a alguns poucos metros do endereço da sua reconhecida galeria.



Mapa com indicação dos edifícios
Galeria e Estúdio

Para projetar a nova sede do espaço cultural, Leme apelou para a receita que já havia funcionado: o time convocado foi novamente o de Paulo Mendes da Rocha em parceria com os arquitetos do Metro. Com ampla confiança do cliente, pleno domínio sobre o programa de necessidades e contando com a vantagem de poder observar o que funcionava e o que poderia ser qualificado no que fora proposto alguns anos antes, a equipe estava com carta branca para desenvolver um novo projeto que atendesse a familiar demanda. Na contramão disso, no entanto, optou-se pela ousada decisão de repetir o projeto original da galeria. Eduardo Leme, confesso admirador das criações de Paulo Mendes da Rocha – que, inclusive, reside na casa projetada pelo arquiteto em 1970, para Fernando Millán

Interior da Casa Millán



– concordou com a ideia e hoje segue no comando da nova Galeria Leme/AD, cuja sigla representa a recente fusão com o grupo Almeida & Dale.

A decisão dos arquitetos não pode ser considerada como a via mais fácil. Embora o projeto já estivesse, de certa forma, resolvido, a mudança de terreno não implicava apenas novas coordenadas geográficas. Previamente posicionada em meio de quadra, a galeria agora passou para um terreno de esquina, ganhando a exposição da fachada que, antes, escondia-se na divisa com o terreno vizinho.

Internamente, a espacialidade do bloco da galeria manteve-se fiel à construção anterior. Alguns ajustes técnicos foram necessários. A iluminação, por exemplo, teve adaptações visando a melhores resultados, mas a matriz adotada foi a mesma. Já a plasticidade externa foi significativamente alterada, em relação ao projeto de 2004. Se, no decorrer do uso da primeira versão da galeria constatou-se a necessidade de expandir os limites do volume até a edificação do outro lado da rua, esta segunda versão já nasceu com um anexo atrelado àquele que estamos chamando de “edifício original”. Tendo em vista a oportunidade de repensar as dimensões do espaço expositivo, esta releitura veio contemplada com um bloco anexo em forma cúbica, medindo 9x9 metros e ligado ao corpo principal através de uma passarela. Tanto o anexo quanto o elemento de conexão seguiram a mesma forma construtiva, em busca de atingir a ideia de uma continuação do edifício original.

Embora tenha sido adotado o mesmo partido arquitetônico, a primeira galeria e sua réplica contam com substanciais diferenças de leitura. Na primeira versão, a fachada principal tem o acesso ao interior marcado por um pórtico de concreto, que avança em direção ao passeio público. Além desta

entrada, destinada aos visitantes, um corredor lateral de acesso controlado permite a entrada das cargas e obras de arte através de grandes portões metálicos pivotantes.

Na nova galeria, a reprodução desta, que era a fachada principal, além de ter suprimido o pórtico de acesso, também sofreu uma mudança de *status*. Na nova composição volumétrica, esta é a face secundária do conjunto, com menos importância do que a fachada que revelou-se no sentido longitudinal do terreno de esquina. O acesso principal, agora, é conformado no vazio entre os dois volumes – galeria e anexo. A fachada que tanto se consolidou no imaginário da região do Butantã, no seu primeiro endereço, hoje é cercada e timidamente serve de fundos para o acesso principal ao espaço cultural.

De qualquer forma, a justificativa para a decisão de repetir o projeto – pelo menos em parte – e multiplicar um edifício gera interessante discussão, além de ter permitido a peculiar experiência de visitar os dois espaços de forma quase simultânea:

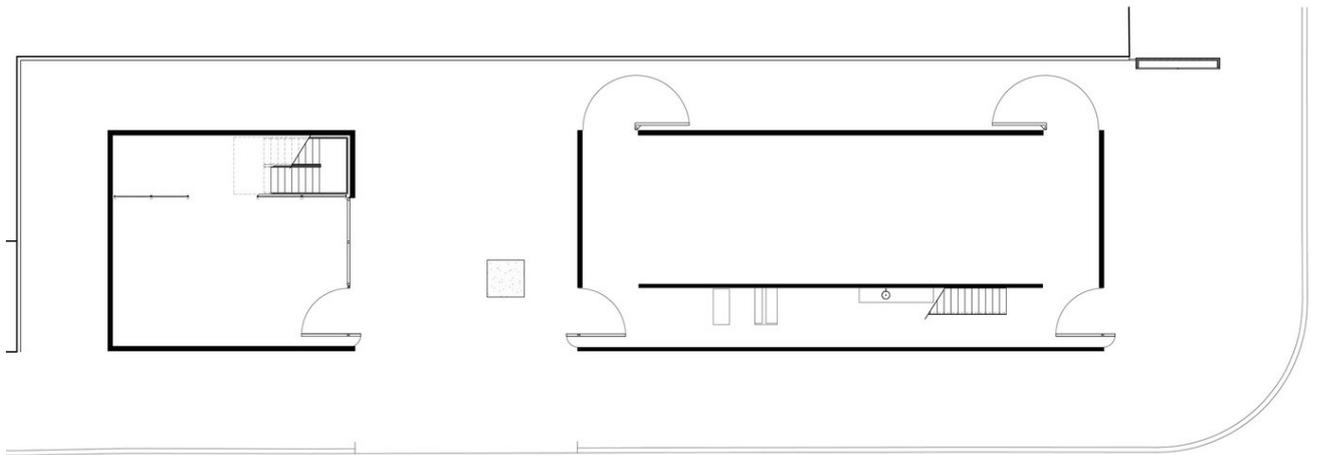
(...) considerando que a demolição se deu depois do novo edifício concluído, durante alguns meses era possível visitar os dois em seguida, a poucos passos um do outro. Considerando que eram edifícios tão particulares e com uma especialidade tão característica um curioso efeito de *déjà-vu* automático se produzia. (NOVA GALERIA LEME, 2013)



