

#03

REVISTA

do\_co\_mo\_mo  
brasil

DELEFIM  
AMORIM

VILANOVA  
ARTIGAS

LINA  
BO BARDI

DIÓGENES  
REBOUÇAS

dezembro  
2018

Os direitos de publicação desta revista são do **DOCOMOMO Brasil**  
Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico e capa: **NONE Design Gráfico Ltda. | Romero Pereira**

Docomomo Brasil | **Diretoria executiva gestão 2018/2019**

Coordenador | **Renato da Gama-Rosa Costa**

Secretária executiva | **Andrea Lacerda de Pessoa Borde**

Tesoureira | **Maria Helena Rohe Salomon**

Conselho Fiscal  
**Hélio Herbst | Inês El-Jaick Andrade**

Conselho Consultivo  
**Anna Beatriz Galvão | Carlos Eduardo Comas | Claudia Cabral | Danilo Matoso  
Fernando Diniz Moreira | Luiz Amorim | Hugo Segawa | Maria Marta Camisassa | Salvador Gnoato**

Revista Docomomo Brasil, revista semestral online do Docomomo Brasil, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, projetos e resenhas bibliográficas na área da documentação e preservação das diversas manifestações do movimento moderno. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [revista.docomomo.org.br].

O endereço eletrônico para contato é [revista.docomomo.br@gmail.com]

Copyright - 2018 DOCOMOMO Brasil

#### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

---

Revista DOCOMOMO Brasil / vol.2, n.3 (2018) – São Paulo: Associação  
de Colaboradores do Docomomo Brasil, 2018.

v.

Semestral

ISSN 2594-8601

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. Docomomo Brasil.

CDD 720

---



## **Corpo editorial**

### **Comissão editorial**

A comissão editorial da revista **Docomomo Brasil** é composta pelos docentes e pesquisadores:

Luiz Amorim | MDU-UFPE  
Marcio Cotrim | PPGAU-UFPB  
Cristiano Nascimento | FUNDAJ

### **Equipe Editorial**

Cinthya Sobreira | Editora assistente  
Poliana Vasconcelos | Equipe gráfica

### **Conselho editorial**

Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia  
Ana Elísia Costa | Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Ana Tostões | Instituto Superior Técnico  
Anna Beatriz Ayrosa Galvão | Universidade Federal da Bahia | Escola da Cidade  
André Carinha Tavares | ETH Zürich  
Beatriz Mugayar Kühl | Universidade de São Paulo  
Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Ceça Guimaraens | Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Edson da Cunha Mahfuz | Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Fernando Diniz Moreira | Universidade Federal de Pernambuco  
Flávio Carsalade | Universidade Federal de Minas Gerais  
Frederico Rosa Borges de Holanda | Universidade de Brasília  
Horacio Torrent | Pontificia Universidad Catolica de Chile  
Hugo Segawa | Universidade de São Paulo  
Juan Calatrava | Universidad de Granada  
Leonardo Barci Castriota | Universidade Federal de Minas Gerais  
Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas | Universidade Federal de Pernambuco  
Maria Marta dos Santos Camisassa | Universidade Federal de Viçosa  
Natalia Miranda Vieira de Araújo | Universidade Federal de Pernambuco  
Nelci Tinem | Universidade Federal da Paraíba  
Nivaldo Andrade | Universidade Federal da Bahia  
Renato Anelli | Universidade de São Paulo  
Renato Gama-Rosa | Fundação Oswaldo Cruz  
Ruth Verde Zein | Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Sônia Marques | Universidade Federal da Paraíba

**CEM** Edição especial em comemoração ao centenário de Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas, Diógenes Rebouças e Delfim Amorim

## Editorial

**05** **Achilina di Enrico Bo | Delfim Fernandes Amorim |  
Diógenes de Almeida Rebouças | João Batista Vilanova Artigas**  
Luiz Amorim, Cristiano Nascimento e Marcio Cotrim

## Artigo

**09** **Diógenes Rebouças: Tempo, lugar e significado em dois projetos não construídos**  
Nivaldo Andrade

**21** **Sombra e água fresca na praia paulistana**  
Ruth Verde Zein

**30** **Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: Entre a abstração e a mimese**  
Ana Carolina Bierrenbach

**42** **Um projeto de 1961 do Arquiteto Delfim Amorim**  
Glauco Campello

## Projeto

**47** **A Casa de Vidro como espaço expositivo do Instituto Bardi:  
preservação e ação cultural**  
Renato Anelli e Ana Lúcia Cerávolo

**58** **Intervenção num projeto moderno: o mezanino da FAUFBA**  
Heliodório Sampaio

**74** **Casa Olga Baeta: "Uma estrutura, digamos, estranha..."**  
Marcio Cotrim

**84** **Edifício Luciano Costa: Eclético e moderno**  
Luiz Amorim e Jorge Passos

## Achilina di Enrico Bo | Delfim Fernandes Amorim | Diógenes de Almeida Rebouças | João Batista Vilanova Artigas

**A** Revista Docomomo Brasil chega ao seu terceiro número com uma proposta distinta do que vinha sendo apresentado nas duas primeiras edições. Enquanto os números 1 e 2 tratam da compilação de trabalhos dos últimos seminários nacionais (11º e 12º seminários DOCOMOMO Brasil), sendo estruturados segundo as linhas de investigação mais caras à nossa rede de pesquisa - a reflexão sobre os arquivos e documentos da produção arquitetônica moderna e a discussão crítica sobre as ações de conservação sobre os bens existentes - este número toma como eixo condutor a contribuição de figuras capitais da arquitetura do século XX no Brasil.

Os últimos cinco anos foram datas de registro dos centenários de alguns dos nossos mais destacados arquitetos do século XX - Lina Bo Bardi, Diógenes Rebouças, Vilanova Artigas e Delfim Amorim. Os dois primeiros nasceram em 1914; Vilanova veio um ano depois, em 1915; e Delfim, mais novo, em 1917. Ao longo desse período, eventos comemorativos, exposições, seminários e principalmente publicações, dentro e fora do país, foram dedicados aos arquitetos, individualmente.

Merece ser somado a este conjunto de atividades, o significativo aumento do número de pesquisas sobre os integrantes do quarteto, fato que se coaduna ao aumento expressivo de programas de pós-graduação nos diferentes estados da federação e também a ações realizadas em programas de doutoramento em universidades estrangeiras. Portanto, pode-se dizer que o centenário dessa geração foi marcado por um fenômeno curatorial, editorial e acadêmico que alçou a volumosa e talentosa produção a patamares internacionais antes só alcançados por Oscar Niemeyer Soares Filho - um centenário já na década anterior.

Por conta desse importante conjunto da geração dos anos 1910, decidimos elaborar esta edição ainda antes que esta segunda década do século XXI se encerre.

Sem dúvida, esse duplo fenômeno foi decisivo e explica aspectos fundamentais que sustentam as decisões editoriais assumidas por nós. Não faria sentido desenharmos uma edição da revista que fosse somente um resumo sintético do que foi feito e produzido sobre os arquitetos nestes últimos anos. Em direção oposta, duas estratégias dirigiram a edição.

A primeira foi considerar a obviedade de que os quatro fizeram parte de uma mesma geração importante de arquitetos atuantes no Brasil e que começou a atuar profissionalmente nos anos 1930/1940 - que iniciaram seus estudos ou suas trajetórias profissionais influenciados pela arquitetura acadêmica ou eclética, em um ambiente de desconfiança quanto às transformações estéticas em curso naquele momento, apesar da presença de modernos de primeira linha no ambiente acadêmico - como Carlos Ramos, na Escola de Belas Artes do Porto, figura capital na formação de Delfim Amorim, por exemplo.

O exercício e aprendizado do projeto moderno não se deu na sala de aula, mas na prancheta dos seus escritórios, folheando revistas, nas discussões entre pares e, muitas vezes, reunidos em associações culturais e profissionais, percorrendo e se impregnando da cidade, testando soluções e se apropriando de uma modernidade alheia às suas vizinhanças, no afã de convertê-la em própria.

Conforme o país se transformava e o gosto vigente se alterava em direção ao que conhecemos como arquitetura moderna, essa geração passou, pouco a pouco, a ocupar lugares de destaque, "instâncias de legitimação": as páginas de periódicos nacionais e internacionais, seja como editores (Lina Bo Bardi) ou autores de artigos e projetos publicados; os bancos das salas de aula (Amorim, Artigas e Rebouças), cumprindo o papel capital de formação de novas gerações de arquitetos plenamente engajados na consolidação de uma linguagem arquitetônica inovadora e na reflexão sobre as contradições que a modernização do país lhes apresentava; a participação ativa em associações profissionais (Amorim, Artigas); ou a atuação em órgãos públicos de planejamento e projeto (Lina Bo Bardi, Rebouças).

Os quatro faleceram depois dos anos 1970, não sem antes vivenciar, ao longo de praticamente todo o século 20, as diferentes etapas de construção, dispersão e consolidação de ideias: foram seduzidos pelas vanguardas europeias por meio das imagens publicadas nas revistas que tiveram acesso na Itália, em Portugal e no Brasil, ou influenciados pelo fenômeno que ficou conhecido como Escola Carioca, amplamente divulgado por meio de periódicos internacionais; buscaram entrelaçar tradição e modernização e trataram o clima local onde atuaram com atenção; experimentaram as potencialidades plásticas do concreto aparente e tensionaram suas possibilidades estruturais, enfrentando as contradi-

ções inerentes à introdução de arranjos espaciais dissonantes com as peculiaridades das lógicas sociais dominantes nas regiões nas quais atuaram.

Foi uma geração produtiva que participou na linha de frente de um projeto de nação nos respectivos países de origem e, de forma particular, no Brasil. Ou, como sugere Silvia Arango, estendendo o termo para toda a América Latina, uma geração técnica, marcada “por el optimismo que produce la convicción de que los problemas de gran escala se pueden solucionar con ingenio técnico”, na qual a autora inclui, entre outros, arquitetos como o argentino Amancio Williams (1913-1989), o chileno Alberto Cruz Covarrubias (1917- 2013), o cubano Max Borges y Recio (1918-2009), os porto-riquenhos Osvaldo Toro (1914–1995) e Miguel Ferrer (1914–2005) e o mexicano Francisco Artigas (1916-1999).

Nos parecia, portanto, que a oportunidade seria, por meio de número especial desta revista dedicada à arquitetura moderna, colocá-los lado a lado, como partícipes de uma mesma geração, diminuindo as distâncias geográficas e culturais que os separavam: São Paulo, Roma, Salvador, Porto, Recife. Não se trata de nivelar a importância e o papel que tiveram para a cultura arquitetônica do seu tempo, mas permitir que suas obras fossem vistas por meio de um recorte transversal.

A segunda estratégia foi evitar a reafirmação de obras emblemáticas devidamente consideradas pela historiografia e os aspectos mais óbvios e conhecidos dos arquitetos, de toda sorte que em seu conjunto o material apresentado permitisse desvelar outros Artigas, Linas, Diógenes e Amorins, e assim contribuir para a elasticidade de uma historiografia menos linear e simplificadora.

A edição em tela é composta por duas seções, adequando-se, a um só tempo, à estrutura levada a cabo nos dois primeiros números e aos aspectos expostos anteriormente. Cada uma das partes conta com quatro textos, cada um dedicado a um dos arquitetos. Na primeira parte são discutidos projetos não construídos que eventualmente pudessem trazer à luz estratégias, soluções e decisões menos comuns ou muito específicas e que apontassem na direção de outras camadas interpretativas sobre seus autores. Nesta seção, o valor documental prevalece. Na segunda parte, os textos estão focados no problema da conservação do patrimônio moderno e refletem sobre experiências de intervenção, projetadas ou executadas, em edifícios de autoria de Artigas, Lina, Diógenes e Amorim. Para tal, nos restava uma única saída: convidar um conjunto de autores capazes de realizar esta empreitada que, como pode ser apreciado, ofereceram um resultado significativamente mais complexo e rico do que pudemos vislumbrar.

No primeiro grupo, **Nivaldo Andrade** nos brinda com o artigo Diógenes Rebouças: Tempo, lugar e significado em dois projetos não construídos. No texto, são apresentados e discutidos aspectos da produção mais recente do arquiteto baiano por meio de “dois projetos tardios, pouco conhecidos e não construídos, que foram desenvolvidos nos seus últimos dez anos de vida”: o estudo para um mercado de peixe de 1986 e o estudo inédito, para a ampliação do Campo Santo, já dos anos 1990.

**Ruth Verde Zein**, em Sombra e água fresca na praia paulistana, elabora uma análise “dos projetos para a reforma das instalações do Clube Santapaula realizados em 1960, por Artigas e Cascaldi, para a “Garagem de Barcos” do clube e se concentra no “Setor Náutico” não elaborado, por meio de um trabalho de exploração do imaginário como reconstituição de potenciais interações entre usuários virtuais e a as intencionalidades do projeto.

O texto Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: Entre a abstração e a mimese, de **Ana Carolina Bierrenbach**, trata de dois projetos de casas datados de 1962 e não concluídos pela arquiteta, mas sobre os quais existe rica documentação: a casa para o engenheiro Figueiredo Ferraz, em São Paulo, e a Casa Circular - esta, sem cliente ou local definidos. A partir dos desenhos e anotações, Bierrenbach desenvolve uma arqueologia de ideias, soluções, conexões e influências dentro da própria obra de Lina e desta com o contexto do seu tempo.

**Glauco Campello** mergulha na própria memória para analisar o projeto do pavilhão de aulas da recém-criada Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife que, à altura, ocupava uma residência eclética, insuficiente para atender às demandas pedagógicas do curso. O projeto representa momento singular daquela importante instituição de ensino, referência na formação de arquitetos plenamente alinhados aos princípios fundadores da experiência moderna no Brasil, simbolizado pela única parceria entre Delfim Amorim e Glauco Campello e pela contribuição, como estagiário, de Armando de Holanda, personagens de primeira linha da arquitetura da segunda metade do século XX no Brasil.

A seção Projeto dá seguimento à produção dos arquitetos centenários.

**Renato Anelli** e **Ana Lúcia Cerávolo**, com A Casa de Vidro como espaço expositivo do Instituto Bardi: preservação e ação cultural, trazem uma avaliação retrospectiva das experiências sobre o conjunto de intervenções temporárias para as exposições realizadas desde 2012 no edifício que é sede do Instituto Bardi, em São Paulo, e edifício tombado nas instâncias municipal, estadual e federal.

Intervenção num projeto moderno: o mezanino da FAUFBA é o artigo de **Heliodório Sampaio** sobre seu projeto de “incrustação” de um novo elemento de intervenção no edifício apenas parcialmente concluído da FAUFBA - este sim de autoria de Diógenes Rebouças, em Salvador. O texto é um exercício de autoanálise tanto do fazer arquitetônico em si como da sua relação com as diversas facetas de uma longa biografia profissional.

**Luiz Amorim** e **Jorge Passos** relatam os esforços para a preservação e o restauro do Edifício Luciano Costa, obra singular no conjunto da obra de Delfim Amorim pela particular abordagem da adequação de edifício eclético, antiga sede de instituição bancária, para abrigar o típico programa moderno de edifício de uso misto.

Em Casa Olga Baeta: “Uma estrutura, digamos, estranha” **Marcio Cotrim** descreve o ciclo de vida da obra, as mudanças de proprietários até a reforma projetada por Angelo Bucci, na qual restabelece a solução estrutural original e não executada por questões técnicas e orçamentárias enfrentadas por Artigas e Cascaldi e pelo casal Baeta na segunda metade dos anos 1950.

Finalmente aproveitamos este editorial para dar boas vindas à Andrea Borde, que se incorporará, a partir do número 4, à Comissão Editorial da revista, substituindo Luiz Amorim, um dos editores fundadores do periódico. Realiza-se deste modo a saudável renovação dos editores responsáveis pela publicação da revista DOCOMOMO Brasil em direção à sua consolidação como periódico de referência.

Boa leitura.

**Luiz Amorim** (MDU-UFPE)  
**Marcio Cotrim** (PPGAU-UFPB)  
**Cristiano Nascimento** (FUNDAJ)

**ART\_I.GOS**

---

## Diógenes Rebouças: Tempo, lugar e significado em dois projetos não construídos

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo. Diógenes Rebouças: Tempo, lugar e significado em dois projetos não construídos. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9-20, dez. 2018

data de submissão: 20/09/2018

data de aceite: 20/10/2018

*Diógenes Rebouças: Time, place and meaning in two un-built works*

*Diógenes Rebouças: Tiempo, lugar y significado en dos proyectos no construidos*

**Nivaldo Vieira de ANDRADE JUNIOR**

Doutor em Arquitetura e Urbanismo; professor do PPGAU-FAUFBA; nivaldo.andrade@ufba.br

### Resumo

Diógenes Rebouças (1914-1994) foi, indiscutivelmente, o mais influente e prolífico arquiteto e urbanista atuante na Bahia no século XX e o principal responsável pela difusão da arquitetura moderna no Estado. Considerando que a produção de Rebouças teve seu apogeu entre a segunda metade da década de 1940 e a primeira metade da década de 1960, este artigo se dedica a analisar dois projetos tardios, pouco conhecidos e não construídos, que foram desenvolvidos nos seus últimos dez anos de vida, ambos realizados em sítios históricos de Salvador: o estudo para um mercado de peixe na pequena esplanada em frente ao Forte de Santa Maria, no Porto da Barra, elaborado em 1986, para o mesmo sítio e com o mesmo programa e escala de outro projeto elaborado por ele quase 40 anos antes; e o estudo, até agora inédito, para a ampliação vertical do cemitério do Campo Santo, concebido entre 1993 e 1994 e desenvolvido em parceria com o arquiteto Lourenço do Prado Valladares.

**Palavras-chaves:** Arquitetura moderna, Diógenes Rebouças, Salvador, cemitério do Campo Santo, intervenções em sítios históricos.

### Abstract

*Diógenes Rebouças (1914-1994) was undoubtedly the most influential and prolific architect and planner in Bahia in the 20th century and the main responsible for the diffusion of modern architecture in the State. While Rebouças production reached its apogee between the late 1940s and the early 1960s, this article focuses on two late, little-known and not-built projects that were developed in his last ten years of life, both carried out in historical sites in Salvador: a fish market on the small esplanade in front of the Fort of Santa Maria, in Porto da Barra, designed in 1986, for the same site and with the same program and scale of another project conceived by him almost 40 years*

*before; and the design, until now unpublished, for the vertical expansion of the Campo Santo cemetery, designed between 1993 and 1994 and developed in partnership with the architect Lourenço do Prado Valladares.*

**Keywords:** Modern architecture, Diógenes Rebouças, Salvador, Campo Santo cemetery, interventions in historical sites.

### Resumen

*Diógenes Rebouças (1914-1994) fue, indiscutiblemente, el más influyente y prolífico arquitecto y urbanista actuante en Bahía en el siglo XX y principal responsable de la difusión de la arquitectura moderna en el Estado. Mientras la producción de Rebouças tuvo su apogeo entre la segunda mitad de la década de 1940 y la primera mitad de la década de 1960, este artículo se dedica a analizar dos proyectos tardíos, poco conocidos y no construidos, que se desarrollaron en sus últimos diez años de vida, ambos realizados en sitios históricos de Salvador: el diseño de un mercado de pescado en la pequeña plazoleta frente al Fuerte de Santa María, en Porto da Barra, desarrollado en 1986, para el mismo sitio y con el mismo programa y escala de otro proyecto elaborado por él casi 40 años antes; y el diseño, hasta ahora inédito, para la ampliación vertical del cementerio del Campo Santo, concebido entre 1993 y 1994 y desarrollado en asociación con el arquitecto Lourenço do Prado Valladares.*

**Palabras-clave:** Arquitectura moderna, Diógenes Rebouças, cementerio de Campo Santo, intervenciones en sítios históricos.

### Introdução

**D**iógenes Rebouças (1914-1994) foi, indiscutivelmente, o mais influente e prolífico arquiteto e urbanista atuante na Bahia no século XX e, em particular, entre o final da década de 1940 e o início da década de 1960. Principal difusor da arquitetura moderna da escola carioca em Salvador e no interior do Estado a partir de 1947, com obras como o Hotel da Bahia (em coautoria com Paulo Antunes Ribeiro), os Edifícios Cidade do Salvador e Sede do IPASE e a Escola Politécnica da Universidade Federal da Bahia – UFBA (em coautoria com José Bina Fonyat Filho e Fernando Machado Leal), Rebouças passou a se vincular à arquitetura brutalista internacional a partir do início dos anos 1960, em projetos como a Estação Marítima Visconde de Cairú e a Faculdade de Arquitetura da UFBA, em Salvador, e a Biblioteca Juracy Magalhães Júnior, em Itaparica, desenvolvidos em coautoria com arquitetos mais jovens, todos seus alunos e ex-alunos<sup>1</sup>.

Por diversas razões, a partir do final dos anos 1960, Diógenes Rebouças reduziu drasticamente sua produção projetual e passou a se dedicar principalmente ao ensino e às consultorias para grandes empre-



sas de engenharia e instituições públicas das áreas de planejamento urbano e preservação do patrimônio cultural, com destaque para a Construtora Norberto Odebrecht e para a representação baiana do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Entretanto, até o seu falecimento, em 1994, Rebouças seguiu elaborando, ainda que de forma mais esporádica, projetos arquitetônicos e urbanísticos, tendo inclusive oportunidade, nestas últimas décadas de atuação profissional, de pensar a requalificação e ampliação de algumas de suas próprias obras construídas anteriormente, como o Complexo Esportivo da Fonte Nova e o Hotel da Bahia.

Este artigo se dedica a analisar a produção tardia de Diógenes Rebouças, especialmente dois projetos pouco conhecidos e não construídos, que foram desenvolvidos na sua última década de vida, ambos realizados em sítios históricos da cidade de Salvador: o estudo para um mercado destinado à venda de peixe, na pequena esplanada em frente ao Forte de Santa Maria, no Porto da Barra, elaborado em 1986 na condição de consultor-técnico do IPHAN na Bahia, e que possuía os mesmos programa e localização de outro projeto elaborado por ele quase 40 anos antes; e a proposta, até agora inédita, para a ampliação vertical do cemitério do Campo Santo, concebida entre 1993 e 1994 e desenvolvido em parceria com o arquiteto Lourenço do Prado Valladares. As análises dos dois projetos se baseiam em desenhos originais de Rebouças<sup>2</sup>.

### O mercado de peixe no Porto da Barra

*O primeiro projeto (1949): ecos de Lucio Costa*

O primeiro projeto de Diógenes Rebouças para um mercado destinado à venda de peixe a ser construído nas proximidades do Forte de Santa Maria, no Porto da Barra, em Salvador, data de 1949 e foi elaborado no âmbito do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS), então coordenado por ele<sup>3</sup>. Rebouças tinha, à época, apenas 35 anos de idade, mas já era o autor de importantes projetos então em construção em Salvador, como o Estádio da Fonte Nova (1942-1951), o Hotel da Bahia (1948-1951) e a Escola-Classe I (1948-1950).

Construído pela Prefeitura de Salvador e inaugurado em 1950, o novo mercado teve como objetivo abrigar a venda de peixes e frutos do mar que já era realizada pelos pescadores da região em duas construções permanentes e grosseiras e em uma série de barracas improvisadas, montadas no horário da venda do pescado.

O Forte de Santa Maria, assim como o Forte de São Diogo, situado na outra extremidade da reduzida praia do Porto da Barra, no sopé do Morro de Santo Antônio, foi construído pelos portugueses após a retomada de Salvador dos invasores holandeses, em

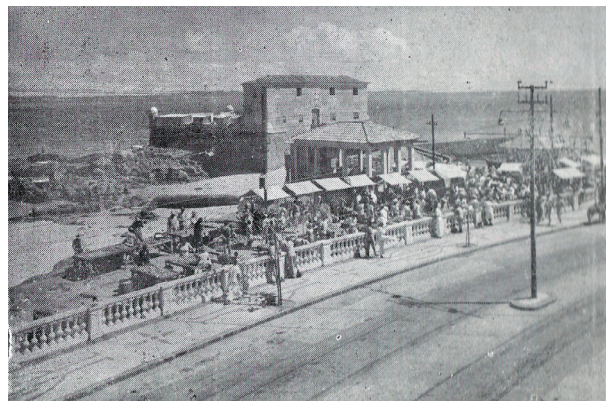


Figura 1 | Estruturas permanente (cobertura em quatro águas) e temporárias para venda de peixe na esplanada em frente ao Forte de Santa Maria

Fonte: SALVADOR, 1951

1625 e veio reforçar a defesa da Barra, até então realizada exclusivamente pelo Forte de Santo Antônio. Os fortes de Santa Maria e São Diogo, construídos no local “onde os batavos tinham desembarcado com toda a facilidade” e “eram parceiros na defesa do mesmo local de desembarque” (Oliveira, 2004, p. 194-195).

Os fortes de Santo Antônio da Barra e de Santa Maria foram tombados pelo IPHAN em 1938; o Forte de São Diogo, por sua vez, foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (IPAC) em 2002. Ainda no entorno imediato do sítio onde seria implantado o mercado para venda de peixe projetado por Rebouças, está o conjunto arquitetônico e paisagístico do Outeiro de Santo Antônio da Barra, sítio tombado pelo IPHAN em 1959 e que engloba a igreja homônima, situada no seu topo e tombada desde 1938.

O projeto do mercado para venda de peixe elaborado por Rebouças em 1949 incluía o “embelezamento” do pequeno largo fronteiriço ao Forte de Santa Maria e ao mercado e delimitado pela praia do Porto da Barra e pela Avenida Sete de Setembro. A intervenção na praça consistiu na sua pavimentação em conchas, seixos rolados e calçamento em mosaico português, com pedras pretas e brancas, além da instalação de bancos e frades de amarração em pedra lioz, da construção de cais ao longo da praça e de uma rampa de acesso aos saveiros (Salvador, 1950, p. 44; Salvador, 1951, p. 19).

O projeto do novo mercado demonstra a preocupação do arquiteto com a preservação da ambiência do pequeno forte do século XVII – uma preocupação que as grotescas construções anteriormente existentes não tinham. Ademais, reflete a capacidade incomum de Rebouças de realizar uma arquitetura que concilia, ao mesmo tempo, delicadeza e simplicidade.

O novo mercado corresponde à justaposição de dois elementos distintos, resultando em uma arquitetura

heterogênea, porém coerente. O primeiro elemento, maior, corresponde a uma levíssima varanda, com cobertura em telhas cerâmicas e estrutura de madeira que se apoia sobre vigas periféricas pintadas de branco. Estas vigas, por sua vez, apoiam-se em um conjunto de dez esbeltos pilotis, também pintados de branco. Entre os pilotis, uma mureta baixa, revestida com peças cerâmicas, estabelece o limite entre os espaços interno e externo. O segundo elemento corresponde a um minúsculo volume maciço em alvenaria de pedra aparente, que abriga os espaços de apoio aos pescadores e cujas únicas aberturas são as portas que o ligam à varanda.



Figura 2 | Foto de Pierre Verger vendo-se à esquerda o mercado de peixe projetado por Rebouças em 1949 e à direita o Forte de Santa Maria

Fonte: Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia/FAUFBA

A escala reduzida do novo mercado e a elegante cobertura que o torna quase diáfano garantem o protagonismo do Forte de Santa Maria naquele contexto, ao tempo em que o volume maciço construído em alvenaria de pedra aparente, com arrasto sobre a praia, faz referência direta à cantaria da plataforma de artilharia da antiga fortificação.

A reinterpretção de elementos da arquitetura tradicional é inequívoca e certamente encontra suas raízes nas obras de Lucio Costa, referência recorrentemente citada por Rebouças: no mercado do peixe é possível ouvir ecos, com maior ou menor ressonância, do Museu das Missões, em São Miguel das Missões (1938-1940), do Park Hotel São Clemente, em Nova Friburgo (1940-1944) e, principalmente, da Residência Saavedra, em Araruama (1942).

O crítico de arte José Valladares considerava o mercado do peixe de Rebouças uma pequena obra-prima da arquitetura moderna de Salvador. No “Bêabá da Bahia”, guia turístico que publicou em 1951, Valladares fez questão de incluí-lo ao tratar da “arquitetura moderna” por ser “moderno, distintamente enquadrado no ambiente, realmente fun-

cional e discretamente belo” (Valladares, 1951a, p. 70). Noutra ocasião, ao promover um balanço da arquitetura produzida durante o Governo Otávio Mangabeira (1947-1951), afirmou, certo:

Começamos pelo que é pequeno, mas onde o bom gosto se requintou numa de suas mais felizes manifestações entre nós: – o mercadinho de peixe no porto da Barra. É como um grande pássaro que tivesse pousado naquele recanto de praia, sem interferir na beleza da paisagem. Suas cores são o cinza avermelhado das rochas, o azul do céu e do mar, o branco das paredes do fortim de Santa Maria, seu aristocrático vizinho. O mercadinho, filho legítimo do local onde nasceu, aí se integra com a naturalidade de um membro da família. E é para os olhos uma visão de amenidade e graça – a graça e a amenidade que respiram em Salvador. (Valladares, 1951b, p. 194-195).

### O segundo projeto (1986): ecos da cultura afro-brasileira

O mercado de peixe construído entre 1949 e 1950 foi demolido nas décadas seguintes, por razões que ainda não conseguimos identificar. Em 1986, passados quase 40 anos, Rebouças – agora aos 72 anos de idade – tem novamente a oportunidade de projetar um mercado para a venda de peixe no largo em frente ao Forte de Santa Maria.

O estudo é apresentado em uma única prancha em papel manteiga, contendo as plantas dos dois níveis, um corte transversal, uma elevação frontal e duas perspectivas, uma com o observador localizado no nível do largo, privilegiando a “fachada” frontal, outra com o observador no nível da praia, mostrando a fachada posterior. Os desenhos foram feitos a lápis e recobertos e pintados com hidrocor e lápis de cor<sup>4</sup>.

Conforme depoimento de seus ex-colegas da Superintendência do IPHAN na Bahia, esse estudo foi realizado por iniciativa do próprio Rebouças, então “consultor-técnico” do órgão, como “proposta substitutiva” – como se vê escrito no carimbo da prancha – a um projeto submetido pela Prefeitura Municipal de Salvador ao IPHAN e considerado inadequado pelo arquiteto.

Se o sítio e o programa eram os mesmos, não se pode dizer o mesmo do autor do projeto: de um jovem e promissor arquiteto autodidata que era no final dos anos 1940, Rebouças tinha se tornado, nos 37 anos que separam os dois projetos, o mais conhecido e respeitado projetista baiano, autor de centenas de projetos, além de um dos professores mais influentes da Faculdade de Arquitetura da UFBA, responsável pela formação de diversas gerações de profissionais.

Como não poderia deixar de ser, as referências e as soluções projetuais adotadas no novo projeto também seriam outras. Afinal, como teria afirma-





Figura 3 | Foto de Pierre Verger, vendo-se o mercado de peixe projetado por Rebouças em 1949 em primeiro plano e, ao fundo, o Forte de Santa Maria

Fonte: Fundação Pierre Verger - 29828

do o filósofo Heráclito de Éfeso (c. 535-475 a.C.), “nenhum homem consegue entrar duas vezes no mesmo rio. Da segunda vez, não é mais o mesmo homem nem o mesmo rio.” Neste caso, as alterações do “rio” – o sítio – foram relativamente poucas e dizem mais respeito à verticalização dos terrenos situados em frente ao local de implantação do mercado. Essa verticalização, contudo, não é registrada por Rebouças em seus desenhos. Entretanto, se o “rio” foi pouco modificado, o homem certamente era outro.

Se o muro de arrimo em alvenaria de pedra, referência ao forte, comparece novamente neste segundo projeto, por outro lado, no novo projeto, o mercado é um prolongamento do passeio sobre a praia: um espaço totalmente aberto, protegido por uma cobertura têxtil apoiada em uma malha hori-

zontal rígida. Esta malha se apoia em apenas dois pontos, próximos às duas extremidades: uma torre cilíndrica baixa, que abriga a escada helicoidal, sobre a qual seria instalada uma escultura de lemanjá, e uma torre de planta elíptica, mais alta, abrigando os sanitários e, acima destes, o reservatório.

Enquanto no nível da pequena esplanada encontra-se um espaço totalmente aberto, ao longo do qual serpenteiam um conjunto de balcões de formas sinuosas, no nível da praia temos uma espécie de *bunker* de pedra semienterrado e indevassável, iluminado apenas por pequenas aberturas quadradas voltadas para o mar e subdividido em uma sucessão de pequenos boxes. Rebouças radicaliza, com relação ao projeto de 1949, o caráter de espaço aberto do mercado: a linha entre espaço interior e espaço exterior é, agora, muito mais tênue.



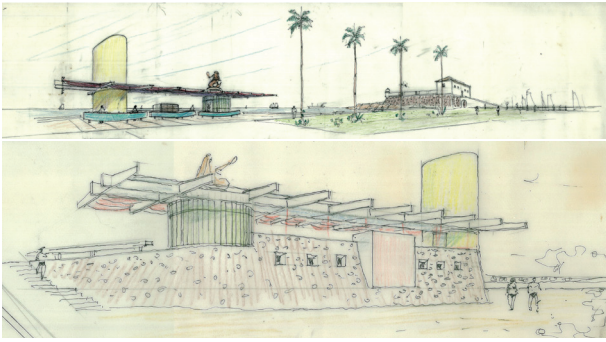


Figura 4 e 5 | Perspectivas da "proposta substitutiva" para um mercado de peixe no Porto da Barra elaborada por Diógenes Rebouças em 1986  
Fonte: Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia

A proposta de Rebouças para um mercado para venda de peixe no Porto da Barra apresenta-se cheia de referências ao lugar e à cultura local, especialmente à contribuição africana à cultura brasileira, o que é sintetizado na escultura de lemanjá. Apesar da óbvia relação entre os futuros usuários da edificação e lemanjá, rainha do mar e padroeira dos pescadores, cabe-se perguntar quais os motivos da incorporação, na edificação, da representação de uma divindade das religiões afro-brasileiras, algo até então inédito na obra de Rebouças.

A resposta a esta pergunta pode estar no contexto cultural local da época. Afinal, naquele ano de 1986, o mesmo IPHAN no âmbito do qual Rebouças desenvolvia o novo projeto do mercado reconheceria pela primeira vez um terreiro de culto afro-brasileiro como patrimônio nacional: o Ilê Axé Iyá Nassô

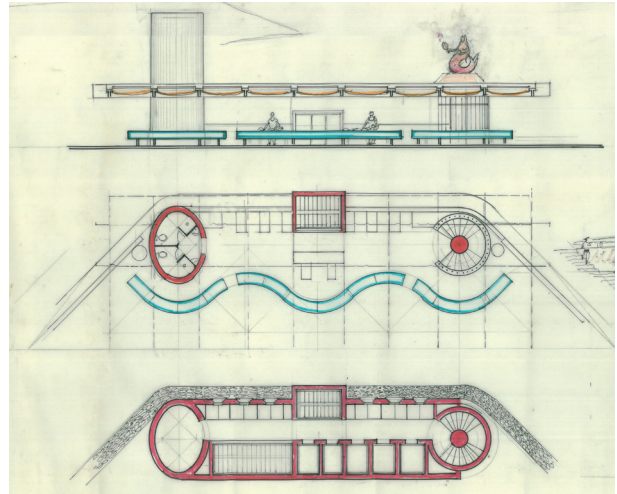


Figura 7 | Elevação e plantas dos pavimentos térreo e subsolo do mesmo projeto  
Fonte: Elaborado pelo autor e por Priscila Nunes a partir do projeto original de Rebouças; Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia

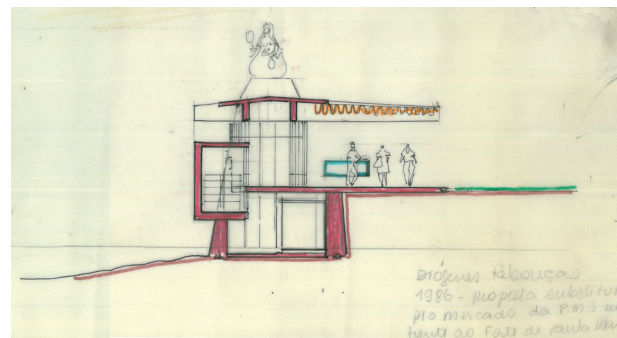


Figura 8 | Seção transversal do projeto elaborado por Rebouças em 1986 para um mercado de peixe no Porto da Barra.  
Fonte: Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia



Figura 6 | Fotomontagem a partir de modelo virtual do projeto elaborado por Rebouças em 1986 para o mercado de peixe no Porto da Barra  
Fonte: Elaborado pelo autor e por Priscila Nunes a partir do projeto original de Rebouças; Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia



Figuras 09 e 10 | Fotomontagens a partir de modelo virtual do projeto elaborado por Rebouças em 1986 para o mercado de peixe no Porto da Barra.

Fonte: Elaborado pelo autor e por Priscila Nunes a partir do projeto original de Rebouças

Oká, mais conhecido como terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador. Também em 1986, a arquiteta Lina Bo Bardi, que havia convivido intensamente com Rebouças entre 1958 e 1964, quando das suas primeiras estadias na capital baiana, retornava à cidade, agora a convite de Gilberto Gil, então Presidente da Fundação Gregório de Matos, para elaborar um “Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador”, impregnado pela influência africana na cultura baiana, como revelam projetos como o da sede do Olodum e da Casa do Benin.

Ainda que distinto do primeiro mercado de peixe projetado décadas antes pelo mesmo Rebouças, à nova estrutura concebida em 1986 poderiam ser aplicadas as mesmas palavras do crítico de arte José Valladares: “filho legítimo do local onde nasceu, aí se integra com a naturalidade de um membro da família. E é para os olhos uma visão de amenidade e graça – a graça e a amenidade que respiram em Salvador” (Valladares, 1951b, p. 194-195).

### O projeto de verticalização do cemitério do Campo Santo

O outro projeto tardio e não construído de Rebouças que analisaremos neste artigo corresponde a um estudo para a verticalização do cemitério do Campo Santo.

Esta necrópole é, há mais de um século e meio, a mais importante de Salvador e, atualmente, é também uma das maiores do Brasil. Implantada em um sítio elevado e arejado, foi inaugurada em 1836 pela Empresa dos Cemitérios da Cidade, nas terras da Fazenda São Gonçalo, fora dos limites urbanizados da cidade, no que corresponde atualmente ao bairro da Federação. Quatro anos depois, o terreno de aproximadamente 300.000 metros quadrados da fazenda, incluindo o cemitério, foi adquirido pela Santa Casa de Misericórdia, visando desativar sua antiga necrópole no Campo da Pólvora, então já incorporada à mancha urbana. (Costa, 2011)

O cemitério do Campo Santo é considerado, hoje, um “museu a céu aberto” (Costa, 2011, p. 95). O reconhecimento da relevância do seu patrimônio artístico e histórico e as recorrentes visitas de pesquisadores e interessados levou a Santa Casa de Misericórdia a criar, em 2007, o “Circuito Cultural do Cemitério Campo Santo”, contando com visitas guiadas e abrangendo 200 obras catalogadas, distribuídas em sete quadras do cemitério localizadas nas proximidades da igreja neogótica, projetada pelo arquiteto Carlos Croesy e construída entre 1870 e 1874.

Além da igreja, merecem destaque os túmulos de personalidades da história baiana que “permitem aos mais ilustres visitantes da Bahia equipararem o nosso principal cemitério ao do Père-Lachaise, em Paris, ao Campos Santos de Pisa, na Itália. [...] São muitas as curiosidades existentes no Campo Santo, entre as quais alguns mausoléus monumentais [...]”, conforme matéria publicada no jornal *A Tarde* em 3 de novembro de 1950 (apud Costa, 2011, p. 96-97). Dentre as obras funerárias que atraem os visitantes ao cemitério estão a “Estátua da Fé” que encima o mausoléu de José Joaquim Gomes d’Argolo, filho do Barão de Cajuíba, datada de 1865 e esculpida pelo alemão Johann Halbig, que foi tombada individualmente pelo IPHAN em 1966; o túmulo do governado Octávio Mangabeira, concebido pelo escultor Mário Cravo Junior em 1960; e o mausoléu da família Odebrecht, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi em 1963.

Em 1993, Diógenes Rebouças, então com 79 anos, foi convidado pelo Provedor da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, o Engenheiro Nilo Simões Pedreira, para elaborar um projeto visando verticalizar parte do Cemitério do Campo Santo.<sup>5</sup> Segundo o Engenheiro Paulo Segundo da Costa, à época “auxiliar direto da Provedoria”, a ideia era aproveitar “o desnível que há entre a cota do nível da quadra nº 5, lado oeste da Igreja, e a das quadras números 16 e 17.” (Costa, 2011, p. 111).

Ainda segundo Costa,

O Professor Diógenes achou viável a ideia e elaborou um esboço do projeto a ser desenvolvido, sugerindo o



Escritório de Arquitetura do Dr. Lourenço Valadares para elaborar o ante-projeto, visando a uma análise mais aprofundada da viabilidade da verticalização.

A solução sugerida pelo professor Diógenes era a de construir uma estrutura de concreto armado sobre as quadras 16 e 17, com pé direito que não afetasse os mausoléus e campas ali existentes; a partir da cota superior desta estrutura, fazer pavimentos com 3,5 metros de pé direito. Seriam quatro pisos; em cada pavimento construídos carneiros e ossuários. O Provedor solicitou ao Vice-Provedor acompanhar junto ao Arquiteto Lourenço Valadares o desenvolvimento do ante-projeto. (Costa, 2011, p. 111-112).

Os desenhos da proposta citada por Costa, na qual a estrutura elevada abrigando os carneiros e ossuários possuiria quatro pavimentos, não foram encontrados em nenhum dos arquivos nos quais se encontra disperso o acervo de Rebouças<sup>6</sup>. Tampouco no Centro de Memória Jorge Calmon da Santa Casa de Misericórdia da Bahia ou no arquivo do escritório Prado Valladares Arquitetos Ltda., liderado pelo arquiteto Lourenço Serrano do Prado Valladares, foram encontrados desenhos relativos à proposta citada por Costa.

A análise que faremos neste artigo se baseará, portanto, em um conjunto de cinco desenhos à lápis sobre papel manteiga localizados na residência Mariinha Andrade em 2011. A solução apresentada nestes desenhos corresponde àquela descrita por Costa, exceto pelo fato de possuir apenas um pavimento abrigando os lóculos<sup>7</sup>. Estes desenhos não possuem carimbo ou qualquer outra indicação que nos ajudasse a identificar que se tratava do cemitério do Campo Santo, o que só foi possível a partir da comparação da planta geral da proposta de Rebouças com fotos de satélite da necrópole.

Em entrevista concedida ao autor em 31 de janeiro de 2019, Lourenço do Prado Valladares, responsável pelo desenvolvimento do projeto, reconheceu estes desenhos como sendo parte dos estudos iniciais elaborados por Rebouças e que na sequência seriam desenvolvidos pelo escritório Prado Valladares.

Nesta mesma entrevista, Valladares esclarece que à época havia uma preocupação, por parte da dire-



Figura 11 | Estudo elaborado por Rebouças para criação de via perimetral ao cemitério do Campo Santo  
Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / Grupo de Pesquisa "Projeto, cidade e memória" / FAUFBA

ção da Santa Casa de Misericórdia, em evitar que a comunidade do Calabar, vizinha ao cemitério, continuasse a se expandir sobre os terrenos de propriedade da Santa Casa. Neste sentido, Rebouças e Valladares, no que viria a ser denominado de "Plano Diretor para o Campo Santo", propuseram a criação de uma via perimetral ao cemitério, estabelecendo um limite físico claro entre a necrópole e o Calabar.<sup>8</sup> Como uma espécie de contrapartida, Rebouças começou a elaborar, a pedido de Norberto Odebrecht, um plano de urbanização para a comunidade do Calabar. Este plano ficaria inconcluso, uma vez que, na manhã do dia 06 de dezembro de 1994, Rebouças faleceu em decorrência de um infarto fulminante – segundo Valladares, justamente enquanto trabalhava no plano do Calabar.

#### O partido arquitetônico: arquitetura como estratificação

O projeto de ampliação vertical do cemitério do Campo Santo elaborado por Rebouças é formado por uma sucessão de módulos idênticos, organizados em três níveis. No nível térreo, a nova edificação se reflete apenas através dos pilares de concreto, que a elevam a 3,5 metros de altura do solo, liberando espacial e visualmente os mausoléus existentes, alguns dos quais detentores de relevante valor artístico<sup>9</sup>; acima, um volume fechado com 3,5 metros de altura abriga quatro níveis de gavetas empilhadas; por fim, na cobertura deste volume, um jardim descoberto, com canteiros e árvores de pequeno porte, plantadas sobre a nova estrutura. Temos, assim, de baixo para cima, uma alternância de espaços abertos e fechados: o antigo *campo sagrado* (campo santo) com seus mausoléus históricos [aberto], a estrutura que abriga os lóculos [fechada] e o novo jardim criado sobre a cobertura desta estrutura, a cerca de sete metros do nível do solo [aberto].

Uma das mais interessantes inovações funcionais do projeto – consequência do singular partido adotado – é a proposta de que os cortejos fúnebres passem a ser realizados no jardim situado na cobertura, ao término do qual a urna funerária seria baixada até o nível das gavetas por uma estrutura especialmente concebida por Rebouças para este fim. Na sequên-

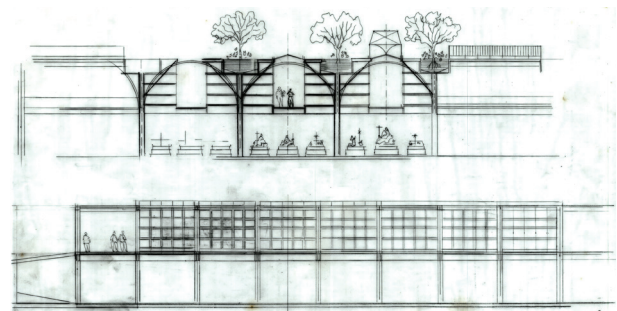


Figura 12 | Cortes da proposta de Rebouças para ampliação vertical do cemitério do Campo Santo  
Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / Grupo de Pesquisa "Projeto, cidade e memória" / FAUFBA

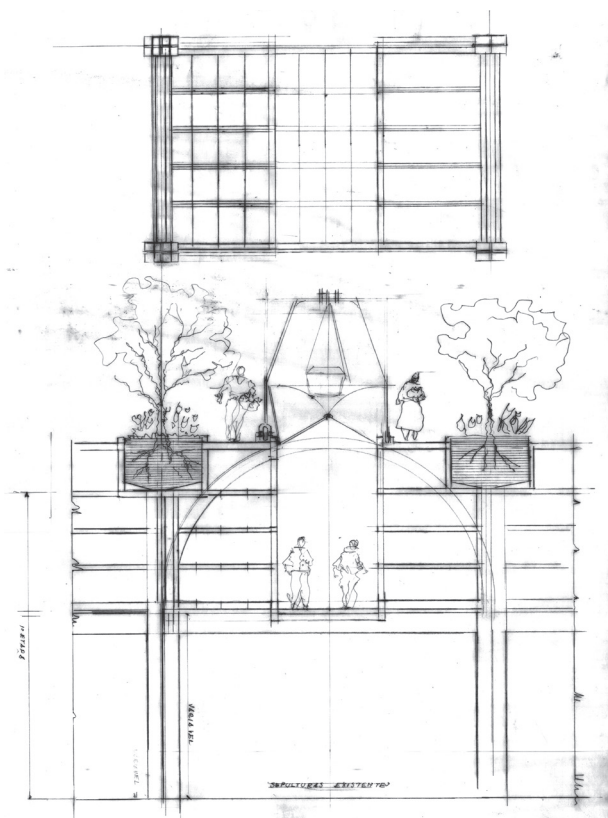


Figura 13 | Detalhe do corte e da planta de um módulo da proposta de Rebouças para ampliação vertical do cemitério do Campo Santo

Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / Grupo de Pesquisa "Projeto, cidade e memória" / FAUFBA

cia, a urna seria transferida para um dos lóculos existentes no interior da nova estrutura.

A sobreposição de camadas do projeto de Rebouças representa não só uma alternância entre espaços abertos e fechados mas também entre espaços (ou níveis) destinados aos mortos e aos vivos: se os pavimentos térreo e intermediário são os *loci* dos mortos – os singulares mausoléus, no caso do nível térreo, e os infundáveis lóculos rigorosamente iguais, no caso do volume elevado –, eventualmente visitados pelos vivos, o nível mais alto corresponde a um jardim elevado destinados aos seres vivos (humanos, mas também as espécies vegetais), pelo qual os mortos passariam apenas durante os cortejos fúnebres.

O conceito de estratificação no projeto de verticalização do cemitério do Campo Santo concebido por Rebouças pode ser interpretado ainda no sentido proposto pelo restaurador italiano Marco Dezzi Bardeschi, como uma nova arquitetura que se sobrepõe, como uma nova camada, a uma edificação ou a um sítio preexistente, construído coletivamente através do tempo. Para Dezzi Bardeschi, "os arquitetos [...] têm o dever de aportar nova matéria ao contexto da edificação sem que isso penalize a estratificação e a distinguibilidade das fases construtivas e de uso". (DEZZI BARDESCHI, 2004, p. 218, tradução do autor). As bases desta reflexão de Dezzi Bardeschi estão no pensamento de

outro teórico do restauro italiano, Roberto Pane, que em 1957 já havia afirmado que é absurdo

ignorar a evidente realidade histórica da estratificação que se realizou no passado, configurando, com os seus contrastes, o ambiente que desejamos salvar, e negar que, do mesmo modo, possa e deva ocorrer também no presente. A inserção de formas novas na cidade antiga não poderia deixar de ocorrer mesmo se as normas de proteção e o mais rigoroso respeito fossem observados. (Pane, 2017, p. 315)

### A permanência do moderno

A vinculação do projeto elaborado por Rebouças nos anos 1990 à arquitetura moderna da escola carioca de matriz corbusiana pode ser reconhecida na adoção de elementos recorrentes naquela produção, como os pilotis e o terraço jardim. Rebouças já havia incorporado esses elementos ao seu repertório a partir do final dos anos 1940, em projetos construídos como o do Hotel da Bahia (1948) e do Edifício-sede do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado – IPASE (1952).

Do mesmo modo, Rebouças retoma, na proposta para o Campo Santo, a solução de circulação vertical que já havia sido adotada anteriormente em diversos projetos desde o final dos anos 1940, como o Ginásio da Bahia – Setor do Garcia (projeto não executado de 1949) e a Penitenciária do Estado (projeto parcialmente executado, elaborado a partir de 1950). De outros projetos de sua autoria dos anos 1960, já da fase brutalista, Rebouças retoma aqui temas como a rigorosa modulação (Biblioteca Juracy Magalhães Júnior, em Itaparica, de 1968) e a adoção de elementos estruturais e de vedação em concreto pré-moldado (Estação Marítima de Passageiros Visconde de Cairú, de 1962).

Guardadas todas as proporções decorrentes da imensa diferença de escala entre os dois projetos, a solução estratificada proposta por Rebouças para a ampliação vertical do cemitério do Corpo Santo apresenta, ainda, semelhanças com o "plano urba-

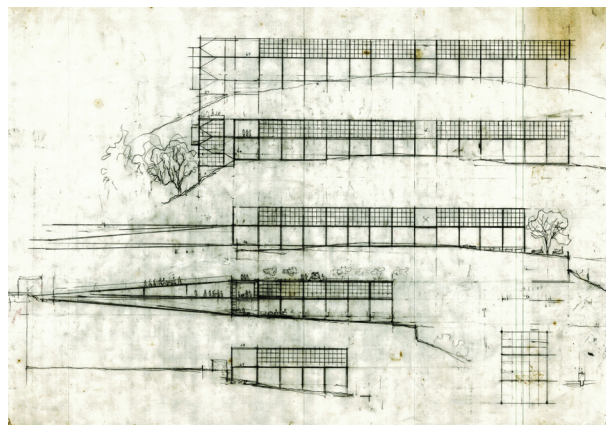


Figura 14 | Estudos de implantação e de acesso ao cemitério vertical do Campo Santo, projeto de Rebouças (1993-94)

Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / Grupo de Pesquisa "Projeto, cidade e memória" / FAUFBA



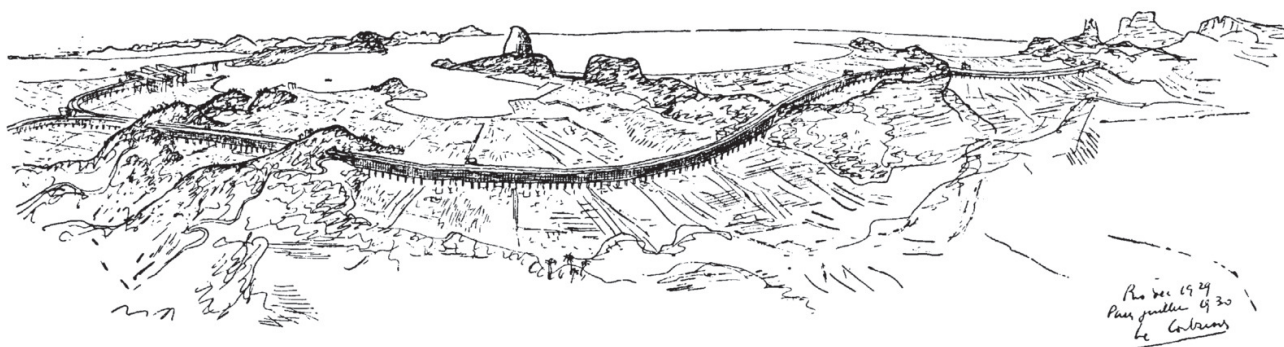


Figura 15 | Croqui do “plano urbano” de Le Corbusier para o Rio de Janeiro, 1929  
Fonte: TSIOMIS, 1998

no” desenvolvido por Le Corbusier para o Rio de Janeiro durante a sua primeira visita ao Brasil, em 1929: enquanto as preexistências ficam intactas no nível do solo, um novo volume elevado sobre pilotis – serpenteante no caso de Le Corbusier, rigorosamente ortogonal no caso de Rebouças – abriga as células “habitacionais” (em um caso para os vivos, no outro para os mortos). A cobertura, por sua vez, se configura como espaço linear de circulação (de veículos automotores, no caso carioca, e de cortejos fúnebres, no caso baiano).

Curiosamente, as palavras de Rodrigo Queiroz para descrever a proposta de Le Corbusier para o Rio de Janeiro poderiam igualmente ser aplicadas no projeto de Rebouças para o Campo Santo: “uma imensa infraestrutura, uma forma unitária que, nesse caso, dá o contorno de uma edificação que assume a escala da própria paisagem.” (Queiroz, 2013).

*Diálogos possíveis entre Rebouças e Rossi: a casa dos vivos, a casa dos mortos.*

É difícil resistir à tentação de comparar o projeto de Rebouças para a ampliação vertical do Campo Santo com o projeto arquitetônico de ampliação cemiterial mais difundido da segunda metade do século XX: o cemitério de San Cataldo, em Modena, Itália, projeto de Aldo Rossi e Gianni Braghieri (1971-1978). Embora tenha sido elaborado mais de vinte anos antes do projeto de Rebouças, o projeto de Rossi e Braghieri obteve ampla divulgação internacional e é provável que Rebouças o conhecesse. Em comum, os dois projetos, de Rossi (e Braghieri) e Rebouças (e Valladares), possuem o fato de se basearem em um preciso rigor geométrico, calcado na ortogonalidade e na modulação.

Alberto Ferlenga, autor de uma das principais monografias dedicadas à obra de Rossi, em um texto sobre o Cemitério de San Cataldo, observa que:

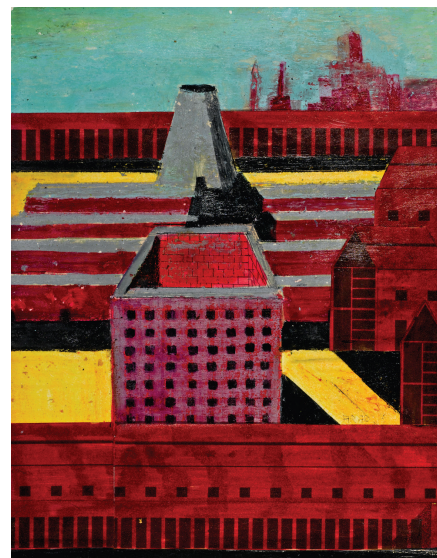
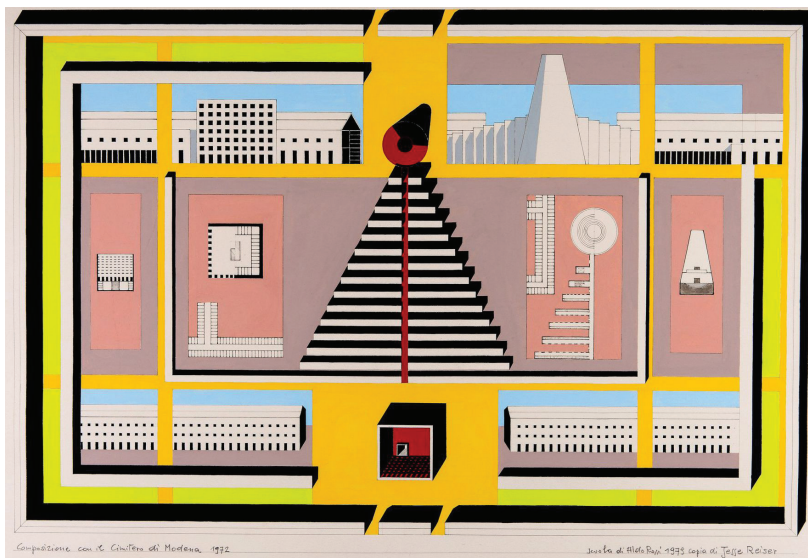
O cemitério, como edifício, é a casa dos mortos. Originalmente, a tipologia da casa e a da tumba não se distinguem. A tipologia da tumba e das construções funerárias se confunde com a tipologia da casa, corredores retilíneos, espaço central, terra e pedra. (Ferlenga, 2000, p. 50, tradução do autor)

Também no projeto de Rebouças para o Campo Santo encontramos a tipologia da casa. Porém, aqui, as tipologias adotadas por Rossi no projeto de San Cataldo – o pátio central tão comum na arquitetura residencial mediterrânea e a casa a *ballatoio* tipicamente milanese – são substituídas pela tipologia do bloco horizontal, característica do conjunto habitacional moderno, como uma *unité d’habitation* dos mortos: um “corredor retilíneo” central, ao redor do qual se organizam as “habitações”. Apesar desta diferença tipológica, em ambos casos – Rossi e Rebouças, Modena e Salvador –, é certo que “a tipologia da casa e a da tumba não se distinguem”, ainda que sejam, paradoxalmente, distintas entre si. Há, ainda, uma outra diferença fundamental entre os dois projetos. Em sua obra, Rossi busca uma arquitetura quase metafísica, em que o caráter arquetípico da edificação se intensifica pela ausência completa de pessoas, como se pode observar nos seus desenhos originais. O cemitério de Rossi é uma arquitetura da ausência, do vazio e do silêncio. Afinal, a necrópole é, por definição, a cidade dos mortos. Embora reconhecesse que “as coisas, os objetos, as construções dos mortos não são diferentes das dos vivos”, Rossi observa, sobre seu projeto para o Cemitério de San Cataldo, que “Lembrava o túmulo de Eurisace, uma obra abandonada, uma casa vazia; também via a morte no sentido de ‘ninguém vive aqui’, e, portanto, de um remorso, porque não sabíamos que classe de relações estávamos mantendo com esse ‘ninguém’, a quem, contudo, buscávamos. (Rossi, 1998, p. 50, tradução do autor)

Nos desenhos de Rebouças, ao contrário, o cemitério está ocupado de pessoas que o *vivenciam*, *vivificam* e *vitalizam*, tornando-o, assim, lugar também dos vivos. Se, para Rossi, o cemitério é um espaço abandonado, vazio, um lugar onde “ninguém vive”, para Rebouças, a necrópole é um *lugar* habitado e frequentado também pelos vivos.<sup>10</sup>

### Considerações finais

O projeto do mercadinho de peixe de 1986 pode ser interpretado como um “flerte” de Rebouças com a cultura afro-baiana então em ebulição na Bahia, algo até então impensável na sua obra. O mercado



Figuras 16 e 17 | "Composições com o cemitério de Modena", de Aldo Rossi

Fonte: <https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/jesse-reiser-aldo-rossi>; <https://www.dezeen.com/2015/07/30/san-cataldo-cemetery-modena-italy-aldo-rossi-postmodernism>

é, assim, um *lugar* impregnado da cultura local. Já a proposta para a ampliação vertical do cemitério do Campo Santo corresponde à retomada de elementos e referências da tradição moderna da escola carioca de matriz corbusiana, à qual o arquiteto baiano esteve intensamente vinculado entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1960.

Se o projeto para o diminuto mercado do peixe é absolutamente heterogêneo, assimétrico e singular, dialogando, em termos de escala e materialidade, com a arquitetura do Forte de Santa Maria, o estudo para a ampliação vertical do cemitério do Campo Santo, por sua vez, se apresenta como uma estrutura modular e racional que, apenas tocando o solo sagrado do antigo cemitério, permite criar uma nova "cidade dos mortos" (e dos vivos) elevada, quase como uma superestrutura contínua e sem limites, se aproximando das propostas dos metabolistas japoneses nos anos 1950 e 1960 e dos coletivos italianos Archizoom Associati e Superstudio nos anos 1960 e 1970. No projeto para a necrópole de Salvador, o que Rebouças busca não é a solução pontual, específica, como no projeto do mercado, mas um partido geral, um princípio de intervenção genérico e reprodutível.

Em comum, as duas intervenções concebidas por Diógenes Rebouças para sítios de valor patrimonial demonstram sua compreensão da arquitetura como ato cultural, como expressão de seu tempo e reflexo de seu *lugar*, e por isso mesmo respeitosa – ainda que de formas distintas, nos dois projetos – dos valores culturais das preexistências arquitetônicas e paisagísticas.

Um último aspecto comum a se destacar nestes dois estudos de Rebouças é o poder de síntese do arquiteto. O corte-fachada cubista do projeto de

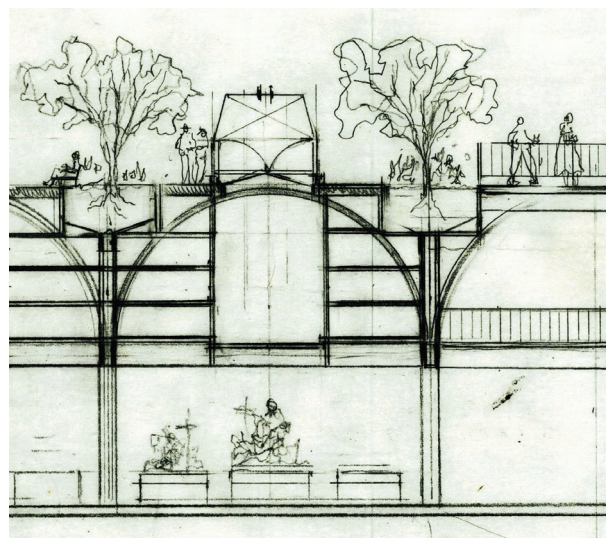


Figura 18 | Detalhe de corte do cemitério vertical do Campo Santo, projeto de Rebouças (1993-94)

Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / Grupo de Pesquisa "Projeto, cidade e memória" / FAUFBA

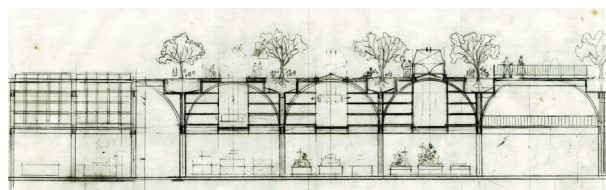


Figura 19 | "Corte cubista" do cemitério vertical do Campo Santo, projeto de Rebouças (1993-94)

Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / Grupo de Pesquisa "Projeto, cidade e memória" / FAUFBA

ampliação do cemitério permite compreendê-lo espacialmente, ainda que de forma esquemática, em um desenho supostamente planimétrico. Rebouças consegue, numa única e contínua elevação, nos mostrar interior e exterior, seção transversal e seção longitudinal, espaços e percursos.<sup>11</sup> Na proposta



para o mercadinho do peixe, uma única prancha, conjugando plantas, elevações e perspectivas, consegue sintetizar plenamente o projeto.

## Agradecimentos

Agradecemos aos arquitetos João Legal Leal e Eduardo Furtado de Simas, do IPHAN, pelas informações prestadas sobre o projeto do mercado de peixe de 1986; e ao arquiteto Lourenço do Prado Valladares, pelo compartilhamento de informações e reflexões sobre o desenvolvimento do projeto de Rebouças para o Cemitério do Campo Santo. Agradecemos ainda à colaboração do arquiteto Marcelo Serva e da historiadora Adriana Bastos Santos, da Santa Casa de Misericórdia, no acesso ao acervo documental do Centro de Memória Jorge Calmon e ao professor e arquiteto Geraldo Bezerra de Araújo pelo empréstimo do livro “Campo Santo: resumo histórico”.

## Notas

<sup>1</sup> O projeto da Estação Marítima Visconde de Cairú (atual sede da Companhia das Docas do Estado da Bahia – CODEBA) foi desenvolvido em coautoria com Assis Reis; o projeto da sede da Faculdade de Arquitetura da UFBA, com Ana Maria Fontenelle e Analdino Lisboa; o projeto da Biblioteca Juracy Magalhães Júnior, em Itaparica, com Ana Maria Fontenelle e Ana Tereza Pontes.

<sup>2</sup> A partir de 2014, como parte das atividades comemorativas do centenário de nascimento de Rebouças, o autor deste artigo organizou, com um grupo de colaboradores, a primeira exposição dedicada à obra do arquiteto. Intitulada “Diógenes Rebouças: cidade, arquitetura e patrimônio”, a exposição, apresentando cerca de uma centena de obras através de 39 painéis e 16 maquetes, foi inaugurada em 13 de agosto de 2015 no foyer do Teatro Castro Alves, em Salvador, ficando aberta à visitação até 08 de setembro do mesmo ano. Entre 16 e 24 de abril de 2016, a exposição foi remontada na Galeria Janete Costa, no Parque Dona Lindu, em Recife, como parte da programação do 11º Seminário Docomomo Brasil. Em novembro de 2017, por sua vez, foi lançado o catálogo da exposição (ANDRADE JUNIOR et al., 2017). Os dois projetos para o mercadinho de peixe no Porto da Barra, de 1949 e 1986, fizeram parte da exposição e do catálogo, através de maquetes elaboradas especialmente para a exposição, de parte das fotografias de época reproduzidas neste artigo e dos desenhos originais de Rebouças para o projeto de 1986. Quanto ao cemitério do Campo Santo, não há qualquer menção na exposição ou no seu catálogo, posto que as informações disponíveis naquele momento eram insuficientes até mesmo para confirmar a autoria de Rebouças ou para data-lo dentro de sua produção. Somente em 2018 o acesso a fonte bibliográfica que faz referência ao projeto (Costa, 2011), confirmando a autoria de Rebouças e datando o projeto de 1993/1994, permitiram que a pesquisa avançasse, inclusive abrindo caminho para outras fontes. O cemitério do Campo Santo

é, portanto, um projeto inédito, e os respectivos desenhos incluídos neste artigo estão sendo publicados pela primeira vez.

<sup>3</sup> O Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS) corresponde à primeira experiência de planejamento urbano integrado realizada na Bahia. O EPUCS teve um papel fundamental não só no planejamento urbano da capital baiana, como a historiografia já registrou, mas também na consolidação da arquitetura moderna e no processo de autonomização do campo arquitetônico no Estado, como o autor demonstrou em sua tese de doutorado (ANDRADE JUNIOR, 2012). Além dos pioneiros levantamentos, estudos e propostas realizados em sua primeira fase (1943-1947), sob a coordenação de Mário Leal Ferreira, o EPUCS, na sua segunda fase (1947-1950), sob a coordenação de Diógenes Rebouças, terminou por se constituir, informalmente, no primeiro escritório de projetos urbanísticos e arquitetônicos da Bahia. É no contexto desta segunda fase que Rebouças elabora o projeto do mercado do peixe nas proximidades do Forte de Santa Maria.

<sup>4</sup> Para facilitar a compreensão da proposta, neste artigo optamos por apresentar a prancha dividida em partes (Figuras 04, 05, 07 e 08).

<sup>5</sup> Nilo Simões Pedreira foi Vice-Presidente da Construtora Norberto Odebrecht, empresa para a qual Rebouças elaborou diversos projetos e atuava como consultor desde a década de 1940. Ademais, a residência de Pedreira, na Graça, havia sido projetada por Rebouças.

<sup>6</sup> Os desenhos originais de Rebouças e outros documentos pessoais estão dispersos em diversos arquivos, dentre os quais o Centro Estudos da Arquitetura na Bahia da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (CEAB/FAUFBA), o Memorial Diógenes Rebouças no Mosteiro de São Bento (MDR/MSB) e a Superintendência na Bahia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-BA), além do Grupo de Pesquisa “Projeto, cidade e memória” da FAUFBA, coordenado pelo autor do artigo.

<sup>7</sup> Estes e outros desenhos, assim como alguns documentos originais de Rebouças, incluindo seus diplomas de graduação, se encontravam guardados, a pedido de seu filho Diógenes Rebouças Filho, na residência da Sra. Mariinha Andrade, ex bibliotecária da Escola Politécnica da UFBA e amiga de infância do arquiteto. Esses documentos e desenhos foram doados ao Grupo de Pesquisa “Projeto, cidade e memória” da FAUFBA em 2016.

<sup>8</sup> Na entrevista supracitada, Valladares nos informa ainda ter ficado responsável pelos estudos de viabilidade econômica da proposta de verticalização do cemitério.

<sup>9</sup> A construção de uma estrutura elevada sobre os mausoléus existentes seria, ao mesmo tempo, o maior mérito do projeto de Rebouças e, provavelmente, um dos principais motivos dele ter sido abortado: Paulo Segundo da Costa observa que “foram ouvidos alguns titulares de jazigos perpétuos situadas [sic] nas referidas quadras e, de modo geral, houve oposição à solução aventada, por entenderem as pessoas ouvidas que os jazigos ficariam prejudicados, por falta de insolação, com a luminosidade reduzida, e descaracterização. Projeto dessa ordem não deve ficar sujeito a futuras pendências jurídicas. O Provedor resolveu postergar-lo.” (Costa, 2011, p. 115). Segundo

Costa, outros motivos para a não realização do projeto de Rebouças teriam sido o falecimento, em 25 de março de 1994, do Provedor Nilo Pedreira, que havia encomendado o projeto, e “a necessidade de avolumado recurso financeiro para sua execução” (Costa, 2011, p. 112-113).

<sup>10</sup> Aqui adotamos a diferenciação feita por Josep Marí Montaner dos conceitos de espaço e lugar: “Os conceitos de espaço e de lugar, portanto, podem ser diferenciados claramente. O primeiro tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida, e o segundo possui um caráter concreto, empírico existencial, articulado, definido até os detalhes. O espaço moderno baseia-se em medidas, posições e relações: é quantitativo; desdobra-se mediante geometrias tridimensionais; é abstrato, lógico, científico e matemático; é uma construção mental. Ainda que o espaço fique sempre delimitado – como sucede de forma tão perfeita no espaço tradicional do Panteon de Roma ou no espaço dinâmico do Museu Guggenheim de Nova Iorque –, pela sua própria essência tende a ser infinito e ilimitado. Ao contrário, o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano.” (Montaner, 2001, p. 31-32)

<sup>11</sup> A expressão “corte cubista” foi utilizada pelo arquiteto Lourenço do Prado Valladares durante a entrevista que realizamos com ele, anteriormente citada.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo V. de. *Arquitetura Moderna na Bahia, 1947-1951: Uma história a contrapelo*. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. 2 v.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo V. de; LEAL, João Legal. *Arquitetura moderna e reciclagem do patrimônio edificado: a contribuição baiana de Diógenes Rebouças*. In: *Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil*. Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2007.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo V. de; SAMPAIO, Gabriela G.; ALBAN, Pedro; OTREMBIA, Gabriela (Orgs.). *Diógenes Rebouças: cidade, arquitetura e patrimônio*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/24681/1/Catalogo\\_DIOGENES\\_REBOUCAS.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/24681/1/Catalogo_DIOGENES_REBOUCAS.pdf)>. Acesso em: 11 nov. 2018.

COSTA, Paulo Segundo da. *Campo Santo: resumo histórico*. Salvador: Contexto & Arte, 2011.

DEZZI BARDESCHI, Marco. *Nuove risorse: dall'archeologia industriale alla valorizzazione del patrimonio industriale in disuso*. In: \_\_\_\_\_. *Restauro: due punti e da capo*. Milan: FrancoAngeli, 2004, p. 197-219.

FERLENGA, Alberto. *Cimitero di San Cataldo a Modena, 1971-1978*. In: ROSSI, Aldo; FERLENGA, Alberto (a cura di). *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.

MONTANER, Josep Marí. *A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *As fortificações portuguesas de Salvador quando Cabeça do Brasil*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2004.

PANE, Roberto. *Cidades antigas edificação nova (1957)*. *Revista Thésis – ANPARQ*, n. 4, p. 309-330, nov.-dez. 2017. Disponível em: <[http://anparq.web965.uni5.net/index.php/revista-thesis/article/view/174/pdf\\_73](http://anparq.web965.uni5.net/index.php/revista-thesis/article/view/174/pdf_73)>. Acesso em: 11 jan. 2019.

QUEIROZ, Rodrigo. *Le Corbusier, Paisagem do Rio de Janeiro, 1936*. *Blog do Instituto Moreira Salles*, <http://www.blogdoims.com.br/>, 15 jan. 2013. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/le-corbusier-paisagem-do-rio-de-janeiro-1936-por-rodrigo-queiroz/>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

ROSSI, Aldo. *Autobiografia científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

SALVADOR. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador. *Relatório apresentado à Câmara Municipal pelo Prefeito José Wanderley de Araujo Pinho por ocasião da abertura da sessão a 7 de abril de 1950*. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial da Bahia, 1950.

SALVADOR. Prefeitura do Município do Salvador. *Obras Públicas na Administração Wanderley Pinho 1947-1951*. [Salvador,] Bahia: Tipografia Beneditina, 1951.

TSIOMIS, Yannis (Org.). *Le Corbusier, 1929, 1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1998.

VALLADARES, José. *Bêabá da Bahia: guia turístico*. Salvador: Livraria Turista Editora, 1951a.

\_\_\_\_\_. *As artes no governo Mangabeira*. In: \_\_\_\_\_. *Domínicais: seleção de crônicas de arte 1948-1950*. Salvador: Edições Caderno da Bahia, 1951b, p. 193-197.

## Sombra e água fresca na praia paulistana

ZEIN, Ruth Verde. Sombra e água fresca na praia paulistana. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 21-29, dez. 2018

data de submissão: 20/08/2018  
data de aceite: 20/09/2018

*No-frills: just a shadow on the beach*

*Sin ostentación: solo una sombra en la playa*

### Ruth Verde ZEIN

Doutora em Teoria, História e Crítica da Arquitetura;  
Professora da FAU-PPGAU-UPM;  
rvzein@gmail.com

### Resumo

Este texto vai tratar dos projetos para a reforma das instalações do Clube Santapaula realizados em 1960-1, por Artigas e Cascaldi, comentar um pouco sobre o projeto desses autores da “Garagem de Barcos” do clube e se concentrar em compreender um projeto intermediário e não executado para o “Setor Náutico” do clube. Aproveita o ensejo para desfrutar das belas e lúdicas perspectivas das propostas de projeto nas quais relaxados e belos corpos desfrutam do sol da praia de paulista, navegando em embarcações no lago ou protegidos à sombra de uma leve construção, tomando uma água fresca sob o abrigo de um pavilhão náutico, de arquitetura leve e informal.

**Palavras-chave:** Vilanova Artigas, arquitetura brasileira, análise de obra.

### Abstract

*This text will consider the projects for the renovation of the facilities of the Santapaula Club designed in 1960-61 by Artigas and Cascaldi. It will briefly comment on the authors' design for Club's "Boat Garage", but mostly it focus on understanding an intermediate non-executed design for the club's "Nautical Sector". It takes advantage of the opportunity to enjoy the nice playful perspective drawings of the project proposals in which beautiful relaxed bodies enjoy the sun of the Paulistana beach, sailing the lake in boats or protected by the shade of a light construction, having a glass of fresh water under the shelter of the nautical pavilion, a light and informal piece of architecture.*

**Keywords:** Vilanova Artigas, Brazilian architecture, close reading.

### Resumen

*Este texto profundizará en los proyectos para la renovación de las instalaciones del Club Santapaula diseñadas en 1960-1 por Artigas y Cascaldi. Se comentará brevemente el proyecto la "Garaje de Barcos" del Club, pero se centrará principalmente en la comprensión de un proyecto intermedio y no ejecutado para el "Sector Náutico" del club. Aprovecha la oportunidad para dis-*

*frutar de las perspectivas agradables y lúdicas de las propuestas de proyectos en las que cuerpos relajados y bellos disfrutan del sol de la playa Paulistana, navegando en botes en el lago o protegidos a la sombra de una construcción ligera, tomando una fresca agua bajo el refugio del pabellón náutico, una pieza de arquitectura ligera e informal.*

**Palabras-clave:** Vilanova Artigas, arquitectura brasileña, análisis de obra.

### Introdução

É razoável imaginar que quando um/a arquiteto/a abandona um primeiro projeto e reinicia em outras bases seu processo criativo, propondo uma segunda e distinta versão, algo de muito fundamental pode estar ocorrendo, naquele momento, no panorama criativo desse/a autor/a. Especialmente quando, embora a nova proposta seja destinada ao mesmo (ou quase o mesmo) programa, e ao mesmo (ou quase o mesmo) local, apresenta-se de forma totalmente distinta, em tom e aspecto.

O descarte de uma ideia inicial de projeto pode acontecer por razões externas ao processo criativo. Por exemplo, o cliente pode não ter se agradado, ou pode ter modificado suas demandas; a checagem da legislação urbana ou técnica aplicável ao caso pode ter obstado aquela solução; e ainda outras causas extemporâneas podem ter atuado, provocando a mudança. O descarte de uma solução que já parece ser boa, em prol de outra também boa, mas completamente distinta, também pode acontecer motivado apenas por razões internas ao processo criativo. Se for esse o caso, talvez a vontade de mudar que anima tal transformação possa indicar a presença de uma força interna, oculta, fundada na necessidade criativa. E que, soberana, exige iniludivelmente que as/os autoras/es mudem de rumos e encontrem outros caminhos, em busca de novos desafios – sejam de ordem material, técnica e/ou conceitual.

Ainda assim aquilo foi descartado, porque não mais satisfaz às/aos autoras/es, não é necessariamente uma ideia menor. Pode ser que se trate de uma coisa ainda muito boa em si mesma. Pode ser que essa coisa não mais satisfaça não por apresentar algum defeito mas porque algo mudou, dentro dos/as autores/as. E agora essa coisa já não mais se coaduna com o que se deseja, com o que pode vir a ser, com a coisa nova que se quer apresentar e está prestes a nascer, na força transgressora do devir.

E talvez um episódio desse tipo possa ter acontecido no projeto para o Clube Santapaula.

### Muda-se o Jogo

O edifício da “Garagem de Barcos do Clube Santapaula” (1961-5) é talvez a obra mais singular da

trajetória dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. De dimensão relativamente pequena, com um programa simples e com poucas limitações de terreno, foi concebido com alto grau de experimentação estrutural, espacial e formal e uma ampla margem de arbítrio, resultando numa proposição criativa e única<sup>1</sup>.

Imediatamente antes de realizar esse conhecido projeto, Artigas e Cascaldi ensaiaram para o mesmo terreno e clube uma outra proposta, que por alguma razão não chegou a ser levada adiante, da qual nos restam algumas perspectivas<sup>2</sup>. Não se trata de um projeto completo, mas apenas de alguns estudos, algumas primeiras ideias e algumas variações, que foram descartadas em prol da outra solução finalmente adotada, e construída.

Entretanto, a meu ver, nem por isso esses primeiros estudos são menos interessantes. Há neles uma beleza e valor intrínseco; e ademais, talvez se possa tomá-los também como testemunhos da ocorrência, na trajetória profissional de seus autores, de um possível ponto de inflexão projetual. E acrescentando-se ainda outra camada interpretativa, à luz do estudo dessa versão primigênia descartada pode-se talvez resinificar, radicalmente, a compreensão do projeto finalmente executado.

A data em que esses dois projetos (o não desenvolvido, e o finalmente executado) são propostos é muito significativa, tanto na linha do tempo da arquitetura moderna, em geral, com na trajetória de Artigas & Cascaldi, em particular.

O primeiro projeto para o Setor Náutico (que depois seria conhecido como “Garagem de Barcos”) do Clube Santapaula parece ser de 1960; o segundo projeto, que foi executado, é de 1961. No Brasil, essas datas coincidem com o momento exato de antes e depois da inauguração de Brasília. No mundo todo, essas datas marcam um súbito e exponencial aumento da quantidade de obras adotando uma linguagem que, a seguir, será chamada pela historiografia, talvez à falta de melhor etiqueta, de brutalista.

Naquele momento, nem a arquitetura moderna de corte corbusiano da *promenade architecturale*, da leveza, dos 5 pontos, das superfícies brancas revestidas e/ou bem acabadas deixa de existir de súbito; nem a arquitetura também de corte corbusiano, pesada, da exploração de superfícies rugosas e deixadas aparentes, de exibição de superestruturas em exoesqueletos explícitos e despidos acabara então de começar. Como se sabe, tais processos de mudança de mentalidade, tecnologia, gosto (e moda...) não tem nem é possível determinar um dia e hora para seu início, nem para haverem caducado; tampouco se sucedem de maneira brusca e taxativa, e sim costumam superpor-se por algum tempo, antes que um *modus operandi* seja gradualmente abandonado em prol de outro.

E entretanto, se organizarmos e examinarmos criticamente uma massa suficientemente ampla de informações sobre as mais conhecidas obras de arquitetura, no Brasil e em todo o mundo, concebidas nos anos 1950 e 1960, chegaremos quase sempre à conclusão de que, justo naquela cúspide de décadas, algo de significativo está, meio subitamente, mudando. Se trata de uma mudança que parece conter, em sua força motriz, algo de uma vontade experimental, algo de uma vontade de ênfase e exagero, algo que quer sair do casulo do que já se sabe e ir em busca das possibilidades ainda insuspeitas daquilo que poderá vir a ser possível. Chamemos esse algo de “brutalismo”: nem tanto porque o nome é adequado, mas apenas porque esse indexador é útil, já que empregando-o, todos vão reconhecer sobre o que estamos falando.

Mas estejamos atentos, para evitar anacronismos. Naquela data – 1960-1 – o tal de brutalismo ainda não era, como viria a ser uns poucos anos depois, um estilo (ou uma tentativa de conformar uma pauta estilística); sequer já era então uma linguagem bem estabelecida, pois suas obras paradigmáticas mal principiavam a aparecer no mundo. Da mesma maneira, a narrativa historiográfica sobre essa arquitetura ainda não estava plenamente cristalizada; ou seja, essas arquiteturas, ditas depois brutalistas, ainda não estavam classificadas, reduzidas a fórmulas e modelos.

Mais importante ainda, alguns historiadores mais astutos ainda não haviam tomado posse do assunto, nem se apropriado da sua origem, nem subvertido seus significados – como em seguida aconteceu; e de maneira tão bem sucedida que ainda hoje essa outra versão segue sendo acreditada. Naquele instante, as arquiteturas inaugurais daquilo que se chamaria posteriormente, e genericamente, de brutalismo, apenas se afirmavam, apenas ensaiavam os primeiros passos, embora já se manifestassem com a força de uma irrupção. E o faziam não por meio de discursos, ou de movimentos, mas simplesmente através de obras, propostas por alguns/as arquitetos/as ousados/as e criativos/as.

Mal comparando, e olhando desde aqui e agora de mais de meio século depois, esse tal de brutalismo dos começos parecia querer expressar um procedimento “gótico” de se conceber a arquitetura moderna, apostando na exploração radical e manifesta das lógicas da construção, em grau até então ainda não plenamente tentado – embora tal busca constasse, ideologicamente, das declarações e discursos modernos, desde suas vanguardas. E por estar realizando radicalmente o que antes apenas se declarava, segue sendo, estatutariamente, ainda moderno. Embora, pelos resultados que apresenta, possa se considerar que já parcialmente se distanciava, ou se diferenciava, de boa parte das anteriores manifestações clássicas da arquitetura moderna.



Tampouco o projeto definitivo da “Garagem de Barcos”, que foi finalmente realizado para o setor náutico do Clube Santapaula junto à represa do Guarapiranga, foi a primeira incursão de Artigas e Cascaldi nas hostes das buscas brutalistas. Mas será, certamente, um de seus momentos mais radicalmente livres e experimentais. Na obra deles, e considerando-se toda e qualquer arquitetura brutalista, de todo o mundo.

Entretanto, o projeto anterior e descartado para o Setor Náutico do Clube Santapaula nada tem de brutalista. E esse cambio de paradigma projetual, naquele momento, naquela obra, é certamente um fato muito interessante, e bastante notável.

### Mudam-se os nomes

Antes de tratar das questões relativas às mudanças de linguagem arquitetônica entre as versões antes e depois desse projeto, pode ser interessante destacar um detalhe, ligado à linguagem em si mesma: no caso do Clube Santapaula, além do projeto, o nome da obra também muda (e com ela, o nome do próprio clube). E isso não é de somenos importância.

Artigas & Cascaldi foram inicialmente contratados pelo Clube Santapaula para realizar uma reforma nas suas instalações, com a inclusão de um setor “aquático”, ou seja, das piscinas. A ausência de piscinas e vestiários em um clube já construído e em funcionamento explica-se pelo fato de seu edifício-sede não ter sido projetado originalmente para essa finalidade. O Santapaula ocupou uma construção parcialmente inconclusa, originalmente destinada a um hotel-cassino, cuja obra havia sido interrompida devido à proibição do jogo legal ao final da década de 1940, inviabilizando a proposta original<sup>3</sup>.

A localização do clube, muito afastada do centro da cidade, junto a uma das represas situadas na zona sul da cidade (represas e margens que não eram então públicas, mas de propriedade particular da companhia São Paulo Light & Power) se poderia qualificar o empreendimento, nos termos de hoje, como um “resort”. A progressiva urbanização do bairro de Interlagos, facilitada pela expansão da indústria automobilística a partir dos anos 1950 foi transformando o bairro, que originalmente abrigava principalmente casas de fim de semana, e cada vez moradias permanentes passaram a ser construídas e habitadas. Essa circunstância talvez tenha incentivado os dirigentes do novo clube a consolidar suas instalações e ampliar a oferta de seus atrativos.

O Clube Santapaula seguia, aliás, uma tendência importante daquele momento, uma época que pode ser considerada como áurea na expansão de clubes particulares de lazer, que se espalhavam por toda cidade. De fato, os próprios Artigas & Cascaldi seriam responsáveis por projetos de edifícios e/

ou equipamentos esportivos para as sedes de várias outras agremiações de lazer, tais como a Associação Portuguesa de Desportos, o Clube Anhembi, o São Paulo Futebol Clube - para citar os projetos desses autores que de fato foram parcialmente executados; sem contar outras propostas dos mesmos arquitetos que ficaram apenas no estágio inicial de estudos, e sem mencionar, ademais, os inúmeros outros projetos dessa época, para clubes, idealizados por vários outros arquitetos paulistas.

Constam nas pranchas relativas ao projeto de reforma das instalações do Clube Santapaula algumas possibilidades e variações de arranjos, de reforma e de ampliação do edifício-sede do clube; inclusive e especialmente, várias soluções diferentes para a área das piscinas. O projeto inicial se concentrava na alteração das instalações do edifício-sede, situado em um amplo lote, que conforma um quarteirão urbano pentagonal, rodeado por ruas residenciais, e sem acesso direto às margens da represa. Em meio aos arquivos de desenhos desse projeto de reforma, de Artigas & Cascaldi, comparecem também alguns estudos arriscando algumas propostas para a ocupação de um trecho das margens da represa, do outro lado da avenida que a circundava<sup>4</sup>.

Nos primeiros desenhos para esse novo trecho consta nas pranchas o nome de “Setor Náutico”, e não “Garagem de Barcos”, como viria a se chamar na fase seguinte. Parecem indicar a vontade do Clube Santapaula de se expandir, como outros clubes já então existentes naquele bairro, transformando-se não apenas em um clube de lazer, como também em um clube náutico. Esses primeiros estudos não foram levados adiante. Um novo projeto, para esse outro e destacado terreno, situado junto às margens da represa, foi elaborado. Essa obra definitiva passou a ser denominada como “Garagem de Barcos” do “late Clube Santapaula”. Foi a que de fato se construiu, e que ainda lá está, embora cada vez mais em precária situação física.

Aqui introduzo uma nota pessoal. Meus pais foram sócios desse clube, frequentei suas instalações, vivenciei seus espaços enquanto criança e adolescente. Embora fosse ainda muito jovem, guardo lembranças indeléveis dessas vivências. Uma delas é que o edifício nunca foi uma “garagem” para barcos. Usava-se a parte de cima como mirante, área de lazer e bar/lanchonete, e na parte de baixo como local para abrigar os barcos provisoriamente, enquanto descarregavam seus motores e velas, equipamentos que podiam ser guardados no depósito fechado ali existente. Em seguida os barcos eram levados embora e estacionados em outra parte, abrigados em improvisados “telheiros” dispostos ao longo do restante do terreno.

A mudança de nome para “garagem de barcos”, quando de fato essa nunca foi sua destinação, pode



ter sido adotada várias razões, e ainda não encontrei nenhum documento que explique a mudança – até porque, na época, esse detalhe poderia não parecer tão importante. Mas é significativo o fato dessa proposta ter sido inicialmente chamada pelo nome de “setor náutico”, e interessante saber que inicialmente ainda estava sendo pensada, prioritariamente, como uma construção de uso mais informal, como uma oportuna sombra e abrigo de apoio para atividades que, afinal, não iam acontecer nela, mas principalmente na praia, ou velejando nas superfícies das águas da represa.

A “Garagem” nunca foi um edifício industrial, ou um galpão, ou um lugar para produção, reparos e armazenamento de barcos. Essa informação é importantíssima hoje, quando se considera a necessidade de restauro e revitalização desse conjunto: trata-se, a meu ver, de um aspecto de altíssima importância. Principalmente para evitar que se sugiram destinações inadequadas e espúrias para a possível futura reciclagem dessa obra. Uma garagem é fechada; um mirante/bar é aberto. A abertura completa e total dos espaços desse magnífico edifício – que, pelas razões expostas, prefiro sempre chamar de “Setor Náutico” do Clube Santapaula – é condição *sine qua non* para sua correta revalorização. Qualquer coisa diferente disso é engano, e pode produzir ainda mais danos do que vantagens.

Julietta achava que um nome não importava. Aquela história terminou em tragédia. Neste caso, espero que o ajuste do nome se faça sempre presente, ou ao menos, sempre se considere, se finalmente o assunto da reciclagem daquele edifício se viabilizar. Para que a repetição do engano não resulte em farsa.

### Sombra da barraca

Pois então, em meio aos papéis do projeto de reforma da sede do Clube Santapaula, encontram-se uma série de perspectivas, a maioria delas representando o “Setor Náutico” do clube, na faixa de terreno para além da avenida e junto às margens da represa do Guarapiranga.

Algumas poucas perspectivas representam vistas internas do edifício-sede, destacando a pontuação colunar da estrutura em contraste com o arranjo do mobiliário e as figuras humanas em primeiro e segundo plano. Nelas, as pessoas desenhadas não são bonecos “genéricos”, mas quase representações, sempre muito expressivas, possivelmente até em alguns casos de pessoas conhecidas, talvez mesmo dos clientes e dos arquitetos. Há uma atenção quase carinhosa no desenho das roupas, nos cortes de cabelos, nas atividades que as pessoas parecem estar desempenhando – de trabalho ou lazer – complementadas por vegetação de espécies reconhecíveis, alguns acessórios de arte moderna, arandelas e lustres de época, mesas e cadeiras de pé palito,

espreguiçadeiras com tecidos listrados de lona (Figuras 1, 2). Chama a atenção uma perspectiva externa olhando para oeste mostrando as novas piscinas (Figura 3), desenhadas segundo uma versão na qual ainda estão enterradas, ou estão dispostas apenas um pouco sobressalentes em relação ao piso externo, e que são representadas sem quaisquer barreiras que pudessem impedir a circulação das pessoas entre o clube e as piscinas; tanto aquela mais rasa, rodeada de crianças, mais próxima, como em outra um pouco mais ao longe, provavelmente uma piscina mais funda, rodeada de adultos, estando todos os personagens em trajes de banho. Em primeiro plano, Pinheiros, talvez uma Bauhinia, uma moita de Guaimbê; no horizonte, quatro veleiros e as montanhas do outro lado da represa.

Como num *traveling*, ou como numa fotografia tomada por um voo de *drone*, na perspectiva seguinte (na ordem aleatória, mas intencional, com que as descrevo) o conjunto agora é visto em uma perspectiva geral, numa mirada para leste e norte. Há duas perspectivas desenhadas a partir de mais ou menos desse ângulo, cada qual representando diferentes possibilidades, ou estudos, para o projeto de reforma da sede do clube. Em complemento, ambas mostram a mesma proposta de ocupação da faixa junto às margens da represa. Chamemos de perspectiva 4 e 5, pois acredito que essa ordem também pode indicar a sequência em que foram desenhadas (embora, no caso, seja apenas uma *educated guess*).

Na perspectiva 4 (Figura 4) o desenho do edifício-sede mostra o ala norte-sul de maneira esquemática, sem ressaltar janelas, ou talvez, como se se tratasse de uma imensa viga, apoiada sobre pilotis; à frente dela, organizam-se outro bloco menor e as áreas das piscinas, num arranjo que lembra a perspectiva, vista de dentro, e logo acima comentada. A ala leste-oeste do edifício-sede, disposta na porção norte do lote, é representada de maneira simples, mas relativamente fiel ao edifício como ali existia, enfatizando cada pavimento e a marcação vertical das colunas. Na faixa da “praia”, 5 altas palmeiras (imperiais?) apenas cobrem vista para a ponta norte da sede; outras quatro palmeiras, ou talvez outro tipo de árvore, compõem o canteiro central da avenida no trecho mais ao sul. Dessa maneira, o foco da composição do desenho, bem visível e em destaque, é o edifício-sede situado no plano de fundo do desenho.

Em primeiro plano comparece uma singela construção, o “Setor Náutico”, um pavilhão estreito e longo definido pela repetição de 9 abóbadas, onde os 8 pares de apoio centrais são colunas verticais e os dois últimos apoios nas pontas se inclinam na tangente das curvas (catenárias?) até chegarem ao chão. Solução que relembra, de alguma maneira, a proposta para a rodoviária de Londrina [1950] dos

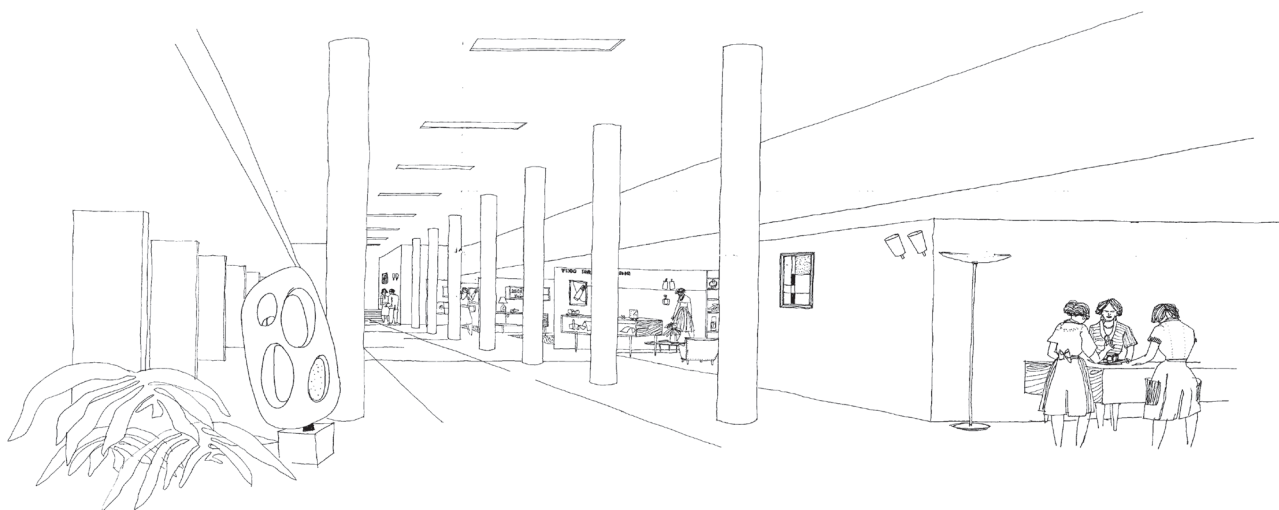


Figura 1 | Perspectiva interna da reforma do Clube Santapaula  
Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)



Figura 2 | Perspectiva de uma varanda, reforma do Clube Santapaula  
Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)



Figura 3 | Perspectiva das piscinas, reforma do Clube Santapaula  
Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)

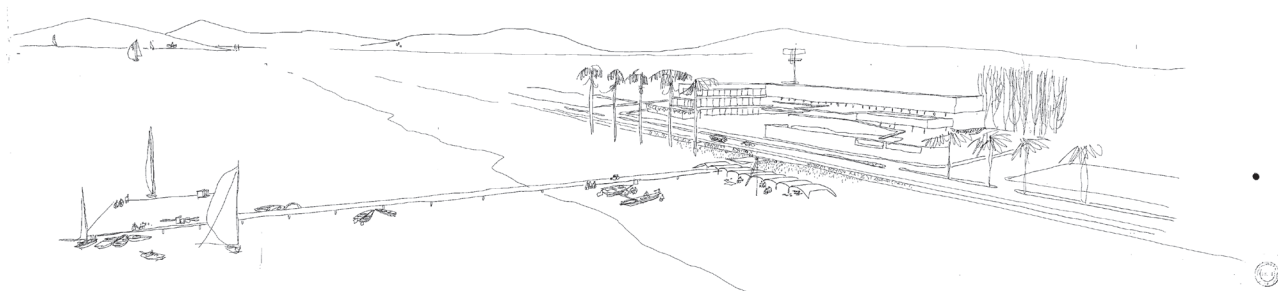


Figura 4 | Perspectiva aérea, Clube Santapaula e Setor Nautico, variação 1  
Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)

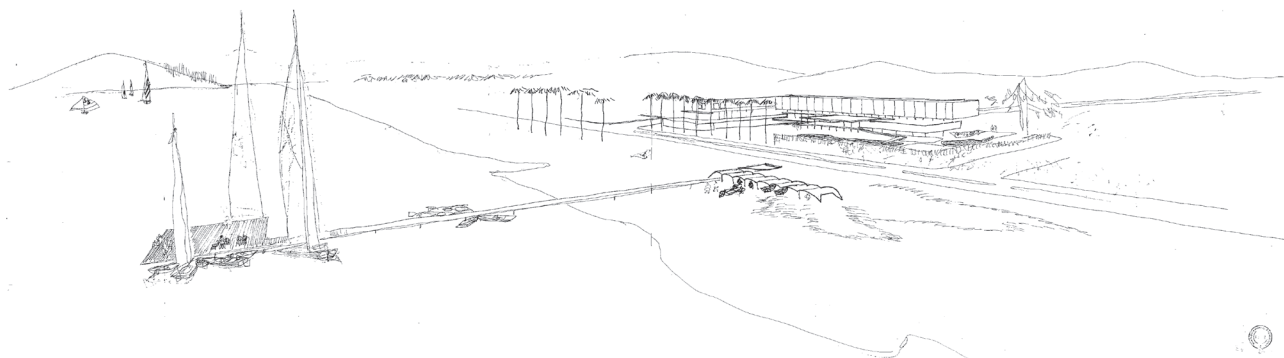


Figura 5 | Perspectiva aérea, Clube Santapaula e Setor Nautico, variação 2  
Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)

mesmos autores, ou para a proposta para o restaurante e auto-posto do Clube dos 500 em Guaratinguetá, de Oscar Niemeyer [1952-3]. Na altura das duas primeiras colunas da ponta norte desse pavilhão começa “deque” ou pier transversal, estreito e extenso, ligeiramente elevado do chão, que se prolonga do pavilhão até a linha d’água, e prossegue estendendo-se, numa dimensão duas vezes maior do que o trecho de terra, sobre a represa; ampliando-se na ponta em uma praça, talvez flutuante, de formato quadrado.

Nove botes e 3 veleiros estão ali atracados ou bem próximos. Cinco pessoas estão no trecho aquático do pontal; no trecho terra do deque, duas pessoas estão sentadas, 3 de pé, e outras cinco observam dois botes atracados, um deles contendo o que parece ser um motor. Perto do pavilhão em cobertura abobadada veem-se outras cinco pessoas, talvez umas esteiras de sol e outros objetos, além de uma estranha “grua”, ou mastro. Logo atrás do pavilhão observa-se a entrada da passagem subterrânea que conectaria o setor náutico à sede existente, passando sob a avenida - solução idêntica à adotada no projeto final. A avenida que separa as margens da sede está deserta, como era comum na época: passam apenas um ônibus e um carros. No lago, ao longe, notam-se outros três veleiros e alguns marcos verticais, de difícil identificação. As linhas sinuosas no horizonte confirmam a típica topografia em “mar de morros” da cidade.

Na perspectiva 5 (Figura 5), apesar do traço parecer mais esquemático e apressado, outros detalhes

se revelam. Na sede do clube, a ala norte-sul ganha um desenho de colunas ou linhas de caixilhos verticais na fachada, presentificando-se, enquanto a ala leste-oeste da ponta norte, tão melhor detalhada na perspectiva anterior, agora é desenhada quase esquematicamente; além disso, as palmeiras que no desenho anterior também eram representadas naquela ponta agora dobraram em quantidade, saíram da praia e deslocaram-se para o terreno da sede, parcialmente escondendo esse trecho do edifício.

Com essas ligeiras mudanças agora o foco do desenho se desloca para o primeiro plano, ou seja, o Setor Náutico, que se mostra plenamente visível ao sol abrasador da folha branca; mas talvez seja o fim da tarde, porque já não há banhistas na praia e dois botes já se abrigaram sobre as abóbadas (que agora são apenas 8). Em compensação há mais pessoas no pontal, talvez observando o por do sol, porque a maioria olha para oeste. O pontal agora apresenta uma textura que sugere que seja de tábuas de madeira. Um veleiro está atracado, outros dois veleiros – denunciados mais pelas suas duas imensas velas que pelo corpo do bote – puxam ainda mais o olhar para esse trecho, aquático, da composição.

Um terceiro desenho geral se apresenta, mudando-se agora o ponto de vista, de voo de pássaro para perspectiva a cavaleiro (Figura 6). Trata-se agora de um desenho do pavilhão do Setor Náutico propriamente dito, e por isso a Sede Social apenas se esboça ao fundo. Diferentemente das duas perspectivas anteriores nas quais, devido à distância do

ponto de vista, as pessoas eram representadas de forma bastante esquemática, aqui os personagens voltam a comparecer com jeito de pessoas reais, bem delineadas, mulheres e homens, todos em trajes sumários e/ou de banho. O pavilhão da praia permanece com 8 abóbadas e nota-se que as duas da ponta, por seu desenho, conformam um vão um pouco maior do que as do meio. O pavilhão tem um piso, disposto pouca coisa mais elevado do que o terreno. Pela escala das pessoas pode-se imaginar que o ponto inferior das abóbadas está talvez a 2,10 m do chão, e o ponto máximo talvez a uns 3,0 m; nessa mesma escala aproximada, a distância entre as colunas poderá ter talvez uns 3,50 m. É difícil precisar a dimensão transversal do pavilhão, com apenas estes desenhos; mas considerando-se as perspectivas anteriormente descritas, pode-se estimar uma largura entre 7 e 9 m, aproximadamente. Para termo de comparação, as abóbadas da Rodoviária de Londrina, em ritmo de 7, tem proporção bem distinta (~8.5 x 10 m) e as colunas estão recuadas da borda.