http://www.expressoblogspot.com/2008/02/palatinia-terre-paulo-petudes-da-rocha_201.html



<https://www.archdaily.com.br/pt/0a30117/nova-galeria-hema-slash-paulo-mendes-da-rocha-plus-metro-arquitetos>



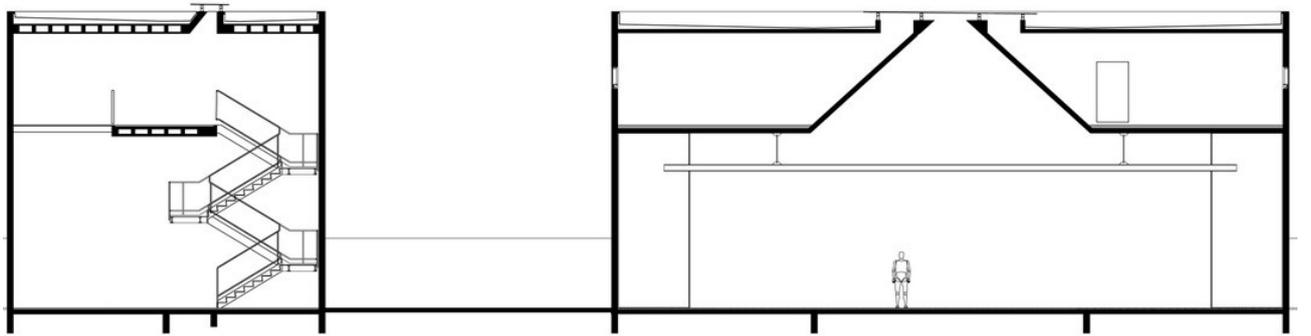


<https://www.archdaily.com/676701/2017/mova-galeria-leme-slab/>



<https://www.archdaily.com/676701/2017/mova-galeria-leme-slab/>

<https://www.archdaily.com.br/br/0110117/museo-galeria-jerme-dalsh-paulo-mendes-da-oculta-plus-metro-antiquites>





<https://www.archdaily.com.br/br/01-101117/nova-galeria-kemp-e-lash-paulo-mendes-da-rocha-pius-metro-arquitetos>



https://www.archdaily.com.br/br/01_101117/nova-galeria-leme-slash-paulo-mendes-da-rocha-plus-metro-arquitetos



https://www.archdaily.com.br/br/01_101117/nova-galeria-leme-slash-paulo-mendes-da-rocha-plus-metro-arquitetos



https://www.archdaily.com.br/br/01_101117/nova-galeria-leme-slash-paulo-mendes-da-rocha-plus-metro-arquitetos

CAPÍTULO 3

ANÁLISES

CIÊNCIAS HUMANAMENTE EXATAS

É de amplo domínio no contexto nacional que as ciências e os campos do conhecimento são agrupados de acordo com suas especialidades. O Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), órgão ligado ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações, separa as disciplinas científicas da chamada “Árvore do conhecimento” entre as seguintes categorias: Ciências Agrárias; Ciências Biológicas; Ciências da Saúde; Ciências Exatas e da Terra; Engenharias; Ciências Humanas; Ciências Sociais Aplicadas; Linguística, Letras e Artes. Sem nenhuma surpresa, a Matemática é a ciência listada no topo das exatas. Definir a disciplina, no entanto, pode ser algo complexo.

A Matemática básica, aquela ensinada na etapa escolar, é dividida em três ramos principais: a **aritmética**, o campo de estudo mais elementar da ciência, que serve ao estudo dos números e suas operações básicas (que são, justamente, as utilizadas metaforicamente neste trabalho como critérios de classificação dos estudos de caso); a **álgebra**, cujo intuito é verificar a eficácia das operações para todas as variáveis dos números; e a **geometria**, que é o ramo destinado ao estudo e compreensão das formas, nas suas mais variadas aplicações.