O pavilhão do Setor Náutico apresenta ritmo estrutural que pode-se comparar, mas aproximadamente, ao trecho da rodoviária de Londrina não em abóbadas, mas de cobertura inclinada, pois ali a estrutura tem um ritmo de 4.50 para a mesma largura de 10m. De qualquer maneira, a semelhança entre ambos projetos só se sustenta quando o olhar é demasiado superficial e rápido demais: ao se examinar os detalhes, percebe-se que se trata de outra ideia, bem distinta. Adotando-se essas estimativas dimensionais imprecisas, o pavilhão não teria mais do que uns 30 a 35 m de comprimento por 10 m de largura: um perímetro bem distinto daquele do

projeto definitivo e executado da “Garagem de Barcos”, cujas dimensões são de aproximadamente 70 x 14 m.

Neste desenho as palmeiras imperiais voltam a estar na praia, e a escala próxima permite distinguir o desnível entre a rua e a praia, conformando uma espécie de talude onde 12 pessoas sentadas observam a paisagem ao fundo. Dentro do pavilhão, estão outras 6 pessoas, conversando em dois grupos; do lado de fora outras 2 pessoas jogam peteca, outro grupo de 3 pessoas caminha e conversa, e em primeiro plano, dois banhistas, ou velejadores, com água até os joelhos, estão entrando (ou saindo) da água. O deque elevado e plano revela a queda suave da topografia da praia; sobre ele estão outras 3 pessoas observando um quarto personagem que veleja, e/ou atraca.

Na perspectiva (Figura 7) seguinte o ponto de vista novamente se modifica, e apresenta-se como quem estivesse desenhando dentro, ou melhor, sob a sombra do pavilhão, olhando em direção à represa. Mas não é apenas uma mudança de ângulo, e sim um estudo com algumas variações em relação ao projeto proposto nos desenhos anteriores. O piso sob a cobertura está um pouco mais elevado, conformando uma situação mais de mirante do que de barraca de praia. O contato com a areia das margens da represa já não se dá mais em continuidade plena; e talvez por isso, agora já não está mais frequentado por banhistas, mas habitado por 3 pessoas de pé, em trajes de passeio. Duas delas acenam para os velejadores e a terceira se desloca enquanto aprecia um barco “encostado”, semi-abrigado pela cobertura, pousado em cota mais baixa que a do piso interno. Uma quarta pessoa, homem, em traje mais leve, parece estar arrumando, guardando, observando ou consertando seus pertences de velejador ou remador. Lá fora nove pessoas estão passeando no deque, cuja disposição em relação ao pavilhão está espelhada, considerando-se os desenhos anteriores, surgindo agora na sua ponta sul e adentrando na represa menos profundamente do que antes, o que se pode deduzir porque as pessoas que nele estão ainda são vistas com certo detalhe.

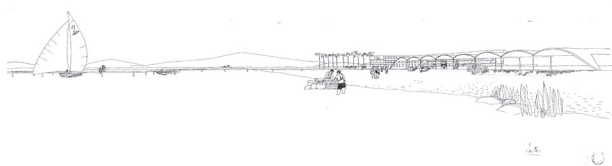


Figura 6 | Perspectiva cavaleiro, Setor Náutico, solução em abóbadas, externo, variação A  
Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)

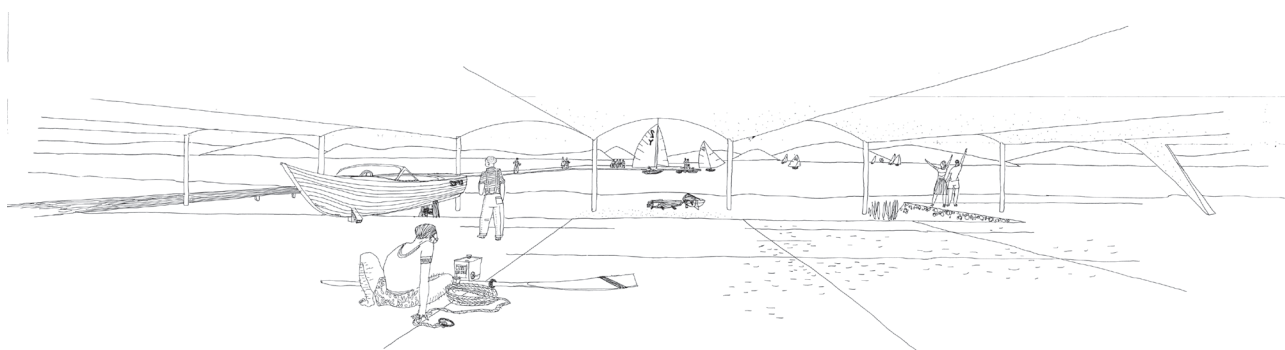


Figura 7 | Perspectiva interna, Setor Náutico, solução em abóbadas, variação A  
Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)



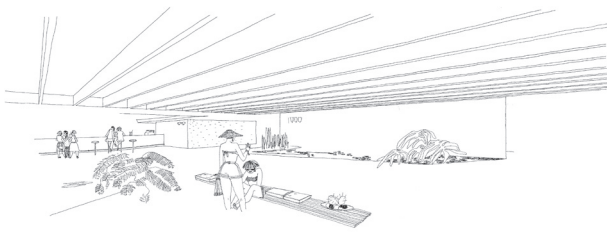


Figura 8 | Perspectiva interna, Setor Náutico, solução em vigas retas, variação B

Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)

Veem-se também as 8 abóbadas da cobertura, mas o desenho parece um pouco inacabado no lado esquerdo, pois não se distingue a coluna inclinada que indicaria ser esse o último vão da ponta sul.

Na seguinte perspectiva várias coisas mudam (Figura 8). De certa forma, o que mudou pode indicar uma certa ponte com o projeto final, definitivo, que virá a ser a seguir totalmente detalhado e construído. Enfatizo novamente que não se sabe com certeza a ordem em que esses desenhos foram feitos, e portanto, a sequência na qual os exponho não é uma certeza, mas uma tentativa de interpretação, que parece fazer sentido.

Neste desenho a cobertura do pavilhão – ou será que agora se trata apenas um pergolado vazado? – apresenta-se plana, conformada por vigas horizontais apoiadas numa viga de bordo, a qual não se sabe (ou não se vê) onde se apoia: tudo “flutua”. Inclusive um banco (ou será um deque posto sobre o chão?) onde uma banhista está sentada e conversa com outra, que está de pé. Ambas estão de chapéu, o que sugere novamente a hipótese da pérgola, e destacam-se em um primeiro plano. À direita da imagem apresenta-se um paramento, que pode ser apenas uma lona fechando a lateral (pois o desenho não indica espessura), à maneira de um quebra-vento; ou pode se tratar de um muro portante. Ao lado esquerdo há um balcão de bar, com uma caixa registradora e quatro banquinhos fixos, estando dois deles ocupados por um casal conversando com certa intimidade. Perto dali outras três pessoas, de pé e em trajés sociais, conversam. Um bloco fechado parece “extrapolar” ou estender-se além do perímetro da cobertura (ou do pergolado), e poderia conter banheiros, ou cozinha, ou ambos. Touceiras de vegetação se distribuem em três pontos, enfatizando as linhas de perspectiva.

O mais interessante do desenho é o que está ausente, ou pode ser que não: não se sabe bem se o fundo do bar é uma abertura para a vista, ou se é parede; se as vistas da represa estão para o lado de quem observa o desenho, portanto atrás e não disponíveis, ou se simplesmente o pavilhão abre-se para cima mas já não mais para os lados. Não seria totalmente inusitado: lembro que em 1961 Artigas

& Cascaldi também estavam projetado o edifício da FAU-USP. Esta perspectiva introduz amenidades como bar, estar, banheiros, que não compareciam nos desenhos anteriores. Assim, embora muito diferente da solução que finalmente será adotada, o desenho que aqui se apresenta parece estar sugerindo um caminho em busca de uma maior precisão na especialização das ideias do projeto. Definitivamente, não é mais os projetos dos anos 1950; mas ainda não se sabe bem, ou não fica explícito, se já contém as vontades e aparências do brutalismo dos anos 1960.

Nessas duas últimas perspectivas, desenhadas de um ponto de vista interior ao pavilhão, prenuncia-se também alguns rasgos projetuais que estarão presentes na obra final, tais como a variação nas cotas dos pisos sob a cobertura, a agregação de serviços de apoio, e a possibilidade do pavilhão do Setor Náutico não ser apenas uma cobertura para os banhistas, que desfrutam da praia, fugirem do sol, mas simultaneamente possa ser um espaço para os frequentadores do clube se aproximarem da represa, ainda que apenas contemplativamente.

Reservei para o final o desenho mais lúdico (Figura 9), e que pode ter sido feito a qualquer momento: exercícios de desenho de barcos a motor e a vela, exercícios de desenho de banhistas deitados/as ao sol.

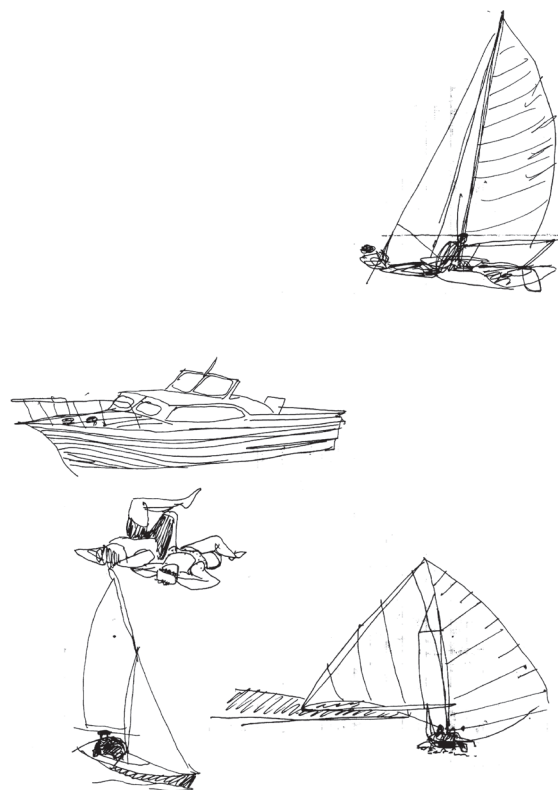


Figura 9 | Barcos e pessoas

Fonte: Biblioteca da FAU-USP, Coleção Vilanova Artigas (~1960)

## Conclusões

Realizar uma leitura mais próxima e cuidadosa desse projeto anterior para o Setor Náutico do Clube Santapaula, projeto que nunca chegou a ser desenvolvido, ou sequer plenamente cristalizado, porque por alguma razão foi suplantado por outro, é exercício que não pode, nem quer, chegar a parte alguma. Para começar porque as informações disponíveis são, obviamente, insuficientes, para auferir quaisquer conclusões taxativas. Porém, talvez não tenha sido apenas um exercício diversionista. Como em toda pesquisa, para escrevê-lo foi antes necessário realizar um certo grau de prospecção, de coleta de dados, de sistematização de informações. Como toda escrita de história, o texto organiza seu caminho criando – ou melhor, organizando – “fatos”. E porque o texto, mesmo despretensiosamente, quer chegar em algum lugar, e quer ser inteligível e comunicar, obriga-se a construir alguma “narrativa”. Neste caso, e para variar, uma narrativa sobre a obra de Artigas & Cascaldi que deseja ser bem pouco triunfal. Inclusive porque seu foco não é o que supostamente aconteceu, mas o que nunca chegou a termo. Nem por isso realiza-la foi menos divertido.

## Notas

<sup>1</sup> Essa obra foi mais pormenorizadamente estudada pela autora em ZEIN, R.V.; OLIVEIRA, L.B. (2003) e ainda em ZEIN, R.V. (2005).

<sup>2</sup> O conjunto completo dos desenhos desses projetos encontra-se de posse da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil, que gentilmente permitiu sua reprodução neste artigo.

<sup>3</sup> O lago da Guarapiranga foi artificialmente criado em 1906-8. Com a implantação nos anos 1920/30 da represa Billings, a região da zona sul da cidade de São Paulo situada entre as duas represas passou a receber vários empreendimentos para moradia para lazer. Num desses loteamentos, coroando uma avenida de acesso, em terreno de frente para a avenida que bordeja a represa do Guarapiranga iniciou-se nos anos 1940 a construção de um grande hotel, projeto do Escritório Técnico de Engenharia Mieczyslaw Grabowski (Cf. CARVALHO, M.C.W; MENDES, D., 2000, p.58). A construção foi interrompida nos primeiros pavimentos, nunca chegando a se realizar a torre dos apartamentos. Esse embasamento foi apropriado, no final dos anos 1950, pelo Clube Santapaula, para a instalação de sua sede. Cf. ZEIN & OLIVEIRA (2003).

<sup>4</sup> O trecho junto às margens da Guarapiranga não pertencia ao clube, e sim à Light. Só foi possível usá-lo após se obter a expressa permissão de seu proprietário, o que talvez parecesse simples na época, já que aquela empresa já havia permitido outras ocupações das margens por outros clubes vizinhos.

## Referências bibliográficas

CARVALHO, M.C.W; Maria Cristina Wolff de; MENDES, Denise. *A ocupação da bacia do Guarapiranga: perspectiva histórico-urbanística*. In: FRANÇA, Elizabeth (org). Guarapiranga: recuperação urbana e ambiental no Município de São Paulo. São Paulo: M.Carrilho Arquitetos, 2000.

ZEIN, Ruth Verde; OLIVEIRA, Leda Brandão de. “Um Caso Exemplar: a Garagem de Barcos do Clube Santapaula. Premissas para a recuperação de seu valor arquitetônico e ambiental”. [in] *Anais do 5º Seminário Docomomo Brasil*. São Carlos, 2003. Disponível em/Avaliable at: <http://docomomo.org.br/course/5-seminario-docomomo-brasil-sao-carlos/> (consultado em 04/08/2018)

ZEIN, R.V. (2005) *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. (tese de doutorado). PROPAR-Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005. Disponível em/available at: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5452> (consultado em 04/08/2018).

## Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: entre a abstração e a mimese

BIERRENBACH, Ana Carolina. Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: entre a abstração e a mimese. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 30-41, dez. 2018

data de submissão: 20/08/2018

data de aceite: 20/10/2018

*The unfinished architecture of Lina Bo Bardi: between abstraction and mimesis*

*Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: entre la abstracción y la mimesis*

### Ana Carolina BIERRENBACH

Doutora em Teoria, História e Crítica de Arquitetura (ETSAB-UPC, 2006); Professora Associado I da FAUFBA e Professora Permanente do PPGAU-UFBA; acbierrenbach@gmail.com

### Resumo

Este texto explora e interpreta dois projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi que não foram concluídos. Tratam-se de projetos que possuem ampla documentação e que foram trabalhados intensamente pela arquiteta. Entende-se que esses projetos possuem potencialidades próprias e permitem indicar e analisar procedimentos e soluções arquitetônicas que são recorrentes para Lina Bo Bardi. O texto também aponta conexões entre as suas propostas e aquelas realizadas por outros arquitetos. Em determinadas circunstâncias é a própria arquiteta quem as indica, em outras traçam-se paralelos com certas soluções arquitetônicas vigentes em meados do século XX.

**Palavras-chave:** Lina Bo Bardi, procedimentos projetuais, história.

### Abstract

*This text explores and interprets two unfinished Lina Bo Bardi architectural designs. These projects contain ample documentation and the architect worked on them intensely. It is understood that they have their own potential and enable an indication and analysis of architectural procedures and solutions that recur in Lina Bo Bardi's work. The text also points out connections between her proposals and those made by other architects. Under certain circumstances, it was the architect herself who suggested these proposals, while in others parallels are drawn with certain architectural solutions that were frequently applied in the mid 20th century.*

**Keywords:** Lina Bo Bardi, design process, history.

### Resumen

*Este texto explora e interpreta dos proyectos arquitectónicos de Lina Bo Bardi que no fueron concluidos. Son proyectos que poseen amplia documentación y que han sido trabajados intensamente por la arquitecta. Se entiende que estos proyectos poseen po-*

*tencialidades propias y permiten indicar y analizar procedimientos y soluciones arquitectónicas que se repiten en los proyectos de Lina Bo Bardi. El texto también apunta conexiones entre sus propuestas y aquellas realizadas por otros arquitectos. En determinadas circunstancias es la propia arquitecta quien las indica, en otras se señalan paralelos con algunas soluciones arquitectónicas vigentes a mediados del siglo XX.*

**Palabras clave:** Lina Bo Bardi, procedimientos proyectuales, historia.

## Introdução

Este texto explora dois projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi que não foram concluídos. Tratam-se de projetos que possuem ampla documentação e que foram trabalhados intensamente pela arquiteta. Entende-se que esses projetos possuem potencialidades próprias e permitem indicar procedimentos e soluções arquitetônicas que são recorrentes para Lina Bo Bardi. O texto também aponta conexões entre as suas propostas e aquelas realizadas por outros arquitetos. Em determinadas circunstâncias é a própria arquiteta quem as indica, em outras traçam-se paralelos com certas soluções arquitetônicas vigentes em meados do século XX<sup>1</sup>.

Escolhem-se dois projetos que tratam de um tema caro para Lina Bo Bardi: a casa. O primeiro é a casa concebida para o engenheiro Figueiredo Ferraz (São Paulo/SP – 1962); o segundo é a Casa Circular (sem cliente especificado, sem localização – 1962).

O método utilizado parte da detecção dos documentos existentes referentes aos dois projetos, examinando-os de uma forma cuidadosa. Trata-se de se aproximar a tais documentos como se fossem peças de quebra-cabeças, procurando reconhecer suas características, suas articulações e desarticulações, desde as suas concepções iniciais até os esboços mais consolidados. Apesar da existência de farta documentação pertencente ao Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB), os desenhos e anotações deixados pela arquiteta nem sempre estão ordenados ou datados, o que torna a análise sobre esses edifícios uma especulação sobre as sucessões das decisões projetuais tomadas pela arquiteta. O presente texto assume que tais especulações são um meio apto para que se possa acessar e interpretar a produção arquitetônica de Lina Bo Bardi.

## Casa Figueiredo Ferraz – São Paulo/SP - 1962

### Situações

Lina Bo Bardi realiza a proposta desta casa para a família do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz (1918-1994)<sup>2</sup>, composta por ele, pela sua es-



posa e por quatro filhos. A arquiteta e o engenheiro também têm a oportunidade de trabalhar juntos na realização do Museu de Arte de São Paulo (MASP – 1960-1968). A relação de ambos é intensa, praticamente “simbiótica” (OLIVEIRA, 2006: 243-246). É nessas circunstâncias que se dá o projeto que, por razões desconhecidas, não é realizado.

Sobre esta casa existe muita informação gráfica, mas poucos documentos de outros tipos. Há desenhos mais elementares e outros mais detalhados. Esses desenhos encontram-se dispersos e sem datação. Não é possível fixar uma ordem exata para a concepção da casa, apenas supor quais são as decisões tomadas pela arquiteta.

Nos esboços indica-se que a casa se situa na Avenida Morumbi, no bairro de mesmo nome, na cidade de São Paulo. Não há maiores indicações sobre o entorno histórico ou natural do terreno, mas a arquiteta está plenamente ciente das suas características, uma vez que sua própria casa (Casa de Vidro – 1951) e outra por ela projetada (Casa Valéria Cirell – 1958), situam-se no mesmo bairro.

Durante o projeto não ocorrem mudanças substanciais no programa, que pretende atender às necessidades da família. Um setor social – com sala de estar, jantar e biblioteca; um setor privado – com quatro dormitórios para os integrantes da família e um quarto para hóspedes; um setor de serviços com cozinha e lavanderia; uma garagem.

Embora a casa não tenha sido construída, a documentação existente permite a formulação de ponderações sobre as suas características. Trata-se de um processo projetual extenso, podendo-se detectar seis soluções diferenciadas. A arquiteta parte de propostas menos delineadas, até alcançar outras mais detalhadas, que parecem ser consideradas as finais. Há, aparentemente, uma linha de conduta que conecta essas soluções.

## Soluções

Na Solução 1 os esboços da Casa Figueiredo Ferraz possuem semelhanças com as propostas predominantes para a Casa de Vidro. A ideia é similar: um volume compacto envidraçado, elevado sobre pilotis. Entretanto, simultaneamente, aparece outra possibilidade, que é reafirmada durante o projeto: um volume formado por planos destacados que se lançam sobre o terreno inclinado.

As **definições das plantas** passam por transformações importantes, com opções com um ou mais pavimentos. Na Solução 2 a arquiteta começa a explorar plantas quadradas moduladas, articuladas ao redor de um elemento central, que pode ser uma escada, uma rampa ou uma chaminé; na Solução 3, passa a estudar plantas retangulares, sem modula-

ções muito claras. Destaca-se a disposição dos cômodos em dois retângulos, sendo que aquele mais afastado da rua é circundado por terraços. Na Solução 4 a acomodação dos cômodos passa a se dar a partir da utilização de um ou dois retângulos, com a inserção de um pátio na parte frontal da casa. A Solução 5 parece aproximar-se ao final do projeto. Perduram as definições retangulares que procuram seguir modulações aproximadas. Estuda-se o posicionamento do pátio mais ao centro. Considera-se a Solução 6 a derradeira. Persiste a distribuição de caráter retangular, com três áreas claramente delimitadas, com o pátio posicionado no centro. Embora a disposição da planta se transforme, nota-se que a arquiteta mantém a intenção de ordenar a circulação e os cômodos da forma mais clara e coerente possível, seguindo pautas geométricas.

As **resoluções dos volumes e planos** passam por modificações durante o projeto. Na Solução 2 predomina a presença de um bloco prismático retangular central, a partir do qual se destacam planos, delimitados por aberturas lineares. Na Solução 3 a proposta que predomina parte de um prisma trapezoidal assentado no terreno, que sustenta planos salientes com medidas diferenciadas, com o mesmo tipo de aberturas da solução anterior. No princípio da Solução 4 mantém-se o bloco trapezoidal, mas esse passa a conectar outros dois blocos prismáticos retangulares, um apoiado e o outro suspenso sobre o terreno. Na mesma solução desaparece o volume trapezoidal central e unem-se os dois volumes prismáticos retangulares. A seguir, conforma-se um único volume prismático retangular suspenso, que se apoia sutilmente no terreno e em um bloco que aparenta ser uma pedra. Na Solução 5 o volume se mantém unificado, mas passa a ficar parcialmente apoiado no terreno e parcialmente pendente. Vai se tornando mais compacto, mais pesado, mais opaco, com a inclusão de pequenas aberturas de portas e janelas. A Solução 6 é similar à anterior. As propostas dos planos frontal e posterior parecem estar definidas desde a Solução 2, sendo os primeiros pensados como predominantemente opacos e os posteriores mais transparentes.

Nota-se que desde o princípio a **definição estrutural** merece destaque, tirando-se partido das potencialidades do concreto armado, que permite que o volume se lance em direção ao terreno inclinado. A exposição da potência estrutural perdura até o final do projeto.

Com relação aos **materiais utilizados**, predominam os usos do vidro e do concreto deixado aparente. Entre a Solução 2 e a Solução 6 aparecem ocasionalmente cacos incrustados nas superfícies da casa. Outro elemento de destaque até a Solução 4 são as amplas aberturas envidraçadas, circundando a casa. Entretanto, a partir da Solução 5, tais aberturas diminuem e aparecem outras menores, fazendo

com que o vidro seja usado mais pontualmente e a presença do concreto predomine.

Pode-se considerar que a **vegetação** faz parte da materialidade da casa. A partir da Solução 2 começa a ser inserida nos terraços e na cobertura da casa. Na Solução 3 estende-se discretamente para nichos situados nos muros externos, opção que perdura até o final. A partir da Solução 5 a presença da vegetação é reafirmada quando a arquiteta cria no interior da casa um pátio interno, destacando a existência de uma árvore frondosa. Lina Bo Bardi não se refere ao contexto natural desta casa. Mas, ao situar-se no mesmo bairro da Casa de Vidro e da Casa Cirell, sabe-se que a arquiteta é plenamente consciente da presença de vegetação no Morumbi, que, entretanto, vai desaparecendo diante do crescimento urbano de São Paulo. Assim, a inclusão da vegetação parece ser um ponto fundamental da sua proposta.

Na maior parte das soluções nota-se a intenção da arquiteta de relacionar a casa com a cidade, tirando partido das vistas existentes. Nas primeiras soluções essa situação é mais clara, uma vez que a casa é circundada por terraços que se tornam mirantes. Mas isso se modifica nas últimas soluções. A casa perde o terraço circundante, embora mantenha uma ampla abertura posterior e pequenas aberturas laterais: torna-se mais autocrada. Curiosamente essa situação se assinala desde cedo na fachada frontal, que se conforma como uma fortificação de acesso restrito. É necessário observar que, no momento do projeto, o Morumbi ainda não é um bairro muito ocupado, o que talvez possa explicar a quase completa ausência de referências às construções nas proximidades do terreno da casa.

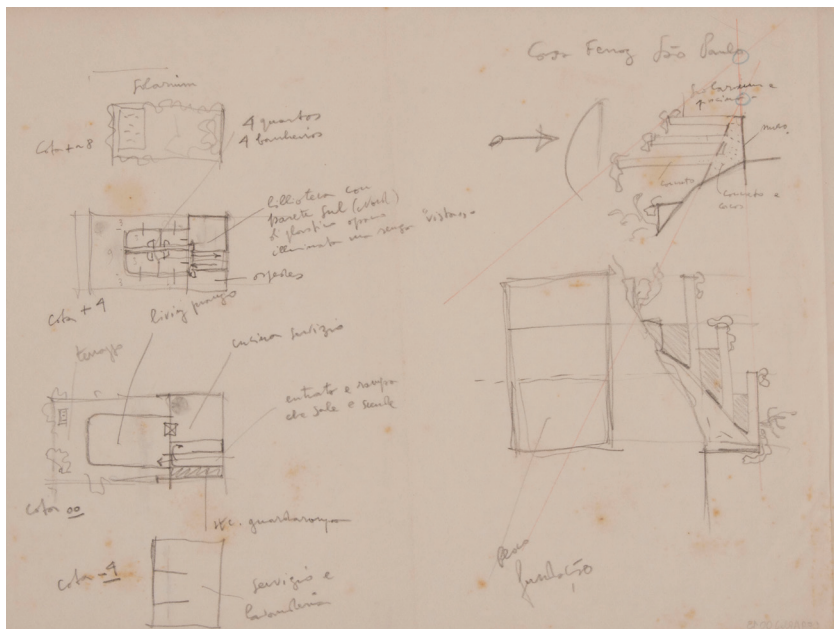
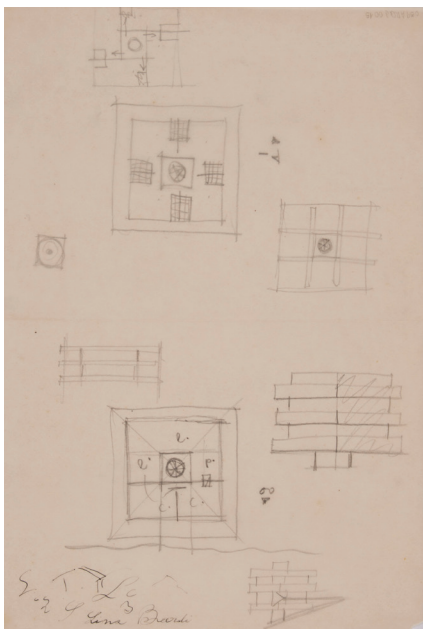


Figura 1 | Exemplo Solução 2; Figura 2 | Exemplo Solução 3  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)

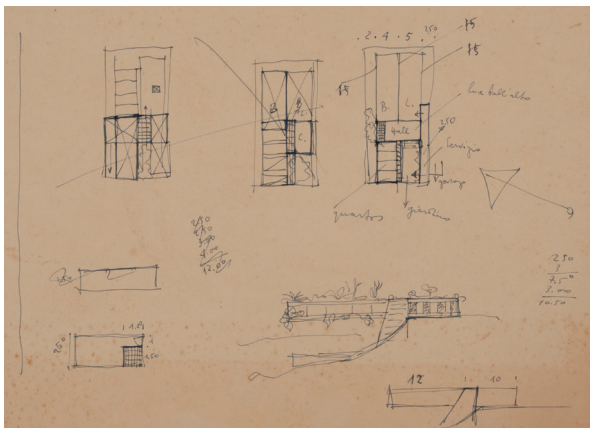


Figura 3 | Exemplo Solução 4  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)



Figura 4 | Exemplo Solução 4  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)

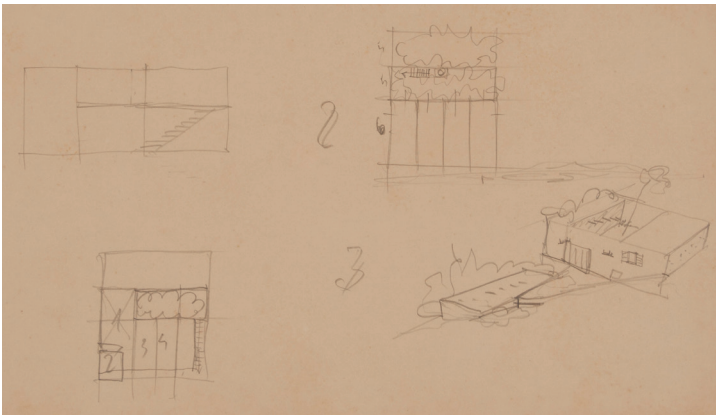


Figura 5 | Exemplo Solução 5  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)

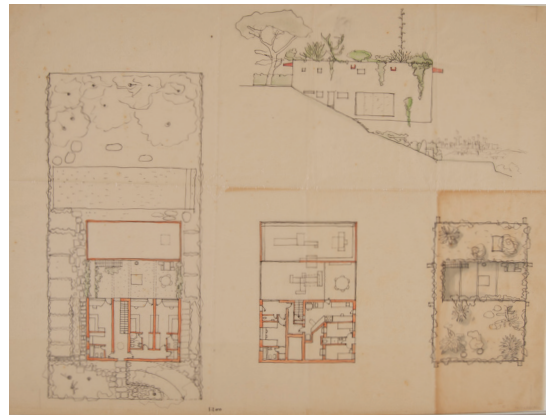


Figura 6 | Exemplo Solução 6  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)

## Conexões

Neste projeto podem-se traçar certas conexões com princípios e soluções de Le Corbusier (1887-1965) e Frank Lloyd Wright (1867-1959). A arquiteta começa a realizar seu projeto tendo ambos como referências.

No princípio Lina Bo Bardi desenha um prisma puro suspenso no ar, que remete diretamente à fase purista de Le Corbusier, tal como acontece no projeto da Casa de Vidro. Durante o processo projetual as menções ao arquiteto se mantêm, mas também se transformam. Desde o começo existe a intenção de ordenar a planta a partir de um esquema claro, com a utilização de modulações, tal como ocorre em certos projetos de Le Corbusier. Posteriormente tal esquema torna-se menos exato, embora nunca desapareça. Na Solução 6 fica patente a busca por uma sistematização da planta. Assim, no decorrer do processo projetual, Lina Bo Bardi tenta conceber uma planta clara e coerente, em termos de circulação e setorização, mas também em termos formais.

Mas Le Corbusier não é o único a usar princípios de ordenamento de plantas. Frank Lloyd Wright também o faz, a partir de tramas orientadoras que oferecem uma constância básica para atuar, permitindo uma série de alterações. Para o arquiteto norte-americano, a ordem geométrica é fundamental. Aqui interessam principalmente algumas propostas suas do seu período da *Prairie*. Nesse momento, Wright utiliza o quadrado e o cubo como as unidades geométricas básicas das suas composições arquitetônicas. Trabalha a partir de células quadradas que se organizam de diferentes maneiras. Existe um esquema de células quadradas que partem de um ponto central e se orientam para fora, formando uma cruz; em outro esquema, as células partem do centro e se espalham em espiral. Ambos esquemas terminam orientando composições complexas. O procedimento projetual da Casa Figueiredo Ferraz também está marcado por essa busca de um princípio ordenador. Mas é principalmente na Solução 2 quando Lina Bo

Bardi usa o quadrado como uma unidade geométrica elementar e organiza esquemas que também se desenvolvem a partir de um núcleo. Mas os quadrados propostos pela arquiteta não se desenvolvem além das suas malhas perimetrais, como acontece com os projetos de Wright. Se tomamos os projetos realizados por Lina Bo Bardi, nota-se que não é a primeira vez que a arquiteta utiliza modelos semelhantes, como acontece em um projeto para casas populares de 1951.

Entretanto, a definição dos volumes e planos não se submete aos mesmos esquemas ordenadores. Em parte do projeto perderam volumes mais leves envolvidos por planos de vidro, mas, ao final, o que vinga é um volume mais pesado, envolvido por planos de concreto com poucas aberturas. Pode-se dizer que se mantenham referências a Le Corbusier, mesmo que se tratem de etapas diferenciadas do arquiteto. A primeira mais purista e a segunda mais brutalista.

As experiências de Le Corbusier têm repercussões no Brasil. Relacionam-se com as mudanças experimentadas por arquitetos radicados em São Paulo, como João Batista Vilanova Artigas. Até meados dos anos 1950, esse arquiteto tem como referências prioritárias Wright e Le Corbusier. Embora suas presenças se mantenham, especialmente as referências brutalistas do último, Artigas passa a experimentar outras possibilidades para a sua arquitetura. Isso culmina com a proposta que realiza para a Faculdade de Arquitetura da USP (1961). Um ponto importante explorado pelo arquiteto nesse edifício e em outros é a questão estrutural, que passa a se estabelecer como um elemento que responde às questões de sustentação e vedação simultaneamente. Outro ponto que se pode notar é que os edifícios de Artigas adquirem uma crescente introspecção, criando recipientes autônomos que limitam as conexões entre os espaços interiores e exteriores. Uma explicação para isso pode ser uma resposta às circunstâncias sociais e políticas cada vez mais complexas do contexto brasileiro (KAMITA, 2000, p.24).



Pode-se assinalar que existem conexões entre tais propostas de Artigas e aquelas de Lina Bo Bardi para a casa em questão. Para Artigas, a estrutura gera um grande abrigo que organiza todo o programa. Para Lina Bo Bardi, a opção estrutural possui características distintas, mas sua casa também vai se compactando e tornando-se um grande abrigo. Para ambos a estrutura em concreto armado aparentemente assume um papel fundamental.

Para compreensão da Casa Figueiredo Ferraz também é necessário citar outros projetos de Lina Bo Bardi. O Museu de Arte de São Paulo (MASP)<sup>3</sup> é realizado pela arquiteta com a participação do dono da casa examinada, o engenheiro Figueiredo Ferraz. O princípio do projeto do MASP relaciona-se com a sua implantação. Para a realização do edifício, há uma limitação, que é a necessidade da manutenção das vistas para um parque e para um vale. A partir dessas circunstâncias Lina Bo Bardi realiza o projeto. A definição estrutural é um ponto de partida e de chegada, e tem um papel fundamental para a determinação das características do museu. A primeira proposta, apresentada apenas pela arquiteta, consiste em um grande prisma retangular suportado por seis pórticos de concreto que deixam livre o solo, garantindo as vistas preliminares; a segunda proposta, que conta com a participação do engenheiro, é mais ousada: a grande caixa retangular agora é suportada por dois pórticos de concreto longitudinais que também deixam liberada a área inferior. O projeto ainda passa por modificações, mas essa definição estrutural se mantém. Além do que, no momento que se define a estrutura do edifício, também se determina a predominância de um volume compacto predominante<sup>4</sup>, que se conserva durante todo o projeto. O que se modifica é o tratamento dos elementos que unem o interior com o exterior.

Nos primeiros estudos para o MASP em 1957, o bloco prismático é envolvido por amplos planos transparentes. Nas propostas seguintes acontece uma mudança significativa e o contato entre interior e exterior se altera. A proposta passa a ser uma caixa completamente fechada, que recebe tratamentos diversos: com um aspecto tosco e uma discreta e prolongada faixa de vidro; completamente opaca, com plantas incrustadas, tal como também acontece nas propostas para as casas Cirell, do Chame-Chame e na própria Casa Figueiredo Ferraz. Segundo Oliveira, essas propostas perduram durante o período da construção do MASP. Entretanto, quando a estrutura é concluída, entre 1967-1968, retoma-se a proposta inicial, e envolve-se todo o edifício em grandes planos de vidro (OLIVEIRA, 2000, p.196).

Podem-se detectar mudanças nos princípios projetuais de Lina Bo Bardi que, de certo modo, correspondem com aquelas transformações de Artigas. Ambos detectam e se posicionam diante de uma realidade excludente e conflituosa. Artigas termina

superando as propostas de Wright e Le Corbusier e propondo soluções arquitetônicas bastante diferenciadas, que pretendem responder com mais firmeza às demandas da sociedade (KAMITA, 2000, p.21). Lina Bo Bardi também faz uma crítica aos postulados do Movimento Moderno, mas, na sua opinião, o que é necessário recriminar são as suas aplicações indiscriminadas e inconsequentes. Para a arquiteta o que perdura do Movimento Moderno é a sua capacidade de oferecer uma resposta mais justa às necessidades da sociedade. Embora os diagnósticos dos arquitetos em relação à vigência dos postulados do Movimento Moderno sejam distintos, suas soluções dialogam. Ambos atuam de um modo enfático, concebendo alguns edifícios que se inserem de forma impactante nos seus contextos, e que se oferecem como alternativas aos meios problemáticos.

O MASP se apresenta como um monumento coletivo. Nota-se como o bloco prismático se torna opaco, rompendo com o contexto. Espaço amparado por uma ordem e permanência elementares oferecidos pela geometria. Entretanto, quando a arquiteta insere as plantas nas suas paredes, indica que essas características não estão garantidas. Inesperadamente o MASP se torna novamente transparente. Oliveira comenta que a modificação no projeto ocorre depois do acirramento da ditadura, afirmando que a opção pelo vidro é um grito libertário da arquiteta. Em um país assolado por uma ditadura não existe espaço para mais opacidades (OLIVEIRA, 2006, p.323).

Retornemos à Casa Figueiredo Ferraz. A arquiteta e o engenheiro apostam pela potência estrutural desde os seus primeiros estudos. Seguramente o entusiasmo depositado na concepção estrutural do MASP se manifesta também na casa. Aqui se trata de conceber uma estrutura que se adapte às circunstâncias específicas do terreno. Também neste caso, gradualmente se chega a uma síntese entre uma proposta estrutural e outra formal, espacial e material. É curioso notar como nesses dois projetos realizados pelos mesmos profissionais, abandona-se pouco a pouco a transparência para se assumir a opacidade. E possivelmente a motivação para isso seja parecida nos dois casos. Em vários estudos da casa predomina o contato com a cidade distante. Mas essa relação vai se limitando, seguindo o mesmo impulso do MASP. Repentinamente a casa rechaça seu contexto urbano. E, assim como o MASP traz em determinado ponto do projeto a natureza para dentro dos seus muros, a casa também o faz. Volta-se para dentro de si mesma, em um gesto protetivo, que é finalmente revertido no caso do MASP.

### Definições

Na concepção da Casa Figueiredo Ferraz, Lina Bo Bardi atua a partir de duas forças diferenciadas, que podemos denominar de abstrata e mimética. Detecta-se que a primeira força é aquela mais atuando

te neste projeto, indicando que existem certas determinações arquitetônicas que aparecem nos seus primórdios e persistem até o final. Mas, também se nota a presença da força mimética, mesmo que essa apareça de modo menos intenso. Essa permite que o projeto passe por certas oscilações. Ambas as forças impactam na solução final.

Entre as determinações que perduram está a disposição da arquiteta em organizar a casa do modo mais eficaz possível. A geometria é demandada para auxiliar nisso, permitindo a ordenação dos cômodos e das circulações, contando ou não com a presença de modulações. Outra intenção que permanece nos estudos é a de salientar a estrutura da casa. Embora a solução estrutural não se esclareça completamente nos desenhos, sua presença e potência são nítidas em todo o processo projetual. A vegetação está presente desde o princípio, mas pouco a pouco vai se expandindo pela casa, tomando conta também do pátio interno. Outra definição que parece continuar durante o projeto é a de expor os materiais nos seus estados brutos com eventuais inserções de cacos e plantas nos muros. Pode-se dizer que a transformação mais impactante se relacione também com a materialidade da casa, que tem a sua transparência limitada, tornando-se predominantemente opaca, contrariando certas disposições iniciais. De uma casa mais aberta para seu contexto, torna-se outra, mais fechada e mais isolada.

Essa casa também possui uma dimensão abstrata, uma vez que se pauta pelas suas próprias características intrínsecas, conformando um artefato racional. Ampara-se para isso fundamentalmente na geometria e na tecnologia. Entretanto, a casa também possui outra dimensão, que pode ser denominada mimética. A casa também responde ao seu contexto, por mais que não o faça copiando suas características. A casa capta uma realidade que está em transformação e a exprime. Assim como acontece com o MASP, a Casa Figueiredo Ferraz passa por um processo de retração. Essa situação pode corresponder a processos similares aos que tornam o MASP opaco (apesar da transparência predominar no final do projeto do Museu). Trata-se de um mecanismo de defesa, que acolhe os cidadãos de uma metrópole em expansão caótica, que incorpora a natureza que está ameaçada com essa situação. Na Casa Figueiredo Ferraz essas dimensões confluem e cria-se ao mesmo tempo um objeto autônomo, que se ausenta do mundo, e outro heterônimo, que se une a ele, mesmo que o faça de modo crítico.

## **Casa Circular – sem localização - 1962**

### **Situações**

Não há muitas informações sobre este projeto. Não se indica o cliente ou o local. Não se sabe se é um projeto real ou conceitual. Mas, acredita-se que não

é uma proposta meramente conceitual, uma vez que se trata de um lote com dimensões constantes, com um programa claramente definido. Fora isso, a arquiteta trabalha muito no projeto, embora ele não seja concluído.

Os desenhos reunidos na pasta da Casa Circular também são numerosos e não estão ordenados ou datados. Assim como na casa examinada anteriormente, pode-se notar que há desenhos mais elementares e outros mais detalhados, o que permite supor uma ordem de concepção.

O programa para a casa não passa por muitas alterações durante o projeto. Possui uma sala de estar, sala de jantar e lavabo; área com três dormitórios, banheiros e sala íntima; uma área de serviço com cozinha, sala de refeições, lavanderia e dois dormitórios de empregados; uma área externa com jardim, piscina e garagem. Neste caso, o processo projetual também passa por cinco soluções, que, entretanto, não parecem ser lineares, uma vez que alternativas diferenciadas aparecem e desaparecem como recursos possíveis durante o processo projetual.

### **Soluções**

A Solução 1 parece concentrar todas as alternativas possíveis para a Casa Circular. Pode-se supor que várias opções projetuais são admissíveis desde o princípio para a arquiteta. Assim, em um único desenho se concentram soluções que partem de quadrados, triângulos e círculos interconectados, em versões mais ou menos orgânicas.

A **definição das plantas** passa por transformações no decorrer do projeto. A Solução 2 é bastante esquemática. A arquiteta explora ordenações de quadrados sobrepostos, dispostos diagonalmente em relação aos limites do lote. Na Solução 3 a casa começa implantada do mesmo modo, mas a seguir passa a se posicionar paralelamente aos limites do lote. A proposta se inicia com a presença de um quadrado exato, que possui um pátio interno. Os próximos desenhos começam a articular a circulação e os cômodos ao redor desse pátio central, sem a presença de modulações. Ainda dentro desse mesmo esquema, a parte posterior e dianteira começam a se expandir e a última passa a conformar uma área frontal parcialmente delimitada por paredes sinuosas. Nos desenhos seguintes o pátio central é conservado, mas tanto a área frontal quanto a posterior passam a ser demarcadas por paredes sinuosas. Posteriormente a parte dianteira antes mencionada se fecha sobre si mesma. Essa sinuosidade expande-se para toda a casa. Exploram-se esquemas que seguem na mesma direção, procurando-se ordenar a planta da casa de modo fluído, com um ou dois pisos, conectados a partir de escadarias ou rampas, posicionadas nos perímetros internos ou externos da

casa. Além dessas propostas que partem de um pátio quadrado ou aproximadamente circular, aparece também uma proposta de núcleo mais retangular. A partir daqui parecem despontar duas rotas diferentes que retomam uma pauta mais geométrica. Na Solução 4, a arquiteta divide a planta da casa em duas partes retangulares, a frontal com um piso e a posterior com dois. A partir da Solução 5 adota plantas circulares. Experimenta distribuir o programa da casa radialmente a partir de um pátio que também é circular. Os diversos cômodos se colocam em um único pavimento, seguindo os raios que saem do centro da circunferência. A arquiteta parece não conseguir resolver satisfatoriamente a disposição do programa, e por isso anexa uma franja frontal diante da circunferência. Os próximos esboços parecem aproximarem-se às soluções finais. A casa assume a circularidade (que afinal dá seu nome) e se organiza em dois pavimentos. A Solução 6 é a mais detalhada e parece ser a derradeira. A casa apresenta características similares à última solução mencionada, assumindo uma forma um pouco mais ovalada, preservando a organização ao redor de um pátio central com iluminação zenital. A arquiteta desenha com cuidado o espaço de tal pátio: trata-se de um ambiente acolhedor, que conta com a presença de crianças, animais, plantas, todos banhados por uma intensa luminosidade. Possui novamente dois pavimentos, sendo que se insere um terraço no pavimento superior.

Há poucas referências quanto às **resoluções dos volumes e planos** da Casa Circular. Na Solução 2, a arquiteta começa a indicar a existência de um cubo opaco, firmemente assentado no solo. Na Solução 3, o cubo permanece assentado no solo e opaco, mas têm seus limites atenuados. Apresenta-se também um cilindro com as mesmas características. Na Solução 4, são delineados dois volumes retangulares com diferentes alturas, com poucas aberturas. Na Solução 5 a arquiteta apresenta um esboço que mostra um cilindro que também tem suas bordas muito diluídas, como uma escultura moldada à mão. Na Solução 6, que aparenta ser a final, os volumes e planos novamente ganham contornos geométricos mais definidos, embora mais ovalados. O que perdura, entretanto, é o caráter fortificado da volumetria, que se faz presente desde os primeiros desenhos.

Quanto às **definições estruturais**, não há muitas referências durante o projeto, permanecendo praticamente oculta. No que se refere aos **materiais**, no decorrer do projeto não são indicados com a mesma precisão da Casa Figueiredo Ferraz. Na Solução 4 os materiais não parecem estar aparentes, e há poucos indícios da presença de aberturas com vidros. Essa situação se modifica parcialmente nas Soluções 5 e 6, quando se destaca o concreto, com aparência bruta, com plantas enxertadas nos muros. Nesses casos as aberturas são pequenas e não se resalta a presença do vidro.

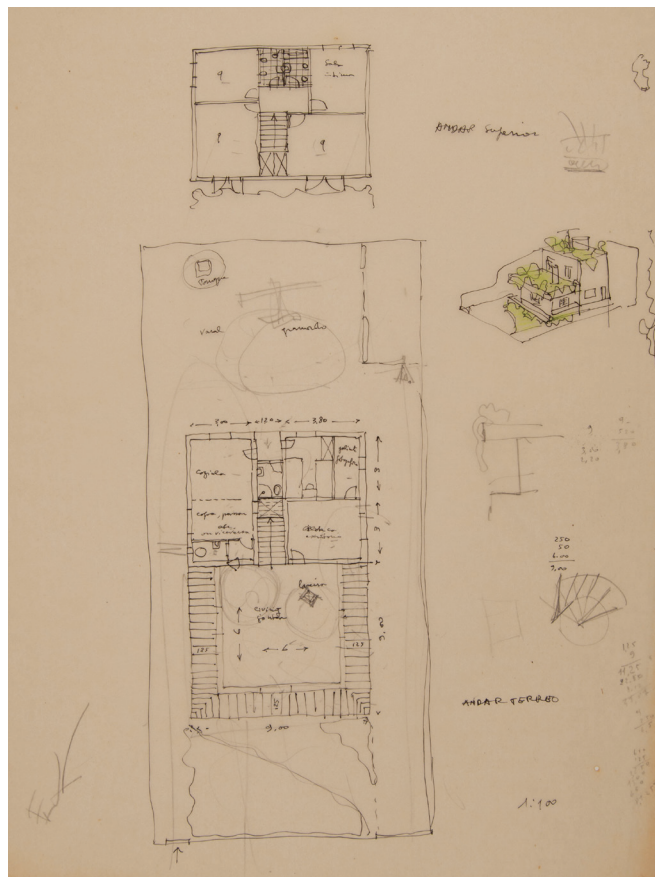
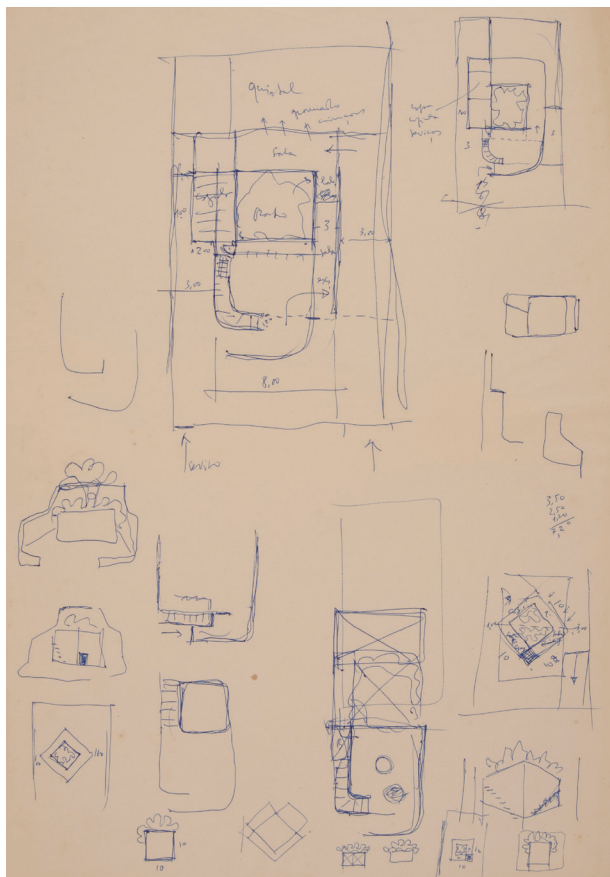


Figura 7 | Exemplo Solução 1; Figura 8 | Exemplo Solução 2  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)



A **vegetação** existe desde os primeiros esboços. Nas Soluções 2 e 3 consta como um elemento importante dos pátios centrais. Na Solução 4 toma conta também das coberturas e terraços. Na Solução 5 e na Solução 6 o pátio central passa a ser seco e coberto, mas a vegetação se expande pelo terraço, pela cobertura e pelos muros laterais.

### Conexões

Para a Casa Circular também é possível traçar relações com projetos realizados por outros arquitetos e pela própria Lina Bo Bardi.

Assim, no princípio da Solução 2 perduram conexões com as propostas de Frank Lloyd Wright, especialmente com uma das fases que o arquiteto explora disposições geométricas, incluídos os quadrados, com ou sem a presença de eixos diagonais (LEVINE, 1990, p.151-189).