Atribuída aos povos egípcio e babilônio e tida como o primeiro ramo matemático consolidado, a geometria foi fator determinante para que as civilizações pudessem empreender seus grandes feitos, desde a observação astronômica até a construção das pirâmides do Egito, por exemplo. Segundo Irineu Bicudo (1940-2008), matemático, professor

acadêmico e responsável pela tradução de “Os Elementos”¹, o conhecimento matemático destes povos foi pautado inteiramente na experiência, sem nenhum indício de que demonstrações tenham sido feitas para apontar a razão das conclusões empíricas. No período Clássico, no entanto, houve a sistematização deste conhecimento, legado fundamental dos gregos para todo o desenvolvimento da disciplina:

Os gregos herdaram, assim nos diz a tradição, o conhecimento matemático desses povos. Mas, o que satisfazia egípcios e babilônios não bastava para agradar a exigência grega. Com os matemáticos da Grécia, a razão suplanta a *empeiria* como critério de verdade, tornando-se a matemática uma ciência dedutiva. (BICUDO, 1998, p. 301)

AGEÔMETRÊTOS MÈDEIS EISITÔ

Inscrita na entrada da Academia de Platão, a frase acima, que dizia “Quem não é geômetra não entre!”², indicava a importância dada à Matemática no campo de discussão das ideias. Foi neste cenário que a elite intelectual da Grécia Antiga debruçou-se sobre as questões existenciais fundamentais na construção da filosofia ocidental, disciplina que norteia a civilização até os dias atuais.

Embora não seja reconhecido por estudiosos como calculista ou geômetra, sem histórico de proposição de questões ou resoluções de problemas matemáticos, a contribuição de Platão para a Matemática é inquestionável. Atribui-se a ele a implementação do pensamento filosófico aplicado à matemática, utilizando o método dialético para estruturar o raciocínio por trás das deduções empíricas aprendidas com o povo do Egito e da Mesopotâmia.

¹ Tratado matemático composto por treze livros, escrito por Euclides de Alexandria, matemático, escritor e geômetra, por volta do ano 300 a.C.

² *Ageometrêtos mèdeis eisito*. A referência é datada posteriormente, nos escritos de João Filopono e de Olympiodoro, neoplatônicos, que viveram no século VI d. C.

A dialética platônica consiste no debate a partir de um senso comum, tido como verdadeiro por comum acordo, para que, posteriormente, um dos interlocutores questione essa verdade a partir de arguições, dando espaço para que este novo argumento seja questionado, refutado ou complementado, em busca da razão absoluta dentro daquele universo de análises e debates. Essa maneira de estruturar as ideias foi fundamental para que Aristóteles, discípulo de Platão, desenvolvesse o conceito do pensamento lógico, instrumento que foi documentado e publicado sob a forma de um conjunto de livros denominado *Organon*.

A estrutura da lógica aristotélica resulta no que se conhece por “silogismo”, que tem como exemplo mais famoso, segundo conta a tradição, aquele que diz “Todos os homens são mortais. Sócrates é homem, logo, Sócrates é mortal.” O raciocínio, obviamente, é muito simples, mas isso não impede que esse instrumento de construção das ideias – quando bem aplicado – chegue a verdades absolutas. Quando utilizado de maneira distorcida, seja por má-fé ou involuntariamente, pode levar a conclusões equivocadas, as chamadas falácias.

Na literatura popular, o livro “O Homem que Calculava”³ narra a história de Beremiz, um calculista talentoso que, em viagem com destino a Bagdá, depara-se com uma série de personagens em situações conflituosas, cujas soluções demandam cálculos matemáticos, como no caso de um jantar em que o valor total da refeição, de trinta dinares (moeda corrente no lugar onde se passa a história), é pago igualmente por três homens, que entregam dez moedas cada um ao funcionário encarregado pela cobrança.

³ Romance escrito por Malba Tahan (heterônimo do professor brasileiro Júlio César de Mello e Souza) e publicado pela primeira vez em 1938.

Momentos depois, o funcionário retorna comunicando que havia se equivocado no valor cobrado, que era menor: somava um total de vinte e cinco dinares.

Para corrigir a questão, cada um dos pagantes recebe uma moeda de volta e, assim, sobram duas, que são gentilmente presenteadas ao honesto funcionário por sugestão do xeique, que estava presente na ocasião. Um dos homens pagantes, intrigado com a forma com que a questão foi resolvida, aventa a possibilidade de algum equívoco:

Desapareceu um dinar! Vejam bem. Cada um de nós pagou 10 dinares e recebeu um dinar de volta. Logo, cada um de nós pagou, na verdade, 9 dinares. Somos três. É claro que o total pago foi de 27 dinares; somando-se esses 27 dinares com os dois dinares dados, pelo cheique, ao escravo sudanês, obtemos 29 dinares. Dos 30 que foram entregues ao Tripolitano, só 29 aparecem. Onde se encontra o outro dinar? Como desapareceu? Que mistério é esse? (TAHAM, 1995, p. 45)

Prontamente, Beremiz esclarece que a lógica adotada não se aplica:

Dos trinta dinares pagos ao Tripolitano, pela refeição, temos: 25 ficaram com o Tripolitano; 3 foram devolvidos; 2 dados ao escravo sudanês. (TAHAM, 1995, p. 45)

O caso ilustra a construção de uma ideia que, de certa forma, parece fazer sentido, mas de nada vale se a lógica for estruturada a partir de uma premissa que não está correta. Eis o exemplo de uma falácia.

A dialética platônica e a lógica de Aristóteles, juntamente com todos os conhecimentos geométricos desenvolvidos e registrados na Academia, serviram como fundamentação teórica para que Euclides, anos mais tarde, escrevesse seu tratado *Os Elementos*. É nesta publicação que estão contidas as definições das bases da Matemática como a conhecemos

a.xi.o.ma

(cs) *sm* 1. Verdade evidente por si mesma. 2. *P. ext. Máxima*, sentença.

(AURÉLIO, 2008)

pos.tu.la.do

sm 1. Princípio não demonstrado de um argumento ou teoria.

(AURÉLIO, 2008)

atualmente, com a conceituação de axiomas e postulados que são aceitos como verdadeiros até os dias de hoje, sobretudo no campo da geometria. São os principais postulados euclidianos:

1. Fique postulado traçar uma reta a partir de todo ponto até todo ponto.
2. Também prolongar uma reta limitada, continuamente, sobre uma reta.
3. E, como todo centro e distância, descrever um círculo.
4. E serem iguais entre si todos os ângulos retos.
5. E, caso uma reta, caindo sobre duas retas, faça os ângulos interiores e do mesmo lado menores do que dois retos, sendo prolongadas as duas retas, ilimitadamente, encontram-se no lado no qual estão os menores que dois retos (EUCLIDES, 2009, p.98)

Nas operações arquitetônicas, as teorias preservacionistas parecem ser desenvolvidas para cumprir o papel de postulados análogos a estes matemáticos, como se o cumprimento de determinadas recomendações, por si só, garantisse resultado adequado. Se, mesmo o raciocínio lógico, que leva a resultados até então incontestes (inclusive tidos como verdades absolutas), é fruto de questionamentos filosóficos e tem seu limite flexível quando confrontado por novos argumentos, dificilmente um somatório de instruções seja capaz de dar conta dos dilemas que as construções contemporâneas despertam à civilização.

A ORDEM DOS FATORES ALTERA O PRODUTO

Entre os axiomas matemáticos que são ensinados na educação escolar básica, aquele que diz que “a ordem dos fatores não altera o produto” é tranquilamente compreendido por quem realiza operações de multiplicação. Resultado da propriedade de comutação, é aplicável às operações mencionadas realizadas com números inteiros, em que x vezes y chega ao mesmo resultado que y vezes x .

Retomando os casos apresentados no Capítulo 2, podemos afirmar que, quando aplicadas a eventos de outra natureza, as operações não se comportam em obediência a postulados como o acima mencionado. Quando se fala em adição no âmbito da arquitetura, por exemplo, não estamos tratando de uma soma entre algarismos, como a de $2+2=4$, mas sim de estratégias projetuais distintas que concorrem para um novo propósito comum. A justaposição de elementos construídos, o aumento de área ou qualquer outra modificação em que uma parte é acrescida a algum aspecto arquitetônico podem ser entendidos como uma adição, mas não é adequada a interpretação literal da operação de maneira exata, como ocorre na matemática.

No caso do Sesc 24 de Maio, a soma se dá na medida em que uma nova estrutura é acrescida a uma das edificações que já existia para sustentar o edifício das lojas Mesbla. Esta adição, no entanto, só é possível de ser executada se combinada com demolições e outros tantos procedimentos próprios de reformas.

É como o popular problema matemático do meio ovo, que trata da venda do estoque de ovos em um mercado através de promoção com o seguinte enunciado: “Compre metade dos ovos à venda e leve meio ovo de brinde”. A inusitada proposta de presentear o freguês com meio ovo serve, no fim das contas, para que se possa vender a metade de um estoque de quantidade ímpar de ovos, sem que seja necessário repartir uma unidade ao meio. Se o mercado está vendendo metade de um estoque de 23 ovos, por exemplo, teria que disponibilizar 11,5 ovos. Mais fácil do que entregar meio ovo é fornecer um brinde de meio ovo, fechando uma dúzia completa. A estratégia é necessária, portanto, para viabilizar a operação sem que ovo algum precise ser quebrado.

Para que a estrutura da Mesbla servisse ao novo projeto, houve a remoção de toda a alvenaria do antigo edifício, além de demolição da cobertura do miolo da loja, que preenchia o espaço central configurado pelo edifício em formato de U.

Da mesma forma, quando falamos que para abrigar a torre de apoio, dotada dos sistemas de infraestruturas necessárias ao funcionamento do centro cultural, foi incorporado o lote vizinho ao terreno comprado pelo grupo SESC, está implícita a operação de demolição do edifício que existia neste lote, que não era objeto arquitetônico ordinário.

Se, por um lado, as analogias com as operações matemáticas são interessantes para a construção da narrativa e para a organização do texto desta pesquisa, revelam-se insuficientes para analisar consistentemente os procedimentos apresentados nos estudos de caso. Para isso, a retomada da produção teórica própria da arquitetura se faz necessária.

No livro *Construir en lo construido: arquitectura como modificación*, o autor Francisco de Gracia propõe que, ao se realizar modificações em áreas construídas, podem ser estabelecidos três níveis distintos de intervenção, que são categorizados da seguinte forma:

Primeiro nível: a modificação circunscrita

Nesta primeira denominação, De Gracia inclui as intervenções que são limitadas à individualidade do edifício e que estão contidas, necessariamente, nos limites volumétricos da arquitetura existente.

Segundo nível: a modificação do *locus*

Este é o grau em que se encontram aquelas obras que, a partir da intervenção, são capazes de alterar o espírito de seu entorno. Aqui são englobados os projetos que impactam, de alguma maneira, a experiência de quem usufrui da região em que a edificação está situada, ultrapassando os limites volumétricos da edificação.