Também se podem notar relações com Antoni Gaudí (1852-1926) e Josep Maria Jujol (1879-1949). É importante observar que em 1956 Lina Bo Bardi vai a Barcelona. No retorno para o Brasil, seu entusiasmo por Gaudí é nítido. A arquiteta o menciona inúmeras vezes em uma série de conferências que dá em Salvador em 1958 (BARDI, 1958, s/p). Ela também tece comentários sobre visitas realizadas à várias obras do arquiteto, feitas em parceria com Ju-

jol. Entretanto, a arquiteta não se refere ao último<sup>5</sup>. Na arquitetura de Gaudí a geometria oferece uma base racional sólida para amparar as suas criações. Entretanto, essa mesma base é constantemente abalada com a introdução nas suas arquiteturas de uma série de elementos de caráter mais irracional. Mas enquanto Gaudí é mais respeitoso com relação às leis da geometria, Jujol tenta se desprender mais do seu domínio, desde a base dos seus projetos. Segundo Molema “parece que Jujol queria se desfazer das formas elementares, como o círculo e o quadrado, enquanto Gaudí sempre se mostrou respeitoso com relação às leis da geometria, até os detalhes” (MOLEMA, 1998, p.27). Assim, na Casa Circular, podem-se notar conexões com tais procedimentos, com a presença de bases geométricas racionais, que se submetem às demandas mais irracionais no decorrer do trabalho da arquiteta.

Há ainda outras conexões entre os procedimentos dos arquitetos catalães e de Lina Bo Bardi, que se apresentam também no projeto da Casa Figueiredo Ferraz. Os arquitetos incrustam nos muros de determinados edifícios peças cerâmicas, pedrinhas ou outros elementos, além de deixarem abertos nichos nos muros para a inserção de plantas. Tais procedimentos se fazem notar em projetos nos quais atuam e também podem ser detectados em muitos projetos de Lina Bo Bardi, como nas casas Cirell (1958), do Chame-Chame (1958), na própria Casa Figueiredo

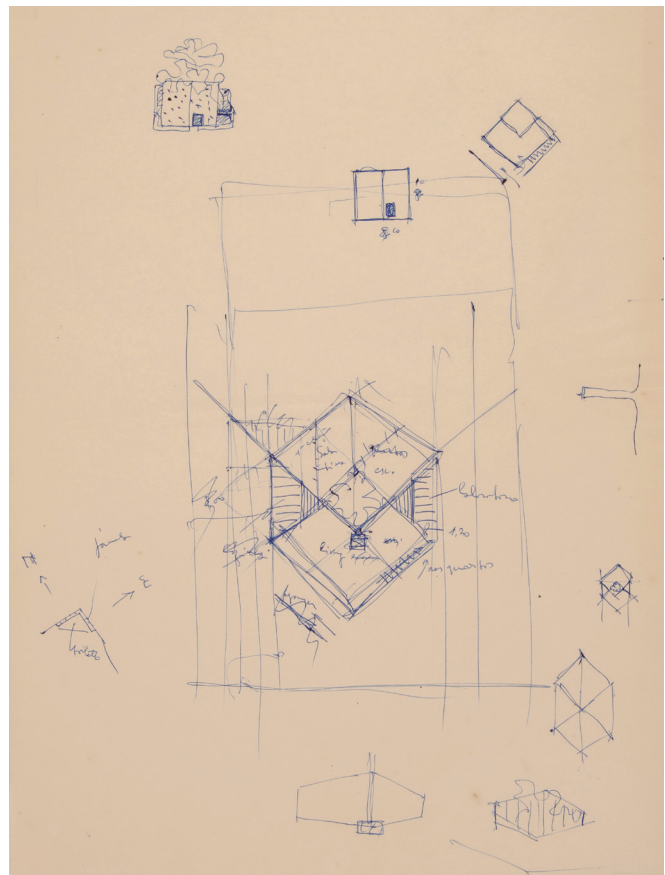
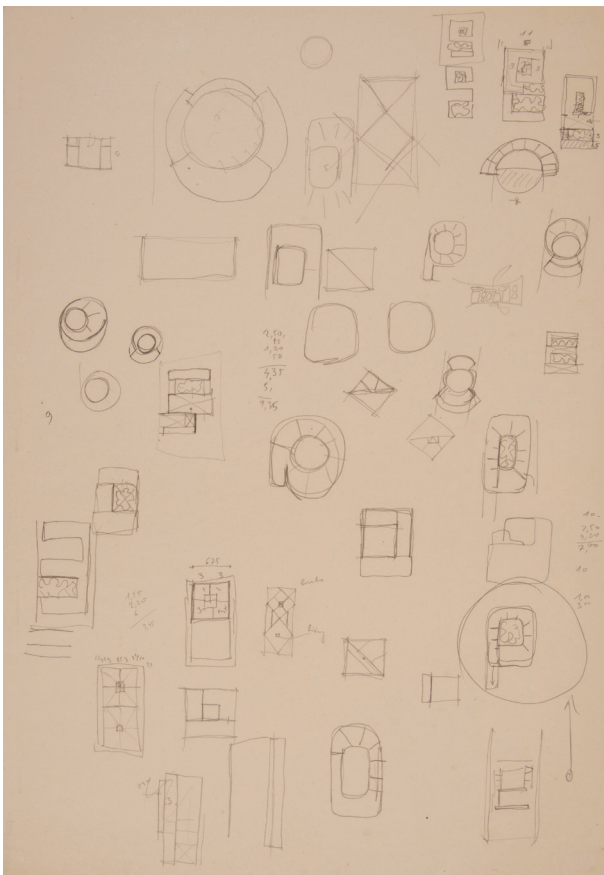


Figura 9 | Exemplo Solução 3; Figura 10 | Exemplo Solução 4  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)





Figura 11 | Exemplo Solução 5; Figura 12 | Exemplo Solução 6  
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMP)

Ferraz (1962), entre outros. Na Casa Circular, a arquiteta aparentemente se limita a enxertar plantas nas paredes, sem introduzir cacos cerâmicos ou outras peças.

Durante o período da formulação dos projetos examinados, são realizadas revisões dos postulados do Movimento Moderno. Existem inúmeros arquitetos interessados em superar as suas amarras e executar projetos que escapem das suas limitações. Nesse sentido, podem ser traçados paralelos entre as propostas para a Casa Circular e soluções idealizadas entre o final dos anos 1950 e o princípio dos anos 1960.

Entre tais, destacam-se algumas propostas do casal inglês Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003). Existem certos projetos residenciais seus que apresentam semelhanças com soluções do projeto da Casa Circular. *A House of the future* (1955-1956) é uma proposta conceitual, apresentada em uma exposição de casas ideais. Adota técnicas e materiais inovadores e adere a uma noção de pré-fabricação, conformando-se como um possível protótipo. Os cômodos dessa casa são informes e se disseminam ao redor de um pequeno pátio central. A casa dá as costas para a vizinhança, mantendo a privacidade dos seus moradores. Mas o casal faz outras propostas que são ainda mais radicais. *A Appliance House* (1956-1957) e *a Bread House* (1957) também se organizam em torno a um pátio central, mas a disposição dos cômodos é mais amorfa, especialmente na segunda casa. Na *Bread House* a organicidade da planta se estende para a volumetria e planos da casa, que são marcados por curvas maleáveis. Essas propostas são orgânicas, com volumes, planos e linhas que remetem às cavernas.

Mas cabe outra comparação: com o arquiteto Frederick Kiesler (1890-1965), especialmente com a sua *Endless House*, exibida do MOMA de Nova York em 1959. O arquiteto também realiza propostas que modificam as casas do século XX. Sua inten-

ção é criar ambientes de vida estimulantes para o corpo e alma. Sua resposta é uma arquitetura orgânica que funciona como um útero materno que acolhe as pessoas. Uma arquitetura fluída, com espaços contínuos, conectados. Uma arquitetura que se apresenta como um todo, sem oferecer muita distinção entre o que é solo, parede e cobertura. Uma arquitetura que também se assemelha às grutas. A Solução 2 da Casa Circular é aquela que mais se assemelha à essas propostas dos Smithsons e de Kiesler. A arquiteta também parte do pátio central e propõe uma casa opaca, que se desenvolve ao redor de um pátio interior, conformando um casulo. Mas certamente as propostas de disposição das plantas, dos volumes e planos da Casa Circular não são tão amorfas e contínuas quanto aquelas formuladas pelos outros arquitetos.

Oliveira detecta conexões entre a *Endless House* e outro projeto de Lina Bo Bardi, o da Casa do Chame-Chame (OLIVEIRA, 2006, p. 311). O projeto dessa casa começa em 1958 e está em construção durante o período do projeto para a Casa Circular. Na Casa do Chame-Chame, a arquiteta parte de propostas claramente pautadas na geometria, mas vai tornando-a mais orgânica, com linhas mais sinuosas. A solução final mantém esse caráter orgânico, mas é definida a partir de uma trama geométrica subliminar (OLIVEIRA, 2006). No caso da Casa Circular, a concepção é mais oscilante, mas também transita entre soluções mais geométricas e mais orgânicas. No final desse processo, as primeiras formas com características mais geométricas terminam predominando, embora sejam atenuadas por certos mecanismos, como se mencionará mais adiante.

É oportuno também fazer referência a outra casa projetada por Lina Bo Bardi, destinada a Maria Helena Chartuni<sup>6</sup>. A casa parte de uma proposta similar às Soluções 5 e 6 da Casa Circular. Também adota os círculos como elementos principais, que se expandem em espiral ao redor de um pátio central. No decorrer do processo projetual, Lina Bo Bardi

continua com uma solução parecida, mas a casa adquire uma forma arredondada inexata, e a arquiteta passa a dispor os seus cômodos de um modo muito mais amorfo. Essa situação termina afetando também a volumetria e os planos da casa, que se tornam mais orgânicos, assemelhando-se mais com aqueles propostos pelo casal Smithson e por Kiesler. Assim como acontece com a Casa Circular, o projeto da Casa Chartuni acaba tomando o rumo de uma geometria mais precisa, inicialmente pautada em formas circulares e depois quadradas, parecendo-se finalmente com a Casa Cirell.

A materialidade da Casa Circular também encontra paralelos em outros projetos da arquiteta. Corresponde com determinados esboços do MASP e das casas Cirell (1958), do Chame-Chame (1958) e etc. Em todos esses casos a transparência vai cedendo espaço à opacidade e os materiais artificiais para aqueles naturais.

### Definições

Na concepção da Casa Circular, Lina Bo Bardi considera inúmeras soluções simultaneamente. A arquiteta não parte de uma única ideia pré-determinada, mas de ideias que podem ou não ser exploradas no decorrer do processo projetual. O projeto está muito marcado pela oscilação, por mais que existam certas opções que persistam. A arquiteta parece atuar com mais liberdade, deixando-se levar com mais facilidade pelos impulsos dos traços realizados pela sua mão, sem uma clara pretensão de que exista uma arquitetura que se conclua antes ou depois de ser desenhada.

Mas, mesmo assim, há determinadas propostas que comparecem com maior persistência no decorrer dos estudos. Na definição das plantas, tanto nos primeiros quanto nos últimos desenhos, são destacadas soluções que partem de quadrados, retângulos e círculos claramente definidos. Entretanto, na etapa intermediária dos estudos, despontam propostas mais diferenciadas, que distorcem tais formas geométricas. Nas determinações dos volumes pode-se notar que aparecem blocos cúbicos, retangulares e cilíndricos que seguem as determinações das plantas. Mas é interessante notar que, desde o princípio, tais blocos não possuem contornos claramente delimitados. O mesmo ocorre com o bloco mais amorfo da proposta intermediária antes mencionada. Na maior parte dos desenhos, as linhas que delimitam os blocos são trêmulas, e os limites dos volumes são atenuados pela constante presença de vegetação, inserida no pátio, na cobertura e nas paredes. Também pode-se notar como, a partir da Solução 2 a casa aparece circundada por uma linha sinuosa, que torna patente a intenção da arquiteta de enfrentar a precisão geométrica contida na definição da maior parte das plantas da casa. Assim, a natureza aderida à casa subverte sua consistência

exata e rigorosa. De qualquer modo, o que permanece durante todo o projeto é a intenção de manter a casa assentada no solo e opaca. A Casa Circular nunca se apresenta como leve e transparente.

Quando Lina Bo Bardi concebe a Casa Circular, o faz contanto com a inconstância das suas decisões. Seu projeto está bastante solto e pode ir por um caminho ou por outro. Sua rota se estabelece durante o percurso, com alguns pontos de partida, com propostas intermediárias diferenciadas e uma solução final que parece mais conciliadora. Assim, o seu procedimento projetual parece ser orientado mais por um procedimento de caráter mimético, que aceita as oscilações que se apresentam durante a sua execução. Entretanto persistem certos pontos balizadores que indicam que o processo projetual também possui uma dimensão abstrata.

A Casa Circular possui certamente uma dimensão abstrata, por mais isso não se dê de um modo tão intenso quanto na Casa Figueiredo Ferraz. Mas nela pode-se apontar a presença mais marcante de outra dimensão, de caráter mimético. Não se trata de perceber uma relação direta que a Casa Circular estabeleça com o seu suposto contexto. Essa casa conforma-se como um receptáculo que recolhe no seu interior a potência da natureza e a existência de um mundo pacificado, condensando dentro de si elementos que a arquiteta pressente como ameaçados na sua realidade. Recolhendo-se sobre si mesma, resiste às transformações do mundo ao seu redor.

### Conclusões

Nas concepções arquitetônicas que Lina Bo Bardi realiza no decorrer da sua carreira, comparecem dois procedimentos fundamentais: um de caráter abstrato, outro de caráter mimético. Ambos também podem ser detectados nas soluções das casas examinadas, aparecendo com diferentes intensidades. Na Casa Figueiredo Ferraz o procedimento abstrato comparece com um pouco mais de intensidade, enquanto na Casa Circular o procedimento mimético é aquele mais prevacente.

No procedimento abstrato, determinadas ideias suscitadas no princípio dos projetos são mantidas insistentemente até o final, sem que se permitam que circunstâncias internas ou externas interfiram muito na idealização inicial. No procedimento mimético a situação é diversa. Nesse caso as ideias iniciais são consideradas impulsos para o projeto, mas podem ou não perdurar no decorrer do processo, sendo que existe uma maior abertura para que quaisquer interferências possam ocorrer durante a concepção arquitetônica, transformando as ideias iniciais.

Existe uma conexão entre os modos de fazer arquitetura e os resultados dessas operações. Assim, procedimentos mais abstratos, tendem a resultar em

arquiteturas mais abstratas, enquanto procedimentos mais miméticos, acercam-se às arquiteturas mais miméticas. Na produção de Lina Bo Bardi, pode-se encontrar ambas. Mas, no decorrer da sua carreira, as primeiras vão perdendo espaço para as segundas.

As arquiteturas abstratas se retraem sobre si mesmas, abstraindo-se do mundo externo para conformar um mundo interno independente, pautado na coerência e precisão das suas relações internas. Essas arquiteturas possuem uma lógica própria, que se torna compreensível a partir das suas próprias características. Suas regras de composição são bastante claras, assim como o são suas constituições técnicas e materiais. Os usuários dessas arquiteturas podem recompô-las, reconhecendo de um modo claro os seus mecanismos de produção. A arquitetura estimula que o usuário acione principalmente a sua mirada intelectual, para poder adentrar e compreender a obra. Assim, o artefato arquitetônico não apenas é gerado sob o signo da razão, mas também deve ser apreendido a partir da mesma lógica.

Esse tipo de arquitetura que se abstrai do mundo externo e conforma um mundo interno baseado no perfeito ajuste das suas peças possui um paradigma: a máquina. O mundo estabelecido pelo objeto arquitetônico abstrato não pretende parecer, mas ser uma máquina. O princípio conceitual das arquiteturas abstratas e das máquinas responde às dinâmicas de um mundo que se conforma com o mesmo padrão: o industrial.

Entre as casas concebidas por Lina Bo Bardi, pode-se dizer que aquela mais abstrata é certamente a Casa de Vidro. Manifesta a confiança da arquiteta na potencialidade da civilização industrial e na sua capacidade para satisfazer as necessidades humanas elementares. Mas tal confiança também aparece em outras casas, como é o caso da Figueiredo Ferraz.

Assim como o mundo maquinista se refere a uma realidade controlada, o mesmo ocorre com a arquitetura abstrata. Nessa conforma-se um mundo interno apartado da instabilidade e da incompreensão do mundo externo. Nas casas concebidas por Lina Bo Bardi, incluídas as duas examinadas neste texto, mantém-se, em alguma medida, essa busca por estabelecer um mundo independente, no qual a estabilidade e a compreensibilidade possam ser asseguradas. Nessas casas persiste a procura por separar-se de um mundo onde o sentido está em permanente constituição, para amparar-se em outro, onde o sentido está plenamente constituído. O que fica dentro se refere a uma ordem de presenças dadas; o que permanece fora diz respeito à desordem do mundo, a tudo o que é simples pressentimento. Lina Bo Bardi considera fundamental a existência de uma dimensão autônoma nos artefatos produzidos pelos homens. Mas também pondera que existe

uma arquitetura abstrata que intensifica demais sua dimensão autônoma, criando um mundo interno que exclui completamente o mundo externo. No seu empenho para conformar uma dimensão independente, a arquitetura por vezes se exime do seu compromisso com a conformação do mundo concreto e termina contribuindo para a manutenção de dinâmicas de dominação e exclusão.

No seu entender, é necessário que ocorra uma conexão entre a autonomia e a heteronomia. Somente a partir disso pode-se recuperar o compromisso com o mundo concreto e com as demandas dos homens. Assim, a heteronomia na arquitetura de Lina Bo Bardi é esta dimensão de valorização do outro, daquele e daquilo que é frágil e vulnerável. É considerar que a arquitetura possui uma dimensão autônoma que é inevitável, mas também possui, necessariamente, uma porção heterônoma, que se refere justamente à sua imprescindível implicação com o mundo, seja o humano ou o natural. A arquitetura não pode se eximir da sua responsabilidade diante do outro, daquele ou daquilo que se encontra dominado pela supremacia de qualquer poder social, político ou econômico.

O princípio da mimese aparece implicitamente no discurso de Lina Bo Bardi. Menciona-o em certas ocasiões quando afirma que a arquitetura possui uma faculdade de relacionar-se intimamente com o mundo humano e natural. Porém, essa conexão não se efetua de um modo direto, mas indireto; não a partir de semelhanças objetivas, mas subjetivas.

Observa-se que Lina Bo Bardi se refere em várias ocasiões a essa capacidade da arquitetura para se abrir para o mundo e revelar seus sentidos, não apenas os mais resistentes e estáveis, mas também para os mais frágeis e voláteis. Afirma com veemência em diversas circunstâncias: a arquitetura é poesia! E, enquanto tal, tem a possibilidade de acessar o mundo, de reconhecer suas características mais tangíveis e intangíveis. Pode-se, assim, reconhecer que a arquitetura para Lina Bo Bardi está impregnada de uma capacidade mimética de assimilação do mundo.

A arquitetura *bobardiana* não se conforma apenas como reprodução do mundo, mas também como sua produção. Nesse sentido, a arquitetura deve ser considerada sempre como uma construção autônoma, que possui os seus próprios mecanismos internos de produção, desvinculados do mundo exterior. Mas, embora a arquitetura edifique-se a partir desses dispositivos internos, também estabelece contato com o mundo externo. Para Lina Bo Bardi, essa dialética entre a autonomia e a heteronomia é imprescindível.

Tal como foi mencionado anteriormente, a Casa Figueiredo Ferraz possui uma dimensão abstrata, mas também possui outra mimética. Por um lado, são

evidentes as referências positivas que faz ao vigor da cidade industrial, com seu potencial de impulsionar transformações sociais e econômicas. Por outro lado, o projeto incorpora cada vez mais o lado problemático dessa industrialização, que tem seu motor principal situado exatamente em São Paulo. A Casa Figueiredo Ferraz chama atenção para o fato da expansão urbana também supor a destruição dos ambientes humanos e naturais. Lina Bo Bardi traz a natureza para dentro da casa, em um sinal de amparo fundamental. Mas Lina Bo Bardi também parece discernir outras características negativas do processo industrial de São Paulo e as manifesta através da arquitetura. Recolhe a casa sobre si mesma, e ao expor a sua brutalidade, declara seu repúdio aos conflitos urbanos que se dão ao seu redor.

Embora na Casa Circular também persistam aspectos abstratos, preponderam aqueles miméticos. Nessa casa acontece uma poderosa condensação poética, que concentra elementos animados e inanimados apresentados metaforicamente. A casa manifesta que não só que as existências humanas e naturais são extremamente preciosas, mas, principalmente, que são consideravelmente frágeis. A arquitetura consegue, de certo modo, protegê-las das ameaças a que estão submetidas.

Assim, mesmo inconclusas, essas casas possuem potencialidades próprias, além de permitirem assinalar tanto procedimentos quanto soluções arquitetônicas que são recorrentes para Lina Bo Bardi. Suas arquiteturas transitam entre modos de fazer que passam pela abstração e pela mimese, assim como seus resultados possuem características abstratas e miméticas.

## Notas

<sup>1</sup> Este artigo tem como referência principal a tese *El caracol y el lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi*. (BIERRENBACH, 2006).

<sup>2</sup> O engenheiro possui um escritório e assina muitos projetos no Brasil e no exterior, sendo que seu maior interesse são obras realizadas com concreto protendido. Foi prefeito de São Paulo entre 1971 e 1973.

<sup>3</sup> O projeto para o MASP tem uma história longa, que começa em 1957 e termina em 1968.

<sup>4</sup> Parte do programa do MASP se resolve em outro volume mais fragmentado, situado em uma cota inferior do terreno.

<sup>5</sup> Olívia Oliveira também desenvolve na sua tese e no seu livro a relação existente entre Lina Bo Bardi, Antoni Gaudí e também com Josep Maria Jujol. (OLIVEIRA 2000; OLIVEIRA, 2006)

<sup>6</sup> Maria Helena Chartuni é uma artista plástica, escultora e restauradora. Entre 1965 e 1988 chefia o departamento

de restauro do MASP, que tem a direção de Pietro Maria Bardi. Essa casa/ateliê, projetada em 1968, situa-se na rua Santos Dumont, no bairro do Ibirapuera. Segundo informações fornecidas por Anna Carboncini, a casa foi de fato construída conforme projeto de Lina Bo Bardi. Apesar disso, há escassas informações sobre essa casa.

## Referências bibliográficas

BARDI, Lina Bo. Primeira conferência na EBAUB – 17 de abril de 1958. Salvador: texto mecanografado. ILBPMB, s/p.

BIERRENBACH, Ana Carolina. *El caracol y el lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – ETSAB-UPC, Barcelona, 2006.

BIERRENBACH, Ana Carolina. “Entre adultos e crianças: considerações sobre o processo criativo de Lina Bo Bardi.” In: Pós – Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, v.15, N.24, pp.44-61, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43585>. Acesso em jun. 2018.

BIERRENBACH, Ana Carolina. “Lina Bo Bardi: abstração e mimese”. In: PARC – Pesquisa em Arquitetura e Construção. N.1, v.1. Campinas: UNICAMP, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8634525>; Acesso em jun. 2018.

FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

QUEIRÓS, Manuela Pereira. Prédio inovador é a nova sede do MASP. São Paulo: Estadão. Disponível em: [www.estadao.com.br/450/historia4.htm](http://www.estadao.com.br/450/historia4.htm). Acesso em set. 2002.

LEVINE, Neil. *Frank Lloyd Wright: proyectar en diagonal*. In: SANZ ESQUIDE, José Angel. Frank Lloyd Wright. Barcelona: Editorial Stylus, 1990. pp. 151-189.

MOLEMA, Jan. Retrato de Jujol. In: DOLLENS, D.; FLORES, C.; LAHUERTA, J.; JUJOL JR, J.; MOLEMA, J. (Org). *Jujol*. Barcelona: COAC/Ministerio Fomento, 1988. pp. 23-25.

OLIVEIRA, Olívia. *Sutis substâncias na arquitetura de Lina Bo Bardi*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – ETSAB-UPC. Barcelona, 2000.

OLIVEIRA, Olívia. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Gustavo Gili, 2006.



## Um projeto de 1961 do arquiteto Delfim Amorim

CAMPELLO, Glauco. Um projeto de 1961 do arquiteto Delfim Amorim. Revista Documentação Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 42-48, dez. 2018

data de submissão: 20/09/2018

data de aceite: 20/10/2018

*A 1961 project by the architect Delfim Amorim*

*Un proyecto de 1961 del arquitecto Delfim Amorim*

### Glauco de Oliveira CAMPELLO

Arquiteto e urbanista, professor titular (anistiado) da Universidade de Brasília e titular de Glauco Campello Arquitetos; glaucocampello@gmail.com

#### Resumo

O projeto de um pavilhão para a Faculdade de Arquitetura, em Recife, foi produzido no ambiente de estudos e discussões da equipe que sob o comando de seu titular, o professor Delfim Amorim, compunha a Cadeira de Pequenas Composições. Consta, muito singelamente, de um pavilhão para abrigar salas de aula, como parte de um esforço para ampliação da Faculdade de Arquitetura, instalada provisoriamente em antiga casa de residência na Av. Conde da Boa Vista. Ao descrever o projeto procurei situá-lo no quadro das obras de Amorim realizadas no Recife, onde ele se tornou um dos grandes nomes da arquitetura do modernismo brasileiro no Nordeste, e, como é fácil perceber, seu papel nesse contexto, já nos anos 50 e 60 do século passado, podia ser comparado ao de Luiz Nunes, na década de 30, por terem utilizado no ambiente nordestino os princípios da arquitetura moderna do século XX, em sua matriz europeia, corbusiana, e, nessa cidade, terem os dois buscado a sua contextualização, quase refundando esses princípios em termos locais inconfundíveis. Busquei compreender por quê esse arquiteto nascido em Portugal e vindo para cá, trazendo na bagagem uma cultura humanista de corte europeu, integrou-se completamente ao movimento da nossa arquitetura.

**Palavras-chave:** Delfim Amorim; Arquitetura Moderna; Faculdade de Arquitetura.

#### Abstract

*The design of a pavilion for the Faculty of Architecture in Recife was developed in the context of studies and discussions amongst Small Compositions Course team members under the coordination of Professor Delfim Amorim. It consisted, very simply, of a pavilion to house classrooms, as part of an effort to expand the Faculty of Architecture, provisionally installed in a former residence. In describing the design proposal, I tried to situate it in the framework of*

*Amorim's works in Recife, where he became one of the key-figures of the modern architecture in the Northeast Brazil, and to highlight his role in that context, in the 1950's and 1960s; which could be compared to the one carried out by Luiz Nunes, in the 1930's, for having used the twentieth century modern architecture principles, in its European matrix - Corbusian, in the north-eastern environment, and, in that city, in particular, almost re-founding these principles in unmistakable local terms. I sought to understand why this architect born in Portugal, bringing in the baggage a European humanist culture, was fully integrated with the movement of our architecture.*

**Keywords:** Delfim Amorim; Modern Architecture; School of Architecture.

#### Resumen

*El proyecto de un pabellón para la Facultad de Arquitectura, en la ciudad de Recife, fue producido en el ambiente de estudios y discusiones del equipo que bajo el mando de su titular, el profesor Delfim Amorim, que componía la Catedra de Pequenas Composições. Constaba, muy sencillamente, de un pabellón para albergar aulas, como parte de un esfuerzo de ampliar la Facultad de Arquitectura, instalada provisionalmente en antigua vivienda en la avenida Conde da Boa Vista. Al describir el proyecto intenté situarlo en el marco de las obras de Amorim realizadas en Recife, donde él se convirtió en uno de los grandes nombres de la arquitectura del modernismo brasileño en la región Noreste, y, como es fácil percibir, su papel en ese contexto, ya en los años 50 y 60 del siglo pasado, podría ser comparado al que tuvo Luiz Nunes, en la década de 1930, cuando utilizó los principios de la arquitectura moderna del siglo XX, en su matriz europea, corbusiana, y, en esa ciudad, tener los dos buscado su contextualización, replanteando esos principios en términos locales inconfundibles. Traté de entender las motivaciones de este arquitecto nacido en Portugal que vino hacia acá enbebido de cultura humanista de corte europeo, se integró por completo al movimiento de nuestra arquitectura.*

**Palabras-clave:** Delfim Amorim, Arquitectura Moderna; Escuela de Arquitectura.

#### Introdução

O projeto para a ampliação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife (FA-UR), atual Universidade Federal de Pernambuco – que em 1961 ocupava uma antiga residência na Avenida Conde da Boa Vista – teria de ser uma construção econômica e de rápida execução, pois a Faculdade se acomodara mal na casa existente e nos acréscimos improvisados e dispersos em terreno longo e estreito. Disponha-se dos poucos recursos de sempre, e haveria de se esperar um bom tempo até a transferência, em caráter definitivo, para a Cidade Universitária.

Com o seu habitual senso de realidade, Delfim Amorim atendeu rigorosamente tais requisitos e limita-

ções, e propôs, no caso, uma construção singela e fácil de executar em pouco tempo, mas significativa em sua expressão arquitetônica, a ponto de se poder apresentá-la como exemplo aos estudantes. No entanto, a sua proposta nunca saiu do papel.

Na década de 60, que então se iniciava, o arquiteto alcançava o alto nível de sua produção arquitetônica e o pleno desenvolvimento de sua contribuição ao ensino da arquitetura. São dos primeiros anos dessa década os seus projetos primorosos para a Residência de Serafim Amorim, o Edifício Araguaia e o extraordinário Seminário Regional do Nordeste, em Camaragibe, cuja obra, entretanto, não chegou a ser concluída. E também são dessa época seus escritos e palestras sobre a prática e os programas para o ensino e treinamento de futuros arquitetos.

Eu tive a honra de poder, ainda jovem, participar modestamente no estudo desse projeto de ampliação para a Faculdade de Arquitetura, em seu endereço temporário, na Avenida Conde de Boa Vista. Havia me desligado da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), em Brasília, onde acompanhara a realização das primeiras obras da Capital, como membro da equipe de Oscar Niemeyer, e tinha assumido cargo de auxiliar de ensino na Faculdade de Arquitetura da UR, a convite do diretor Evaldo Coutinho e, justamente, na disciplina de Composição, ministrada por Delfim Amorim, que fora meu mestre no tempo em que iniciei meus estudos no curso de arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco<sup>1</sup>. Foi na condição, de seu auxiliar de ensino, em 1961, que me juntei à sua equipe na cadeira de Pequenas Composições, onde o projeto do pavilhão foi elaborado. A equipe se completava com os estagiários Ricardo Pontual, Armando de Holanda e Jaime Rubiño, que vieram depois a ter papel de destaque como arquitetos. Quanto a mim, eu só fiquei no Recife, naquela ocasião, até os fins de 1962, quando voltei para novamente integrar-me à equipe de Niemeyer na Universidade de Brasília.

O projeto de Amorim para o pavilhão constava basicamente de um longo bloco de dois pavimentos com 9,00m de largura por 66,50m de comprimento, estendido na parte posterior do terreno, no segmento da construção existente, em substituição aos acréscimos surgidos com a necessidade de mais área para o funcionamento da faculdade. Para melhor aproveitamento do terreno e redução dos custos o pavilhão sobrepunha-se ao trecho posterior da casa, que constava de um apêndice mais baixo e estreito, para abrigar os sanitários, que desse modo se encaixariam no espaço dos pilotis da nova construção.

Assim, organizar-se-ia melhor a ocupação do terreno muito longo, mas de pouca largura, dando lugar ao aparecimento de área ajardinada na faixa de recuo ao longo das divisas.

A construção proposta era rigorosamente disciplinada e formada por módulos construtivos, repetidos ao longo da maior extensão do bloco de dois pavimentos. O térreo, praticamente livre e propício ao convívio dos usuários. O andar superior, com planta simétrica e adequada às suas funções. A escada de acesso, no eixo transversal do pavilhão, facilitava essa distribuição simétrica do pavimento elevado: para um lado a sala de pranchetas e duas salas de aula, para o outro repetia-se o local das pranchetas e mais duas salas para atividades complementares e centros de estudo. A circulação corria em toda a extensão do bloco, do lado do sol, protegida por uma parede de cobogós que garantia a ventilação cruzada no andar superior. Não se previam paredes entre a circulação e as salas, mas simplesmente filas não muito altas de armários. Os trabalhos haviam de ser em grupo e as salas, ainda que destinadas a várias atividades e a alunos de níveis diferentes, estariam abertas a uma ampla intercomunicação e troca de ideias. No térreo, o espaço dos pilotis criava uma zona sombreada para o convívio entre alunos e entre alunos e professores, além de acomodar o apêndice dos sanitários existentes, o diretório acadêmico e uma lanchonete. Estariam postas assim, em escala experimental, as condições espaciais de indução ao comportamento gregário e de permuta de experiências, que o próprio Amorim viria desenvolver depois, em 1970, no seu projeto mais amplo e complexo para a Faculdade de Arquitetura, na Cidade Universitária. Vi depois, em escala maior, e num contexto diferente, espaços assim gregários, propícios à deambulação e ao convívio, criados por Niemeyer e Lelé (João Filgueiras Lima), na construção pré-moldada do Centro de Planejamento (Ceplan) da Universidade de Brasília.

O comprido pavilhão projetado por Amorim era de tal modo padronizado, com a repetição de um mesmo módulo construtivo, que poderia vir a ser executado com elementos pré-moldados. Mas, nas condições locais de recursos e mão de obra, o mais natural é que viesse a ser construído pelo método tradicional, com a vantagem da repetição das mesmas fôrmas e ferragens para pilares e vigas ao longo de seus 66,50 m.

O módulo básico compreendia quatro pilares de concreto de secção em cruz, as vigas transversais e longitudinais de secções idênticas (15cm de largura x 60cm de altura) e a laje de piso de 9m x 3,5m que amarrava o conjunto. Esse módulo repetia-se 19 vezes e formava o longo tabuleiro sobre o qual viriam atados e assentados os elementos metálicos do arcabouço do andar superior.

Sobre o tabuleiro de concreto a construção seria, portanto, um arcabouço em estrutura metálica, com fechamentos de alvenaria à vista nas empenas, cobogó na fachada ensolarada da circulação, esquadrias em vidro e caixilhos de ferro para pintura do



lado do nascente, e divisórias em painéis de Duratex corrugado. Os montantes metálicos para sustentação da cobertura seriam presos aos topos das vigas transversais, ficando sobrepostos e à vista num refinado detalhe construtivo. (Essa combinação de concreto e perfis de aço nas construções de Amorim já vinha sendo experimentada e ganharia realce ainda mais requintado nos seus projetos dos anos 60. Como na casa Serafim Amorim, com os quatro pilares metálicos de apoio ao grande avanço da laje de cobertura).

No pavilhão, o fechamento da longa fachada posterior, seria, como já vimos, em cobogó, o mesmo cobogó tão simbolicamente ligado à arquitetura modernista do Recife, desde que Luiz Nunes os havia utilizado em suas encantadoras construções dos anos 1930. Já o fechamento da fachada frontal, igualmente longa, compor-se-ia de uma esquadria de ferro e vidro, com módulos quadrados, tão ao gosto de Amorim, que as utilizara em seu projeto para algumas residências e para o Edifício Araguaia, de 1961. Sendo aqui, nessa nova versão, concebida com simplicidade quase rústica.

O telhado que arrematava o arcabouço do andar superior seria uma construção racional e contemporânea, formada, coerentemente, por uma estrutura de treliças de ferro recoberta com telhas metálicas, recurvadas, para acompanhar o desnível propositalmente preparado com as terças assentadas sobre calços de alturas diferentes e conduzir o caimento das águas para as duas calhas junto às fachadas mais longas. Finalmente as águas recolhidas nas calhas seriam escoadas por simples buzinotes, com distâncias bem próximas entre eles, de modo a evitar os tubos de descida das águas pluviais. Sob a estrutura do telhado prendiam-se caibros de madeira para a fixação do forro de régua de pinho.

Tudo havia de ser coerente e resolvido com elegância e precisão, nesse pavilhão de construção econômica e rápida.

Nele, o concreto armado da laje, vigas e pilares do tabuleiro que formava o piso do andar superior, os montantes metálicos presos às cabeças das vigas transversais de concreto e sobrepostos às esquadrias e à parede de cobogó, assim como as paredes de tijolos à vista das fachadas de topo do andar superior, e as meias paredes, com os mesmos tijolos à vista, no pavimento térreo, ou a longa fachada de cobogó que protegia a circulação e, por fim, as esquadrias de vidro com quadros em cantoneiras de ferro, das salas do pavimento superior, tudo isso caracterizaria, inevitavelmente, uma construção de estilo brutalista, exibindo a cru os materiais e o sistema construtivo. Por outro lado, o rigor do desenho estritamente ortogonal, bem como a precisão dos detalhes, que se exibiam em sua lógica verdadeira, e, além disso, a distribuição rigorosa do programa

e sua funcionalidade explícita dariam ao pavilhão a conotação de uma edificação racionalista, de rigor clássico. E, todavia, o pavilhão seria, basicamente, uma construção contemporânea, singela e pouco onerosa, concebida com inteligência e arte, com intenção de ser compreendida, em sua concepção e nas suas circunstâncias, pelos futuros arquitetos que viriam utilizá-la e experimentá-la.

Tais valores são mais ou menos generalizados no conjunto de obras deixado por Delfim Amorim no Recife. Eles são a base da expressão poética de sua arquitetura nascida em Portugal, sob a influência da corrente europeia de influência corbusiana, alimentada e amadurecida no nordeste brasileiro.

O pavilhão para a Faculdade de Arquitetura, em Recife, ainda que se trate de projeto muito simples, quase circunstancial, que nem chegou a ser executado, foi, como já vimos, produzido no ambiente de estudos e discussões da equipe que, sob o comando de seu titular, compunha a cadeira de Pequenas Composições do curso. Foi então tema daqueles estudos e discussões, embora constasse, muito singelamente, de um pavilhão para abrigar salas de desenho e salas de aula, em caráter provisório. E, assim mesmo, esse pavilhão poderia ser legitimamente situado no quadro das obras de Amorim realizadas no Recife, onde ele se tornou um dos nomes da arquitetura do modernismo brasileiro, e, como é fácil perceber, seu papel nesse contexto, já nos anos 50 e 60 do século passado, podia ser comparado ao de Luiz Nunes, na década de 30, por terem ambos utilizado no ambiente nordestino os princípios da arquitetura do movimento modernista do século XX, em sua matriz europeia, corbusiana, e, nessa cidade, terem buscado os dois, a sua contextualização, quase refundando esses princípios em termos locais. Mas, sobretudo, por terem apresentado nesse processo de aclimação arquiteturas inconfundíveis, em decorrência de temperamentos diferentes, que muitas vezes se aproximavam – tal é o mistério da arte e da vida (como diria o próprio Amorim) –, sendo essa mesma diferença um traço enriquecedor dos dois episódios. Pois, sendo Luiz Nunes um brasileiro vindo do Rio de Janeiro, que se havia assenhoreado dos conceitos da moderna arquitetura, nos textos e exemplos de Le Corbusier, chegando ao Recife na década de 30, para trabalhar no Departamento de Obras do Estado, criou edifícios públicos significativos, nos quais buscava a adaptação de materiais e sistemas construtivos que bem se explicitassem em soluções técnicas e funcionais adequadas às condições ambientais e a partir de mão de obra vinculada à terra e ao meio, sem afastar-se da vertente proposta pelo mestre francês. Ao passo que, tendo Delfim Amorim nascido em Portugal, estudado e trabalhado no Porto, propunha, desde seus primeiros passos na vida profissional, obras ligadas à linhagem arquitetônica contemporânea e ainda

não muito corrente em Portugal, ao tempo em que desenvolvia um saber e uma cultura humanista intensa, de matriz europeia. E, vindo para o Recife na década de 50, aqui chegando começou a desenvolver em suas primeiras obras brasileiras uma arquitetura integrada ao meio natural da cidade litorânea e tropical, com tal sensibilidade e adequação que suas casas e construções eram como a expressão da vida local naquelas áreas sombreadas por árvores e alegradas por jardins, ainda que à volta se estendessem por mangues e alagados, lugares pobres e desprovidos da infraestrutura urbana.

Por isso, aliás, a arquitetura desenvolvida por Amorim na cidade do Recife não se limitou às casas dos bairros elegantes, mas acudiu também aos conjuntos habitacionais para operários, edifícios de apartamentos mais simples, atividades comerciais e religiosas. Sua estratégia para o desenvolvimento dessas obras, que apresentam uma fisionomia sempre ligada ao contexto cultural e ambiental, apesar da variedade, estava baseada em inegável realismo, numa forte unidade visual e plástica, no uso de materiais adequados e soluções inventivas e simples, mas eficazes para a superação das dificuldades no controle da luz e do calor no meio tropical. São dos primeiros anos de sua atuação na região nordestina os achados dos peitoris vazados para facilitar a ventilação cruzada nos ambientes (detalhe presente no caso do pavilhão), das telhas curvas de barro assentadas diretamente sobre as lajes pouco inclinadas de concreto para a proteção térmica dos espaços internos, dos grandes beirais, das varandas sombreadas e dos pátios internos protegidos com pérgolas. E mais o uso dos azulejos, das venezianas e das treliças.

E nesse ponto teríamos de aludir à presença de Acácio Gil Borsoi, que foi por sua vez precedido por Mario Russo, os quais trouxeram para o ambiente universitário e profissional do Nordeste uma experiência semelhante.

O arquiteto italiano Mario Russo chegou ao Recife no início de 1949, convidado para assumir o projeto arquitetônico da Cidade Universitária da Universidade do Recife. Ele divulgou e promoveu no ambiente acadêmico e profissional da cidade o racionalismo italiano ligado aos conceitos desenvolvidos por Terragni em suas obras para Como e Milão. Mario Russo vinha de Nápoles, sua cidade natal, mas ao chegar ao Recife soube como os demais adaptar os seus projetos às condições do lugar e, como professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes, estabeleceu um largo ciclo de influências na formação de novos arquitetos.

O arquiteto Acácio Gil Borsoi, chegado ao Recife a seguir, mas um pouco antes de Amorim, também assumiu, por sua vez, na mesma Escola de Belas Artes, o encargo da cadeira de Pequenas Composições.

Ele acolheu o próprio Amorim como colaborador, em seus primeiros dias no Recife, e esse convívio teve certamente importância no posterior desenvolvimento de seus respectivos trabalhos.

Luiz Nunes, o arquiteto que realizara a sua obra pioneira nos anos 30, visava, com sua arquitetura, uma estética abstrata, ligada ao desenho modernista; Amorim, mais sensitivo, promovia as adaptações de uso dos materiais e da mão de obra segundo uma concepção racional da construção, mas adstrita à tradição luso-brasileira.

Tanto Borsoi quanto Amorim mantiveram contato com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por meio de seu diretor, o professor de História da Arquitetura Brasileira Ayrton Carvalho, que se tornou amigo de ambos, e deles solicitava pareceres sobre questões relacionadas com o restauro e tombamento das construções históricas no Nordeste. Sobretudo a Amorim, que por sua formação em Portugal dispunha de largo conhecimento nessa área.

Mas enquanto Amorim era realista e pragmático, portador de uma cultura humanista de cunho europeu formada em Portugal, Borsoi era, sobretudo, voltado para a valorização plástica de suas criações arquitetônicas, com cuidados especiais em relação aos materiais de construção e aos detalhes, como no caso da parede barroca de elementos pré-moldados para proteção contra o sol no Edifício Santo Antônio. A sua visão de arquiteto filiava-se às propostas nativistas da arquitetura modernista, à escola carioca e aos ensinamentos de Lucio Costa. Pelo menos na fase inicial de sua produção.

Na arquitetura desenvolvida por Amorim após sua chegada ao Recife, ressaltava o senso de realidade, como dissemos, o seu amplo conhecimento da arquitetura que se realizava no Brasil e sua inserção completa, quase orgânica, no contexto cultural e natural. E exprimia, com vigor, soluções construtivas, arranjos de distribuição dos espaços e funções, como na escolha de materiais e no detalhamento lógico e sóbrio, na mão de obra e modo de executar sempre ligados à terra e ao homem da terra.

—

Na ocasião em que se estudava o projeto do pavilhão para ampliação improvisada da Faculdade de Arquitetura do Recife, à volta dos anos 60 do século passado, a obra de Amorim no nordeste brasileiro já se havia desenvolvido com características próprias e havia se consolidado. Listo a seguir os exemplos mais significativos, a meu ver, dessa arquitetura racional ligada à tradição luso-brasileira. A Residência Alfredo Lajes, de 1954, no bairro de Casa Amarela, ainda com os tetos planos, mas com o pátio interno protegido com pérgola. O Edifício Acaiaça, de 1958, no bairro de Boa Viagem, de forma simples e

elegante, com sua fachada mais longa voltada para o mar e suas paredes externas revestidas de azulejos. A residência Serafim Amorim, de 1960, no bairro da Torre, exemplo primoroso de distribuição da planta em níveis alternados, do uso dos montantes em aço para sustentação do avanço da cobertura, do jogo de vidro e veneziana das esquadrias, além do uso pioneiro da laje pouco inclinada recoberta diretamente com telhas canais. O Edifício Araguaia, de 1961, magnificamente resolvido com planta simples e inteligente, esquadrias de vidro e veneziana compostas de quadrados iguais, iluminação e ventilação natural das cozinhas e banheiros através de rasgos horizontais protegidos sem utilização de esquadrias, e o revestimento das paredes externas em azulejo: síntese apurada de simplicidade e bom gosto. A residência Vale Junior, de 1963, no bairro do Parnamirim, que é quase o coroamento dessa arquitetura pernambucana de Amorim, um exemplo de novo tipo de moradia, criada por um arquiteto vindo de Portugal, ambientada em exuberante quintal pernambucano. E ainda se podem citar exemplos mais avançados, no tempo e na concepção, como o Edifício Barão do Rio Branco, de 1969, no bairro da Boa Vista, com volumes que avançam além da malha da estrutura padronizada, com caixas revestidas de azulejos, e que assinalava a passagem da arquitetura de Amorim para uma nova fase, em que os volumes de casas e edifícios de apartamentos abandonam a forma mais contida de antes, explodem ou se subdividem em blocos menores sem, contudo, perder as características de unidade e coesão.

Vale registrar aqui o fato de que Amorim, com seu temperamento amistoso e sua visão da condição humana ampla e diferenciada, desenvolveu parcerias, muitas vezes de longa duração, com seus colegas e mesmo com seus alunos, sendo esta uma característica que não se pode deixar à parte, ao examinar o conjunto de sua obra. Pois em sua concepção da produção arquitetônica ele valorizava o trabalho em equipe.

E, sem embargo da expressiva unidade de suas criações, pode ser percebida essa e aquela diferença sutil, em alguns períodos de sua produção. Assim, por exemplo, me parece que sua parceria mais longa com Heitor Maia Neto, que fora um dos discípulos diretos de Mário Russo, tenha algo a ver com essa passagem, para uma nova forma onde aflora com mais força o estilo brutalista, de cunho racional, sobretudo nos exemplos das construções comerciais, onde se enfatiza a presença da estrutura independente.

Ancoradas e amoldadas ao meio ambiente e cultural, o conjunto de obras projetadas por Amorim, no Recife, não se afasta de sua condição de produtos da arte, nem dos critérios fundados na arquitetura modernista do século passado.

E essa assertiva não perderá o foco se aplicada ao projeto singelo, e de certo modo, didático, do pavilhão para a Faculdade de Arquitetura, que está levemente inserido no âmbito desse conjunto. Por







Figura 1 e 2 | Vista leste; Figura 3 | Vista pilotis; Figura 4 | Vista oeste; Figura 5 | Vista interior  
 Fonte: Jorge Luis Guarino Cardozo

suas soluções construtivas, nos arranjos de distribuição dos espaços e funções, na escolha de materiais, na concepção arquitetônica e em suas características específicas e autorais, a partir das quais se dá sentido a cada decisão aplicada ao projeto. Sabendo-se que os critérios adotados e preferidos para as obras do mesmo período refletem-se aí, obviamente, com mais evidência.

No entanto o caso específico do pavilhão seria até justificadamente menos ligado à linha corrente de sua produção, mais próximo talvez à decisão, improvisada, de 1959, de recobrir a fachada eclética, já danificada, do edifício Luciano Costa, situado no Recife antigo, com pano de elementos vazados de cerâmica. Estando aqui, no caso do pavilhão, o processo construtivo mais bem justificado, e até mais atinente à concepção realista de Amorim, integrada sem conflito à sua visão humanista e política da arte e da vida. Pois no caso do pavilhão aplica-se sem empecilho o seu conceito de *Função, Estrutura e Forma*, como bases para a criação da obra de arte, derivado da visão de Henri Lefèvre, salientada por Amorim em seus textos didáticos.

Assim, posto que o universo de qualquer artista, artesão ou pensador está presente em qualquer detalhe de sua obra, podemos compreender, a partir do

exame de um projeto arquitetônico para atender necessidades imediatas e estritas, ao lado de suas produções mais importantes, de natureza mais complexa, porque esse arquiteto vindo do norte de Portugal como os mestres de obra do período da colonização e da fase de criação de uma arquitetura nitidamente brasileira, ligada ao barroco e ao rococó, porque esse arquiteto originário de Póvoa do Varzim, como Eça de Queiroz, e trazendo na bagagem uma cultura humanista de corte europeu, e uma experiência arquitetônica ligada ao modernismo de matriz corbusiana, aqui chegando integrou-se completamente ao movimento da nossa arquitetura, tornando-se um arquiteto brasileiro, isto é, pernambucano, melhor ainda, recifense, pois como recifense construiu casas extraordinárias, profundamente ligadas à terra, aos hábitos da terra, aos quintais sombreados de nossa paisagem tropical, entre mangueiras e cajueiros: *as casas de Amorim*, como se ouve dizer, entre os que moram no Recife.

### Notas

<sup>1</sup> A Faculdade de Arquitetura teve sua origem no Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco.