Terceiro nível: padrão de conformação urbana

A última categoria serve para designar aquelas modificações que afetam o caráter morfológico de alguma parte do território urbano.

O autor também estabelece bases operativas para a composição formal de modificações das arquiteturas construídas. Segundo De Gracia (1992), pode-se considerar que a relação primária entre o elemento existente (A) e a nova construção (B) responde a uma das três possibilidades ilustradas no esquema abaixo: inclusão, interseção ou exclusão.

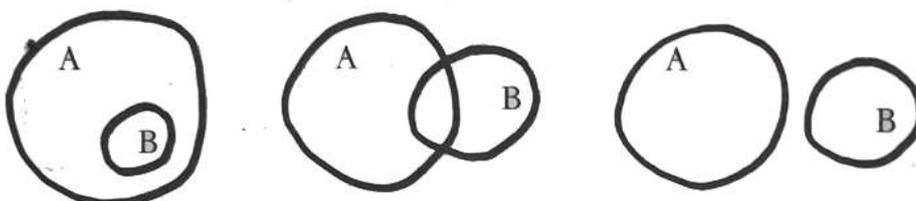


Ilustração dos esquemas compostivos proposto por De Gracia.

A partir destes preceitos, é possível relacionar a reforma no antigo prédio da Mesbla ao que o autor classifica como o segundo nível de intervenção. A construção do Sesc 24 de Maio não apenas vai além dos limites da arquitetura que existia no local, alterando significativamente o volume da edificação, como acaba por impactar toda a região em que o centro cultural está inserido. Onde, por anos, o frequentador do Centro da cidade costumava passar por fachadas cerradas, desde o abandono de atividades dos edifícios em questão, agora há um equipamento urbano aberto à população. A franca conexão do acesso com os passeios públicos democratiza a vivência do lazer e da cultura.

Em relação às estratégias compositivas identificadas por De Gracia, a que parece abranger melhor o projeto desta reforma de Paulo Mendes da Rocha é a de interseção, uma vez que, no livro, o autor espanhol define que esta relação se manifesta quando o elemento B - neste caso, a adição - modifica os limites de A, compartilhando uma porção de si mesmos, ou seja, estabelecendo um conjunto de pontos em comum.

A decisão de preservar a estrutura do prédio da Mesbla parece decorrer de razão principalmente econômica, fundamentada tanto na economia de recursos investidos como na inteligente gestão de resíduos, não sendo a valorização da arquitetura que havia no local a intenção que motivou sua manutenção. Ainda assim, mesmo que a preexistência não esteja explicitamente aparente, o partido antigo foi determinante para as decisões do projeto executado, fazendo-se presente, portanto, no resultado final da obra.

QUANDO A CONTA NÃO FECHA

Como visto anteriormente, em alusão aos 500 anos de chegada dos portugueses em terras brasileiras, Paulo Mendes da Rocha foi contratado para reformar a Oca, no Parque Ibirapuera. O arquiteto propôs que fosse resgatada a espacialidade projetada por Niemeyer décadas antes, perdida ao longo dos anos durante os quais o edifício sediava usos distintos daquele para o qual fora concebido. A intervenção também visava adequar as condições técnicas através da modificação de infraestruturas. A estratégia adotada tem muitos pontos em comum com as recomendações preservacionistas, uma vez que busca resgatar o estado original da edificação através da subtração das partes postizas e, no que tange à inserção de novos elementos, atende ao princípio da reversibilidade. Ainda assim, a operação realizada não garantiu a satisfação geral da crítica arquitetônica. Para Comas (2018), a maneira como a climatização foi solucionada, aliada à organização dos elementos de controle de acesso ao pavilhão, tem impacto significativo e negativo na leitura espacial do pavimento de acesso. Posicionados perpendicularmente às duas fileiras de colunas que sustentam a laje superior, os dutos prejudicam a monumentalidade do eixo central intencionada por Niemeyer, outrora percebido desde a entrada.

Identificar a reforma da Oca à luz dos critérios estabelecidos por Francisco de Gracia não é tarefa fácil, corroborando o dilema de que a sistematização dos processos de intervenção em arquiteturas existentes carrega subjetividades complexas demais para serem resumidas a esquemas com a pretensão de compreenderem a totalidade de possibilidades.

O primeiro nível enunciado - a modificação circunscrita - parece dar conta da modificação ocorrida no pavilhão projetado por Niemeyer sem nenhuma contradição, já que as

alterações tiveram impacto unicamente dentro dos limites do edifício. Quanto à composição, no entanto, este é um caso em que tanto a inclusão quanto a exclusão podem ser reconhecidas na operação realizada. O primeiro esquema gráfico, que simboliza a inclusão, representa as modificações ocorridas no interior do edifício para alocar o volume de elevadores inserido na reforma.

Para adequar a climatização, foi necessário construir um anexo onde foram depositadas as máquinas condicionadoras de ar. A decisão de enterrar este volume evita a interferência na leitura do edifício-cúpula, mas não quer dizer que ele não exista. Assim sendo, a solução proposta pelos arquitetos aproxima-se da chamada exclusão, em que a construção nova não altera os limites da preexistência.