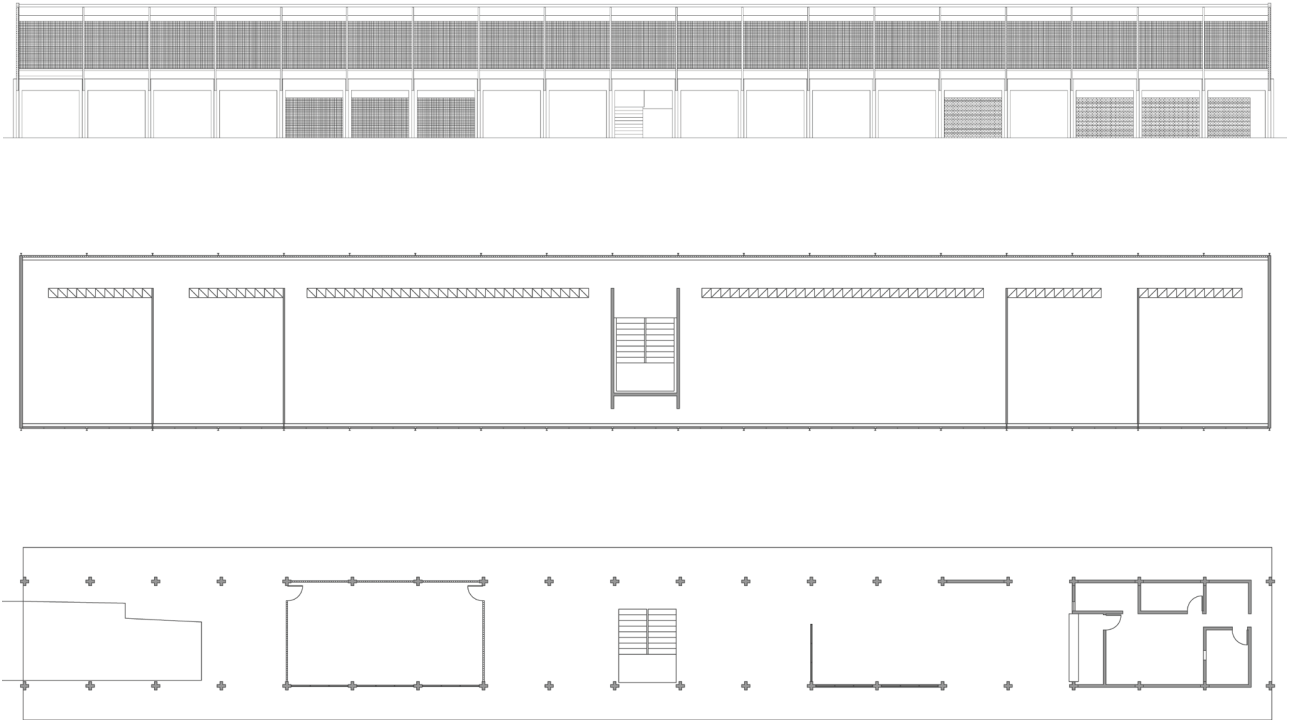


Figura 6 | Plantas e elevação do edifício

Fonte: Jorge Luis Guarino Cardozo



**PRO\_JE.TO**

---

## A Casa de Vidro como espaço expositivo do Instituto Bardi: preservação e ação cultural

ANELLI, Renato; CERAVOLO, Ana Lúcia. A Casa de Vidro como espaço expositivo do Instituto Bardi: preservação e ação cultural. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 50-57, dez. 2018

data de submissão: 20/08/2018

data de aceite: 20/09/2018

*The Glass House as an exhibition space of the Bardi Institute: preservation and cultural project*

*La Casa de Vidrio como espacio expositivo del Instituto Bardi: preservación y proyecto cultural*

### Renato L. S. ANELLI

Livre-docente em Arquitetura e Urbanismo; professor titular do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; reanelli@sc.usp.br

### Ana Lúcia CERAVOLO

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; pós-doutoranda do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; alceravolo@yahoo.com.br

### Resumo

Desde 2012 a Casa de Vidro, sede do Instituto Bardi, vem recebendo exposições de arte, design e arquitetura. Trata-se de um conjunto de intervenções temporárias em obra tombada pelo Conpresp, Condephaat e Iphan que visam dinamizar seu uso como instituição de apoio à arte e arquitetura, como idealizado por Lina e Pietro Maria Bardi na criação da instituição que leva os seus nomes. As primeiras exposições foram objeto de comunicação no ENANPARQ em São Paulo, em 2014. O Instituto Bardi entende que as exposições constituem um importante componente do projeto cultural concebido pelos seus fundadores. Desde então, a abrangência e frequência das exposições aumentaram, permitindo uma avaliação retrospectiva para subsidiar novos projetos. O principal deles é o Plano de Gestão da Conservação, dentro do projeto Keeping it Modern, da The Getty Foundation.

**Palavras-chave:** Arquitetura Moderna, Casa Museu, Exposição de Arquitetura, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi.

### Abstract

Since 2012 the Glass House, venue of the Instituto Bardi, has been receiving art, design and architecture exhibitions. This is a set of temporary interventions in this building, listed by Conpresp, Condephaat and Iphan, aimed at promoting its use as an institution to support art and architecture, as conceived by Lina and Pietro Maria Bardi in the creation of the institution that

bears their names. The first exhibitions were object of a paper at ENANPARQ in São Paulo in 2014. The Instituto Bardi understands that the exhibitions constitute an important component of the cultural project conceived by its founders. Since then, the scope and frequency of the exhibits have increased, allowing a retrospective evaluation to subsidize new projects. The most important of them is the Conservation Management Plan, within The Getty Foundation's Keeping it Modern project.

**Keywords:** Modern Architecture, House Museum, Architecture Exhibits, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi.

### Resumen

Desde 2012 la Casa de Vidrio, sede del Instituto Bardi, viene recibiendo exposiciones de arte, diseño y arquitectura. Se trata de un conjunto de intervenciones temporales en obra preservada por el Conpresp, Condephaat e Iphan, que apuntan a dinamizar su uso como institución de apoyo al arte y arquitectura, como ideado por Lina y Pietro Maria Bardi en la creación de la institución que lleva sus nombres. Las primeras exposiciones fueron objeto de comunicación en el ENANPARQ en São Paulo, en 2014. El Instituto Bardi entiende que las exposiciones constituyen un importante componente del proyecto cultural concebido por sus fundadores. Desde entonces, el alcance y la frecuencia de las exposiciones han aumentado, permitiendo una evaluación retrospectiva para subsidiar nuevos proyectos. El principal de ellos es el Plan de Gestión de la Conservación, dentro del proyecto Keeping it Modern, de The Getty Foundation.

**Palabras clave:** Arquitectura Moderna, Casa Museo, Exposición de Arquitectura, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi.

### Introdução

Occupada em 1952, a residência do casal Bardi, conhecida como Casa de Vidro, foi o primeiro projeto construído por Lina Bo Bardi no país. Elevada do solo por delgados pilotis tubulares de aço, a plena transparência de três faces da sua sala configura uma situação pouco usual na Arquitetura Moderna Brasileira desse período. A ausência de beirais, brise-soleil e mesmo de cortinas afastava as mediações, propiciando um franca integração interior – exterior. Primeiro constituiu uma plataforma de observação para a paisagem das montanhosas periferias ainda vegetada da zona sul e sudoeste paulistana. Mais tarde, conforme cresceram as árvores do jardim ao seu redor, ofereceu uma imersão tátil na densa vegetação.

Desde as primeiras fotos pode-se observar que a sala era usada como um espaço para ensaios museográficos do casal Bardi (Figura 01). A disposição de móveis e obras de arte de diferentes períodos

e movimentos artísticos constituíram uma extensão da museografia do Museu a Beira do Oceano, contemporâneo ao projeto da Casa de Vidro, e antecipava a museografia do Masp na sua sede à Avenida Paulista. Com o passar dos anos, novas obras adquiridas pelo casal foram sendo agregadas ao espaço da sala, misturando-se aos sinais da vida cotidiana doméstica. Sendo Pietro Maria Bardi um negociante de arte, é natural que certas obras desaparecessem entre uma foto e outra.

O Instituto Lina Bo e P. M. Bardi havia sido fundado como entidade privada sem fins lucrativos em 1990, inicialmente com a denominação de Instituto Quadrante, assumindo o nome atual em 1993 (Ceravolo e Anelli, 2017). Para o início de suas atividades recebendo como *endowment* os recursos obtidos com a venda de um quadro de Goya da coleção do casal. O objetivo era o de promoção da arte e da cultura brasileira, dando continuidade às atividades do casal ainda em vida.



Figura 1 | Foto interior da sala para fora  
Fonte: Foto Chico Albuquerque (Acervo Instituto Bardi)

### As casas, o Instituto e sua missão

Como se sabe, essa relação entre vida e coleção foi interrompida com o falecimento do casal. Após a morte de Lina em 1992, Pietro herdou seu espólio, pois não tinham filhos. No entanto, Pietro tinha herdeiros do casamento anterior, os quais reclamaram sua parte na herança após seu falecimento em 1999, mesmo tendo elas sido doadas ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em 1995. Obras e mobiliários foram removidos, não permitindo reproduzir a disposição dos anos 1990 no salão envidraçado. Mas, quatro décadas de ocupação permitem muitos arranjos e a instalação do Instituto enseja novos usos e atividades.

O projeto dos Bardi para a constituição do Instituto remonta à década de 1970. Em carta a Ettore Camisasca de 1976<sup>1</sup>, Pietro apresenta ao amigo na Itália croquis de uma posição possível para o anexo no terreno da Casa de Vidro (Figura 01). Este croqui assemelha-se a desenhos de estudos para uma ampliação sob e ao lado da casa, sem identificação ou data no acervo, publicados por Oliveira como sendo “estudos para ampliação da Casa de Vidro, realizados nos anos 1970, onde Lina propõe um pavilhão ao pé de sua residência” (Figura 03).

O processo de tombamento da Casa de Vidro foi iniciado pelo casal em 1986, tendo como objetivo a sua transformação em sede de um Instituto, sen-



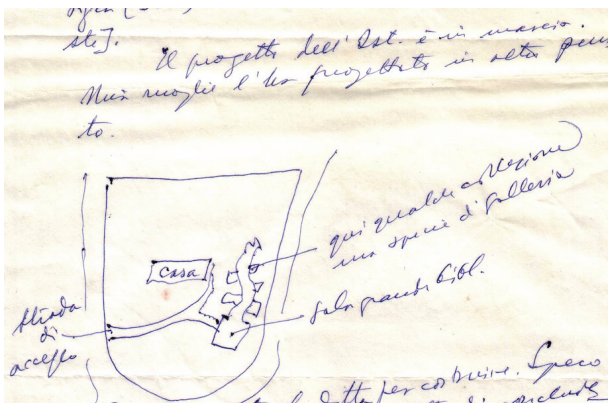


Figura 2 | Croqui realizado por Pietro Maria Bardi para sede para um instituto no terreno da Casa de Vidro  
Fonte: Cortesia Arquivo Ettore Camesasca, Milão



Figura 3 | Croqui realizado por Lina Bo Bardi para construção de uma sede para um instituto entre os pilotis da Casa de Vidro  
Fonte: Acervo Instituto Bardi

do acompanhado por desenhos de layout das instalações de gestão administrativa e atividades culturais no interior da casa, realizados por Marcelo Suzuki, sob orientação da arquiteta<sup>2</sup> (Figura 04).

A própria decisão de tombamento pelo CONDEPHAAT inclui a futura construção de um anexo para ser sede do Instituto, “prevendo ainda a construção de uma área para biblioteca e auditório”<sup>3</sup>.

Em carta ao Presidente do Condephaat que compões o processo de tombamento, Pietro Bardi desenvolve a proposta:

“Penso que a Casa do Morumbi, uma vez restaurada, às nossas custas, com seu jardim-florestal, poderia ser

ambientada com uma série de obras de arte de um certo valor, para um dia ser visitada por um público interessado em conhecer um trecho da história da renovação da museografia nacional.”<sup>4</sup>

Constata-se o desapego da arquiteta com sua própria obra, adaptando-a com liberdade para servir a esse novo uso cultural (Ceravolo e Anelli, 2018). Procedimento que aplicou também em seus restauros e adaptações de edifícios históricos, tais como o Solar do Unhão em Salvador ou a fábrica adequada para ser a sede do SESC Pompéia. Mesmo assim, ressalve-se que Pietro, na escritura de doação da casa ao Instituto, expressa que devem ser “mantidas as suas características residenciais, como era aliás, a vontade da Achillina Bo Bardi”<sup>5</sup>.



Figura 4 | Planta de adaptação realizados por Marcelo Suzuki, sob orientação de Lina Bo Bardi  
Fonte: Processo CONDEPHAAT n. 24938/86 Acessado em [www.arquitectura.fau.usp.br](http://www.arquitectura.fau.usp.br)



## A casa como espaço expositivo

Assim, a atividade expositiva desenvolvida atualmente pelo Instituto Bardi na Casa de Vidro não lhe é estranha. Tanto o uso do espaço para ensaios de museografia, quanto as propostas de doação, tombamento, ampliação e adaptação da casa para sede do Instituto já avançavam nessa direção. Mas a preservação do caráter residencial, conforme expresso no documento de doação, estabelece limites.

A planta livre da sala de estar permite a flexibilidade de ocupações, adequando-se a variados usos, ainda que se apresentem certos limites físicos. Alguns são decorrentes da disposição das paredes da escada, lareira, dos planos de vidro do vazio do jardim interno e da grelha dos pilares, que criam uma pauta geométrica para o espaço. Outro é constituído por obras de arte de dimensões que dificultam a sua movimentação, como as estátuas da Diana, o Buda, as mesas retangulares de mosaicos e a mesa de jantar. Mesmo assim, é importante considerar que essas obras, assim como o mobiliário, estiveram em diferentes locais da casa durante a vida do casal (Corato, 2013). Para preservar o caráter residencial é necessário reconhecer que ele se configurou de modo diverso ao longo dos quarenta e sete anos que o casal a habitou.

Após a remoção do espólio dos herdeiros, as lacunas deixadas explicitaram esse dilema. A residência não poderia mais se apresentar na sua integridade. Surgia a oportunidade de novos usos temporários. As primeiras exposições foram realizadas em 2012 e 2013, e procuraram ocupar interstícios do mobiliário ou do jardim, equilibrando sua presença com o que restava da disposição da sala quando da morte do casal (Anelli, 2014). A primeira exposição foi "The insides are on the outside", curada por Hans Ulrich Obrist, que atraiu dez mil visitantes em um período de 40 dias. O curador afirmava querer produzir ali seu entendimento de uma experiência de "obra de arte total", dialogando com os remanescentes da concepção museográfica e arquitetônica do casal Bardi. Apresentou-se ali o primeiro uso da residência como suporte para novas intervenções artísticas (Figura 05).

### O acervo em exposição

A segunda exposição abriu outra linha de ação, a de apresentar ao público itens do acervo de desenhos de projetos e documentos do Instituto Bardi. Como evento paralelo à X Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, que tinha como tema geral "Cidade, modos de fazer, modos de usar", foi selecionada para a exposição a proposta de Lina e seus colaboradores para o concurso de reurbanização do Vale do Anhangabaú (1981). Foi produzida uma maquete da proposta, reunidos os croquis de estudo e os desenhos da proposta. A disposição da



Figura 5 | "The insides are on the outside", exposição curada por Hans Ulrich Obrist, 2013  
Fonte: Foto Renato Anelli



Figura 6 | "Anhangabaú, Jardim Tropical", evento paralelo à X Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo  
Fonte: Curadoria e Fotos Renato Anelli

exposição no canto da sala, que era ocupado pela arquiteta em sua atividade projetual, pouco afetou o conjunto. Com pouco movimento do mobiliário, o restante da sala acolheu, além da exposição, um colóquio com palestras para um público de cinquenta pessoas (Figura 06).

A segunda exposição com itens do acervo foi realizada em abril de 2015, ainda como parte das comemorações do centenário da arquiteta. A exposição "Lina em Casa: Percursos"<sup>6</sup>, teve como objetivo mostrar a trajetória de transformação intelectual da arquiteta em seu espaço de vivência, doméstica e de trabalho. Para a exposição foi desenvolvido, pela arquiteta Marina Correia, um sistema de suportes construídos por painéis estruturado em delgados tubos metálicos. Foram testadas diferentes possibilidades de montagem, desde a primeira com a retirada completa do mobiliário e obras de arte, até a final, onde a exposição conviveu com os principais móveis e obras de arte na sala, no quarto de Lina, na varanda inferior e no jardim (Figura 07).

Este sistema expositivo foi utilizado mais duas vezes, a primeira em 2016, na exposição "O Impasse do Design, mobiliário de Lina Bo Bardi: 1958 – 1962"<sup>7</sup>.



Figura 7 | “Lina em Casa: Percursos”, exposição comemorativa do Centenário de Lina Bo Bardi, 2015  
Fonte: Curadoria Anna Carboncini e Renato Anelli. Foto Renato Anelli



Figura 8 | “O Impasse do Design, mobiliário de Lina Bo Bardi: 1958 – 1962”, exposição curada por Renato Anelli  
Fonte: Foto Renato Anelli

Nela foram apresentados desenhos e fotos nos suportes tubulares, e exemplares do mobiliário desse período, os quais não pertencem à decoração original da casa. Deve-se observar que no período abrangido pela exposição, Lina já havia abandonado o design para produção serial e vinha projetando cadeiras, mesas e bancos em madeira, como parte da arquitetura. Portanto, esse mobiliário tem uma relação direta com outra situação arquitetônica que não a da Casa de Vidro, onde a sua disposição gerou forte estranhamento. Mesmo sendo concebido pela mesma arquiteta, são notáveis as transformações de posicionamento da autora entre a década de 1940/1950 e as de 1960/1990 expressas nesses projetos de móveis e de arquitetura (Figura 08).

### Ampliando o escopo

A terceira utilização desses suportes ocorreu na exposição “Casas de Vidro”<sup>8</sup>, resultado de pesquisa comparando a casa dos Bardi com três casas contemporâneas situadas nos Estados Unidos: a Fransworth House de Mies Van Der Rohe, a Glass House de Philip Johnson e a Eames House de Ray e Charles Eames. Além de desenhos e fotografias, foram



Figura 9 | “Casas de Vidro”, 2017/18. Curadoria de Renato Anelli, co-curadoria de Ana Lúcia Ceravolo e Sol Camacho  
Fonte: Foto Marina D’Imperio



Figura 10 | “O Jardim da Casa de Vidro: Projeto em Contínua Construção”, exposição inaugural da série “Acervo Aberto”, 2017  
Fonte: Curadoria Sol Camacho. Foto Renato Anelli

produzidas três maquetes para cada casa. Uma em escala 1:200, apresentando a implantação da casa na paisagem, outra em escala 1:100, apresentando a estrutura interna de cada casa e a última em 1:5, apresentando os detalhes construtivos de uma esquina do volume e sua estrutura. Um espaço receptivo foi montado na garagem, onde vídeos com os curadores explicavam a exposição e um painel de quatro metros apresentava uma linha do tempo da arquitetura de vidro entre 1851 e 1952. Pelas dimensões das maquetes e quantidade de painéis, o mobiliário da parte maior da sala foi removido, restando apenas as estátuas da Diana e do Buda e o baú e estante de TV (Figura 09).

Ainda em setembro de 2017 foi testada um tipo de exposição com menor porte e complexidade visando a maior frequência de mostras. A proposta do “Acervo Aberto” pretende tornar corriqueira a exposição dos itens da coleção do Instituto, composto por mais de sete mil desenhos, quinze mil fotografias, livros, revistas e obras de artes, arquivados na Casa de Vidro. A primeira exposição “O Jardim da Casa de Vidro: Projeto em Contínua Construção” foi desenvolvida em parceria com a equipe de paisagistas



que desenvolve o projeto de conservação dentro do programa Keeping it Modern / The Getty Foundation, e fez parte das programações da Primavera de Museus do Ministério da Cultura (Figura 10).

### Exposições de arte

Em alternância às exposições de arquitetura relacionadas com a casa e seu acervo foram realizadas três exposições de artistas e designers. Os artistas Veronika Kellndorfer (setembro de 2015) e José Bechara (abril de 2016) expuseram obras que dialogam com a Casa de Vidro, inserindo-se em espaços da casa, dentro e fora, e no jardim. Kellndorfer pendurou um tecido com uma foto da cortina e piso da casa na parede externa, ocupando os dois pés-direitos. Bechara explorou luzes e cores sobre placas de vidro, oferecendo novos filtros para a transparência da casa (Figura 11).

Já a exposição “Commom Sense”, sob curadoria de Guta Campos (agosto de 2017), removeu os móveis do salão principal e dispôs objetos de Claudia Moreira Salles, Estúdio Campana, Fernando Brízio, Jasper Morrison, Michael Anastassiades, Miguel Vieira Baptista, Ronan & Erwan Bouroullec em expositores próprios, alinhados sobre o piso vazio. A mesma estratégia foi usada na exposição “O Jardim da Casa de Vidro”, alinhando mesas vitrinas por toda a extensão da sala. (Figura 12).

Entre todas as exposições artísticas realizadas até o momento na Casa de Vidro, a de Cláudia Jaguaribe é aquela que interage de modo mais profundo com a arquitetura. Instalada dentro da sala da casa, a exposição “No jardim de Lina” constrói um jogo de planos de vidro em paralelo à principal fachada, alternando tamanho e profundidade, de modo a conquistar a tridimensionalidade. Dispostos perpendicularmente ao percurso de entrada, as alternâncias dos planos envolvem os pilares, a vista para o jardim externo e uma das esculturas. Nos vidros, as fotos noturnas do jardim iluminado foram tiradas dos mesmos ângulos de vista que o visitante tem ao percorrer a obra. Representação e real se misturam, gerando estranhamento em relação à arquitetura, na sua relação casa e jardim. Aqui, o esvaziamento quase total da sala faz sentido, pois a obra dialoga com seu espaço naquilo que lhe é essencial – o pilar, a escultura, o caixilho, o piso azul celeste – para trazer a vegetação para a sala. Rompe com a bidimensionalidade do plano de vidro da fachada ao replica-lo em diferentes profundidades, criando uma faixa virtual de transparência não mais literal (Figura 13).

A prática das exposições na Casa de Vidro pode ser interpretada como extensão do objetivo expresso por Pietro quando do pedido de tombamento. Transformam a casa e jardim em um espaço para ambientar “obras de arte de um certo valor”. Contudo,

dependendo da curadoria e projeto expositivo, varia o grau de interferência na configuração da casa como espaço de memória da residência do próprio casal. E algumas vezes os projetos expositivos reduzem a possibilidade do público “conhecer um trecho da história da renovação da museografia nacional”.

### Um espaço a ser “tratado com pinças”: conflitos entre exposição e preservação

O debate sobre o uso da Casa de Vidro como espaço expositivo foi promovido no contexto da elaboração do plano de gestão da conservação apoiado pelo programa Keeping it Modern / The Getty Foun-



Figura 11 | Exposição de fotos de Veronika Kellndorfer, 2015  
Fonte: Foto Renato Anelli



Figura 12 | “Commom Sense”, 2017, exposição curada por Guta Campos  
Fonte: Foto Renato Anelli





Figura 13 | “No jardim de Lina”, 2018, exposição de Cláudia Jaguaribe.  
Fonte: Foto Renato Anelli

dition<sup>9</sup>. Professores, arquitetos e pesquisadores reuniram-se no estúdio da casa em fevereiro de 2018 e expressaram diferentes posições. Não se apresentou objeções à classificação da Casa de Vidro como casa-museu, conforme proposto pela equipe do projeto do plano de conservação, pois essa tipologia considera como bem cultural o conjunto edifício, coleção e proprietário (Ceravolo e Anelli, 2017).

A questão central concentrou-se nas potencialidades da relação das exposições como a arquitetura.

O professor José Lira foi claro ao destacar o valor de uma exposição como a Casas de Vidro, “que sugere olhares para o edifício, olhar a exposição e percorrer o edifício”, mas ressaltou que se tratando de um edifício dessa importância, é “preciso negociar com o espaço”<sup>10</sup>.

Mais contundente foi a crítica da professora Ana Vaz Milheiros, de Portugal, que afirmou:

“Quando as pessoas vem à casa da Lina, principalmente quando uma pessoa vem de fora, ela espera encontrar a casa da Lina, ela não espera encontrar a casa colonizada por outras coisas. As vezes as exposições, por mais bem intencionadas que elas sejam, podem ser pífias em relação à importância da casa. Qualquer exposição que seja aqui feita, tem de ser feita com um cuidado, um grau de

intencionalidade, com uma pesquisa, com um programa. Tem de ser tratada com pinças.”<sup>11</sup>

A expectativa dos visitantes das casas-museus em encontrar uma situação que remete a sua configuração criada pelos arquitetos e seus moradores transcende o caso paulistano. As conferências “Alternatives to the House Museum Model”, realizadas na 5th International Iconic Houses Conference trazem subsídios importantes ao tema.

Ao falar sobre as casas preservadas pelo *National Trust for Historic Preservation*, Katherine Malone-France, vice presidente dessa entidade, identifica o dilema entre a preservação do edifício e o legado dos arquitetos e doadores<sup>12</sup>. No caso da casa de Philip Johnson, ela destaca a vontade dos doadores, o próprio arquiteto e seu companheiro David Whitney, de que a preservação não fosse um “congelamento” da casa, mas sim que ela “evoluisse para continuar tendo vida”. Para esta e outras casas da *NTHP*, entre as quais se destaca a Farnsworth de Mies Van Der Rohe, a evolução significa instalações artísticas temporárias e eventos culturais nas casas. O foco não é apenas trazer um público internacional, atraído pela arquitetura, mas também estabelecer conexões com a vizinhança imediata, explorando suas amplas



áreas verdes. Também atualizações técnicas se fazem necessárias, como a troca dos vidros simples, do teto do jardim das esculturas da *Glass House* de Johnson, por vidro temperado. Ou mais complexas, como a instalação de um sistema de elevador hidráulico para elevar a casa Farnsworth quando das enchentes do rio Fox, cada vez mais altas e frequentes.

O debate brasileiro no âmbito de fóruns como o ICOMOS, o DOCOMOMO e as próprias casas-museus está sintonizado com esse dos Estados Unidos. Já em 2010 Márcio Doctors afirmava:

“O maior patrimônio de uma casa-museu é a própria atividade profissional daquele que queremos guardar a memória. O fundamental é criar condições para que seu ideal se mantenha vivo através de atividades correlatas” (Doctors, 2010).

O plano de gestão e conservação em fase de finalização, estabelece esse como o principal desafio: balancear a preservação da arquitetura e do paisagismo com a missão do Instituto Bardi, estabelecida pelos seus fundadores. Pelas características de entidade cultural privada, sem fins lucrativos, o Instituto Bardi/Casa de Vidro pode se tornar uma referência para a preservação de outros bens em condições análogas no Brasil. As exposições aqui apresentadas e aquelas planejadas nos próximos meses oferecem um leque amplo de opções para esse equilíbrio, sendo necessário escolher aquelas mais adequadas ao objetivo da instituição. Esperamos que este artigo contribua para a ampliação desse debate.

## Notas

<sup>1</sup> Carta Pietro Maria Bardi a Ettore Camesasca 02/10/1976 menciona o Instituto e apresenta um croqui de projeto, de próprio punho.

<sup>2</sup> Processo CONDEPHAAT n. 24938/86. O tombamento foi aprovado em reunião do colegiado do CONDEPHAAT em 1o. de Setembro de 1986. Acessado em [www.arquicultura.fau.usp.br](http://www.arquicultura.fau.usp.br)

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>5</sup> Escritura de doação, 3o. Cartório de Notas, São Paulo, 29/06/1995.

<sup>6</sup> Abril a Julho de 2015. Curadoria de Anna Carboncini e Renato Anelli. Patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura.

<sup>7</sup> Maio a agosto de 2016. Curadoria de Renato Anelli, patrocínio MINC – Itaú Cultural.

<sup>8</sup> Outubro de 2017 a março de 2018. Curadoria de Renato Anelli, co-curadoria de Sol Camacho e Ana Lúcia Ceravolo, patrocínio PROAC Secretaria Estadual de Cultura e AGC indústria de vidros. A exposição foi produzida em parceria com o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em São Carlos.

<sup>9</sup> Debate realizado no Estúdio da Casa de Vidro em 26 de fevereiro de 2018. Acessado em 29/08/2018 em [https://www.facebook.com/projetomarieta/videos/1521041558024035/?hc\\_ref=ARTb-FKxU77R-KO-zYdYDDP8q2GIWukwxs4K7ziD5bvYxs2gGFffH03PQDR-ga6pkuDc](https://www.facebook.com/projetomarieta/videos/1521041558024035/?hc_ref=ARTb-FKxU77R-KO-zYdYDDP8q2GIWukwxs4K7ziD5bvYxs2gGFffH03PQDR-ga6pkuDc)

<sup>10</sup> Debate realizado no Estúdio da Casa de Vidro em 26 de fevereiro de 2018, Op. Cit.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> As conferências Alternatives to the House Museum Model, realizadas na 5th International Iconic Houses Conference em 15 de maio de 2018 estão disponíveis online no link <https://www.iconichouses.org/news/expert-meetings-2018> (acessado em 30 de julho de 2018).

## Referências Bibliográficas

ANELLI, Renato L. S. A Casa de Vidro como Espaço Expositivo. In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Anais do III ENANPARQ. Natal: ANPARQ, 2014. v. 1. p. 1-12.

CERAVOLO, Ana Lúcia; ANELLI, Renato L. S. A alteração de função e a adequação de imóveis existentes, reflexões para instalar o Instituto Bardi e P. M. Bardi na Casa de Vidro. In: Simpósio Científico ICOMOS Brasil, Belo Horizonte, 2017. Acessado em 30/07/2018 em <https://www.even3.com.br/Anais/eventosicomos/58285-O-PLANO-DE-CONSERVACAO-COMO-INSTRUMENTO-PARA-GESTAO-INS-TITUCIONAL--REFLEXOES-A-PARTIR-DA-CASA-DE-VIDRO>

CERAVOLO, Ana Lúcia; ANELLI, Renato L. S. Un plan de conservación para la Casa de Vidrio de Lina Bo Bardi, São Paulo-Brasil. In: DOCOMOMO International Meeting Modern Heritage and Best Practices: Sustainability, Conservation, Management, and Architectural Design, Santiago, 2018.

CONDEPHAAT Processo n. 24938/86. Acessado em [www.arquicultura.fau.usp.br](http://www.arquicultura.fau.usp.br)

CORATO, Aline Coelho Sanches. Art, Architecture and Life: The Interior of Casa de Vidro, the House of Lina Bo Bardi and Pietro Maria Bardi. In MASSEY, A.; SPARKE, P. (Editors). *Biography, Identity and the Modern Interior*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2013. p. 153.

DOCTORS, Márcio. Casa Museu como projeto de diversidade. In: I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

OLIVEIRA, Olívia. Lina Bo Bardi, Sutis Substâncias da Arquitetura. São Paulo, Romano Guerra, 2006. pp. 315-317.

## Intervenção num projeto moderno: o mezanino da FAUFBA

SAMPAIO, Antônio Heliodório. Intervenção num projeto moderno: O mezanino da FAUFBA. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 58-73, dez. 2018

data de submissão: 20/08/2018

data de aceite: 20/09/2018

*Intervention in a modern project: the FAUFBA mezzanine*

*Intervención en un proyecto moderno: el altillo da FAUFBA*

### Antônio Heliodório Lima SAMPAIO

Professor Titular da FAUFBA-PPGAU;

hsampaio@ufba.br

### Resumo

O artigo registra a experiência de um projeto novo, para intervenção incrustada numa obra da arquitetura moderna na Bahia, de autoria do arquiteto Diógenes Rebouças (1914-1994), elaborado por outro arquiteto. Expressa também um depoimento do articulista e autor da intervenção, retomando o essencial do projeto original da FAUFBA. Resgata as discussões e polêmicas inevitáveis, num debate teórico latente na época. Questiona: como construir algo novo sem violentar um projeto inconcluso? Diante de motivações subjetivas e objetivas o artigo discute as noções de espaço e lugar, usadas na concepção do partido arquitetônico. Descreve o projeto, a obra concluída, e os principais obstáculos ultrapassados. Mostra como princípios (ou eixos) norteadores da intervenção: o estudo da pré-existência considerando a forma/configuração, os condicionantes do clima no conforto ambiental, a valorização do espaço e suas relações interior/exterior, e o uso de tecnologia e materiais adequados à rapidez da obra. A intervenção contrapõe-se ao que nomeia “pseudo pós-moderno baiano”, propondo a criação de novo espaço, o mezanino, valorizando as pré-existências. Afirma que numa intervenção, se exige além do domínio do conhecimento disponível a sensibilidade, e uma postura ética e estética respeitosa com o autor e sua obra.

**Palavras-chave:** Intervenção, Projeto, Arquitetura Moderna, Mezanino – FAUFBA

### Abstract

*The article records the experience of a new project, an intervention embedded in a work of modern architecture in Bahia by architect Diogenes Rebouças (1914-1994), carried out by another architect. It also contains testimony by the author of the intervention – and writer of this article – recapturing the essence of the original FAUFBA project. The article retrieves the inevitable discussions and controversies, in a theoretical debate that was only latent at the time, asking: How to build something new without violating an unfinished*

*project? In the face of subjective and objective motivations, the article discusses the notions of space and place that were used in elaborating the architectural parti. It describes the project, the completed work, and the main obstacles that were overcome. It sets out the intervention's guiding principles (or axes): the study of the pre-existence, taking its form/configuration into account; the influences of the climate on environmental comfort; the valorization of the space and its relations between interior and exterior; and the use of technology and materials permitting rapid construction. The intervention is in opposition with what is called “pseudo postmodern Bahia,” and defends the creation of new spaces through valuing pre-existences. It argues that any intervention demands that available knowledge be allied with sensitivity, and an ethical and aesthetic stance respectful of the author and his work.*

**Keywords:** Intervention, Design, Modern Architecture, Mezzanine – FAUFBA

### Resumen

*El presente artículo registra la experiencia de intervención en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Bahia (FAUFBA), una obra emblemática de la arquitectura moderna en Bahia, diseñada por el arquitecto Diógenes Rebouças (1914-1994). El artículo también expresa un testimonio de quien lo escribió y a la vez autor de la intervención, que retoma lo esencial del proyecto original, rescata discusiones y polémicas inevitables, en un debate teórico latente en la época del proyecto y cuestiona: como construir algo nuevo sin violar un proyecto inacabado? El artículo discute, delante de motivaciones subjetivas y objetivas, las nociones de espacio y lugar, utilizadas en la concepción del partido arquitectónico; describe el proyecto, la obra terminada; los principales obstáculos ultrapassados y muestra los principios (o ejes) de la intervención: el estudio de preexistencia considerando la forma/configuración, las condicionantes climáticas en el confort ambiental, la valorización del espacio y sus relaciones interior/exterior y el uso de tecnología y materiales adecuados a la rapidez de ejecución. La intervención se contrapone al que se nombra “pseudo pos moderno baiano”, proponiendo la creación de un nuevo espacio, el mezanino y valorando las preexistencias. Afirma que en una intervención, se exige, más allá del dominio del conocimiento disponible, la sensibilidad y una postura ética y estética respetuosa con el autor y su obra.*

**Palabras clave:** Intervención; proyecto; proyecto; arquitectura moderna; FAU-UFPBA

### Introdução

Nota Prévia

O presente texto refere-se ao projeto de intervenção na Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia (FAUFBA), um mezanino incrustado

numa obra de arquitetura moderna na Bahia, do arquiteto Diógenes Rebouças (1914-1994). Extrapola a intervenção em si mesma, resgatando um fragmento histórico da FAUFBA, inserido nos debates sobre intervenções em obras modernas. Mas, em qualquer projeto de intervenção em edificações, modernas ou antigas, persiste uma questão central: **o que manter e ou mudar numa obra** na UFBA, em Salvador, cidade com mais de quatrocentos anos e várias camadas de arquitetura e urbanismo, **obra catalogada como importante, paradigmática?**

Mas o senso comum é forjado no pragmatismo arquitetônico, avesso ao campo da reflexão teórica, ligando “história” e *memória* às edificações anteriores ao século XX. Esta visão reducionista<sup>1</sup> permeia grande parte dos projetos de arquitetura, associada às visões superficiais da realidade, imperando a *tabula rasa* nas intervenções em obras modernas e antigas. Se o patrimônio natural e construído vem sendo dilapidado nos atuais Planos Diretores (PDDU’s) e legislação correlata, bem como em projetos isolados de concepções equivocadas, seja em obras públicas ou privadas, cabe refletir criticamente sobre esta realidade. A baixa exigência nos projetos do mercado é a tônica que, surpreendentemente, alcança a universidade e seus campi: qualquer olhar atento pode constatar, tanto nas obras novas, quanto em reformas, um descaído com a memória urbana, sem grandes debates ou reações às ações, interferindo sobre a cidade e os campi da UFBA.

Neste contexto, o projeto do mezanino explora uma possibilidade no campo movediço da obra catalogada, tentando reverter o improvisado e a pouca densidade teórico-conceitual dos projetos correntes. A intervenção aconteceu submetida às condições inusitadas, pouco comuns em obras do tipo, a saber:

- i) O projeto de intervenção foi elaborado quando o autor do projeto da FAUFBA (Diógenes Rebouças) ainda estava vivo, embora aposentado da Faculdade de Arquitetura da UFBA;
- ii) Decorre de uma proposta gestada fora do escopo do projeto original, e suas etapas de construção; e,
- iii) Ser elaborado por outro arquiteto (o atual escriba), com a aquiescência do arquiteto e professor Diógenes Rebouças, que aprovou a solução apresentada para o mezanino na FAUFBA.

São condições peculiares e merecem registro, num quase depoimento, do articulista/autor do projeto de intervenção. Por se tratar de um volume novo, numa obra catalogada (Núcleo Docomomo/Bahia), o artigo desvela o contexto de onde emerge a intervenção, pontuando as motivações objetivas e subjetivas, norteadoras do projeto, indo da ideia à concepção espacial, até materialização da obra. O percurso mostra uma trajetória de décadas, inclusive alguns obstáculos técnicos e financeiros, duramente ultrapassados no tempo.

Primeiramente se fixa o que é essencial no projeto original do mestre Rebouças, numa concepção atrelada a uma ideia de Faculdade de Arquitetura moderna, num momento em que a profissão se afirmava no Brasil, e de certo modo chegava com algum atraso na Bahia<sup>2</sup>. A unidade de ensino criada no final dos anos 50, antecede a criação dos campi universitários, demandando um projeto a ser construído por etapas, diante das eternas dificuldades de obtenção de recursos para obra de porte numa universidade pública. Uma universidade jovem, carente de apoio externo (a UFBA é de 1946), tinha orçamentos restritos, insuficientes para investimentos em novas edificações. Os cursos criados eram (e ainda são) abertos sem instalações físicas adequadas, como se acontecer no Brasil afora. O histórico da FAUFBA caracteriza um projeto inconcluso, com muitos espaços improvisados e muitas intervenções discutíveis.

O artigo se inspira numa fala do Vitorio Gregotti, em entrevista à revista AU, quando afirma:

(...) “Antes de tudo, quem ameaça a arquitetura atualmente são os próprios arquitetos. Em geral, sua maior preocupação é com sua fama pessoal, com as publicações, com a imagem. Cada um parece lutar cegamente pelo seu próprio sucesso, em vez de buscar solidariedade e discussão. Vejo a afirmação do autor como reflexo do enfraquecimento da obra. Como ocorre em muitas expressões artísticas, o artista, para sobreviver, torna-se mais importante que a própria obra<sup>3</sup>”.

Na entrevista, Gregotti levanta questões importantes sobre artigos em revistas de arquitetura, cujos textos pouco explicitam o essencial do projeto exposto:

“Acredito que devemos deixar de publicar apenas alguns aspectos do edifício que são obviamente os melhores segundo a Redação, mas não esgotam o projeto. Na maioria dos artigos não se entende quais são os critérios que determinaram o projeto, quais as características do contexto etc. Creio que se deva fazer um esforço em duas direções: primeiro, procurar entender por que uma obra é feita, e depois como é acolhida. O fato é que as publicações estão cada vez mais parecidas às revistas de moda e distantes da sua função original, que deveria ser a de acelerar os processos de transformação da arquitetura<sup>4</sup>”.

(grifos do autor)

Também se trás à tona a tensão entre projetar espaços e a noção de *lugar*. As leituras sobre as “teorias do lugar”, num livro que o mestre Rebouças nos presenteou – *La arquitetura como lugar* – do Muntañola (1974:13), tem uma fala provocadora, pois (...) “existe uma infinidade de teorias opostas entre elas, desde o distante mundo grego<sup>5</sup>”. Se a *teoria do lugar* é um eixo na arquitetura, então, cabe a nós arquitetos além de criar espaços, buscar construir/preservar lugares. Assim, o relato não se limita ao desenho de recipientes para funções/atividades, desvelando o histórico do *lugar* pré-existente e a ideia do novo. Bem como a necessidade de recriar o espaço por mudanças do uso/apropriação no tempo.

As reflexões sobre artigos de arquitetura e as teorias do lugar, antecedem as discussões sobre o projeto do mezanino da FAUFBA de forma a fundamentar uma contextualização ampliada e menos simplista da obra, buscando seus aspectos essenciais, no dizer de Gregotti (op. cit. nota 4), envolvendo “os critérios que determinam o projeto”, agregando fatos inerentes ao processo “ideia-projeto-obra”.

### Preliminares: Da Ideia

Como surge a ideia de um mezanino para a sede da FAUFBA?

A lembrança remonta aos anos 1968/69, atuando junto ao professor Diógenes Rebouças como Auxiliar de Ensino, no ateliê por ele coordenado. A ideia emerge em resposta a uma crítica estética, velada e persistente, quanto ao “pórtico monumental” da FAUFBA. O grande espaço no piso térreo se caracteriza por um pé direito alto (8,5m), num vão livre coberto, amplo, e suscitava debates sobre a ocupação do mesmo. Aberto para norte e para um pátio, ao sul, o pórtico gerava reações feitas à socapa e, dentre elas, existia a pecha de ser “espaço ocioso”. Claro, existiam também opiniões favoráveis, sobretudo em defesa das visuais do pórtico bloqueadas pelos “barracões provisórios” mantidos no tempo por razões várias, exploradas a seguir.

O debate nas visões contrárias ao projeto, dissimulava uma rejeição à linguagem clássica (em versão moderna), criticada pelos radicais como “ultrapassada”<sup>6</sup>, além das pressões crescentes por estacionamentos para autos, que o projeto não priorizava. O espaço aberto do projeto original era uma área sem muros edificados, uma espécie de área amortecedora, entre a rua e a edificação, voltada para ensino, leitura e criação, enfim.

As visões contrárias ao projeto Rebouças eram verbalizadas, como se acontecer no cotidiano acadêmico, sem se conhecer registro escrito. O olhar distanciado no tempo nos remete ao pensamento de Ruth Verde Zein quando, ao final do artigo *Yes, nós temos crítica*, assinala, “(...) repito: **a crítica não pode ser confusa e ignorante**. Neste caso, sim, ela deve ser de imediato descartada: não por ser crítica, mas por não chegar a sê-lo.” (ZEIN, 2002)<sup>7</sup>. Por outro lado, as posições contrárias sobre intervenções num espaço/lugar pré-existente, podem ou não se sustentar no tempo.

O fato é que muitos professores, e alunos, entendiam que o professor Diógenes Rebouças nunca concordaria incluir um mezanino no pórtico. Entretanto, quando instado por nós, verbalizando a ideia do mezanino *in loco* (sem desenho), causou surpresa para alguns a concordância do autor, admitindo de pronto a ideia arguida. Conhecedor da visão espacial do mestre Rebouças, pela convivência e colaboração em outros

projetos<sup>8</sup>, nos parecia algo óbvio que os argumentos sobre o mezanino não era coisa descabida, inclusive, pelo custo inferior ao das etapas previstas e nunca construídas. É deflagrado o processo que envolve um antes, um durante (projeto) e o depois.

Curiosamente o mestre nunca desenvolveu uma proposta de mezanino, como costumemente fazia modificando seus projetos. Até 1993 a ideia do mezanino nunca passou de ideia, sem qualquer estudo preliminar. Talvez pelas resistências dos professores e alunos avessos a “construir” no pórtico, cujo entendimento de intervenção em arquitetura beirava um “conservadorismo extremo”. Alguns postulavam os barracões como um espaço apropriado intocável, e que o mezanino implicaria numa “perda do azul do céu”, um fundo cênico de valor intangível. A crítica rala omitia que o céu muda de cor, tal como a vegetação, o mar, espelhos d’água etc.

Durante três décadas persistiu o agravamento nas condições precárias dos barracões e a ideia do mezanino voltou a ser cogitada nos anos de 1990<sup>9</sup>. A retomada do projeto se dá com nossa eleição e consequente nomeação para o cargo de Vice-Diretor da FAUFBA, em 2003, juntamente com o prof. Gilberto Pedroso, no cargo de Diretor. É quando são deflagrados o desenvolvimento do projeto do mezanino e da recuperação do espaço livre ainda ocupado por quatro barracões. A ação se volta aos Estudos Preliminares<sup>10</sup>, sem alcançar o projeto executivo, pela resistência do Reitor e sua equipe, arredios ao projeto da FAUFBA<sup>11</sup>.

Só após outra eleição para Reitor, subsequente e conturbada, em que atuamos direta e intensamente, é que surge o convite para esse autor assumir o cargo de Prefeito dos campi da UFBA, na gestão da profa. Eliane Azevedo. Era uma oportunidade única de alavancar o projeto do mezanino, e o Projeto da FAUFBA, aliada à pretensão (inconclusa) de se elaborar um Plano Diretor para os Campi Universitários. A ocupação dos campi acontecia de modo descuidado e improvisado. E a prática vai demonstrar que, sem acesso ao poder decisório é impossível se realizar arquitetura, elaborar planos/projetos elevando o patamar de qualidade do espaço universitário<sup>12</sup>.

É neste contexto que foi elaborado o projeto arquitetônico e projetos complementares do mezanino. Merece destaque a colaboração dos professores Carlos Emilio Strauch (Escola Politécnica) e Olavo Fonseca (FAUFBA), responsáveis pelo cálculo estrutural e projeto elétrico e de iluminação, respectivamente. O cálculo da estrutura em concreto do projeto original de Rebouças tinha sido realizado pelo professor Mário Franco que, gentilmente cedeu cópia da memória de cálculo, e as cargas previstas nos pilares e fundações do projeto Rebouças.



Dos vários conceitos de arquitetura que nos deparamos na labuta em tela, recorremos a excertos de vários autores, por enunciarem de forma concisa o que pensamos conhecer. Os excertos elucidam o exercício da prática, arrolando temas e pontuando princípios claros, sem a pretensão de esgotá-los. Por trás de qualquer prática, ou registro dela(s), existe um campo de conhecimento percorrido por outros estudiosos, com visões de arquitetura, de projeto e obra, ora retomados para desvelar o mezanino.

Como nada surge a partir do nada, qualquer obra de arquitetura resulta de um processo no qual o essencial acaba prevalecendo, e um relato apenas consegue desvelar um fragmento captado de uma totalidade dinâmica. Um projeto de intervenção é tarefa prática que envolve alguns desafios teóricos, ligados à imagem percebida/apreendida de um espaço concreto e, no caso, um espaço/lugar inconcluso. A intervenção se inspira em autores cujo pensamento urbanístico se aproxima do Kevin Lynch, em especial o sintetizado no livro – De qué tiempo es este lugar? –, considerando que nas cidades “(...) uma imagem desejável é a que celebra e amplia o presente, ao tempo em que **estabelece conexões com o passado e o futuro.**” (LYNCH, 1975:2)<sup>13</sup> (grifos autor). Eis a nossa hipótese de trabalho.

no na visibilidade externa, no acesso principal do prédio, foi uma questão incorporada aos condicionantes do projeto. Mas nunca foi tomada como cláusula impositiva à sua realização.

No contexto dos anos 60, a Faculdade de Arquitetura da UFBA buscava um projeto moderno para sediar o curso novo, cujo programa deveria atender até 600 alunos, em dois turnos, abrigado num espaço cuja referência tipológica é recorrente na história das cidades. Até virar um projeto mais consolidado, para ser construído em etapas, existiram várias alterações, fruto de mudanças nas prioridades. Mas até os anos 90, sempre foi perseguido o partido geral mantendo um pátio central. Um processo de ocupação levantado exaustivamente, analisado e sintetizado na Dissertação de Mestrado, pela professora Vânia Heub Andrade<sup>15</sup>.

A Figura 01 ilustra uma primeira Linha do Tempo, mostrando as sedes do Curso de Arquitetura. Era importante que a nova Faculdade de Arquitetura, ao se separar da Escola de Belas Artes, tivesse uma sede própria, exigindo da sua congregação uma série de decisões visando planejar a futura sede, incluindo a escolha de terreno adequado às demandas projetadas a partir de um programa de necessidades espaciais, vistos numa perspectiva de curto, médio e longo prazo.

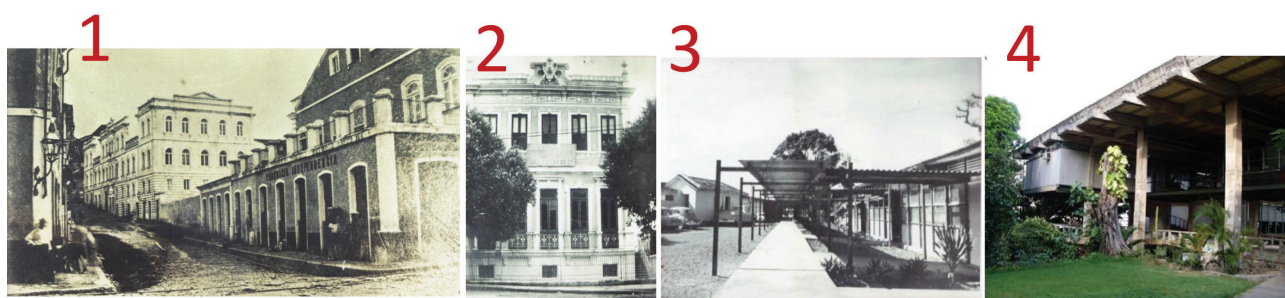


Figura LT-01 | : Linha do tempo, sedes do curso de arquitetura. (1) Casarão Jonathas Abott, localizado no Centro Histórico de Salvador, na Rua 28 de Setembro, vulgo “Rua do Tijolo”, sede da Escola de Belas Artes, e 1ª sede do Curso de Arquitetura, até 1959 (Foto: arquivo FAUFBA); (2) Casarão da Vitória, no Corredor da Vitória, 2ª ocupação ainda provisória, funcionando até 1963 (casarão demolido, Foto: arquivo FAUFBA). Sendo instituída pela Congregação uma Comissão para selecionar o terreno da sede atual; (3) Os barracões da Federação, 3ª ocupação também provisória, enquanto era projetada a nova sede, em etapas. Acesso, com a passarela e os barracões, ao lado da casa sede da antiga chácara (Foto: arquivo FAUFBA); (4) O prédio atual e as duas primeiras etapas, com o mezanino e sem os barracões (Foto: do autor)  
 Fonte: Montagem do autor, arquivos FAUFBA (2010)

### Antecedentes: A Obra De Rebouças

Em depoimento, Diógenes Rebouças<sup>14</sup> afirma que o projeto da FAUFBA antecedeu ao campus da Federação/Ondina em um projeto pós-campi certamente seria outro, diferente. Sem especificar pontos de mudança, o mestre, obviamente, tinha posição teórico/conceitual nada conservadora, ao contrário dos seus críticos. Em especial na intervenção sobre um projeto inconcluso, sobretudo quando realizada num lugar significativo, tanto pela linguagem/configuração do prédio, como pelo uso intenso do pavimento térreo, apropriado como espaço de convívio e eventos. As resistências e dúvidas sobre o impacto de um meza-

O projeto original da FAUFBA previa um prédio com pátio central, implantado numa cumeada típica da cidade, em lugar bastante arborizado (terreno de uma chácara), disposto numa concepção de blocos, com quatro etapas de obra. A frente voltada para um espaço aberto, com uma circulação livre em pavimentos vazados com pilotis (à Le Corbusier). É um partido baseado em tipologia clássica da arquitetura colonial e pretérita, a exemplo dos mosteiros, adaptado a uma visão moderna de arquitetura.

Cabe ressaltar que as tipologias clássicas e sua influência na “modernidade” são trabalhadas por Alan Colquhoun (2004)<sup>17</sup>, além de existirem reflexões de

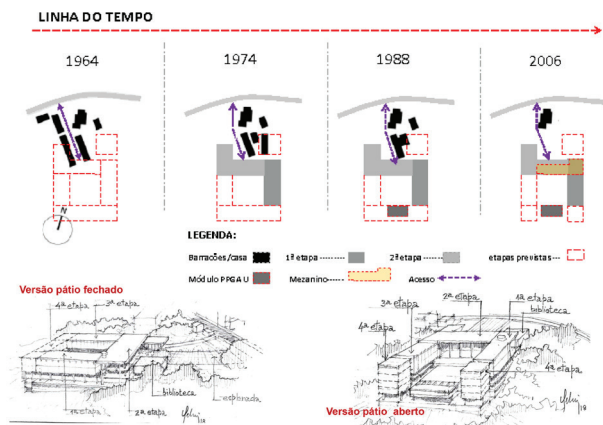


Figura 02 | Projeto Rebouças e Linha do Tempo (1964-2006). Versão em blocos - pátio fechado | Versão em “U” - pátio aberto (ao sul)  
Fonte: Compilação/montagem a partir de ANDRADE (1989) e PAES (2017)

outros autores, em especial aqueles pertencentes à escola morfológica italiana, que já tinham constatado que a arquitetura moderna tem raízes em duas vertentes tradicionais, ancoradas ora no *classissimo*, ora no *romantismo*. É o caso do arquiteto Guido Cannella<sup>18</sup>, companheiro de Aldo Rossi, Aymonino e outros que formulam teoricamente sobre a arquitetura e urbanismo em direções outras, sem incorporar as teses do *modernismo canônico*, passando ao largo das Cartas dos CIAM's.

Mas o projeto do mezanino emerge de demandas concretas, e não de debates teóricos, das necessidades de abrigar funções administrativas e de apoio acadêmico, instaladas nos barracões provisórios, sabidamente desconfortáveis, notadamente aqueles localizados fora do abrigo da copa das árvores de maior porte. Eram instalações que exigiam manutenção corretiva continuada, tanto pelo ataque de cupins e pragas, como pela deterioração das placas de compensado pelas intempéries. A carência de espaços por mais de 35 anos, justificava a ocupação do local da “esplanada”, mesmo tamponando a edificação nova, sem fortes reações dos usuários.

Esgotada a vida útil dos barracões, o deslocamento das funções requeria espaços novos, gerando um dilema diante da falta de recursos para enfrentar os problemas recorrentes de manutenção. Ratificando o adágio de que entre nós, “tudo que é provisório vira definitivo”. A obsolescência dos barracões minava a resistência às mudanças, requerendo ações para enfrentar a postura subjetiva, centrada no apeço a um espaço/lugar elevado à condição de algo a ser preservado. Significava que, para alguns, dar curso à saga dos barracões era um imperativo, algo hoje esmaecido no tempo, aqui registrado por ter sido um sentimento reinante na FAUFBA de então<sup>19</sup>. Algumas características da(s) obra(s) de Rebouças, arroladas a seguir, mostram princípios replicados na intervenção em tela, como:

Legenda : ----- ampliação / etapas futuras

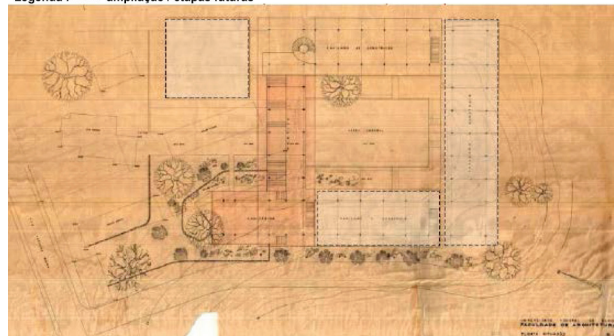


Figura 03 | Planta Baixa Geral (modulação da estrutura & etapas)  
Fonte: PCU/SUMAI - UFBA (retrabalhada, 2018)

legenda: ----- expansão

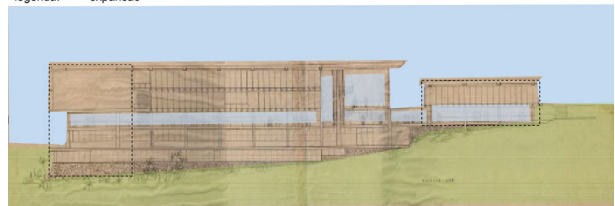


Figura 04 | Fachada Leste, com a obra finalizada  
Fonte: Arquivo da PCU/SUMAI – UFBA (retrabalhada, 2018)

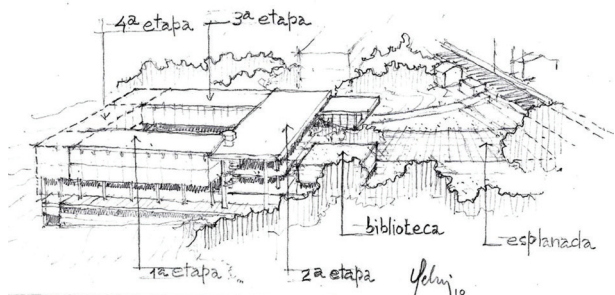


Figura 05 | Perspectiva simulando as 04 etapas, sem barracões & casinha  
Fonte: Croqui do autor (2018)

- a) implantação/apropriação do sítio, respeitando a topografia, a vegetação de porte e elementos envolvendo o prédio;
- b) orientação dos blocos quanto aos componentes básicos do clima – sol, ventos, chuva etc.;
- c) generosidade nos espaços de convívio e tratamento das visuais na relação entre os espaços internos e externos; e,
- d) o racionalismo típico do pensamento moderno, presente na estrutura em concreto aparente e composição dos espaços; projetados a partir de uma modulação ou malha com eixos ortogonais de 1,20 x 1,20 metros<sup>20</sup>.

Numa das versões do Projeto Rebouças, reproduzida na Figura 03, se destacam os pilotis no entorno do pátio central fechado, mostra a modulação dos pilares nas etapas aludidas antes e o destacado no desenho mostra as etapas não concluídas. Óbvio, as visuais para o sul alcançando o vale e o mar na linha de horizonte seriam deslocadas do pórtico para o bloco da 4ª e última etapa. As visuais para o vale e o mar continuariam a existir, sim.

As figuras 04 e 05 mostram respectivamente a fachada leste e uma perspectiva, numa vista aérea do con-



junto simulando os blocos dispostos no entorno do pátio central. O espaço aberto à frente, envolto pela arborização intensa previa a saída dos barracões, como se pode observar nas ilustrações das plantas baixas.

Enquanto os espaços previstos nas quatro etapas do projeto da FAUFBA nunca avançaram, a escola crescia em número de alunos de graduação e pós-graduação. Na época da intervenção do mezanino já possuía mais de 1.000 alunos matriculados em cursos de graduação e pós-graduação (especialização e mestrado) dobrando o limite estabelecido no programa inicial, conforme ANDRADE (1969). As duas etapas concluídas, nunca foram suficientes para liberar o espaço ocupado pelos barracões provisórios, como ilustrado nas figuras 06 e 07.

Antes da obra do mezanino o arquiteto João Filgueiras Lima, Lelé, projetou e construir uma intervenção na FAUFBA, resultando num anexo modulado, pré-fabricado, vindo a abrigar atividades do Programa de Pós-Graduação – PPGAU, (*bloco lansã*) e também aulas da graduação. Destaca-se a rapidez de execução e a limpeza da obra, além da justificativa feita na época sobre uma eventual “remoção/deslocamento”, caso o projeto Rebouças viesse a ser retomado um dia. Observando as vantagens, a pré-fabricação passou a impregnar o nosso imaginário e o projeto do mezanino.

O Bloco lansã foi implantado na cota 46,00m, logo abaixo do pátio central, de modo a não bloquear as visuais para o campus ao sul, cujo horizonte alcança o mar. Para a localização do anexo foram especuladas alternativas de localização, discutidas com o próprio Rebouças (ANDRADE, 1989). Uma atitude ética e respeitosa por parte de Lelé, como coordenador e autor dos projetos pré-fabricados da Prefeitura de Salvador.

Recuperar o espaço aberto do projeto original implicava em demolir as instalações precárias dos barracões e, para muitos, incluía a “casinha amarela”, antiga sede da chácara<sup>21</sup>. As demandas por novos espaços ancoraram as “justificativas” nas transformações improvisadas, *incrementais*, ações que retardaram o início das etapas previstas, alimentando a falta de pressão sobre a Reitoria. Foram muitas intervenções discutíveis, como a ocupação dos pisos vazados (pilotis), mutilando o partido básico do projeto de Rebouças, além de várias localizações para a cantina, a biblioteca, o Diretório dos Estudantes de Arquitetura – DEA e até salas de ateliê. Espaços improvisados, e ocupados em total desacordo com o projeto.

Portanto, o partido arquitetônico do mezanino se insere num rol de preocupações, derivadas da necessidade de resgatar a essência do projeto vincado no pensamento de Diógenes Rebouças, e em mudanças no modo de conceber uma arquitetura contemporânea mais respeitosa quanto a intervenções em cons-



Figura 06 | FAUFBA – Blocos das 02 primeiras etapas & barracões/casinha  
Fonte: Acervo Núcleo Docomomo



Figura 07 | FAUFBA – vistas dos barracões tamponando visuais do pátio  
Fonte: ANDRADE (1989)



Figura 08 | Fachada Sul, sem o mezanino. A fachada sul, com o pátio e sua verticalidade dominante antes do mezanino, bem como a escada lateral, um acesso posteriormente incorporado ao piso criado pelo mezanino, articulando os pisos das cotas 49,00 à 52,50m  
Fonte: ANDRADE (1989)

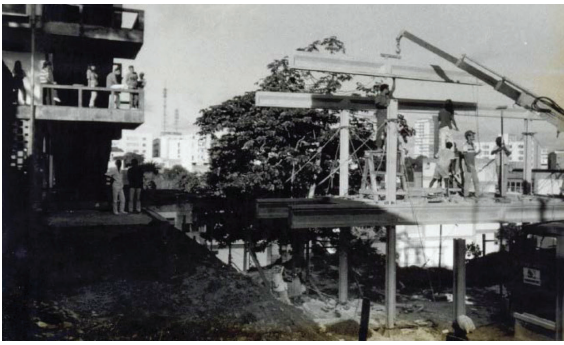


Figura 09 | Módulo do PPGAU. Montagem das peças e fachada ao Sul  
Fonte: ANDRADE (1989) e arquivo FAUFBA



Figura 10 | Módulo do PPGAU. Vista da implantação (Cota 46,00m) abaixo do pátio  
Fonte: O autor (2018)

truções pré-existentes modernas. Logo, um rearranjo espacial novo, nunca teria por base o improvisado ou a continuidade dos barracões provisórios, contraditoriamente sempre reformados.

Quanto ao pensamento dos críticos radicais contra o *modernismo canônico*, gerou um desafio a mais, o de fixar princípios (eixos) de projeto, para um programa (entre 350 a 400m<sup>2</sup>), articulados a uma questão teórico-conceitual chave: **como construir algo novo sem violentar um projeto inconcluso**. Ou seja, conquistar espaço por sobre uma obra parcialmente construída (duas etapas), sem impossibilitar a realização das outras etapas (terceira e quarta etapas). Dentre os requisitos, a necessidade de uma montagem rápida (nas férias), evitando transtorno às aulas e dar agilidade na retirada dos barracões, após a obra concluída, buscando o menor custo possível para a UFBA.

### Do Partido Arquitetônico (Mezanino)

O partido persegue quatro princípios (ou eixos) norteadores: 1º) Do intervir na pré-existência, considerando sua forma/configuração; 2º) Do espaço/clima, visando o conforto ambiental; 3º) Do espaço e suas relações entre interior/externo; 4º) Da estrutura e materiais, adequados à rapidez e montagem da obra.

São princípios estabelecidos como eixos interconectados num roteiro-guia, sem hierarquia, uma listagem indicativa (*checklist*) de critérios a serem incorporados no processo de criação. O ato de fixar os

eixos evita imprecisão conceitual na articulação dos componentes, sem trata-los como coisas separadas. A premissa era estabelecer clareza e rigor na concepção, apoiada no conhecimento disponível e facilitar o entendimento do processo.

Quanto aos 1º e 2º princípios (ou eixos), a concepção se dá partir de um croqui, por sobre um esquema da secção transversal, de modo a visualizar/aproveitar o grande pé direito do pórtico. É imaginado um volume recuado da fachada principal voltada para o norte, com os quadrantes de maior exposição solar diária. Uma “bandeja” avarandada, posta na cota 52,50m, recuada de modo a proteger da irradiação solar e, ao mesmo tempo, ressaltar a grande “pilastraria<sup>22</sup>” frontal (tipo colunata clássica), dominante.

No Mestrado em Geografia na Universidade de São Paulo – USP, voltado para a climatologia urbana, houve uma complementação à nossa formação, agregando conhecimento sobre o clima intraurbano. Na área de arquitetura, merece menção um texto sintético de Armando de Holanda (1976)<sup>23</sup>: *Roteiro para construir no nordeste*. Além da bibliografia relacionada com a arquitetura bioclimática, presente na nossa prática, desde então.

O partido busca a proteção solar e, ao mesmo tempo valorizar a forma/configuração do projeto original. As figuras 11 e 12 ilustram os croquis iniciais, da partida.

Não é por acaso que o espaço novo emerge a partir das condicionantes climáticas, e a configuração da forma a partir das pré-existências. Diógenes Rebouças e Armando de Holanda, nordestinos, afeitos ao clima tropical quente e úmido, alimentaram as convicções postas no partido. Aliás, ótimas companhias na viagem.

Em seguida (3º e 4º eixos), o volume busca o contraste visual entre os componentes em concreto aparente da obra de Rebouças, e a nova estrutura metálica em aço. Contraste só percebido quando visto de perto, demarcando as diferenças entre o novo e o antigo, através do emprego de materiais e tecno-



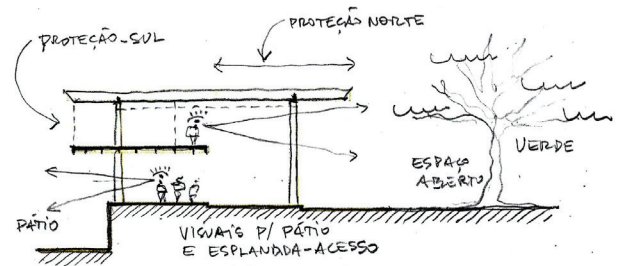
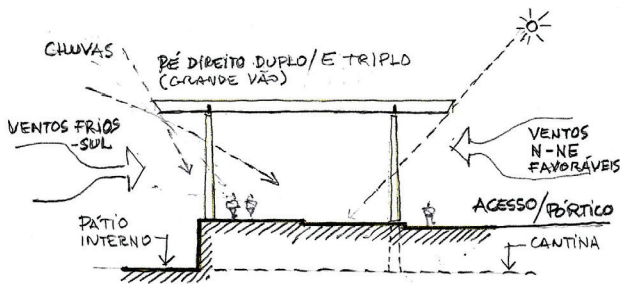


Figura 11 | Croqui, seção transversal; Figura 12 | Croqui, seção & "bandeja"  
Fonte: O autor (2018)

logias pré-fabricadas usadas de modo complementar. Para manter a espacialidade anterior, generosa e racionalista, a "bandeja" fica suspensa por tirantes atacadados, nas vigas postas próximas ao teto. No trecho onde o pé direito é triplo volume avança na fachada, sobre as vigas de aço apoiadas nos pilares existentes, sem tirantes.

As ilustrações postas nas figuras 13 a 16 mostram a lógica do sistema estrutural, imaginado sem pilares no vão central no pavimento térreo, na cota 49,00m, mantendo a característica do espaço térreo e sua permeabilidade. O tirante posto na fachada recuada das salas evita os apoios verticais no nível térreo, reforçando a sensação de leveza no mezanino elevado, valorizando o pórtico, com o espaço de uso coletivo totalmente livre: *lócus* do estar, dos encontros, dos eventos etc.

A incrustação preenche parte do vazio resultante do pé direito avantajado (8,5 metros), apoiada na estrutura de concreto anterior, incluindo as escadas de acesso, poço para elevador, pilares e a cobertura.

Os elementos primários da estrutura são mantidos intactos, contribuindo também para reduzir o custo da obra, pois as fundações, os componentes verticais (pilares) e a cobertura, em geral podem alcançar cerca de 20 a 40% de uma obra, variando de acordo a tecnologia utilizada.

Como se observa nos croquis, desenhos e plantas ilustrativas em apenso, o novo apenas complementa o antigo, mantendo as relações entre espaço/forma, estrutura/forma, e entorno/forma, preservando a linguagem/configuração. A Figura 17 mostra o esquema de atracação do sistema estrutural em aço aos pilares de concreto e as ilustrações da Figura 18 destacam as escadas e pilares existentes. O partido ilustrado nas figuras 19 a 20 mostra, nas plantas baixas, os encaixes na horizontal.

Qualquer explicação do projeto do mezanino passa por relações entre teoria e prática, que decorrem das lições extraídas da prática com Diógenes Rebouças, e das convicções teóricas sobre intervenções em espaços/lugares pré-existentes. A premissa de valo-

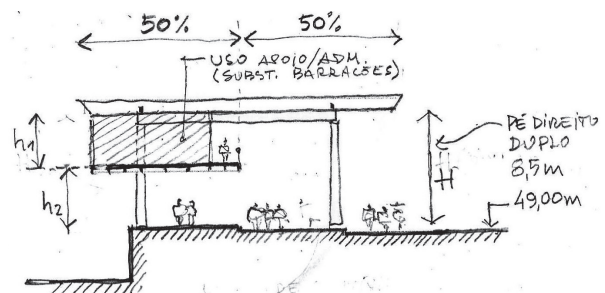
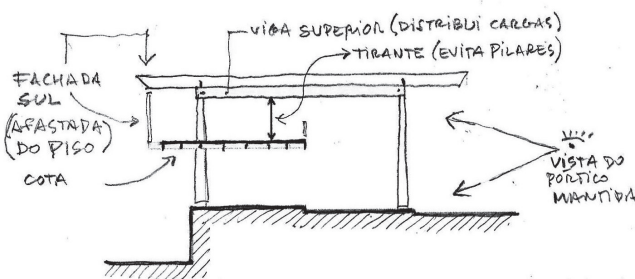


Figura 13 | Croqui da estrutura metálica; Figura 14 | Croqui da "bandeja" elevada  
Fonte: O autor (2018)

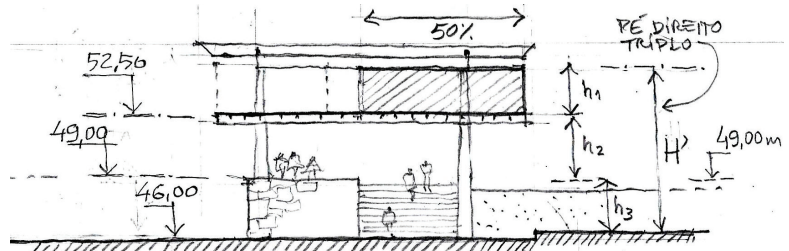
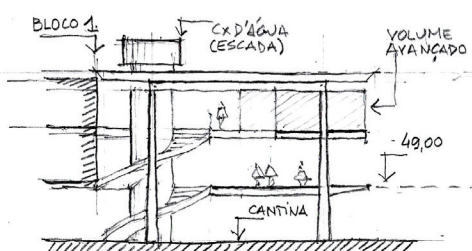


Figura 15 | Croqui, estrutura sem tirante; Figura 16 | Croqui do volume avançado  
Fonte: O autor (2018)

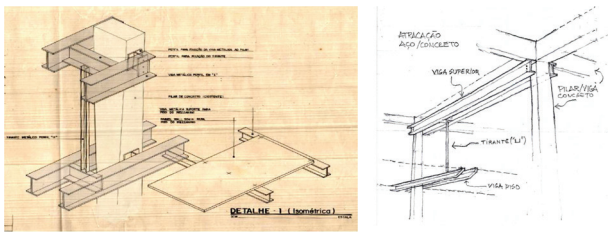


Figura 17 | Esquema e croqui da estrutura (atracação aço/concreto)

Fonte: Arquivo PCU/SUMAI e croqui do autor (2018)

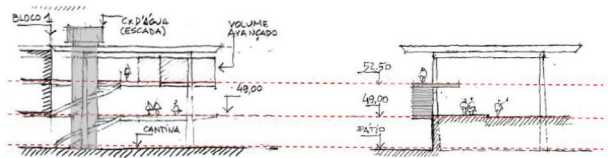


Figura 18 | Croquis / fotos – escadas existentes aproveitadas

Fonte: Arquivo do autor (2018)

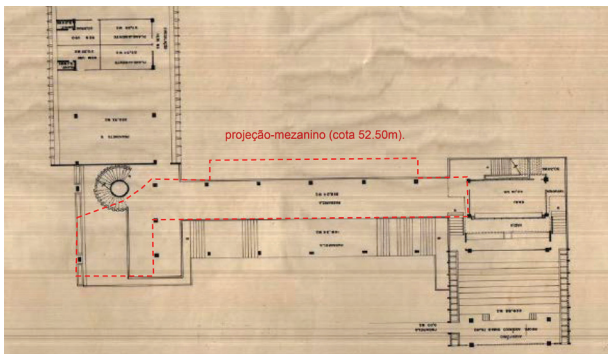


Figura 19 | Planta Baixa (cota, 49,00m), escadas e projeção-mezanino (cota 52,50m)

Fonte: Arquivo PCU/SUMAI - UFBA (retrabalhada, 2018)

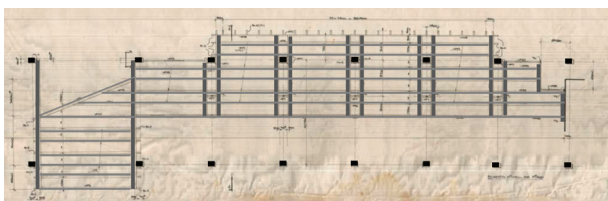
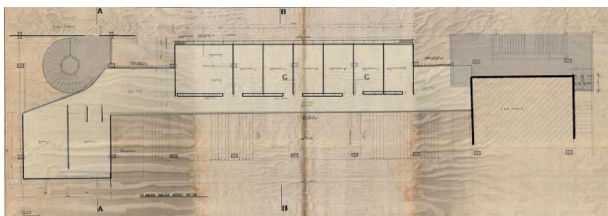


Figura 20 | a) Planta baixa (cota, 52,50m), escadas de acesso e mezanino (retrabalhada, 2018); b) Planta baixa da estrutura – pilares & vigas (cota, 52,50m)

Fonte: Arquivo PCU/SUMAI - UFBA (retrabalhada, 2018)

rizar a pré-existência sem recorrer ao pasticho da forma anterior, impregnam de modo claro a ideia do mezanino como um objeto novo, dando continuidade ao espaço anterior, sem rupturas visíveis. O fato de estar dentro de outra obra típica do pensamento moderno, claramente *racionalista*, exige cuidados que as ilustrações ajudam a demonstrar.

No projeto de intervenção se rejeita formalismo posto *a priori*, baseado no “gosto” ou nas “tendências estéticas” de momento, em especial aquelas influencias de viés *pós-modernista* distantes do nosso contexto, sobretudo pela falta de densidade teórica patente na arquitetura comercial da cidade e, a rigor também significa uma atitude de resistência, indo de encontro ao que se nomeia de “pseudo pós-moderno baiano”<sup>24</sup>.

As figuras 21 e 22 são croquis refeitos e expressam uma ideia geral do mezanino projetado, para ser literalmente subsumido na lógica da obra pré-existente. Na verdade é também uma forma de homenagear o autor, reverenciar sua obra, numa atitude simples e trabalhosa, exigindo perseverança no tempo, medido em décadas.

No projeto subsiste uma crítica a alguns edifícios contemporâneos, numa cidade de clima quente-úmido, e que a maioria dos projetos não leva em conta. O uso exacerbado de cores primárias e texturas desconexas ofusca as obras dos séculos passados. Esta é uma atitude ética e esteticamente condenável, que vem destruindo os espaços herdados do pensamento moderno, em qualquer de suas vertentes. O presente projeto recusa as aparências chocantes evitando agredir o meio físico, a história e a geografia da cidade e seu sítio. O mezanino busca um contraponto à arquitetura em curso na cidade real, por si só colorida, onde o céu, o mar, o verde remanescente, e o branco das dunas, equivocadamente veem sendo ofuscados enquanto envoltórios naturais. Basta ver os bairros e sítios recortados, nos platôs, vales e encostas da paisagem urbana, a exemplo dos campi da UFBA na Federação/Ondina e no Canela.

O mezanino lança uma hipótese de trabalho: a de que a cor na arquitetura da cidade deve levar em conta a ambiência, o entorno imediato, visto caso a caso, sítio a sítio, bairro a bairro, exigindo aprofundar a percepção/apreensão dos espaços/lugares. Um projeto pode ser uma forma de crítica propositiva, a nosso ver legítima, contraposta às transgressões correntes que impactam a memória urbana de uma cidade secular.

Então questiona-se: **um arquiteto pode modificar o projeto do outro, alterando a lógica interna do projeto original, descaracterizando a obra?**

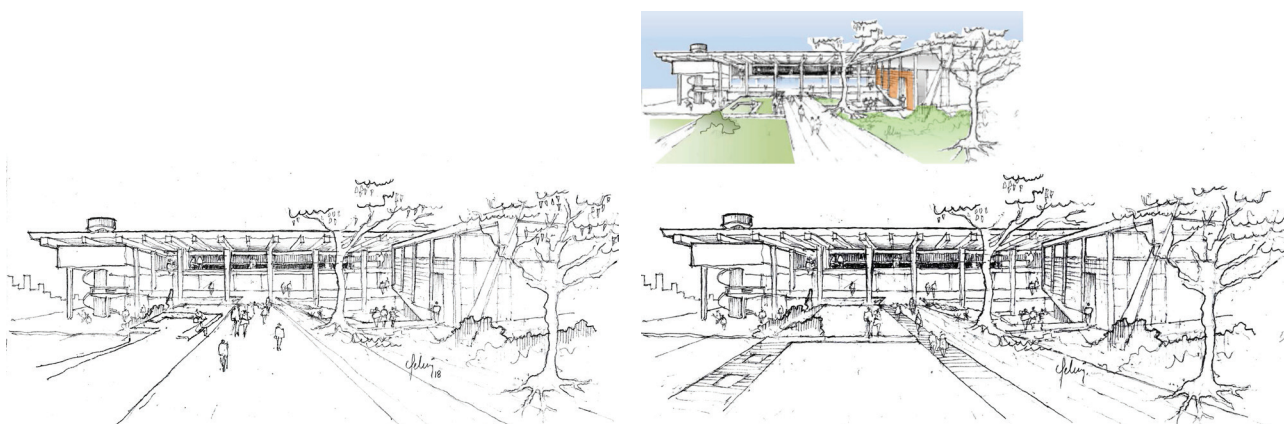


Figura 21 | Perspectivas do acesso principal (original reconstituída); Figura 22 | Perspectivas do acesso principal (simulando o piso/cores)

Fonte: Redesenho do autor (2018)

A premissa é que qualquer intervenção numa pré-existência importante, antes de ser uma questão estética, é uma questão ética. Logo, existem limites ao projeto e ao projetista, requerendo sensibilidade para além das coisas da razão, ou do fetiche do traço, ante a malfadada “liberdade de criação” posta a partir da negação do outro.

### Da Obra

O mestre Lúcio Costa, a quem o mestre Rebouças reverenciava como influenciador de sua prática, tem uma síntese elegante sobre arquitetura, muito pertinente ao caso:

(...) Pode-se então definir arquitetura como construção concebida com a intenção de organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa. (COSTA, 1958: p.8)<sup>25</sup>.

Arquitetura sem construção é tão só “papel pintado” (Rebouças, dixit). Já a obra imaginada por arquiteto – pois existe arquitetura feita por não arquitetos<sup>26</sup> –, exige e resulta de um projeto para o espaço concebido – *in mentis* – antes do edificado. Expressa a linguagem de uma época, adaptada ao ambiente, ao contexto físico-territorial a que pertence. Recorre às técnicas disponíveis, para atender às demandas de um programa que também podem mudar no tempo.

Então cabe repetir Sérgio Ferro, quando se refere à relação entre projeto e obra:

(...) A obra realizada de arquitetura esconde e revela um projeto; como qualquer realização, deforma-o atenuando, ampliando ou alterando, na prática, suas propostas iniciais. Mas guarda, mesmo assim, sua orientação básica. E, por isto, a obra permite reconstruir, com razoável segurança, os traços mais significativos da estrutura do projeto. (FERRO, 1967:3)<sup>27</sup>.

As fotos da obra permitem um olhar mais próximo da realidade, ajudam a entender como os critérios (eixos) postos no Partido estão materializados no es-

paço concreto. É apenas a forma de ampliar a escrita, tentando demonstrar os princípios seguidos, sem omitir as limitações que a fotografia impõe, quando usada para falsear uma realidade.

As imagens nunca substituem a vivência no espaço concreto, e o observador atento, despido de preconceitos postos *a priori*, sempre terá o devido distanciamento crítico. A seguir os eixos retomados num outro formato, centrado na obra, sem desenhos, croquis ou qualquer representação de fase do projeto.

*Do intervir na pré-existência, considerando a forma/configuração.*

As fotos da fachada Norte mostram como restou preservada a linguagem ou expressão plástica do pórtico (Figura 23). O sentido de profundidade buscado no recuo do mezanino se dá pelo uso moderado de texturas e materiais, cujos “tons” (grafite, alumínio e vidro) reforçam o pretendido. As visuais externas articulam a leitura do sítio no platô, abrigo a profusão de cores e texturas próprias da vegetação. A “natureza” envolve o prédio, incluindo as variações da cor do céu, pano de fundo essencial na paisagem. O clássico está imerso num entorno verde, quase bucólico.

Quando o volume do mezanino avança no pé direito triplo, a cor cinza dos painéis de vedação é apenas um complemento do concreto aparente. Resulta num contraponto ao sombreamento, no grande beiral da cobertura e do vigamento exposto, um entablamento da “pilastraria” moderna, cujos pilares retorcidos ao modo de P. L. Nervi<sup>28</sup> reforçam a estrutura à vista. O aço encaixado no concreto apenas segue o *viés brutalista*, reforçando o pré-existente.

As vistas mais próximas destacam o pórtico, mostram que o mezanino dá seguimento a sua espacialidade (Figura 25). A expressão plástica explora o jogo de luz e sombras (*Le Corbu*, dixit), mudando durante o dia, estações do ano e também à noite,





Figura 23 | Vista frontal do pórtico; a partir do acesso principal; Figura 24 | (a, b) – Vistas frontais do pórtico; a partir do acesso principal

Fonte: Foto arquivo Lucas Paes (2017); Fotos do autor (2010)



Figura 25 | Vista frontal do pórtico & mezanino; a partir do pátio central

Fonte: Acervo do autor (2010)

cuja iluminação foi pensada/projetada pelo colega e prof. Olavo Fonseca, de modo a não ofuscar o observador. Um gesto que além de ser estético é condicionante do conforto lumínico, nos espaços internos e externos do mezanino<sup>29</sup>.

*Do espaço/clima, visando o conforto ambiental.*

O eixo busca a comodidade no abrigo das atividades, assegurando sombreamento e ventilações cruzadas constantes e a proteção das chuvas. A premissa de assegurar a permeabilidade nos espaços abertos ao convívio mantém as visuais predominantes. A intenção de capturar a ventilação necessária à amenização dos rigores de clima tropical, quente e úmido da cidade, se rebate na forma/configuração.

A ventilação cruzada é a variável essencial para o conforto térmico nos espaços internos, imaginados para serem iluminados e ventilados naturalmente. Embora a climatização artificial venha sendo aplicada na UFBA, a mesma se dá sem um projeto complementar adequado à concepção dos espaços, requerendo correções<sup>30</sup>. Aliás, uma ação pouco debatida entre nós, imersos numa sociedade de consumo na qual o aparelho de “ar condicionado” – a exemplo do automóvel –, nem sempre está adequado ao espaço, mutilando projetos concebidos fora da lógica do consumo e do mercado. Não se trata de rejeitar a climatização artificial, mas de adequá-la aos projetos, à obra. O contrário violenta a arquitetura.

A fachada sul, repete a modulação das esquadrias do projeto original, mimetizando a linguagem do prédio na sua primeira etapa, ao Leste. A Figura 26 ilustra uma característica marcante do projeto original, com esquadrias afastadas do espaço interno, um recurso defendido “para a chuva e o calor da radiação solar se descolar do edifício” (Rebouças, dixit). A solução mimetizada na fachada resulta da observação de que os ventos do quadrante Sul, no platô, são os mais agressivos, e que as chuvas de açoitado devem escorrer por fora das esquadrias, sem afetar os espaços internos.

*Do espaço e suas relações entre interior/exterior.*

A Figura 27 mostra a permeabilidade e as visuais interior/exterior, bem como as aberturas nos espaços, orientados para a captação da ventilação dos quadrantes mais favoráveis em nossa latitude.

O eixo é essencial na busca de um diálogo com os espaços externos, articulando o que está dentro (das salas) e a circulação avarandada, propiciando visuais abertas para a vegetação existente e pisos, no térreo. No acesso principal, estão as marcas do antigo acesso, piso de lajotas pré-moldadas, da antiga passarela, e os tampos verdes demarcando o local dos últimos barracões (piso gramado). Os vestígios deixados no espaço aberto, conquistado após a demolição dos barracões, são **lembranças** do que existia, e também valorizam o que está fora, pelas

visuais internas/externas no acesso principal (ver figuras 28 e 29)<sup>31</sup>.

Pelas fotos é possível imaginar os barracões “marcados” em “tampos de grama”, que tamponavam a edificação, e o verde sugere um bucolismo, contrastante. No caso, mesmo sendo algo provisório que bloqueava as visuais, foram preservadas as marcas da localização, enquanto memória.

*Da estrutura e materiais, adequados à rapidez e montagem da obra.*

A obra foi planejada para uma montagem no período de férias segundo o sistema construtivo basicamente pré-fabricado e encaixado *in loco* (similar ao projeto de Lelé). O processo dispensa o canteiro de obra convencional, apenas a previsão de espaço para a estocagem/montagem das peças: estrutura, pisos e vedações. As peças fabricadas foram transportadas e estocadas no estacionamento (em frente), depois soldadas e parafusadas quando assentadas no local. O sistema dispensa grandes equipamentos para a elevação das vigas mestras entre os pilares, feita com simples *tirfors* sem qualquer dificuldade técnica.

Um relato inevitável é sobre as duas licitações anuladas, pois o preço apresentado pelos concorrentes era o dobro do orçado pelos técnicos da TCU. A solução encontrada foi fatiar os componentes da obra, contratando cada material ou serviço diretamente com o fornecedor, reduzindo o custo final da obra em cerca de 40%. Na época, o orçamento estimado era em torno de 400 dólares por m<sup>2</sup>, mas as firmas concorrentes combinavam preços, elevando-os descabidamente para algo próximo aos 800 dólares por m<sup>2</sup>. Algo inaceitável.

A lei de licitações no Brasil proibia fatiar a obra, induzindo a selecionar propostas considerando o menor preço, referente ao valor total do objeto licitado. Assim, fatiar os componentes/serviços de uma obra era “solução” temerária, gerando um risco calculado pelo gesto. Criou-se então um objeto de *tomada de preço*, tipo carta convite, para cada componente e/ou serviço, considerando separadamente: estrutura metálica, painéis para piso e divisórias, esquadrias, rede elétrica, luminárias etc. E, tal como previsto, os controles do TCU eram apenas formais, do tipo: “lê as contas, mas não enxerga o conteúdo<sup>32</sup>”. O fato é que, desde que se tenha um projeto executivo detalhado, fatiar a obra pode reduzir custos sim. Embora exija uma boa coordenação das etapas da obra e um controle de fiscalização competente.



Figura 26 | Vista frontal do pórtico & mezanino; a partir do pátio central

Fonte: Acervo Núcleo Docomomo (c. 2005)



Figura 27 | (a,b,c,d) – Vistas do pórtico: relações entre interior x exterior.

Fonte: Acervo do autor (2010)



Figura 28 | Vistas a partir do pórtico: e o domínio do espaço frontal

Fonte: Acervo do autor (2010)



Figura 30 | Vistas do vigamento principal (articulação aço & concreto)

Fonte: Acervo do autor (2010)



Figura 29 | Vista a partir do acesso, no espaço aberto frontal

Fonte: Acervo do autor (2010)



O piso de painéis wall pré-fabricados possui peso próprio inferior às lajes convencionais de concreto, suportando sobrecargas equivalentes, foram usados para não sobrecarregar os pilares e fundações, cuja memória de cálculo foi checada. Na época era a opção menos custosa que lajes de concreto leve, além de se ter conseguido junto ao fabricante um preço promocional, por ser a Faculdade de Arquitetura um lugar privilegiado para se expor materiais. Esquadrias, divisórias e acabamentos foram adquiridos do mesmo modo, recorrendo a preços que o mercado não pratica, sem contratar uma firma para intermediar a compra de componentes/serviços, que só amplia a taxa de lucro sem reduzir os custos.

Atualmente as placas dos painéis wall estão sendo substituídas, gradativamente, nas áreas que recebem águas de chuva, ao sul, ou por conta de vazamentos na cobertura, por perfis metálicos com secção em “U” pintados, e preenchidos com concreto leve, respeitando a modulação do vigaamento<sup>33</sup> (ver figuras 31 e 32). Com o tempo, as placas de fibrocimento com enchimento de madeira branca, não resistem ao contato com águas, pois a madeira molhada apodrece. A impermeabilização sugerida pelo fabricante no manual, nunca resolveu o problema satisfatoriamente. Já as áreas sem contato com as águas, resistem bem ao tempo e cumprem sua função.

O processo incremental de substituição das placas é gradual, e acontece à medida que os painéis wall se deterioram, de modo a contornar as dificuldades de captar recursos para trocar de uma única vez todo o piso. Sem alterar as dimensões das peças e vãos, a solução adotada evita a desmontagem e remontagem de paredes divisórias, rede elétrica, esquadrias etc. Que seriam procedimentos inevitáveis, caso a opção fosse trocar o piso por lajes de concreto leve, ou solução equivalente.

A prática mostra que os materiais, independente da tecnologia empregada, requerem manutenção preventiva e corretiva continuada. Algo presente na obra de Lelé e suas usinas de pré-fabricados, mas ainda bem distante na gestão dos espaços em obras públicas em geral. Portanto, a atenção deve ser redobrada nos projetos e obras, pois nenhum material é imune ao desgaste, conforme a resistência de cada componente.

### À Guisa de Arremate Final

É evidente, o projeto do mezanino geneticamente trás embutido o DNA do espaço concebido por Rebouças, no seu projeto de FAUFBA. Curiosamente, o espaço concebido à luz das preexistências tem sido mais apreendido por pessoas de fora do universo da Faculdade<sup>34</sup>; em especial por arquitetos sensíveis às premissas teórico/conceituais materializadas na obra, reforçando o sentimento/sensação de que o

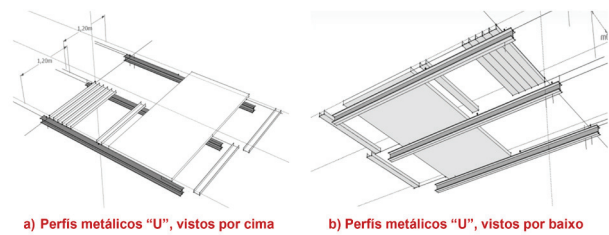


Figura 31 | Croqui dos perfis metálicos em “U”. a) perfis metálicos “U”, vistos por cima. b) Perfis metálicos “U”, vistos por baixo  
Fonte: Acervo do autor (2018)



Figura 32 | a) Foto dos perfis metálicos em “U” (ao lado dos painéis); b) Detalhe dos perfis metálicos em “U”, na cor mais clara, vistos por baixo, ao lado dos painéis wall não substituídos.  
Fonte: Acervo do autor (2018)

partido foi coerente com os eixos pré-fixados. Só o tempo ratificará se os princípios (eixos) perseguidos permanecem válidos ou quiçá possam servir a intervenções que levem em conta o clima e as pré-existências. No caso, existe uma intenção no campo ético/estético a destacar, não só quanto ao partido do projeto original (etapas futuras), como do ponto de vista da obra em si mesma (etapas construídas).

Enfim, é como atesta Colquhoun (2004:10)<sup>35</sup> (...) “A história fornece tanto as ideias que necessitam de crítica quanto o material a partir do qual essa crítica é forjada.” É uma postura testada no projeto do mezanino, quando se contrapõe à crítica rala que persistia verbalizada frente a obra de Diógenes Rebouças. Em especial na reação derivada de alguns adeptos das vertentes oriundas do romantismo, incorporadas ao *organicismo* no pensamento dito moderno. Um debate pouco presente na arquitetura moderna da Bahia no século XX, com raros exemplos de arquitetura enquadráveis na vertente referida<sup>36</sup>. Vale registrar que os arquitetos mais atuantes escrevem pouco sobre o que fazem, ou defendem, em termos de arquitetura e urbanismo. Talvez, convencidos do que falam, provavelmente ainda acreditam no *fetiche do traço*.

Adotar uma vertente racionalista nunca significou, historicamente, abdicar da sensibilidade, presente nas coisas intangíveis que um lugar pode enfeixar. Tanto o *contraste* como o *mimetismo* às formas da natureza, podem fornecer pistas para um partido gerador de arquiteturas de qualidade. Mas, a ques-



tão da pré-existência requer sempre uma apreensão técnica do lugar.

É fato, as críticas ao projeto de Rebouças e ao mezanino se esvaíram no tempo. Talvez por motivos óbvios, pela inexistência de base teórica na crítica superficial e, sobretudo, pelo respeito ao *genius loci* dos espaços coletivos, lugar incorporado ao cotidiano no espaço vivido. A diferenciação conceitual entre *espaço* e *lugar* se rebate na qualidade intangível percebida do mundo concreto, fisicamente vivenciado pela apropriação/uso no cotidiano das pessoas, atribuindo significados e valores simbólicos vários aos seus *espaços de vida*. O uso/apropriação do pórtico até foi ampliado, com realocação de outras atividades, como a cantina, aproximando-as do mezanino<sup>37</sup>.

O processo aqui relatado abriga um conceito de projeto e arquitetura próximo da reflexão de Sérgio Ferro, quando afirma num texto seminal, as relações entre o particular (singular) de um projeto a uma ideia mais ampla de mundo. Uma espécie de *totalidade*, ampliando a noção de tempo/lugar na arquitetura: (...) o projeto, em arquitetura, envolve vários níveis: é particular enquanto solução para determinado problema imediato e é, também, parte e reflexo de uma atitude global do seu autor e, através dele, do tempo em que vive. (FERRO, 1967, p.3)<sup>38</sup>.

Logo, o arquiteto, urbanista ou equipe não consegue escapar do seu tempo, e da visão de mundo inerente ao mesmo; de uma *episteme*, como diria o pensador Michel FOUCAULT (1966)<sup>39</sup>, sintetizada por Sampaio (2010:68), (...) “no sentido de que existe um conjunto de enunciados e discursos, que perpassam os saberes e organizam o pensamento: exprimem o saber de cada época sobre as coisas<sup>40</sup>”. As visões conflitantes no campo teórico requerem do projetista uma prática consciente, evidenciando a sua posição, expressa desde o partido inicial que guia o projeto. A obra expressa uma ideia de arquitetura, a cada caso e ou escala de tratamento.

Outra consideração importante é sobre a duração entre ter uma ideia, transforma-la em projeto e, depois, dar materialidade à obra. No caso do mezanino, as condições subjetivas e objetivas só encontram resposta numa reflexão de natureza político-administrativa, sem a qual, a ideia provavelmente nunca aconteceria, por mais legítimo que fosse o projeto. Sem exercer as funções administrativas, assumindo cargos, como Vice-Diretor (1988-1991), dando *start* ao projeto, e depois Prefeito do Campus (1992-1993) viabilizando a execução da obra junto à Reitoria, jamais a FAUFBA teria um mezanino. Tanto que, mesmo após o mezanino concluído, e as atividades administrativas deslocadas para o mesmo, o espaço frontal continuou obstruído, abrigando outros usos no que restava dos barracões, num estado de decadência progressiva, sem uma explicação plausível.

Para o espaço aberto à frente do pórtico ser implantado, foi necessário aguardar uma disputa de eleição para Diretor da unidade exercida entre 2003-2007 quando, finalmente, se conseguiu demolir o que restava dos barracões. É um fato ao mesmo tempo curioso e sem explicação fácil de ser formulada. Uma hipótese é que o DNA do “provisório” é algo muito forte na UFBA, mais do que em outras realidades vividas fora da UFBA. Um fenômeno que se repete, e repete, em várias outras unidades, observado desde quando exercemos o cargo de Prefeito dos campi.

Por outro lado, os projetos de alta qualidade, nas vertentes do racionalismo, do organicismo e até mesmo em manifestações do *pós-modernismo*, existem. Mas o conhecimento acumulado sobre o clima urbano, as tecnologias disponíveis e, sobretudo, a *história* materializada na morfologia urbana, podem mostrar os eixos e nexos entre passado(s), presente(s) e futuro(s). Quiçá, um procedimento válido para dar sustentação teórica a um projeto de intervenção. Se existe uma *primeira pele*, no corpo, uma *segunda pele* nas roupas, metaforicamente, existe uma terceira pele, nas arquiteturas impregnadas de cultura<sup>41</sup>. Desde a construção vernácula aos projetos de arquitetos, a sensibilidade pode ser incorporada à nossa *terceira pele*<sup>42</sup> – a arquitetura edificada –, nas variáveis do clima, em formas adaptadas a cada contexto. Coisa que a forma-moda transposta de Barcelona, Paris, Tóquio (tanto faz), não consegue fazer.

Então, voltemos à questão inicial: **o que manter e ou mudar numa obra catalogada como importante, paradigmática?**

Se as cidades e suas arquiteturas são feitas por camadas, sempre é possível ir demarcando os lugares e seus tempos (novos e antigos), observando que a sensibilidade se bem utilizada num projeto nunca dispensa a razão, e vice versa. Mas intervir na obra de outrem requer estudo, conhecimento histórico e o domínio técnico da mesma, em respeito ao projeto/autor e seu tempo. O exercício voltado para a *memória* na intervenção religa momentos, talvez uma lição a ser extraída do projeto do mezanino. A obra seminal continuará sendo de Diógenes Rebouças, e as intervenções apenas reativam, omitem ou destroem sua contribuição à UFBA e à cidade.

## Notas

<sup>1</sup> O reducionismo leva a uma compreensão rala da arquitetura, induzindo visões superficiais, ideológicas, sobre as tensões entre o antigo e o novo.

<sup>2</sup> Vale ressaltar que os cursos tradicionais no Brasil surgiram ligados às Engenharias ou Escolas de Belas Artes e, no caso, a FAUFBA foi a última unidade autônoma a ser separada/criada no meado do séc. XX.

<sup>3</sup> Ver entrevista com o arquiteto italiano Vittorio Gregotti, na AU – Edição 59, abril/1995.

<sup>4</sup> Idem, op. Cit. nota 3.

<sup>5</sup> Cf. MUNTANOLA, Josep (1974). *La arquitetura como lugar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli.

<sup>6</sup> Crítica de aceitação duvidosa. No fundo um preconceito ideológico muito disseminado: a crença ligando a “arquitetura clássica” à linguagem das culturas autoritárias. Discussão rala, sem profundidade no campo de recepção estética e suas variações, que mudam de cultura a cultura.

<sup>7</sup> ZEIN, Ruth V. Yes, nós temos crítica. Revista PROJETO DESIGN. Edição 267, Maio, 2002.

<sup>8</sup> Diógenes sempre foi interlocutor a quem recorremos em caso de dúvidas, na nossa trajetória.

<sup>9</sup> A condição de manutenção (preventiva e corretiva) dos barracões foi agravada após aposentadoria dos dois carpinteiros que a Faculdade mantinha no quadro de funcionários. Além da desativação da marcenaria, usada para a confecção das peças de madeira para reposição em geral.

<sup>10</sup> Foram elaborados seis Estudos Preliminares pelos professores: Eugenio A. Lins / CEAB (01), Heliódório Sampaio (02), Pasqualino Magnavita (01), Vânia H. Andrade (02). Após apresentação, os estudos foram enviados ao Prof. Diógenes Rebouças, sem identificação dos autores, para selecionar o estudo a ser desenvolvido. Arquivados, os estudos e o filme da montagem da estrutura, painéis etc. “sumiram”.

<sup>11</sup> O Reitor era Rogério Vargens, e um dos argumentos contrários ao mezanino era baseado num preconceito: de que a “estrutura metálica era inadequada”, pelo clima salitroso da cidade. Um sofisma, pois o salitre ataca o concreto armado e os materiais construtivos expostos ao tempo, sem manutenção.

<sup>12</sup> A rigor, só com acesso a posições de mando as ações concretas se realizam. E, pertencer ao quadro da administração central foi a condição que tornou possível materializar o projeto e obra do mezanino.

<sup>13</sup> LYNCH, Kevin (1975). *De qué tiempo es este lugar?*. Colección Arquitectura y crítica. Barcelona: Gilli.

<sup>14</sup> Ver, Entrevista Diógenes Rebouças. Galvão, Ana B. e ALBAN, Naia (1999). Revista RUA, nº7. PPGAU.

<sup>15</sup> ANDRADE, Vânia H. (1969). *Espaço do projeto, espaço da percepção*. Dissertação: Mestrado-FAUFBA.

<sup>16</sup> Ver, Relatório: *Seleção do Terreno para a Construção das Instalações da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia*. Salvador: FAUBA, 1960. O Diretor da unidade era o Prof. Walter V. Gordilho, e a Comissão formada pelos Profs. Américo Simas F<sup>o</sup>, Hernani Sávio Sobral e Diógenes Rebouças.

<sup>17</sup> Ver, COLQUHOUN, A. (2004). *Modernidade e tradição clássica – ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosak & Naife. Trad. Cristiane Brito.

<sup>18</sup> Existe um texto do Guido Canella, traduzido pelo prof. João José Beltrão (FAUFBA), inédito e sem data, de acesso

restrito, que defende explicitamente o ponto de vista acima.

<sup>19</sup> Existia um falso debate na FAUFBA sobre preservação, “organicismo” e “racionalismo”. O debate alcançava os alunos, gerando a ideia de um gesto extremo: o de se amarrarem aos pilares, como protesto e reação à construção do mezanino. Um ato dramático nunca realizado.

<sup>20</sup> O *racionalismo* é uma das vertentes da Arquitetura Moderna; num pensamento presente na obra dos pioneiros – Gropius, Le Corbusier, Mies – e parte da vanguarda do séc. XX (da Bauhaus ao Construtivismo). No caso, inexistente posição contra os princípios da “arquitetura orgânica” de um F. L. Wright, A. Aalto etc. com obras catalogadas de mérito inquestionável.

<sup>21</sup> A edificação foi reformada na gestão da professora Naia Albam como Diretora da FAUFBA.

<sup>22</sup> “Pilastraria” é um neologismo usado por Assis Reis, sobre os pilotis vazados em suas obras. Substitui o termo *colunata* (de coluna) empregado na arquitetura clássica.

<sup>23</sup> HOLANDA, Armando de (1976). *Roteiro para construir no nordeste - arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*. Recife: MDU-UFPE.

<sup>24</sup> Ver, SAMPAIO, A. H. L. (2010). 8ª Fala – O pseudo “pós-moderno” baiano: lições de um desvio, pp. 179-194. In: *10necessárias falas – cidade, arquitetura e urbanismo*. Salvador: Quarteto/PPGAU.

<sup>25</sup> COSTA, Lúcio. *O arquiteto e a sociedade contemporânea*. Salvador: Publicações do D.A. da Escola de Belas Artes da UFBA, nº 3, 1958.

<sup>26</sup> Caso da *arquitetura vernacular*, bastante estudada por Amos Rapoport, Christopher Alexander, Carlos Nelson F. dos Santos, e vários outros autores.

<sup>27</sup> FERRO, Sérgio (1967). *Arquitetura Nova*. Revista Teoria e Prática. São Paulo, n. 1, 1967.

<sup>28</sup> O pilar “retorcido” entre o teto e o piso, que muda de direção no espaço, usado na *pilastraria* do prédio tem uma configuração similar (menos rebuscada) ao usado por Nervi, na Estação Ferroviária de Savana, em 1959/60. Ver, Nervi, P. L. (1963). *Nuevas estructuras*. Barcelona, PP. 100-107.

<sup>29</sup> No quesito iluminação, o projeto vem sendo alterado de modo discutível, sem a participação do autor.

<sup>30</sup> A climatização artificial tem sido uma tendência constante na UFBA. Uma questão é ser feita sem projeto adequado, com equipamentos e desacordo com o espaço arquitetônico.

<sup>31</sup> Em certo momento se imaginou manter a estrutura de madeira, como esqueleto de um barracão. Ideia abandonada pelo risco de ser reutilizada por gestores insensíveis, afeitos ao imprevisto corrente.

<sup>32</sup> O que uma empreiteira faz em qualquer obra? Exatamente o que fizemos: adquirir materiais diretamente do fornecedor e subcontratar serviços. A redução de custos vem do projeto detalhado.

<sup>33</sup> A solução de trocar os painéis wall por perfis metálicos

foi avalizada pelo Prof. Strauch (em vida). O peso próprio das placas substituídas passa de 40 kgf/m<sup>2</sup> para 80 kgf/m<sup>2</sup>, suportando sobrecargas de até 300 kg/m<sup>2</sup>. Compatível com o uso previsto, sem sobrecarregar o sistema existente.