DIVIDIR PARA AUMENTAR

Para a reforma da FIESP, cujo projeto original remonta à década de 1960 e tem Rino Levi como autor do esboço inicial, Paulo Mendes da Rocha foi contratado para qualificar a base do edifício, conectada com o passeio público. Para atender às necessidades de melhor organização do programa neste setor do prédio, o arquiteto projetou um anexo conformado por estruturas metálicas e fechamentos envidraçados.

A intervenção aqui apresentada é facilmente representada pelos postulados de De Gracia. A relação primária pode ser compreendida como um esquema de inclusão, pois as intervenções ocorreram dentro dos limites do que já havia sido contruído. A modificação circunscrita é definida por De Gracia como:

(...) a manipulação de um objeto que entra em regeneração, cresce ou se modifica; podendo englobar um amplo espectro de possibilidades desde a restauração até a ampliação moderada, passando também pela transformação de sua estrutura interna. (DE GRACIA, 1992, p. 188, tradução nossa)¹

Além da operação orquestrada por Paulo Mendes da Rocha estar de acordo com o que o teórico propõe como categoria de análise, ainda atende a um critério que De Gracia aponta como importante em modificações neste nível. O autor defende que a nova construção deve dialogar com a arquitetura antiga, respeitando o partido que já existia no local e, assim, repercutindo de forma leve no seu entorno.

UM PROJETO, DUAS CONSTRUÇÕES

O caso da Galeria Leme não se trata de uma reforma e nem de como modificar uma arquitetura existente – mas sim de uma arquitetura extemporânea. Diante da necessidade de demolir a edificação e construir uma nova em outro endereço, o autor do projeto da galeria que não resistiu aos avanços da especulação imobiliária foi novamente contratado. Paulo Mendes da Rocha, novamente em parceria com Metro Arquitetos, optou por repetir a solução que havia sido condenado a virar pó.

Não se trata, portanto, de como intervir no patrimônio construído, mas sim de entender o projeto como objeto passível de ser preservado através de uma nova materialização. Neste sentido, a tese de Ana Carolina Pellegrini aborda a possibilidade de alçar o projeto à condição de patrimônio, de maneira que reconstruções ou construções tardias possam ser entendidas como operações de reverência mais ao projeto – o registro gráfico – do que

¹ (...) la manipulación de un objeto que entra en regeneración, crece o se modifica; pudiendo abarcar un amplio espectro posibilidades desde la restauración hasta la ampliación moderada, pasando por la transformación de su estructura interna.

à edificação propriamente dita. O argumento defendido por Pellegini parece ser o mesmo que justifica a escolha dos arquitetos:

Além de esse espaço ser já uma marca da galeria, a ideia de manter o edifício tal qual era apresentava uma oportunidade de problematizar as ideias de preservação do patrimônio arquitetônico, da prevalência do projeto sobre a matéria construída. (NOVA GALERIA LEME, 2013)

Aplicando os critérios de De Gracia, a operação de multiplicar a Galeria Leme pode ser entendida como uma modificação do *locus*, visto que a presença e o uso dos edifícios em questão tiveram relevante representatividade em seu entorno. Por serem construções em terrenos distintos, o modelo que o autor espanhol define como exclusão é o que melhor se aplica neste caso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de quatro projetos com autoria de Paulo Mendes da Rocha, todos de arquiteturas extemporâneas, evidencia que não há regras absolutas a serem adotadas diante das questões que envolvem a intervenção extemporânea no Patrimônio Moderno. Ao longo deste trabalho, buscou-se investigar alguns dos possíveis caminhos a trilhar quando o arquiteto se depara com a necessidade de modificar aquilo que está construído ou, ainda, aquilo que está registrado em forma de projeto.

A primeira parte da pesquisa, voltada à fundamentação teórica necessária para o desenvolvimento do trabalho, mostra que construir no construído abrange diversas maneiras de intervir em preexistências. Em “Operações extemporâneas”, é apresentado o conceito do termo adotado para indicar a coexistência de tempos distintos em um mesmo objeto ou conjunto arquitetônico. Entender que não se trata apenas de reformas, mas também de operações em que a materialização de uma arquitetura acontece em tempo distinto daquele em que o projeto fora concebido, é fundamental para que se reconheça as arquiteturas extemporâneas.

Em “Reforma: ciência nada exata”, é realizada revisão bibliográfica sobre a historiografia das reformas, no intuito de compreender que a intervenção em edificações construídas é prática antiga e, desde muito tempo, serve a diferentes propósitos. No último subcapítulo da primeira

parte, “Equações Modernas”, é apresentado panorama geral sobre intervenções ocorridas em notáveis edifícios modernos e o tratamento do patrimônio edificado.

Para melhor compreensão das particularidades que envolvem intervenções em preexistências, faz-se necessário o aprofundamento em casos que representem o que foi apresentado no capítulo dedicado à fundamentação teórica. O recorte proposto delimita a escolha das obras que, em comum, além de terem seus destinos lançados na prancheta de Paulo Mendes da Rocha, todos os projetos “originais” – aqueles sobre os quais ocorreram as operações – contam com a autoria de arquitetos que, ao longo de suas carreiras, projetaram levando em consideração os princípios do Movimento Moderno.