<sup>34</sup> Existe uma distinção conceitual entre a “percepção” – comum ao usuário – e a “apreensão” técnica. O segundo conceito envolve procedimentos (método) por parte do observador, não necessariamente um usuário do espaço. São distintos, embora complementares.

<sup>35</sup> Ver, COLQUHOUN, A. (2004). Op. Cit. nota 17.

<sup>36</sup> De modo lacunar, é possível enquadrar a influência organicista em algumas obras de Assis Reis (colaborador de Rebouças), a obra de Katisuki/Hoisel/Guarany na Capela de Pedra (em Itapetinga), Restaurante Quatá de Lina Bo Bardi etc.

<sup>37</sup> O deslocamento da cantina para o lugar do projeto original reativou um “espaço morto”, que era apenas local de passagem. Afastando paredes junto à escada helicoidal, valorizando-a na cota 46,00m.

<sup>38</sup> FERRO (1967:3) Op. cit. nota 26.

<sup>39</sup> Ver, FOUCAULT, Michel (1966). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

<sup>40</sup> SAMPAIO, A. H. L. (2010:68). *10 necessárias falas – cidade, arquitetura e urbanismo*. Salvador: Quarteto/PPGAU.

<sup>41</sup> Ver, dentre outros autores: RAPOPORT, A. (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana: hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gilli. OLGAY, V. (1963). *Design with Climate: a bioclimatic approach to architectural regionalism*. Princeton: Princeton University. IZARD, Jean-Louis e GUYOT, A. (1980). *Arquitectura Bioclimática*. Barcelona: Gilli.

<sup>42</sup> Ver RAMON, Fernando (1980). *Ropa, Sudor y Arquitecturas*. Madrid: H. Blume Ediciones.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Vânia H. (1969). *Espaço do projeto, espaço da percepção*. Dissertação: Mestrado-FAUFBA.

COLQUHOUN, A. (2004). *Modernidade e tradição clássica – ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosak & Naife. Trad. Cristiane Brito.

COSTA, Lúcio. *O arquiteto e a sociedade contemporânea*. Salvador: Publicações do D.A. da Escola de Belas Artes da UFBA, nº 3, 1958.

*Entrevista Diógenes Rebouças*. Galvão, Ana B. e ALBAN, Naia (1999). Revista RUA, nº7. PPGAU.

FERRO, Sérgio (1967). *Arquitetura Nova*. Revista Teoria e Prática. São Paulo, n. 1, 1967.

FOUCAULT, Michel (1966). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

HOLANDA, Armando de (1976). *Roteiro para construir no nordeste - arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*. Recife: MDU-UFPE.

IZARD, Jean-Louis e GUYOT, A. (1980). *Arquitectura Bioclimática*. Barcelona: Gilli.

LYNCH, Kevin (1975). *De qué tiempo es este lugar?*. Colección Arquitectura y crítica. Barcelona: Gilli.

NERVY, P. L. (1963). *Nuevas estructuras*. Barcelona, pp. 100-107.

MUNTAÑOLA, Josep (1974). *La arquitetura como lugar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli.

OLGAY, V. (1963). *Design with Climate: a bioclimatic approach to architectural regionalism*. Princeton: Princeton University.

Relatório: *Seleção do Terreno para a Construção das Instalações da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia*. Salvador: FAUBA, 1960.

RAPOPORT, A. (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana: hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gilli.

RAMON, Fernando (1980). *Ropa, Sudor y Arquitecturas*. Madrid: H. Blume Ediciones.

SAMPAIO, A. H. L. (2010). *8ª Fala – O pseudo “pós-moderno” baiano: lições de um desvio*, pp. 179-194. In: *10 necessárias falas – cidade, arquitetura e urbanismo*. Salvador: Quarteto/PPGAU.

\_\_\_\_\_. *10 necessárias falas – cidade, arquitetura e urbanismo*. Salvador: Quarteto/PPGAU.

ZEIN, Ruth V. Yes, nós temos crítica. Revista PROJETO DESIGN. Edição 267, Maio, 2002.



## Casa Olga Baeta: “Uma estrutura, digamos, estranha...”

COTRIM, Marcio. Casa Olga Baeta: “Uma estrutura, digamos, estranha...”. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 74-83, dez. 2018

data de submissão: 20/09/2018  
data de aceite: 20/10/2018

*The Olga Baeta's House: “A structure, let's say, strange...”*

*La Casa Olga Baeta: “Una estructura, digamos, rara...”*

### Marcio COTRIM

Doutor em História da Arquitetura; professor do curso de arquitetura e urbanismo e do Programa de Pós-graduação da UFPB; marciocotrim@gmail.com

### Resumo

No artigo analisamos as transformações ocorridas na Casa Olga Baeta, desde o projeto original de Artigas e Cascaldi até a sua remodelação projetada por Angelo Bucci. A linha entre um projeto post-mortem e um novo projeto é tênue e aponta para uma espécie de simbiose rara entre os dois arquitetos. No entanto, para além de especulações, indica que qualquer intervenção na pré-existência pode ser um novo bom projeto que inscreva novas camadas de tempo sem apagar as anteriores.

**Palavras-chave:** Vilanova Artigas, Casa Olga Baeta, Angelo Bucci

### Abstract

*In this paper we analyze the transformations that took place in Baeta's House, from the original design by Artigas and Cascaldi to the its remodel designed by Angelo Bucci. The line between a post-mortem project and a new project is tenuous and points to a kind of rare symbiosis between the two architects. However, beyond speculation, it indicates that any intervention in the pre-existence may be a new project that inscribes new layers of time without erasing the previous ones.*

**Keywords:** Vilanova Artigas, Olga Baeta's House, Angelo Bucci

### Resumen

*En este artículo analizamos las transformaciones ocurridas en la Casa Olga Baeta, desde el proyecto original de Artigas y Cascaldi hasta su remodelación proyectada por Angelo Bucci. La línea entre un proyecto post-mortem y un nuevo proyecto es tenue y apunta a una especie de simbiosis rara entre los dos arquitectos. Sin embargo, además de especulaciones, indica que cualquier intervención en la preexistencia puede ser un nuevo buen proyecto que inscribe nuevas capas de tiempo sin borrar las anteriores.*

**Palabras clave:** Vilanova Artigas, Casa Olga Baeta, Angelo Bucci

A Olga Baeta é uma das casas mais conhecidas projetadas por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Desde sua construção, em meados dos anos 1950, foi publicada em diversas revistas especializadas<sup>1</sup>, até ser consagrada na década de 1980 pela matéria - *A obra do arquiteto*<sup>2</sup> -, assinada por Ruth Verde Zein e publicada na revista *Projeto*, em agosto de 1984, poucos meses antes de sua morte, em um suplemento especial dedicado ao arquiteto. Segundo Hugo Segawa:

[foi] a primeira tentativa de sistematização da obra do Mestre, na qual se estabelece uma cronologia e seleção de projetos executados, ilustrada com fotos cedidas pelo escritório, e plantas e cortes de autoria do próprio arquiteto (SEGAWA, 2015, p.17)

No artigo, Zein sistematizou parte da obra de Artigas em quatro fases, estruturando um número importante de pesquisas e publicações posteriores: **fase inicial** (1938-1946), **intermediária** (1947-1955), **maturidade** (1956-1966) e **consagração** (1967-1985). A Casa Olga Baeta inaugura a terceira fase. O substantivo *maturidade*, segundo a autora, não está apenas vinculado ao uso do concreto armado, mas à pesquisa com relação a esse material iniciada neste momento. Para Zein:

a pesquisa do concreto armado empregado extensivamente inicia-se na residência Olga Baeta (1956), com os dois paramentos que fecham as extremidades menores da casa. (ZEIN, 1984)

Em 1982, dois anos antes do artigo de Ruth, Marlene Milan Acayaba e Sylvia Fischer, no livro, *Arquitetura moderna brasileira*, também atribuem à casa um papel decisivo no conjunto da obra de Artigas. Referindo-se ao edifício da FAU-USP:

Nesta obra Vilanova Artigas voltou a empregar, agora em escala maior, os volumes fechados e as empenas suportadas por pilares de forma irregular presentes já em obras anteriores, tais como as residências Baeta (1956) e Mendonça (1957) (ACAYABA; FISCHER, 1982)

Apesar da importância atribuída pelas autoras nos dois artigos em 1982 e 1984, a casa ficou de fora do livro publicado em 1983, por Xavier, Lemos e Corona, *Arquitetura Moderna Paulista*; sendo inserida em 1986 no livro *Residências em São Paulo 1947-1975* de Marlene Milan Acayaba.

Ainda que a solução adotada na estrutura da casa, “com os dois paramentos que fecham as extremidades menores” seja inovadora e mereça um justo destaque com relação a arquitetura residencial produzida no país até aquele momento, a casa Olga Baeta também serviu, em diferentes ocasiões, para corroborar a continuidade de uma das características supostamente fundamentais da Arquitetura Moderna no Brasil, na qual aspectos da cultura local eram harmoniosamente justapostos a soluções gestadas nas vanguardas européias. Se por um lado

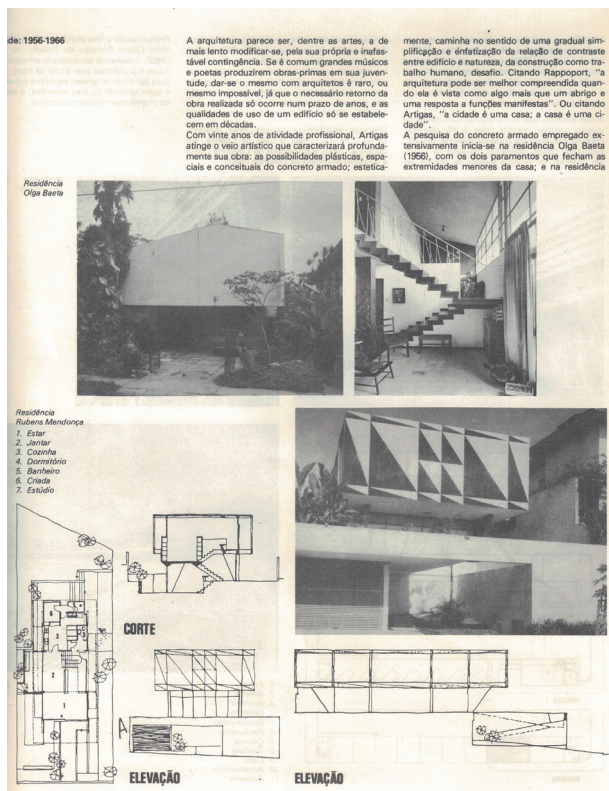


Figura 1 | Página da matéria *A obra do arquiteto* assinada por Ruth Verde Zein  
Fonte: Revista Projeto n. 66, 1984

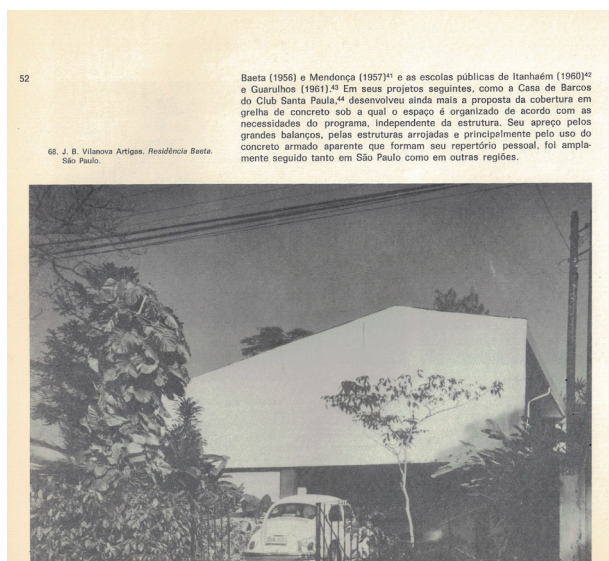


Figura 2 | Página do livro *Arquitetura Moderna Brasileira*, Marlene Milan Acayaba e Sylvia Fischer  
Fonte: (ACAYABA; FISCHER, 1982)

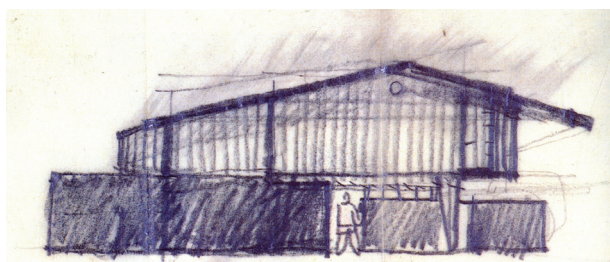


Figura 3 | Croqui da fachada frontal da casa Olga Baeta, desenho de Vilanova Artigas  
Fonte: Acervo da FAU - Universidade de São Paulo

o perfil de "casinha" com duas águas, criado nas fachadas frontal e posterior, e a disposição vertical das formas do concreto deixado aparente nas empenas/vigas fazem referência às casas em madeira do estado natal de Artigas, o Paraná, por outro, o cromatismo interior nos pisos e paredes, citam inequivocamente o neoplasticismo holandês do primeiro quartel do século 20.

2.

A casa foi projetada e construída entre 1956 e 1957 para os biofísicos Olga Bohomoletz e Sebastião Baeta Henriques<sup>3</sup>. O casal havia chegado a São Paulo treze anos antes de se mudar para a casa no bairro jardim do Butantã – de propriedade da Companhia City. Ambos formaram-se na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte e foram a São Paulo para integrar a equipe de pesquisadores do Instituto Butantã, o que explica a localização do terreno comprado pelo casal. Sebastião Baeta, em 1957, foi incorporado ao quadro de docentes e pesquisadores da Escola Paulista de Medicina da Universidade de São Paulo. Baeta e Bohomoletz eram ligados ao Centro de Estudos Sociais, uma "espécie de núcleo de discussão e atividades culturais entre intelectuais em São Paulo" (RODRIGUES, 2008), reduto de militantes do PCB. Foi no Centro de Estudos Sociais, onde estreitaram vínculos de amizade com o físico Mário Schenberg, o historiador Caio Prado Junior e o arquiteto Vilanova Artigas.

3.

O projeto da casa ocupa 27,51% do terreno de 480 m<sup>2</sup>, com um volume único de 132 m<sup>2</sup>. Seu programa se distribui em 239,73 m<sup>2</sup> divididos em três níveis intermediários. Sua estrutura é composta por três linhas de dois pilares que quando engastados às empenas estruturais na fachada frontal e posterior, os tais paramentos citados por Zein. Os seis pilares são distribuídos em um perímetro de aproximadamente 11,60 m paralelos à rua, e nos 12,65 m perpendiculares a ela. Duas linhas de três pilares vencem o vão longitudinal numa distância de 6,40 m sem balanços. No sentido transversal (paralelo à rua) as três linhas de dois pilares são separados por 5,20 m e determinam um balanço de aproximadamente 5 m correspondente à área de pé-direito duplo da sala e do estúdio. O projeto original contava ainda com uma escora em concreto armado na linha (transversal) dos pilares centrais, necessária pela impossibilidade - em virtude da altura com relação ao patamar da escada - de se utilizar outra empena dentro da casa. Devido a problemas na execução a escora foi substituída por outro pilar (o sétimo). Durante a reforma realizada nos anos 1990, outros 3 pilares restritos ao pavimento térreo foram encontrados embutidos na parede que dividia a sala da cozinha e a zona de serviços.

Por primeira vez na obra de Artigas, as vigas transversais determinaram empenas de grande altura e





Figura 4 | Fachada frontal da casa Olga Baeta  
Foto: Nelson Kon

como consequência pórtilcos estruturais. Ou seja, vigas e pilares, articulados por um nó rígido, que funcionam como uma única peça. Neste caso, determinando uma situação peculiar, as empenas não se encontram no eixo de apoio dos pilares e sim engastadas por suas faces internas junto às faces externas destes. Esse conjunto, sobre o qual se apoia um única laje - inclinada em duas águas -, materializou uma solução que se repetirá e se diversificará em outros edifícios: um único plano de cobertura sob o qual todo o programa é organizado em níveis intermediários gerando pés-direitos com diferentes alturas e tendo - no caso das casas - o estúdio como ambiente articulador entre as áreas de natureza mais íntima e aquelas de uso mais coletivo. Ainda que no caso da Olga Baeta, a circulação vertical seja resolvida por meio de dois lances de escada, na grande maioria das vezes, foram utilizadas rampas como principal forma de circulação vertical, que por sua vez acumulavam também a circulação horizontal o que permitiu uma série de possibilidades combinatórias de percursos nas quais o programa foi distribuído em níveis intermediários. Foi, portanto, a partir da casa Olga Baeta, como indicou Zein, em 1984, que Artigas inicia sua pesquisa com o concreto armado, no sentido de explorar novas soluções construtivas quando comparadas às suas obras anteriores, mas é também quando se coloca em evidência a interdependência entre a solução proposta

para a estrutura, a organização espacial e funcional do programa e a relação que os espaços interiores estabelecem com o exterior.

#### 4.

Os filhos de Olga e Sebastião Baeta ao decidirem se desfazer da casa em 1995 deram preferência aos familiares e herdeiros. Uma sobrinha-neta, que naquele momento procurava junto com o marido, Eugênio Bucci, um lote para construir sua casa, aceitou a proposta. Seu cunhado e irmão de Eugênio, o arquiteto Angelo Bucci foi encarregado da reforma (1996-1998). Anos depois, em 2006, Bucci descreveu de maneira primorosa o edifício:

Aí está a beleza da coisa: a gente olha a casa e vê uma estrutura, digamos, estranha. Uma empena (viga) de altura enorme, pilares aparentemente mal posicionados e um balanço desproporcional ao vão. Daí você entra na casa, vê o pórtilco central sem a empena que tornaria aquele balanço absurdo. Então você vê a escora. Nota o pavimento superior carregando o pórtilco de modo equilibrado, a empena que se repete no terceiro pórtilco. Finalmente você vê a estrutura com outros olhos, aquilo que parecia desproporcional está perfeitamente equilibrado, os pilares estão muito bem posicionados e a empena ganha a medida justa. Aquilo que à primeira vista tinha algo de estranho, esconso, fica perfeito a partir da nossa compreensão (BUCCI apud COTRIM, 2017).

Bucci, de modo sensorial, identificou o que tratamos anteriormente como a interdependência entre



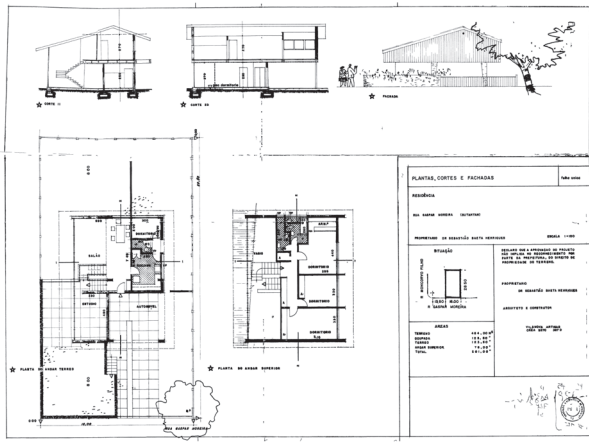


Figura 5 | Planta de prefeitura da casa Olga Baeta  
Fonte: Acervo da FAU - Universidade de São Paulo

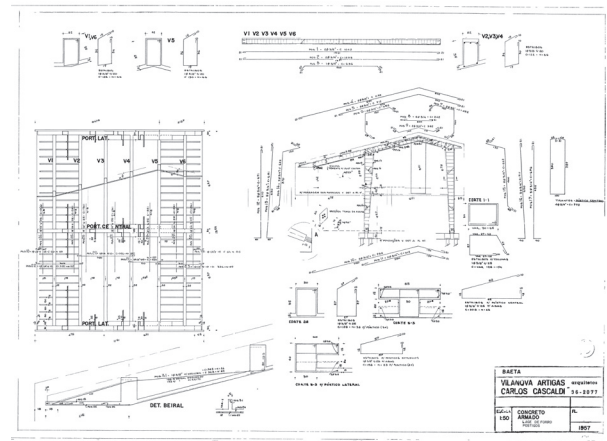


Figura 6 | Projeto estrutural - laje e pórticos - Projeto Executivo da Casa Olga Baeta  
Fonte: Acervo da FAU - Universidade de São Paulo

a solução proposta para a estrutura em concreto armado e a organização espacial e funcional em níveis intermediários. No caso da Olga Baeta, este fato é percebido na medida em que a disposição dos dormitórios no pavimento superior e a altura de pé-direito gerado na sala e no estúdio favorecem a estabilidade do conjunto, evitando assim a tração nos pilares opostos ao balanço e contribuindo significativamente no esforço estrutural exercido pelas empenas.

Esta interpretação contraria a idéia de *verdade estrutural*, incessantemente atribuída à obra de Artigas, e a *vertente* da arquitetura moderna brasileira que advogava a *exposição dos elementos estruturais*. O que parece estar presente na Casa Olga Baeta é a definição de um raciocínio estrutural que não é imediatamente anunciado, mas desvelado na medida em que o usuário se apropria do espaço. Portanto o termo poderia ser ajustado para *didática estrutural*, em que a lógica com que foi concebida é explicada durante o contato com o edifício.

5.  
A reforma da casa levada a cabo por Angelo Bucci a partir de 1996, quando ainda era sócio do escritório MMBB<sup>4</sup>, se concentrou em quatro frentes: a) redistribuição da planta e recuperação de natureza técnica de ambientes servidos de instalações hidro-sanitárias; b) alteração dos jardins e espaços exteriores; c) recuperação do piso original e alteração do desenho motivadas pelas modificações indicadas no item (a); d) recuperação da esquadria original da sala, ampliação e alteração do seu desenho original em consonância com os itens (a), (b) e (c); e finalmente a recuperação do projeto estrutural que não havia sido realizado na íntegra.

Tanto no pavimento térreo como no primeiro pavimento, Bucci alterou a distribuição das zonas de cozinha, serviço e banheiro e redesenhou os sistemas

de instalações hidro-sanitárias. No térreo, a eliminação do dormitório de empregada permitiu que se destinasse área para um sala de jantar e um lavabo. Neste caso, todas as paredes que substituíram as originais foram construídas em argamassa com cinco centímetros de espessura e sem acabamento. A diferença de material entre as paredes novas e as originais foi reforçada pelo fato da altura das novas não alcançarem a laje, o que em parte também ocorria no projeto originalmente construído. O re-



Figura 7 | Interior da Casa Olga Baeta  
Fonte: Acervo da FAU - Universidade de São Paulo

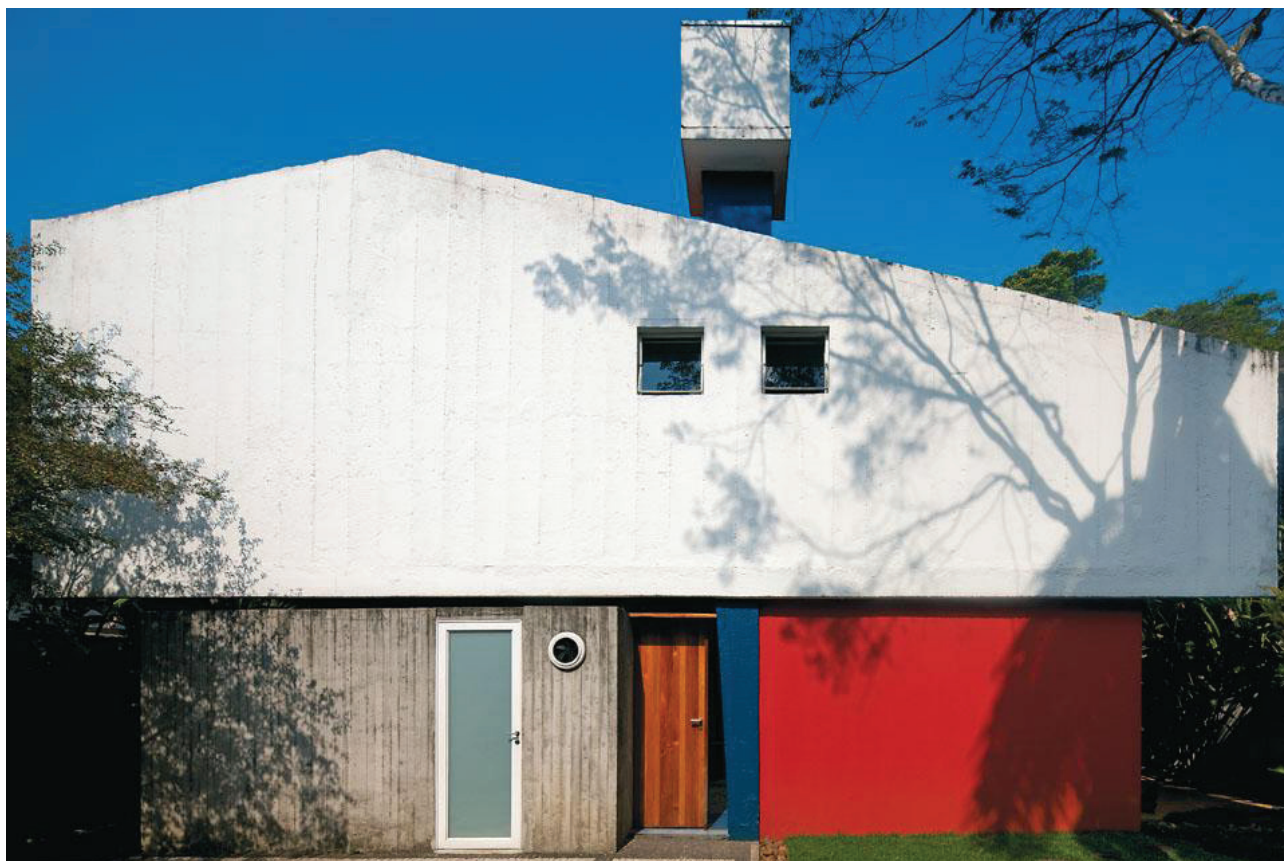


Figura 8 | Fachada posterior da Casa Olga Baeta  
Foto: Leonardo Finotti



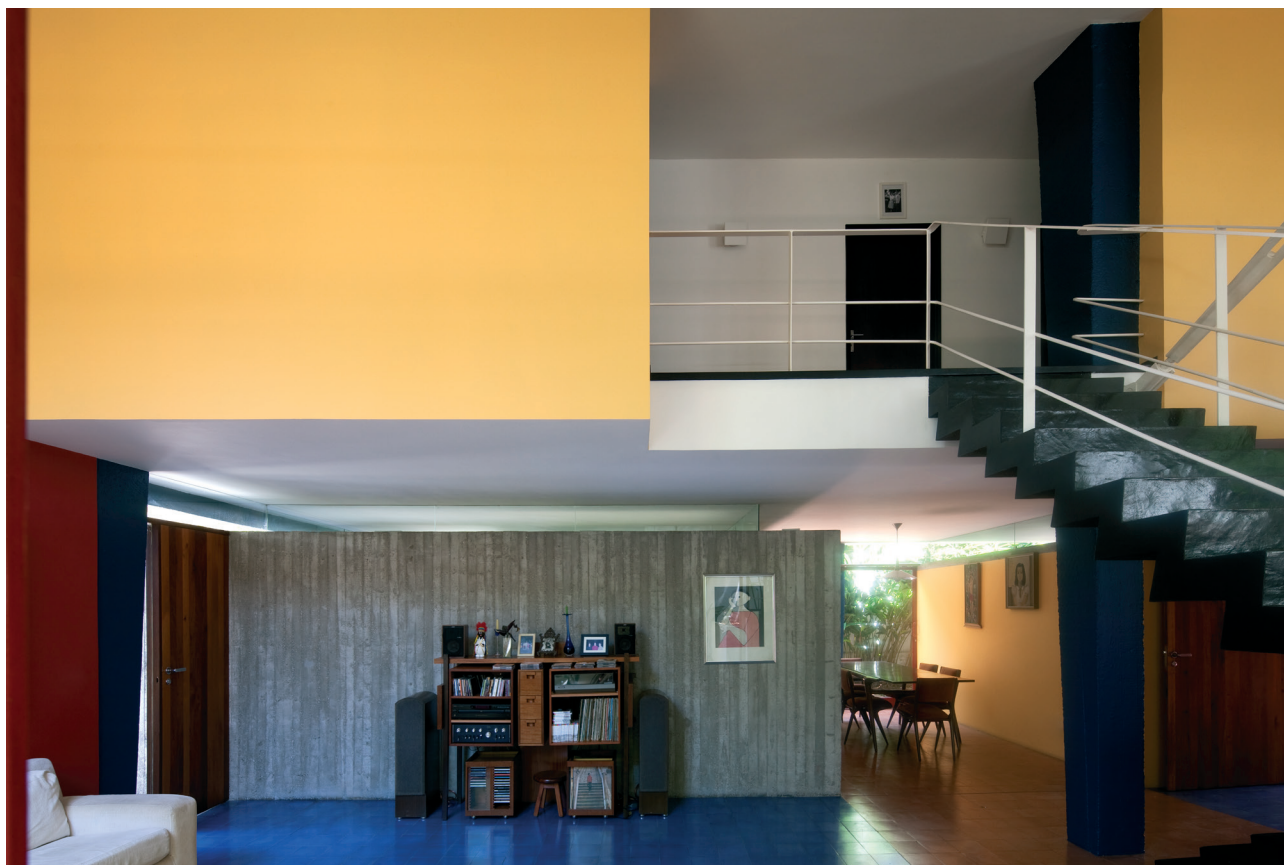
Figura 9 | Fachada lateral da Casa Olga Baeta  
Foto: Nelson Kon

sultado, sem dúvida, é harmonioso, pois interpreta de modo sofisticado a independência entre as diferentes partes do projeto que conviviam em um mesmo plano, no entanto, ao mesmo tempo, não deixa dúvidas quanto às duas camadas de tempo justapostas em uma mesma superfície (fachadas laterais e posteriores).

A alteração na distribuição das áreas da cozinha e serviços no térreo induziu a algumas mudanças no desenho do piso de ladrilho hidráulico. A paginação original é mantida ao máximo possível, porém o piso estende-se à sala de jantar, que passa a integrar-se ao espaço principal de pé-direito duplo e, a partir dela, em direção ao exterior.

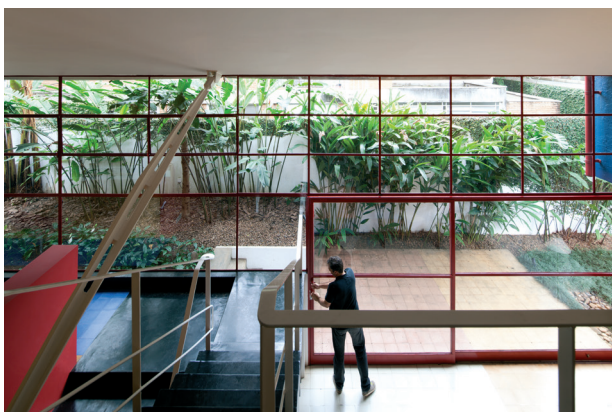
Os jardins externos são também alvo de importantes transformações, nas quais o objetivo é relacionar, de maneira ainda mais franca do que ocorria no projeto originalmente construído, o interior da casa às áreas exteriores. Isso ocorre, como dito anteriormente, na sala de jantar com a extensão do piso interno e, da mesma forma, na sala de estar, espaço principal de pé-direito duplo, cujo espaço é estendido até o exterior. Entretanto, o aumento do nível do jardim exterior, até praticamente nivelá-lo com sua porção lateral ao escritório (nível intermediário entre os quartos e as salas) está associado à mudança no desenho da esquadria original de ferro. O material da esquadria é mantido, e a maior parte do desenho também, porém, Bucci optou em ampliar





Figuras 10 e 11 | Imagens do interior da Casa Olga Baeta  
Fotos: Leonardo Finotti





Figuras 12 a 15 | Fachada lateral e imagens do interior da Casa Olga Baeta  
Fonte: Acervo da FAU - Universidade de São Paulo (imagens PB) | Fotos Leonardo Finotti (imagens coloridas)

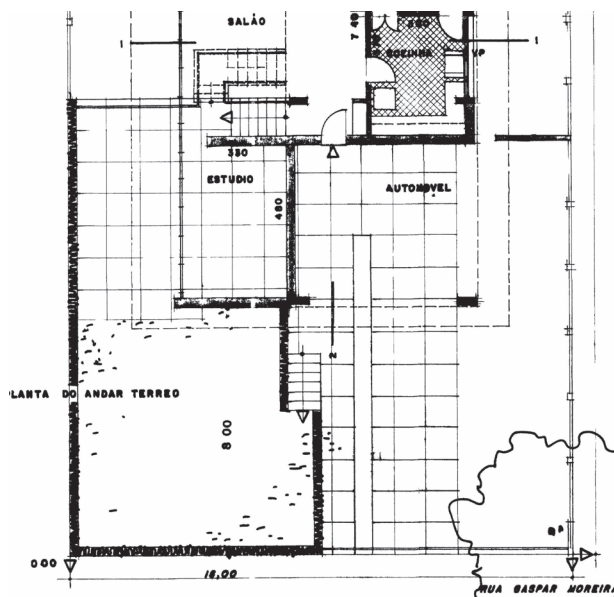


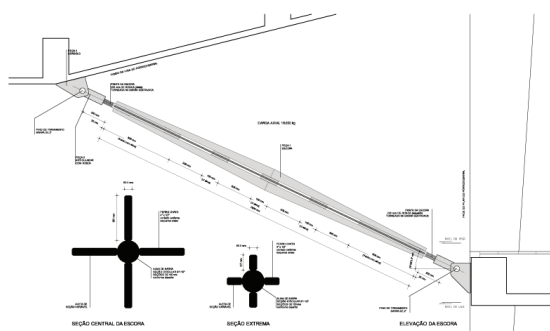
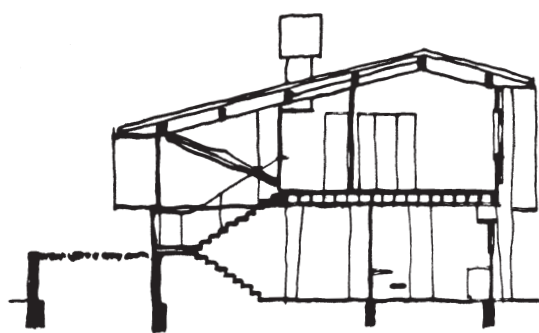
Figura 16 | Detalhe do estúdio em planta baixa  
Fonte: Acervo da FAU - Universidade de São Paulo

a continuidade da esquadria na área do escritório até praticamente o novo nível do jardim contíguo. A transformação é significativa e os espaços, internos e externos, agora ficam muito mais integrados.

Aos considerarmos o anteprojeto da casa, disponível nos arquivos da FAU-USP, nota-se a intenção inicial de integrar o estúdio e o jardim exterior - inclusive pelo prolongamento do piso -, ambos pensados em um mesmo nível, intermediário com relação à sala e ao pavimento dos dormitórios. Bucci decidiu integrar visualmente estes dois espaços ampliando esquadria e elevando o nível do jardim, no entanto a extensão do piso ocorreu, apenas na sala de estar.

Evidentemente, trata-se de uma situação excepcional, constituída por arquitetos de notório talento - Vilanova Artigas e Angelo Bucci - e, neste caso em especial, a formação do segundo é claramente influenciada pela presença do primeiro na Universidade de São Paulo onde ambos se formaram. Esta condição particular, por si só legitimaria uma intervenção "à la Viollet-le-Duc", na qual Bucci se permite identificar "as qualidades originais daquela obra, que por contingências, à época de sua construção, em 1957, foi concluída com poucos recursos."

De fato, o foco central do projeto de Bucci diz respeito à solução estrutural proposta por Artigas, que por motivos técnico-orçamentários não pôde ser concluído. A frase exposta no início do item quatro deste texto revela, na opinião de Bucci, a beleza da estrutura da casa. Porém a frase pode ser dividida em duas partes. A primeira é quando um hipoté-



tico usuário toma contato com a casa, ocasião na qual se revela “uma estrutura, digamos, estranha. Uma empena (viga) de altura enorme, pilares aparentemente mal posicionados e um balanço desproporcional ao vão” (BUCCI apud COTRIM, 2017). A segunda parte do raciocínio, que supostamente reverte a estranheza inicial se dá quando se reconhece a escora: “então você vê a escora. Nota o pavimento superior carregando o pórtico de modo equilibrado, a empena que se repete no terceiro pórtico. Finalmente você vê a estrutura com outros olhos, aquilo que parecia desproporcional está perfeitamente equilibrado” (BUCCI apud COTRIM, 2017).

Angelo Bucci retirou o pilar intruso (o sétimo pilar), bem como os outros três que estavam embutidos na parede divisória entre a sala e a zona serviço. No lugar, desenhou uma escora metálica no mesmo ponto da que havia sido pensada por Artigas em concreto armado e que ao não ter sido construída exigiu, em certa medida, o desmantelamento da lógica estrutural inicial com a inclusão dos quatro pilares.

Figuras 17, 18, 19 | Plantas da reforma de 1996; Corte do projeto de 1957: anteprojeto; Desenho da escora  
Fonte: Acervo SPBR





Figuras 19 e 20 | Casa Olga Baeta  
Fotos: Nelson Kon

A frase dita por Bucci em 2006 indica duas camadas de tempo. A primeira, a do projeto originalmente construído na segunda metade dos anos 1950, a de “uma estrutura, digamos estranha”. A outra, a do projeto de reforma do próprio Angelo Bucci, realizado quarenta anos depois, que equilibra a estranheza inicial e recupera “as qualidades originais daquela obra” presentes nos estudos preliminares e no anteprojeto “que por contingências, à época de sua construção, em 1957, foi concluída com poucos recursos.” A linha entre um projeto *post mortem* e um novo projeto é tênue e aponta para uma espécie de simbiose rara, não presencial, entre os dois arquitetos. Porém, à margem de especulações, indica que toda intervenção na pré-existência pode ser um *novo bom projeto* inscrevendo novas camadas de tempo sem que sejam apagadas as anteriores.

#### Notas

<sup>1</sup> A primeira publicação foi em 1958 na revista *Casa & Jardim* n.43.

<sup>2</sup> Foi recentemente republicado in ZEIN, Ruth Verde. *Leituras críticas*. Pensamento na América Latina, volume 5. São Paulo/Austin, Nhamerica Platform, Romano Guerra, 2018.



<sup>3</sup> Para informações detalhadas sobre a trajetória profissional e política do casal ver: RODRIGUES, Jaime. *A Universidade Federal de São Paulo aos 75 Anos: ensaios sobre memória e história*. São Paulo: editora Fap-Unifesp. 2008

<sup>4</sup> Motivo pelo qual no site do atual escritório de Angelo Bucci, o SPBR, consta na ficha da reforma da casa os nomes dos arquitetos: Fernando de Mello Franco, Marta Moreira, Milton Braga, Alvaro Puntoni, Carmen Morais, Luciana Itikama.

## Referências bibliográficas

ZEIN, Ruth Verde. *Leituras críticas*. Pensamento na América Latina, volume 5. São Paulo/Austin, Nhamerica Platform, Romano Guerra, 2018.

SEGAWA, Hugo. *Eu sou cem, eu sou trinta (abertura)*. In MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz (orgs.). *Artigas e a metrópole*. São Paulo: FAU-USP, 2015.  
RODRIGUES, Jaime. *A Universidade Federal de São Paulo aos 75 Anos: ensaios sobre memória e história*. São Paulo: editora Fap-Unifesp. 2008.

ACAYABA, Marlene; FICHER, Sylvia. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.

COTRIM, Marcio. *Vilanova Artigas. Casas paulistas 1967-1981*. São Paulo, Romano Guerra, 2017.

## Edifício Luciano Costa: Eclético e moderno

AMORIM, Luiz; PASSOS, Jorge. Edifício Luciano Costa: Eclético e moderno. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 84-109, dez. 2019

data de submissão: 08/12/2019

data de aceite: 10/01/2020

*Luciano Costa building: eclectic and modern*

### Luiz AMORIM

PhD em *Advanced Architectural Studies* pela *University College London*, professor dos programas de pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE e de Arquitetura e Urbanismo da UFPB; amorim@ufpe.br

### Jorge PASSOS

Arquiteto e urbanista pela UFPE, titular da empresa Jorge Passos - Arquitetura e Restauro; jp@jorgepassos.com.br

### Resumo

Este artigo apresenta a gênese do edifício Luciano Costa, intervenção do arquiteto Delfim Amorim no edifício eclético sede do Banco do Recife. Oferece uma perspectiva mais alargada das circunstâncias que levaram à construção e ocupação da referida sede, da intervenção do arquiteto, das tentativas de restaurá-la e, finalmente, dos princípios que fundamentaram as obras de restauração da fachada eclética. Permite-se, desta forma, tomar conhecimento por meio desta edificação emblemática, temas centrais que balizaram as teorias da arquitetura e do urbanismo prevalentes ao longo do século XX.

**Palavras-chave:** Delfim Amorim, arquitetura moderna, arquitetura eclética, restauração, Edifício Luciano Costa.

### Abstract

*This paper presents the genesis of the Luciano Costa building, an intervention designed by the architect Delfim Amorim in the eclectic headquarters of the Banco do Recife. It offers a broader perspective of the circumstances that led to the construction and occupation of the referred headquarters, of the architect's intervention, the attempts to restore it and, finally, the principles that underpinned the restoration work of the eclectic facade. In this way, it is possible to follow, through this emblematic building, key themes that marked the prevalent theories of architecture and urbanism throughout the 20th century.*

**Keywords:** Delfim Amorim, modern architecture, eclectic architecture, restoration, Luciano Costa building.

## 1. Introdução: o fim e um novo começo

A imprensa pernambucana noticiou com certo destaque, em novembro de 2005, o desabamento de um trecho da laje da cobertura do Edifício Luciano Costa, imóvel notabilizado pela intervenção de autoria do arquiteto Delfim Fernandes Amorim

(AMORIM, et al, 1981; AMORIM, 1989; BARBOSA, 1972; BRUAND, 1981; NASLAVSKY, 2010; SEGAWA, 1998; SILVA, 1988; 1994) na antiga sede eclética do Banco do Recife. Localizado no Bairro do Recife, na cidade de mesmo nome, no interior do perímetro de tombamento<sup>1</sup> definido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi considerado no processo que fundamentou o ato de tombamento como um imóvel de destaque, precisamente pela natureza da intervenção do arquiteto: 'a intervenção salvadora já se integrou à arquitetura do Recife e deve ser preservada' (Urb-Recife/IPHAN, 1998).

O edifício tornou-se emblemático pela solução de modernização adotada, fundamentada no envolvimento da edificação pré-existente por meio de película de elementos vazados, apelidada de "véu de noiva"<sup>2</sup> por deixar entrever a arquitetura encapsulada pelo aparato arquitetônico moderno (AMORIM, et al, 1981; AMORIM, 1994; 1999; 2000a; 2000b; AMORIM, 2007; CABRAL, 2010; SILVA, 1994). Esta fora a solução encontrada para adaptar o imóvel ao programa típico de um edifício de uso misto destinado à unidades comerciais e escritórios, que exigia, além do rearranjo espacial, da atualização das redes de infraestrutura e da modernização das suas feições ecléticas. A encomenda foi apresentada ao arquiteto pelo empresário Luciano Costa Júnior, um dos seus proprietários, para quem o arquiteto já havia projetado sua residência de final de semana (AMORIM, et al, 1981; BARBOSA, 1972) e com quem iria desenvolver uma profícua colaboração ao longo da década de 1960.<sup>3</sup>

O desabamento ocorreu em um final de semana, evitando vítimas, mas acarretando, além dos prejuízos materiais para proprietários e inquilinos, a imediata interdição do imóvel pela Defesa Civil do Recife. Ato contínuo, a Engest – Engenharia Estrutural foi contratada pelos proprietários para avaliar o grau de comprometimento estrutural da edificação, notadamente da laje da cobertura e da estrutura de suporte do "véu de noiva". O laudo técnico, de autoria dos engenheiros Gamal Asfura e Wilson Reinaldo Brasil apontou o grave estado de conservação da estrutura de concreto armado (CABRAL, 2010).

Esta não foi a primeira vez que o edifício Luciano Costa estampava as páginas dos jornais recifenses como objeto de notícia bombástica, como Paulo Cavalcanti nos lembra:

[...] no mesmo dia da bomba nos Guararapes,<sup>4</sup> a 25 de julho de 1966, quase à mesma hora, outros artefatos explodiram na cidade, em pontos diferentes: um na sede da União dos Estudantes de Pernambuco, UEP, na Rua Gervásio Pires, outro, nos escritórios do United Information Service [sic], USIS<sup>5</sup>, no Edifício Luciano Costa, situado na Avenida Rio Branco (CAVALCANTI, 1980: p. 308-309).

Neste caso, as consequências do sinistro marcou, simbolicamente, o fim de um longo processo de discussão em torno da preservação e restauração dos elementos modernos introduzidos pelo arquiteto, que envolveu órgãos de preservação municipal, estadual e federal, face ao interesse dos proprietários de restaurar o imóvel segundo originalmente concebido e, conseqüentemente, reintegrá-lo ao conjunto urbano da grande reforma pelo qual o Bairro do Recife passou no início do século XX.<sup>6</sup>

Este artigo apresenta a gênese do edifício Luciano Costa por meio de dois estudos. O primeiro, desenvolvido entre 1994 e 2003, observou-o como imóvel ímpar na produção do arquiteto, de notável impacto no debate sobre a intervenção em edificações de passado recente, recomendou sua conservação e indicou princípios para o seu restauro (AMORIM, 1994; 1999; 2000a; 2000b; AMORIM; TOLEDO; CABRAL, 2003). O segundo, atendeu à imperativa remoção dos elementos modernos e à conseqüente restauração da fachada eclética (JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009). Procura-se, ao reuni-los, oferecer uma perspectiva mais alargada das circunstâncias que levaram à construção e ocupação da sede do Banco do Recife, da intervenção de Delfim Amorim, das tentativas de restaurá-la e, finalmente, dos princípios que fundamentaram as referidas obras de restauração. Permite-se, desta forma, tomar conhecimento, por meio desta edificação emblemática, de temas cen-

trais que balizaram as teorias da arquitetura e do urbanismo prevalentes ao longo do século XX.

## 2. Breves considerações sobre um edifício em dois tempos

O Banco do Recife foi uma das várias instituições financeiras que se instalaram no início do século XX no bairro do Recife, após as reformas urbanas no núcleo primário de formação da cidade, originado no século XVI ao redor de estrutura portuária utilizada para o transporte das riquezas naturais para Portugal, principalmente o açúcar, produto, ao tempo, de altíssimo valor comercial. O Decreto de Abertura dos Portos às Nações, promulgado pelo Príncipe-regente de Portugal Dom João de Bragança em 28 de janeiro de 1808, foi um impulso relevante para o aumento das trocas comerciais e conseqüente expansão das atividades portuárias. Ainda em 1815 deram início os primeiros projetos de reforma e atualização da sua estrutura portuária, mas foi com o Plano de Saneamento do Recife (1909-1915), do engenheiro Saturnino de Brito, e o Novo Projeto de Melhoramentos do Porto (1909-1925), responsável pela ampliação e melhoramento das atividades portuária e reforma do núcleo central do Bairro do Recife (MOREIRA, 1995: 789), que puderam ser realizadas as obras necessárias para garantir o crescimento das relações comerciais nacionais e internacionais. Deve-se destacar que o Recife era a maior cidade do nordeste brasileiro, a terceira

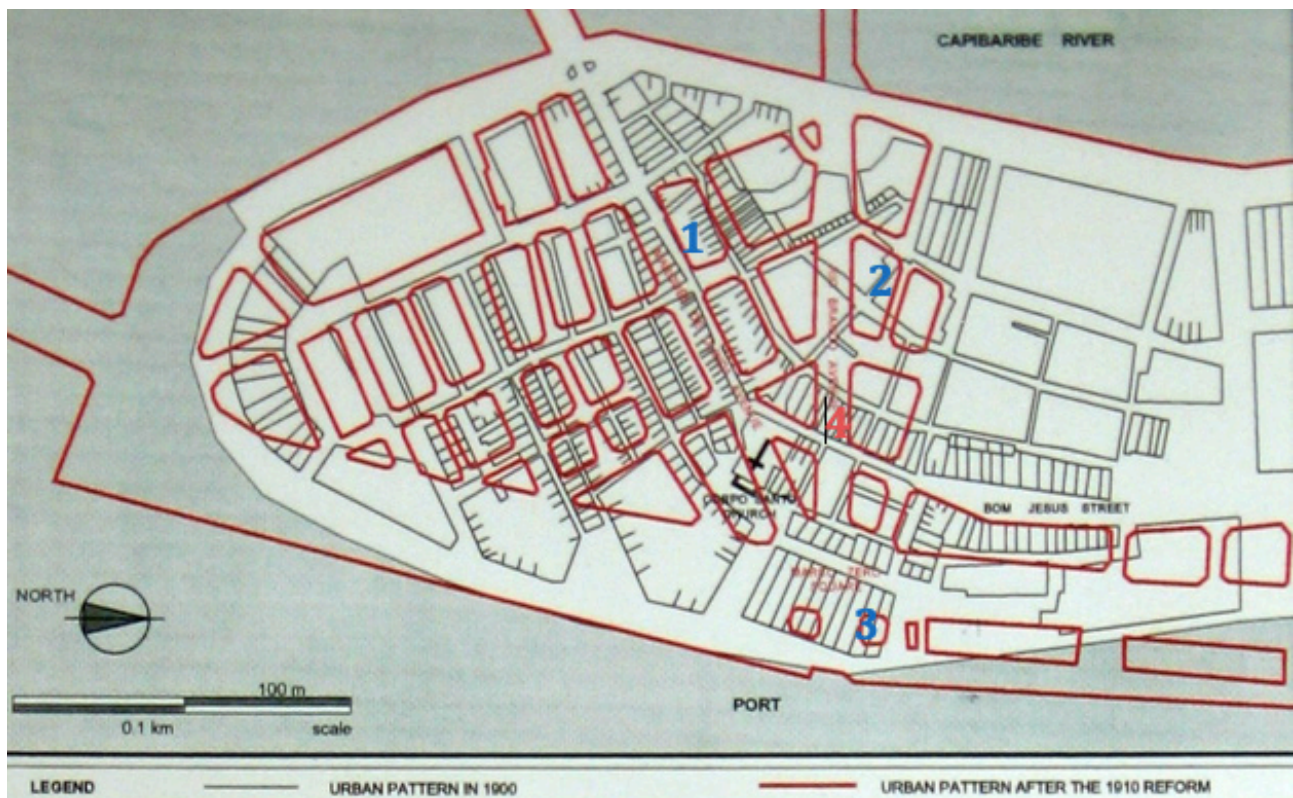


Figura 1 | Sobreposição do Mapa do Novo Plano Urbanístico para o Bairro do Recife (em vermelho) sobre o mapa de Douglas Fox de 1906 (JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 13). Legenda: 1. Avenida Marquês de Olinda; 2. Avenida Rio Branco; 3. Praça Barão do Rio Branco; 4. Banco do Recife, depois Edifício Luciano Costa



do Brasil em população e o seu porto estava entre os três mais importantes do país, juntamente com os portos do Rio de Janeiro e de Santos. A modernização da estrutura portuária brasileira era estratégica para dar vazão a emergente indústria nacional e a crescente produção agrícola. Sendo o principal porto regional, fazia-se necessário melhorar suas condições de operação, notadamente com a industrialização da produção açucareira, com a construção das primeiras usinas, e a produção algodoeira e têxtil.