Os três primeiros casos apresentados – SESC 24 de Maio, Oca e FIESP – podem ser entendidos como reformas, ainda que tenham passado por operações distintas. Já, na Galeria Leme, o caso é outro: diante da imposição da demolição do prédio, o projeto ganhou uma segunda chance de ser construído, mas não sem passar por modificações necessárias para adequar o partido ao novo endereço.

Ainda que os pontos de partida para as intervenções tenham alguma semelhança – a preexistência de qualificada arquitetura – as estratégias projetuais foram todas distintas entre si. Não se trata apenas das diferentes operações análogas à matemática. Os critérios que embasam cada tomada de decisão levam em consideração muito mais o contexto da preexistência do que as cartilhas geralmente adotadas no campo da preservação. Em comum, pode-se identificar a preferência por materiais e técnicas contemporâneas nas intervenções, ora prezando

por reformas que enaltecem a construção antiga, ora sobreponde-se às estruturas que servem como base do novo projeto.

No portfólio de construções em preexistências, Paulo Mendes da Rocha parece atuar prioritariamente de maneira investigativa, propondo alterações sobre o passado com vistas a um futuro que seja passível de novas adaptações, se assim for necessário. As propostas do arquiteto para as intervenções estudadas podem não seguir à risca as recomendações de teorias preservacionistas, mas é um equívoco cogitar que elas tenham sido completamente ignoradas. Segundo o arquiteto:

Um arquiteto deve pensar de cara em história da arquitetura, se debruçar sobre os testemunhos que temos – alguns muito emocionantes. Necessariamente temos que ir aos livros, a esses testemunhos, e saber o que é estudar para nos convencer do que estamos fazendo. Estou dizendo tudo isso pelo seguinte: se você vai fazer um projeto, antes de mais nada deve ser capaz de invocar a memória sobre um saber, ainda que não tenha consciência do que sabe (...) (ROCHA, 2007, p. 19)

A história não se encerra em si mesma. É preciso que teorias e conhecimentos venham à luz para que possam ser eventualmente refutados, assim como a dialética de Zenão, que utilizava os paradoxos do movimento, foi contestada por Newton durante o século XVIII. É fundamental o conhecimento das teorias do passado para que se possa consultá-las e, for o caso, questioná-las, já que os contextos mudam, a civilização evolui e, mais importante do que seguir normas, é responder a problemas de forma atual e satisfatória, adequada à cada contemporaneidade.

Os exemplos de arquiteturas aqui apresentados, neste sentido, muito colaboram para o debate acerca de como intervir em edificações de interesse público. Para além dos projetos construídos ou dos que restaram encerrados na

prancheta, Paulo Mendes da Rocha contribuiu ativamente para o pensamento crítico no campo da intervenção em preexistências, alcançando resultados em que a sensibilidade do autor sobre o tema é evidente.

O falecimento do arquiteto, ocorrido em maio de 2021, apresenta um novo panorama: suspende-se a participação do mestre no papel de autor de novas arquiteturas, o que torna seu legado o patrimônio a ser conservado. A ordem dos fatores, portanto, se inverte: a obra construída de Paulo Mendes da Rocha passa a constituir o passado notável com o qual o futuro irá operar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATIQUE, Fernando. **O Patrimônio (Oficialmente) rejeitado: A destruição do Palácio Monroe e suas repercussões no ambiente preservacionista carioca.** In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo: 2011.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

BOGEA, Marta. **Esquecer para preservar.** In: Revista Arqtexto, n. 15, Porto Alegre: 2009.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores.** Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CANNEZ, Anna Paula. **Arnaldo Gladosch. O edifício e a cidade.** Tese de Doutorado em Teoria, História e Crítica, PROPAR - UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão. Porto Alegre, 2006.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro.** Nápoles: Liguori, 1997.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **A preservação do patrimônio como construção cultural.** Arqtextos, São Paulo, ano 12, n. 139.03, Vitruvius, dez. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.139/4166>> Acesso em 21 de agosto 2021.

CARTA DE ATENAS 1931. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>> Acesso em 21 de agosto 2021.

CARTA DE ATENAS 1933. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>> Acesso em 21 de agosto 2021.

CARTA DE VENEZA 1964. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>> Acesso em 21 de agosto 2021.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930 - 60).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

CHIARELLI, Silvia Raquel. **Telésforo Cristófani: construção e identidade.** Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica, PPGAU - Mackenzie. Orientadora: Prof. Dra. Ruth Verde Zein. São Paulo, 2013

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade/ UNESP, 2006.

COMAS, Carlos Eduardo. **Ruminações recentes: reforma/ reciclagem/ restauro.** In: Revista Summa +, n. 115. Buenos Aires, 2011.

COMAS, Carlos Eduardo, Santos, C. R., & Zein, R. V. **Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservação do patrimônio arquitetônico moderno.** 2º Seminário Docomomo N-NE. Salvador: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2008.

CURTIS, William. **Arquitetura Moderna desde 1900.** Porto Alegre: Bookman, 2008.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FROTA, José Artur D'Aló. **O passado no presente: um caminho para a Preservação e Contemporaneidade.** In: Revista Arqtexto, n. 1, Porto Alegre: 2001.

FROTA, José Artur D'Aló. **Re-arquiteturas.** In: Revista Arqtexto, n. 5, Porto Alegre: 2004.

GIACOMINI, Fernanda Corrêa; PÓVOAS, Rui Humberto Costa de Fernandes. **Os edifícios antigos de arquitetura corrente em centros históricos no contexto do patrimônio cultural: especificidades e condicionantes para projetos de intervenção arquitetônica.** In: Revista Pós, v. 18, n. 29, São Paulo, 2011.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo construido. La arquitectura como modificación.** Madrid: Editorial NEREA, 1992.

GUATELLI, Igor. **Edifício FIESP–CIESP–SESI. De “landmark” a “container”?** *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 079.03, Vitruvius, dez. 2006 <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/07.079/286>> Acesso em 21 de agosto 2021.

JOKILEHTO, Jukka. **Continuity and Change in Recent Heritage.** In: *World Heritage papers, 5 Identification and documentation of modern heritage.* Paris: UNESCO/WHC, 2003.

JOKILEHTO, Jukka. **Conservation principles and their theoretical background.** In: *Durability of Building Materials*, n. 5. Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., 1988.

KÜLH, Beatriz Mugayar. **História e ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos.** In: *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n.1, p. 16 - 40, nov. 2005/abr. 2006.

KÜLH, Beatriz Mugayar. **A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico.** In: *Revista CPC*, São Paulo, n. 3, p. 110-144, nov. 2006/abr. 2007.

KÜLH, Beatriz Mugayar. **Cesare brandi e a teoria da restauração.** In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, n. 21. São Paulo: junho 2007.

LE CORBUSIER. **El Modulor: Ensayo sobre una medida armonica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecanica.** Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1961.

MANENTI, Leandro. **Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano.** Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Reformas reveladoras.** In: Revista Arqtexto, n. 14. Porto Alegre, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

MOREIRA, Fernando Diniz. **Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna.** In: Revista CPC, n. 11, 2011. Disponível em: <http://revistas.usp.br/cpc/issue/view/1226>. Acesso em 21 de agosto 2021.

NOVA Galeria Leme / Paulo Mendes da Rocha + Metro Arquitetos. **ArchDaily Brasil.** 06 de março de 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-101117/nova-galeria-leme-slash-paulo-mendes-da-rocha-plus-metro-arquitetos>. Acesso em 03 de julho de 2022.

OLIVEIRA, Fabiano Lemes de. **O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos**". In: Anais do 5º Docomomo Brasil. São Paulo, 2003.

OLIVO, Paula Bem. **Taxonomia da Reforma.** Tese de doutorado em Teoria, História e Crítica, PROPARG - UFRGS. Orientadora: Prof. Dra. Ana Carolina Pellegrini. Porto Alegre, 2022.

OSTERKAMP, Guilherme. **O Brasil Arquitetura e a Invenção do Patrimônio**. Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica, PROPAR - UFRGS. Orientadora: Prof. Dra. Ana Carolina Pellegrini. Porto Alegre, 2015.

PEIXOTO, Marta. **Three times modern: three projects; three different spheres, and scales; three stories**. In: Joelho – Journal of Architectural Culture, n. 09. Coimbra, Portugal, 2018.

PELLEGRINI, Ana Carolina. **Quando o Projeto é Patrimônio: a modernidade póstuma em questão**. Tese de doutorado em Teoria, História e Crítica, PROPAR - UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas. Porto Alegre, 2011.

PELLEGRINI, Ana Carolina. HAFFNER, Evelyn Hernández. **Arquitetura Extemporânea: Quatro Liberdades de Louis Kahn**. In: Anais do 7º Projetar - 2015. Natal: Firenzze, 2015.

PELLEGRINI, Ana Carolina Santos; PEIXOTO, Marta Silveira. **O geodo invertido**. In: Anais do 10º Docomomo Brasil. Curitiba, 2013.

PIRAZZOLI, Giacomo. **Paulo Mendes da Rocha: sobre o edifício Sesc 24 de Maio**. Arquitextos, São Paulo, ano 19, n. 075,01, Vitruvius, set. 2018 <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/entrevista/18.075/7107?page=3>> Acesso em 21 de agosto 2021.

RIEGL, Aloïs. **O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROWE, Colin. **A matemática da Villa Ideal**. In: Revista Thésis / vol.2, n.3 – Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo [ANPARQ], 2017.

RUSKIN, John. **The seven lamps of architecture**. John Wiley: New York, 1849.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. **Teorías de la Intervención Arquitectónica** In: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 155, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1982.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica.** In: NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SOLA-MORALES, Ignasi de. **Eclectismo y vanguardia.** Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SUMMERSON, John. **Heavenly mansions.** Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1998.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas. **Centro Cultural FIESP: o aço requalificando o espaço.** In: Anais do 7º Docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração.** Cotia: Artes e Ofícios, 2000.

VOIGT, Fernanda Royer. **Reciclagem no Patrimônio Modeno Brasileiro: O caso da Pampulha de Niemeyer.** Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica, PROPAR - UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Comas. Porto Alegre, 2015.

ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura Brasileira, Escola Paulista E As Casas De Paulo Mendes Da Rocha.** Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica, PROPAR - UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Comas. Porto Alegre, 2000.

ZEIN, Ruth Verde; PELLEGRINI, Ana Carolina. **SESC Downtown São Paulo (or how the good may be the enemy of the best, and vice-versa).** In: Anais do Docomomo Chile. Santiago do Chile, 2019.