Cátia Lubambo (1991), em seu importante estudo sobre as obras de remodelação do Bairro do Recife, sugere que os objetivos subjacentes à retórica do embelezamento e higienização da cidade e melhoria e modernização da estrutura portuária que fundamentavam os referidos planos estavam associados a “projeto de fortes grupos particulares locais, comerciais e financeiros, unidos a grupos estrangeiros que aqui detinham interesses, destinado a fortalecer-se frente às elites sociais que se consolidavam no poder com a República (LUBAMBO, 1991: p. 20). E complementa: “era necessária, segundo a ótica das elites locais, uma nova imagem para a cidade. Assim, seria possível atrair para a Região, além de investimentos, uma parcela de progresso e modernidade, como a que chegara à Capital Federal” (LUBAMBO, 1991: p. 20).

A construção de uma nova imagem significava substituir suas feições arcaicas, associadas à colonização portuguesa, por uma nova visão de cidade, higiênica e embelezada por *boulevards* bem iluminados e por edificações modernas associadas à tradição *beaux arts*. Fundamentava-se na demolição de parte considerável do núcleo de formação urbana da cidade, inclusive da Matriz do Corpo Santo, construída no mesmo sítio da primeira capela edificada na cidade, ainda no século XVI, dedicada a São Pedro Gonçalves Telmo. A Paris das grandes reformas urbanas planejadas e conduzidas pelo Barão Georges-Eugène Haussmann (JORDAN, 2004; PACCOUD, 2016) foi tomada como referência para compor o tecido de largas vias radiais convergentes para a Praça Barão do Rio Branco, sala de visitas para os visitantes aportados na cidade.

O Plano também significava, ainda segundo a autora, uma “completa reestruturação ambiental e social” (LUBAMBO, 1991: p. 93) do bairro. Redefiniu-se o parcelamento urbano com lotes mais generosos, quando comparados às estreitas parcelas do Recife colonial (Figura 1). Com os escombros das edificações seculares deixaram o bairro uma população residente e um conjunto de atividades inadequadas para a imagem que se pretendia edificar (Figura 2). O solo urbanizado foi valorizado, as normas restritivas quanto ao prazo de construção de novas edificações e a substituição do pequeno comércio e da moradia pelo capital mercantil e financeiro promoveram a elitização do bairro (MOREIRA, 1995: p. 790).



Figura 2 | O Recife Novo visto da Praça Rio Branco. O Banco do Recife é o segundo à direita  
Fonte: CEHIBRA/Fundação Joaquim Nabuco-MEC

## 2.1 O edifício sede do Banco do Recife

É nesse contexto de reformas urbanas, econômicas e sociais que instituições financeiras se instalam no Bairro do Recife, como o Banco Nacional Ultramarino, de Portugal, o *London and River Plate Bank Limited*, da Inglaterra, e o Banco do Recife, este, criado em 1900. Sua sede foi construída em terreno triangular delimitado pela Avenida Central, atual Rio Branco, e pelas ruas do Bom Jesus e Dona Maria César. Não foram identificados registros documentais que pudessem atestar sua autoria, os responsáveis por sua construção, tampouco as datas do projeto e da conclusão das obras. O registro fotográfico mais antigo conhecido que o retrata em obras data de 26 de dezembro de 1912 (ver Figura 3a. e 3b.). Os registros posteriores e, em particular, a fotografia que retrata as fundações do Banco do Recife e a Associação Comercial de Pernambuco, inaugurada em 1915, levam a crer que, a sede do Banco do Recife tenha sido concluída e ocupada a partir de 1916 (JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURADO, 2009).

Sua composição era regida, tanto planimétrica, quanto volumetricamente, pelos princípios da simetria, da ordenação do plano às fachadas, em todas as suas partes constituintes. Seu eixo de simetria (linha vermelha na Figura 4a) é definido pelo prolongamento do maior eixo da elipse que dá forma à base do torreão, eleito como elemento principal de toda a composição, até o centro da fachada da Rua Dona Maria César. É a partir deste eixo principal e dos eixos secundários que ordenam as demais fachadas (linhas amarelas na Figura 4a), que toda a edificação é concebida.

Nas esquinas, o torreão, emoldurado por volumes de base retangular, e dois volumes de base pentagonal enquadram os planos das fachadas. Pelas características formais, dimensão das aberturas e dos balcões projetantes, pode-se presumir que teriam abrigado atividades de relativa importância no contexto do organograma da instituição financeira.



Figura 3 | Edifício Sede do Banco do Recife: construção e conclusão. 3a: Avenida Central (Rio Branco). No canto inferior à direita, as fundações do edifício do Banco do Recife. Data não identificada; 3b: Abertura da Avenida Central (atual Rio Branco). Notar construção das fundações do edifício, à esquerda. 26/12/1912; 3c: Banco do Recife. Data não identificada. Fonte: CEHIBRA/Fundação Joaquim Nabuco-MEC

O acesso principal localizava-se na esquina da Avenida Rio Branco e Rua do Bom Jesus, sob o torreão, sua principal referência formal e de maior visibilidade da Praça Rio Branco, o foco da composição urbana radial. Os seus demais acessos, hierarquicamente inferiores, eram feitos sempre nas esquinas, como corrente em edificações historicistas do século XIX, e no centro da fachada da Rua Dona Maria César, seu acesso de serviço. O pátio central<sup>7</sup> fornecia a iluminação e ventilação aos ambientes, como também possibilitava a intervisibilidade entre suas três alas.

A edificação possuía três pavimentos, como definido pelo Novo Plano de Melhoramentos do Porto (LUBAMBO, 1991). O pavimento térreo tinha pé-direito de 7,30 metros, o primeiro, 5,15 metros e o terceiro, 4,80 metros, como apontado no projeto de reforma submetido para aprovação nos órgãos municipais por Delfim Amorim.

Do ponto de vista compositivo, a fachada da Rua Dona Maria César era dividida em duas partes compostas por quatro fenestrações de mesma dimensão, cada, tendo ao centro janelas geminadas separadas por pinázios. Arrematam a composição dois volumes de base pentagonal irregular (lados de diferentes dimensões) já referidos, cujas aberturas tornam-se progressivamente maiores, característica de toda a edificação, sendo os pavimentos superiores guarnecidos por balcões. A última delas é encerrada por arco pleno.

As demais fachadas (Avenida Rio Branco e Rua do Bom Jesus) são simétricas, salvo pela presença de ornatos e frisos distintos. O plano central é formado por cinco vãos dotados de balcões. Os volumes que emolduram o plano central das fachadas são arrematados por balcões com balaustradas nos pavimentos superiores, cornija curva sobre medalhão encimada por platibanda mais alta e com detalhes mais geometrizados, como aqueles que encerram a fachada da Rua Dona Maria César. Deve-se notar que as fenestrações destas duas fachadas são maiores e dotadas de maior profusão de adornos e balcões, denotando, por riqueza compositiva, uma lógica hierárquica entre as fachadas.

A unidade do conjunto era conseguida pela aplicação de léxico historicista e estratégias de composição, como por meio do tratamento único do embasamento delimitado por cornija contínua, e composto por frisos reentrantes com certa robustez, com o propósito de transmitir o sentido de solidez



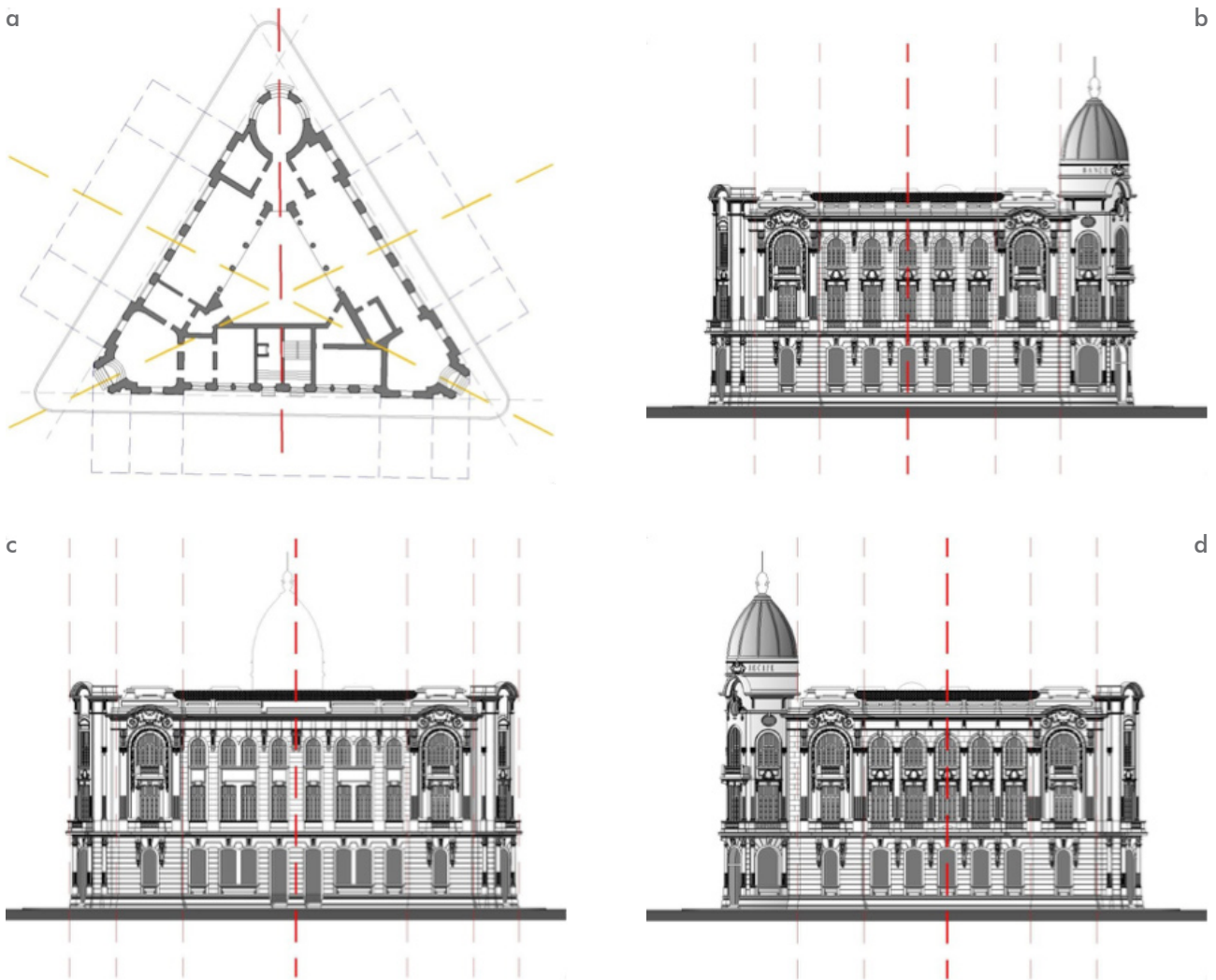


Figura 4 | Planta-baixa do pavimento térreo e fachadas do Banco do Recife. 4a: Planta Baixa do Pavimento Térreo; 4b: Fachada da Rua do Bom Jesus; 4c: Fachada da Rua Dona Maria César; 4d: Fachada da Avenida Rio Branco  
Fonte: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009, p. 25-27

à composição que se “aligeira” verticalmente por meio do aumento dos vãos. Contribuem para esta unidade a uniformidade dos tratamentos dos volumes que arrematam as esquinas, como a presença de colunas com caneluras a aproximadamente um terço de sua altura, que suportam mísulas para o suporte dos balcões e o uso de adornos com motivos florais com frutos em medalhões e guirlandas (JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO 2009).

O torreão deve ser observado com maior atenção, não apenas pela cúpula que o encerra, elemento de identidade formal do Novo Recife, mas também pela primazia, singularidade e destreza utilizadas pelo autor do projeto na conjunção de elementos decorativos em toda a composição. O edifício do Banco do Recife, embora não estivesse localizado no primeiro plano do arranjo urbanístico da Praça Barão do Rio Branco teve a maior cúpula e em cota mais elevada do novo conjunto urbano. Como nas edificações mais relevantes ali edificadas, buscava-se adotar um tratamento específico em suas es-

quinas, como uma resposta à forma do lote ou da quadra, do seu papel no cenário urbano, das atividades que os edifícios abrigariam e da habilidade e brilhantismo dos artífices que os conceberam.

Como descrito, a edificação torna-se verticalmente mais delicada e esta característica se desenvolve com maior refino no torreão. De fato, o volume é tratado com certa destreza, em harmonia com as demais partes da edificação, como na continuidade da bossagem e mísulas robustas observadas no pavimento térreo, sem com isso reduzir sua maior relevância na composição. Esta distinção é conferida pela introdução de colunas no pavimento térreo e pela maior presença de balcões com balaústres e vergas retas no primeiro pavimento e menor número de balcões e vergas em arco pleno no segundo. A ordem colossal observada nas pilastras confere unidade aos pavimentos superiores e acentua a verticalidade pretendida. O torreão ascende para além dos limites da cornija que encerra a composição das demais fachadas, com o propósito de





Figura 5 | Adornos do Banco do Recife. 5a: Único capitel que restou, identificado na fachada da Avenida Rio Branco; 5b: Rosto feminino, provavelmente Bona Dea, mãe de Mercúrio, Deusa da fertilidade e da terra, que adorna o fecho do arco da porta principal, no torreão  
Fonte: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009, p. 31 e p. 34

acentuar a progressão vertical pretendida. Distingue-se, também, pelos únicos óculos presentes na edificação, que encerram a série de aberturas dos pavimentos inferiores. O óculo central é circular, adornado com motivos florais, enquanto que os laterais são elípticos.

Com a interrupção da referida cornija introduz-se cornijamento próprio, arqueado em harmonia com óculo central, base do tambor cilíndrico da cúpula onde inscreve-se a denominação da edificação - Banco do Recife, acompanhado de medalhão.

A cúpula e seu pináculo encerram o torreão, que sintetiza a maestria com que toda a edificação foi concebida.

## 2.2 O Edifício Luciano Costa

O edifício sede do Banco do Recife passou a abrigar, em 1927, o Banco Agrícola e Comercial de Pernambuco, como atesta o Guia Turístico do Recife (PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE, 1935). Outras empresas o ocuparam, como o Consulado da Grécia (1937), a Linha Sueca do Brasil (1937),



Figura 6 | Banco do Recife. 6a: Rua do Bom Jesus, em direção à Avenida Marquês de Olinda. No centro, Banco Nacional Ultramarino (Atual Folha de Pernambuco). À direita, Banco do Recife. Data não identificada; 6b: Avenida Central (Rio Branco)  
Fonte: CEHIBRA/Fundação Joaquim Nabuco - MEC

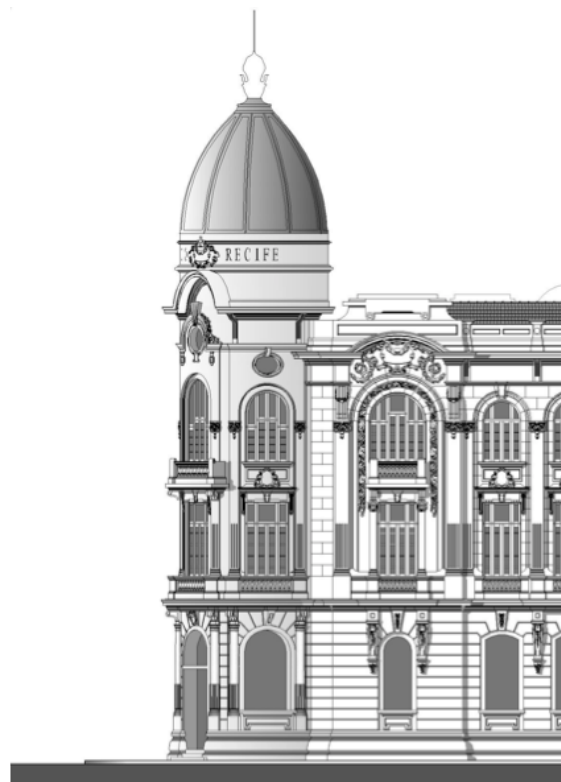


Figura 7 | Torreão e trecho da fachada da Avenida Rio Branco  
Fonte: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p 33

a Cia. Brasil River Plate (1937), o Vice-Consulado da Finlândia e a E. A. Guimarães & Cia – Balanças Automáticas Filizola (CORREIA e MELO 2002). Foi adquirido, em 1943, por Luciano Augusto Costa e sua esposa ao Banco do Brasil e doado, em 1949, aos seus filhos.<sup>8</sup> Entre 1952 e 1960 é ocupado pela Alfândega<sup>9</sup> (CORREIA e MELO 2002), quando têm início as obras de reforma do imóvel empreendidas por Luciano Costa Júnior. Sabe-se por depoimentos de operários envolvidos nas obras de intervenção,<sup>10</sup> que as condições de conservação do edifício eram lamentáveis, e que, por depoimento de familiares dos proprietários, havia o interesse de transformar o “edifício de gosto eclético de plano compartimentado em um ‘moderno edifício de escritórios’, compatível com a tendência do período e com as demandas da área” (AMORIM, 1999: p. 4). Deveria abrigar lojas no pavimento térreo e grandes salas para escritórios nos demais pavimentos para atender às demandas provenientes das empresas financeiras, de comércio exterior e representação consular (AMORIM, 1999: p. 4).

### 2.2.1 O Estudo Preliminar

Poucos são os registros documentais sobre o projeto, mas são suficientes para entender-se a gênese da sua concepção e inferir as razões de algumas decisões tomadas pelo arquiteto, sua equipe técnica e o requerente. O primeiro registro conhecido é o seu Estudo Preliminar, que sintetiza em quatro pranchas – plantas, cortes, fachadas e perspectiva, a interpretação do arquiteto das intenções iniciais do requerente. O documento não é datado, presume-se que tenha sido desenvolvido em 1959, ano do Projeto de Arquitetura submetido à análise dos órgãos municipais – 18 de dezembro de 1959.

Este estudo seguiu a premissa de rentabilidade máxima do volume edificado à luz das normas municipais, como as relativas ao pé-direito mínimo exigido e da substituição do léxico historicista pelo moderno. Nenhum traço do edifício original é preservado, salvo suas paredes exteriores e aberturas existentes nos pavimentos superiores. A cúpula e os elementos decorativos das fachadas são removidos, como também todos os pisos e as paredes internas. O pátio é ocupado pelo sistema de circulação vertical e horizontal e sanitários comuns às salas.

A altura útil da edificação, medida da soleira à base da cobertura, é dividida em cinco pisos, sendo o térreo com 4,00m de pé-direito e os demais, com 3,00m. O piso térreo seria destinado a lojas comerciais, todas dotadas de vitrines em ferro e vidro. As aberturas pré-existentes são transformadas em portas de ferro e vidro para o acesso às lojas, salvo as das esquinas da Rua Dona Maria César com a Rua do Bom Jesus e a Avenida Rio Branco, envolvidas por grande vitrine. A bossagem, cercaduras e demais elementos vinculados ao léxico historicista desapa-

recem. As superfícies, lisas, intercalam as portas, no ritmo precedente, interrompido, apenas, pelas linhas horizontais das vitrines que vêm dar continuidade ao plano das fachadas nas respectivas esquinas.

Os pisos superiores formariam salões únicos, podendo ser acessados por duas portas, sugerindo sua divisão em, no mínimo dois conjuntos comerciais. Seriam circundados por balcões contínuos projetados sobre a calçada, a ser construída em concreto armado, e protegida por retícula preenchida por elementos vazados e brise-soleils, supostamente

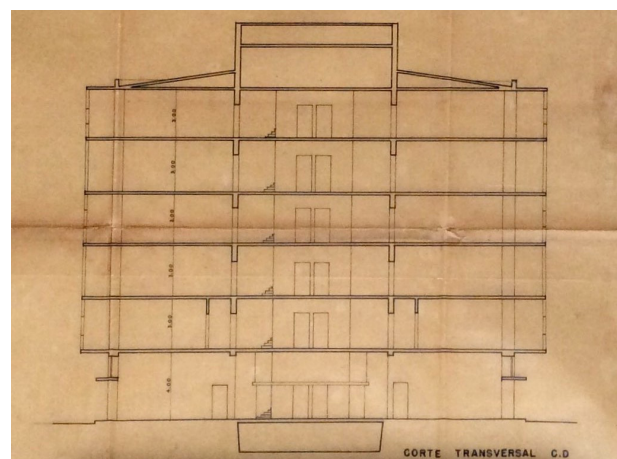
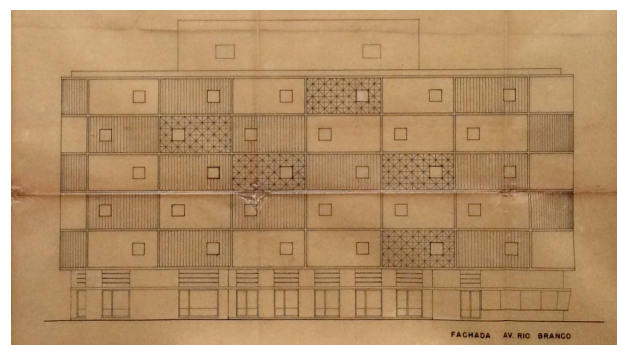
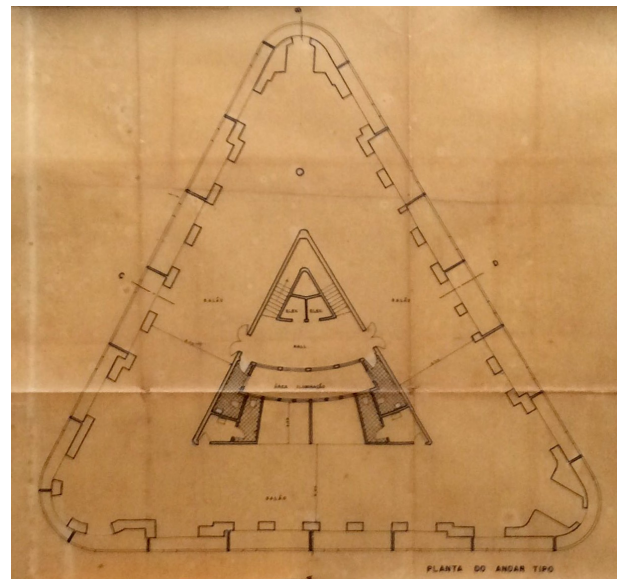


Figura 8 | Estudo Preliminar. 8a: Planta-baixa do pavimento tipo; 8b: Fachada da Avenida Rio Branco; 8c: Corte longitudinal AB  
Fonte: Acervo Delfim Amorim



cerâmicos e em concreto armado, respectivamente. Janelas romperiam a continuidade dos elementos de vedação para permitir o debruçar-se sobre a rua.

O piso de cobertura receberia as instalações técnicas da casa de máquinas dos elevadores e o reservatório superior de água, além da casa do zelador, em atendimento às normas municipais vigentes. Constituem volume de coroamento da edificação moderna, em contraposição à cúpula cuja função formal seria a de encerrar o torreão e assim consagrar sua verticalidade e relevância no cenário urbano. A coberta com águas convergentes - a asa de borboleta, epitomiza a linguagem moderna adotada (AMORIM, 1994).

Como pode ser observado (Figura 8), os vãos da malha não são totalmente preenchidos nas fachadas que compõe o Estudo Preliminar, uma prática de simplificação do registro gráfico de ideias que o arquiteto adotava em alguns estudos e mesmo projetos desde o início da sua atividade profissional, em Portugal. É evidente, porém, que imaginava a utilização de elementos vazados e *brise-soleils* verticais, como uma variação sobre o tema da emblemática fachada do conjunto de edifícios habitacionais do Parque Guinle (1948 - 1954), projetado pelo arquiteto Lúcio Costa (MINDLIN, 1999 [1956]; BRUAND, 1981; COSTA, 1995). Neste, uma malha reticulada é preenchida por tipos de elementos vazados e *brise-soleils* verticais, de acordo com os ambientes por eles protegidos. Aberturas quadradas menores são inseridas no centro dos planos de elementos vazados e outras maiores, são inseridas no quadrante superior das superfícies de *brise-soleils*.

A perspectiva (Figura 11) que acompanha o Estudo Preliminar deixa evidente as intenções do arquiteto, ao utilizar a mesma estratégia compositiva, porém, livre dos requisitos de maior ou menor privacidade dos apartamentos do Parque Guinle, sente-se à vontade para distribuir mais livremente os elementos de fechamento. Dispõe alternadamente elementos vazados e *brise-soleils* em cada faixa horizontal da retícula, deslocando-a nas faixas subsequentes, de modo a envolver toda e qualquer superfície da malha por fechamentos distintos daquela que a preenche.

Como em um exercício gestaltiano,<sup>11</sup> perceber-se-iam linhas contínuas de materiais alternados que, quando vistos na totalidade revelariam o descrito envolvimento de superfícies gerados por malhas de linhas diagonais de materiais de mesma natureza (Figura 9). Deve-se destacar que, apesar da incompletude da representação das fachadas, na perspectiva há um único vão preenchido por elemento vazado distinto dos demais, levando a crer que tinha a intenção de torna-las mais ricas e dinâmicas, como, de fato, o fará no Projeto Arquitetônico.



Figura 9 | Edifício Santa Rita  
Foto: Luiz Amorim

As fenestrações são inseridas segundo alternância das suas posições em cada faixa horizontal, seja na metade esquerda ou direita. Desta forma, as aberturas nunca coincidem na mesma posição quando observadas por faixa vertical, adicionando outra alternância rítmica à já dinâmica composição, harmonizada pela retícula que enquadra todos os planos de fechamento. Este mesmo dinamismo, digamos, controlado, será utilizado pelo arquiteto em outros imóveis, como o Edifício Santa Rita (1962) e o Instituto de Medicina Infantil de Pernambuco - IMIP (1962) (Figura 9).

Os balcões contínuos protegidos pelas superfícies de elementos vazados, configurando um *quasi* muxarabi<sup>12</sup> moderno, associadas às superfícies envidraçadas do pavimento térreo revelam o esforço do arquiteto de suprimir quaisquer reminiscências do ecletismo, principalmente no que se refere à reversão da opacidade inerente à matéria predominante – as alvenarias adornadas, em transparência. De fato, o que a proposta procura emular é a transparência, quando não a total supressão, da matéria e a consequente continuidade entre espaços interiores e entre estes e o exterior, exercício moderno por excelência, apesar dos elementos vazados permitirem desvelar a dimensão, proporção e o ritmo das fenestrações remanescentes do Banco do Recife.

Com o mesmo objetivo, a verticalidade precedente, enfatizada pelos volumes que arrematavam suas esquinas e pelas colunas e pilastras em ordem colossal, é substituída por uma predominância horizontal. Esta é definida pela laje contínua que arremata as vitrines, pela proporção da malha que a compõe, cujos módulos retangulares são proporcionados em duplo quadrado, como também pela continuidade das linhas de arremate superior e inferior do referido muxarabi.

Em síntese, a proposta opõe-se frontalmente ao princípio compositivo precedente que partia da rusticidade do pavimento térreo, inclusive para demonstrar maior solidez da construção, para maior



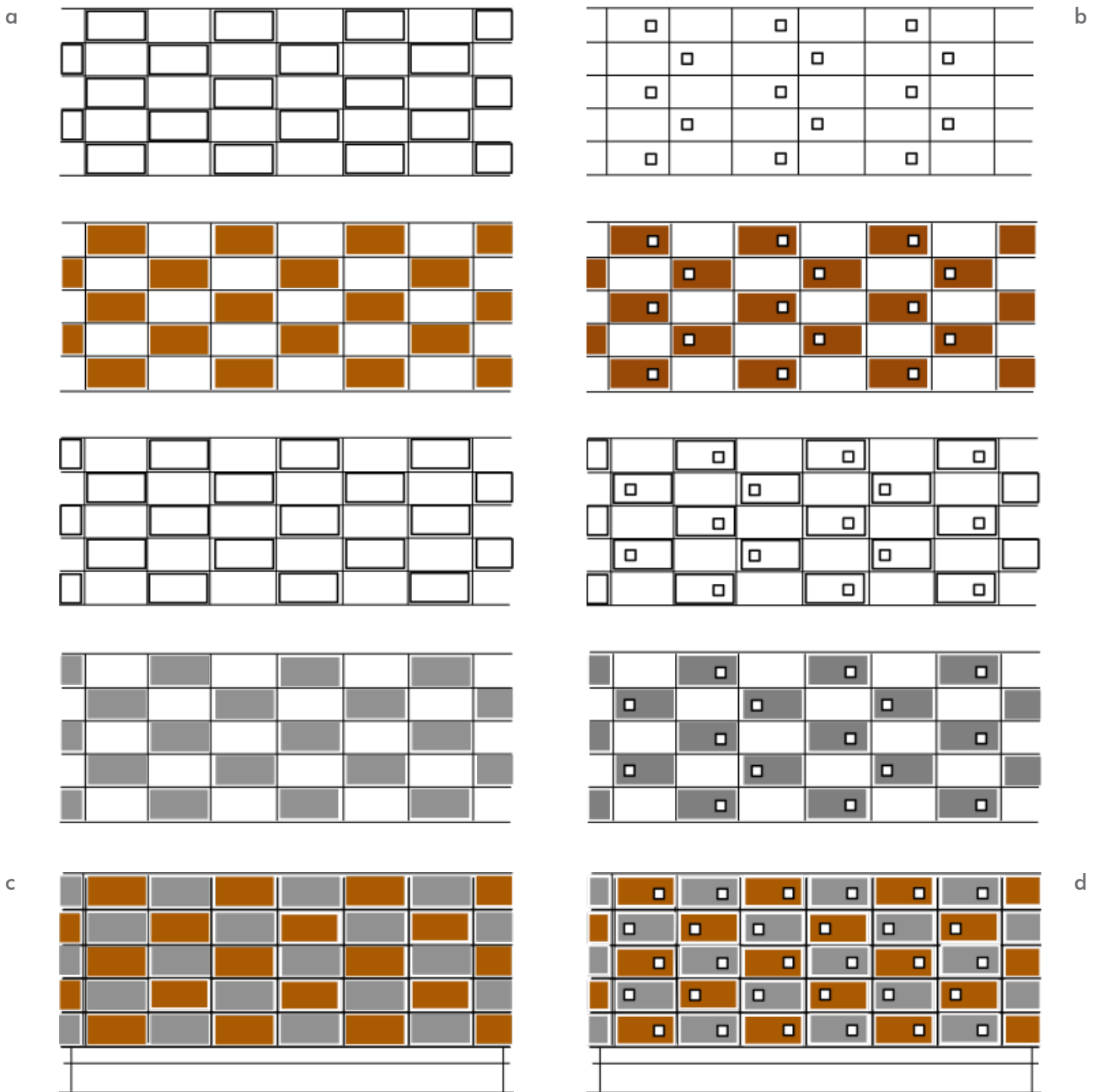


Figura 10 | Estudo Preliminar: Diagrama da composição da fachada da Avenida Rio Branco. 10a: Malha e preenchimento com elemento vazado cerâmico e brise-soleil vertical; 10b: Inserção de aberturas; 10c: Fachada sem a inserção das aberturas; 10c: Fachada com a inserção das aberturas

delicadeza nos detalhes e dimensão dos vãos nos pavimentos subsequentes. Amorim inverte esta lógica ao impor maior transparência no térreo, evidentemente associada à própria natureza da atividade que se pretendia destinar, e simula, como consequência, a sensação de um bloco horizontal elevado numa das principais avenidas do bairro eclético recifense *par excellence*.

### 2.2.2 O Projeto de Arquitetura

Se o Estudo Preliminar é um ensaio sobre a modernização radical de imóveis, o Projeto de Arquitetura<sup>13</sup> que o segue é um exercício de adequação do



Figura 11 | Estudo Preliminar: Perspectiva  
Fonte: Acervo Delfim Fernandes Amorim

idealizado para o realizável, evidente por um conjunto de ajustes que reduzem o nível de intervenção no imóvel. É possível que o Estudo Preliminar tenha sido feito sem que o arquiteto, técnicos e proprietários tenham se apropriado das reais características do edifício e das suas condições de ocupação, como também do custo e tempo de execução.

O programa arquitetônico é mantido, ajustando-o a quatro unidades comerciais no térreo e quatro escritórios nos três pavimentos superiores, todas com unidades sanitárias. O primeiro deles, a sobreloja, é criado pelo aproveitamento do pé-direito de 7,50m do pavimento térreo original, como no Estudo Preliminar. Os pavimentos superiores correspondem aos do Banco do Recife. O piso de serviços é mantido com algumas alterações segundo a nova configuração do sistema de circulação vertical. As paredes externas e colunas e paredes limites do pátio são aproveitadas, mas as interiores, as que expressavam a lógica da estrutura social precedente – a financeira, são demolidas para flexibilizar a ocupação dos ambientes às atividades comerciais e de serviços.

O Projeto de Arquitetura não oferece muitos detalhes quanto ao grau de alteração na fachada pré-existente, mas fica evidente o interesse de alterá-la, seja pela regularização de algumas de suas superfícies (como nas esquinas da rua Dona Maria César com as avenidas Rio Branco e Madre de Deus), pela modificação das cercaduras de portas e janelas ajustando-as, quando necessário, à modulação da malha da fachada, e pela demolição de alguns balcões que romperiam a superfície de elementos vazados. A única seção a compor o projeto não representa o tratamento epidérmico do Banco do Recife, levando-se a crer que a intenção do arquiteto seria remover todos os elementos associados ao léxico historicista da fachada.

O muxarabi é mantido como solução de modernização do imóvel, porém a diferença das alturas dos pavimentos superiores, respectivamente, 3,00, 5,15 e 4,80 metros, definiria uma malha irregular. O arquiteto adota a altura do primeiro piso como padrão, adequando as alturas de verga e peitoril dos pavimentos subsequentes, denotando a existência de quatro pisos (figuras 12 e 13). O acesso ao balcão torna-se apenas possível no primeiro pavimento. Toma-se, assim, o primeiro passo para dissociar a superfície de elementos vazados da forma e do espaço constituintes da edificação.

O número de vãos que constituem a malha também é alterado, passando de seis para cinco em cada fachada, possivelmente para ajustar-se às aberturas existentes e à necessidade de ancorar os elementos de sustentação do balcão nas paredes externas. Como consequência, os vãos passam de uma proporção de 1x2 para 1x2,3. As aberturas ajustam-se ao novo dimensionamento, passando de quadrada

para retangular, mas dispostas da mesma forma como observado no Estudo Preliminar. Estas alterações contribuem para acentuar a horizontalidade da composição.

Os elementos formais das duas propostas são os mesmos – o prisma de base triangular, o painel de elementos vazados e *brise-soleils*, o balcão, a marquise, as fenestraçãoes do piso térreo e o volume composto das unidades de serviço, porém o arranjo compositivo é alterado. O prisma, volume original do Banco do Recife, passa a ter um número menor

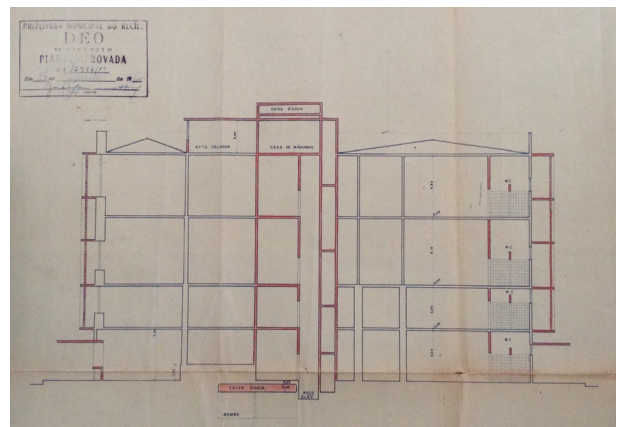
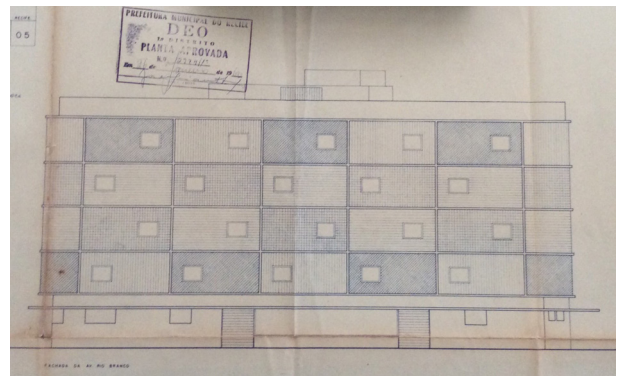
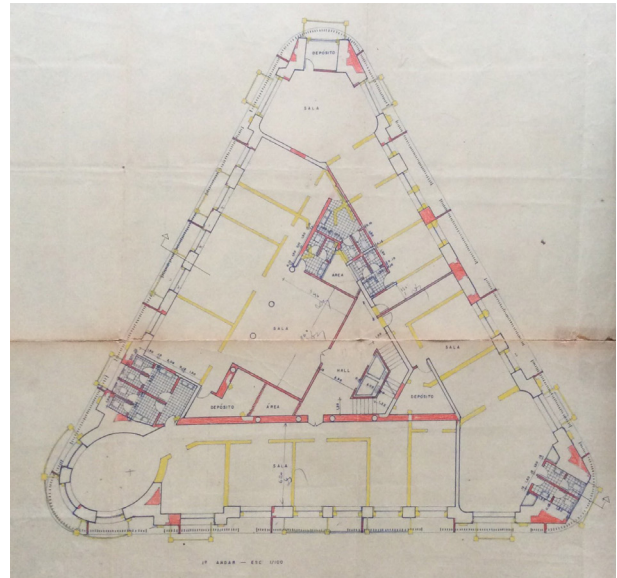


Figura 12 | Projeto de Arquitetura. 12a: Planta-baixa do primeiro pavimento; 12b: Fachada da Avenida Rio Branco; 12c: Corte  
Fonte: Acervo Delfim Amorim

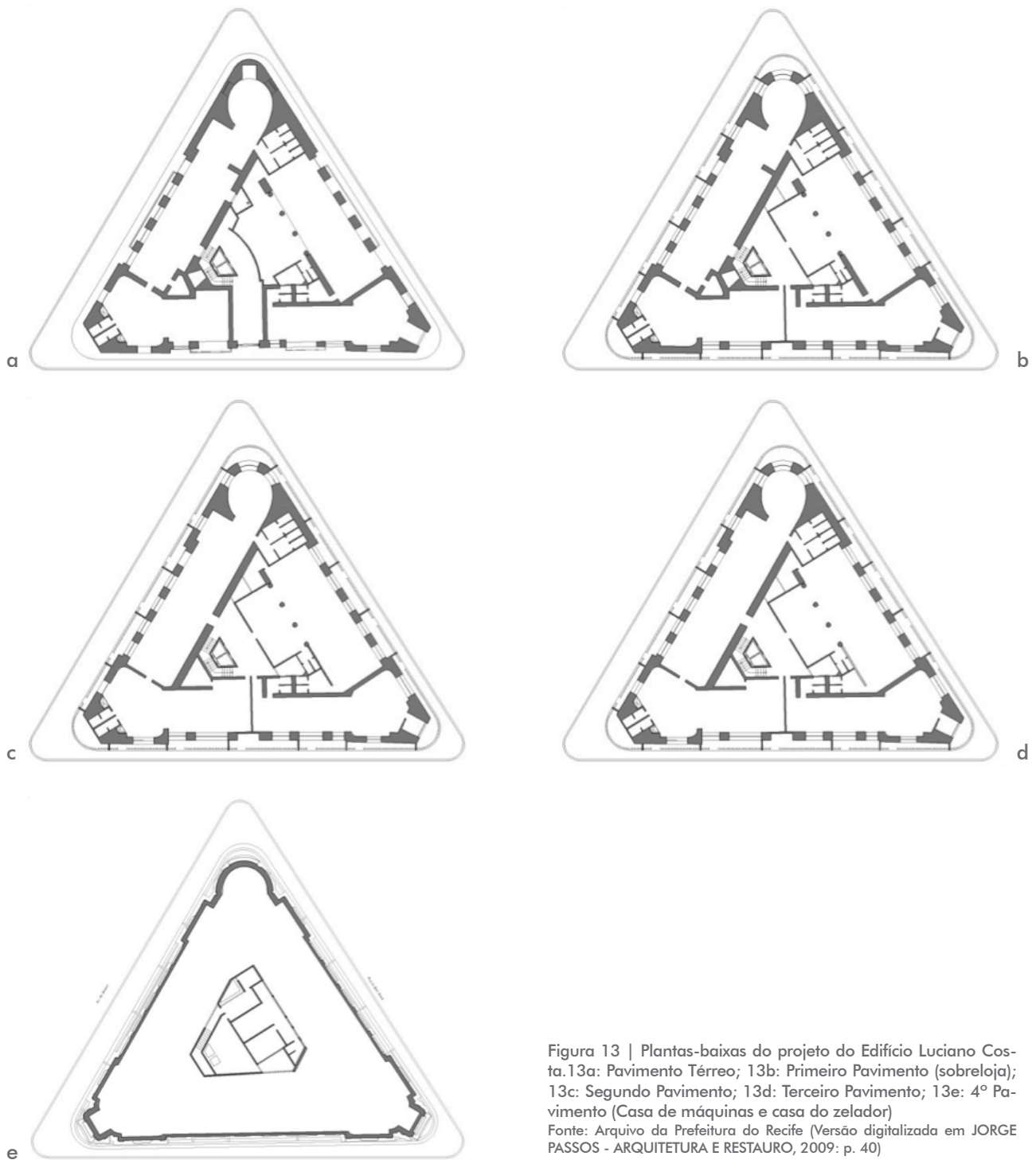


Figura 13 | Plantas-baixas do projeto do Edifício Luciano Costa. 13a: Pavimento Térreo; 13b: Primeiro Pavimento (sobrelója); 13c: Segundo Pavimento; 13d: Terceiro Pavimento; 13e: 4º Pavimento (Casa de máquinas e casa do zelador)  
Fonte: Arquivo da Prefeitura do Recife (Versão digitalizada em JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 40)

de aberturas no pavimento térreo, sejam portas ou janelas. A marquise, antes limitada ao ordenamento compositivo do piso térreo, separando o plano das vitrines e portas de acesso às lojas e ao interior da edificação da faixa de janelas superiores, ganha maior autonomia, projetando-se três metros sobre as calçadas circundantes, passando a separar o piso térreo do balcão.

A superfície de elementos vazados, que no Estudo Preliminar era definida por uma malha de cinco planos sobrepostos, é reduzida a quatro, dissimulando

a existência de apenas três pisos no interior da edificação. A superfície torna-se, portanto, um dispositivo arquitetônico cujo propósito principal é o de simular a edificação idealizada no Estudo Preliminar. Para tanto, a altura da malha limitada aos três metros parece ter sido chave para imitar os pés-direitos típicos dos edifícios empresariais modernos e, conseqüentemente, afastar-se daqueles encontrados nas edificações ecléticas do Bairro do Recife.

A diversidade de elementos de vedação apenas anunciada no Estudo Preliminar é resolvida com



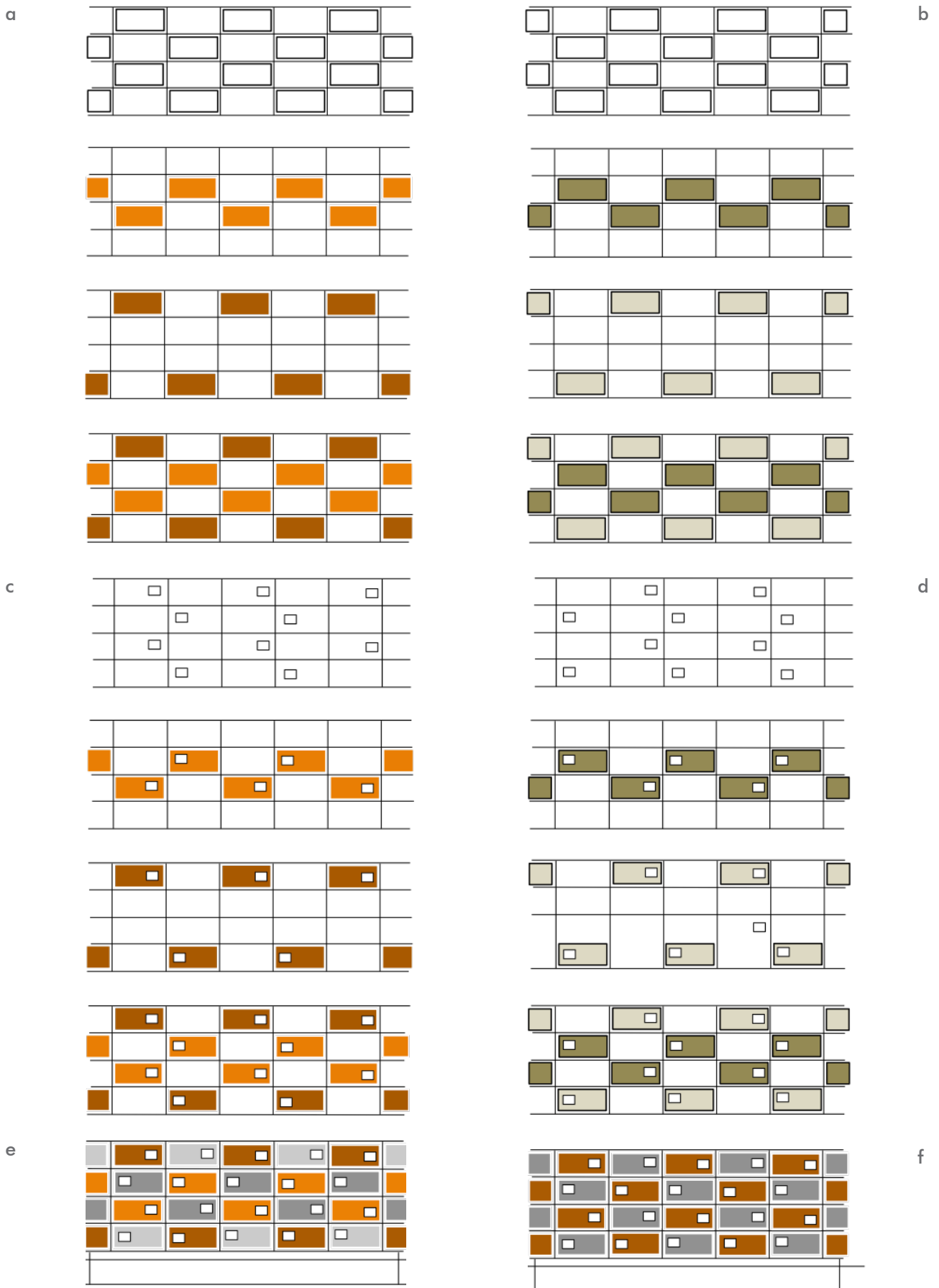


Figura 14 | Estudo Preliminar: Diagrama da composição da fachada da Avenida Rio Branco. 14a: Malha e preenchimento com dois tipos de elementos vazados cerâmicos; 14b: Malha e preenchimento com brise-soleils verticais e horizontais; 14c: Inserção de aberturas; 14d: Inserção de aberturas; 14e: Fachada com a inserção das aberturas; 14f: Fachada com a inserção das aberturas e representação dos fechamentos por tipo de material.

sofisticação, utilizando-se de dois tipos de elementos vazados cerâmicos e de brise-soleils verticais e horizontais, dispostos alternadamente segundo as mesmas linhas diagonais. Resultam na disposição de brise-soleils verticais nas extremidades da malha e horizontais, ao centro, o mesmo ocorrendo com os elementos vazados (Figura 13). Obtém-se uma superfície que oferece múltiplas leituras.

Cabe salientar a modificação do volume de serviços, que deixa de apresentar cobertas com inclinações convergentes.

### 2.2.3 O edifício construído

O edifício construído apresenta alterações quando comparado ao projeto aprovado, algumas que conferiram ao imóvel a notoriedade que obteve no meio profissional e acadêmico. No seu interior, observa-se o redimensionamento da caixa de elevadores e a alteração do seu vestíbulo, agora rebaixado para o nível da calçada, ampliado e adoçado com a introdução de painel azulejar de autoria do arquiteto, afixado em parede curva previamente inexistente.

A mais relevante alteração, porém, encontra-se no painel de elementos vazados e na fachada do edifício sede do Banco do Recife. Contrariamente ao proposto tanto no Estudo Preliminar, quanto no Projeto de Arquitetura, a fachada é mantida em todas as suas partes, excetuando-se os elementos compositivos e balcões removidos pela necessidade de ancoragem das vigas de sustentação do “véu de noiva”.<sup>14</sup> O cálculo estrutural de autoria do engenheiro Humberto Baltar deve ter definido a substituição das lajes previstas por vigas e o redimensionamento dos elementos estruturais, ironicamente submetido ao ritmo de distribuição das aberturas existentes (Figuras 14a e 15). Como consequência, tem-se uma malha com maior número de vãos verticais de distintas dimensões, o que leva Amorim a interromper as linhas verticais da malha para garantir, com as vigas contínuas, a horizontalidade desejada. Complementarmente, a altura das vigas superior e inferior é aumentada prestando-se como demarcação dos contornos de uma superfície de elementos vazados independente da edificação, como se fora uma gelosia<sup>15</sup> de concreto armado revestida por azulejos verdes e elementos cerâmicos.

Dessa forma, a decisão por reduzir o grau de intervenção no imóvel definiu outra abordagem para o tratamento volumétrico da edificação, tanto no sentido estrutural, quanto compositivo. Esta nova abordagem, denominada como apositiva (AMORIM, 1994; 1999), tomou como pressuposto a manutenção da película de elementos vazados sobreposta à fachada existente para garantir unidade formal à composição moderna, sem o acesso ao espaço criado entre as duas fachadas – a moderna e a eclética. Se a malha perde em regularidade, a utilização de

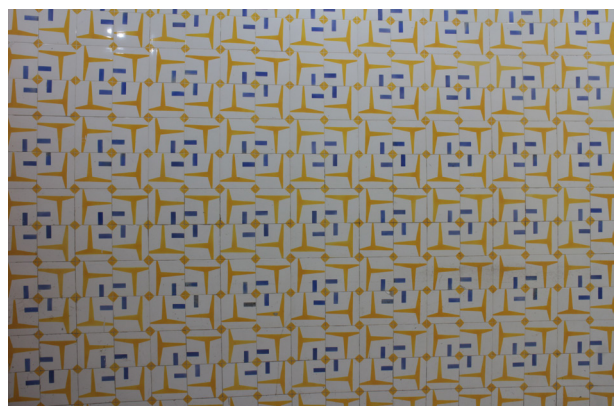


Figura 15 | Edifício Luciano Costa, 1982. 15a: Esquina Avenida Rio Branco e Rua do Bom Jesus; 15b: Acesso; 15c: Entre fachadas; 15d: Painel de azulejos

Fotos: Luiz Amorim (15a, 15b, 15c); Pamela Clericuzzi, 2017 (15d)





Figura 16 | Edifício Luciano Costa: Malha e janelas: detalhes da fachada da Rua Dona Maria César, em 2007  
Fotos: Luiz Amorim



Figura 17 | Edifício Luciano Costa: Estrutura de suporte, durante obras de remoção da superfície de elementos vazados em 2007. 17a: Detalhe da fachada da Avenida Rio Branco; 17b: Detalhe da fachada da Avenida Rio Branco; 17c: Detalhe da fachada da Rua do Bom Jesus; 17d: Detalhe da esquina ruas Dona Maria César e do Bom Jesus  
Fotos: Luiz Amorim



um único elemento vazado cerâmico vem garantir maior homogeneidade à superfície. O deslocamento horizontal das fenestrações é substituído por deslocamentos verticais, possivelmente pela redução do tamanho da malha e conseqüente redução do efeito rítmico desejado. O deslocamento sincopado entre faixas verticais adjacentes produz efeito rítmico mais aligeirado do que previsto no Estudo Preliminar e no Projeto de Arquitetura (Figura 17).

É com tais características que o edifício Luciano Costa se fez presente na paisagem urbana do Bairro do Recife e tornou-se tema constante de debates acerca das intenções do arquiteto, afinal de contas, a glosia seria um elemento protetor da edificação eclética ou apenas uma operação prática de remodelação do edifício com fins exclusivamente comerciais? Geraldo Gomes da Silva (1994), em seu artigo *Delfim Amorim - Documento*, concorda com a última hipótese. Segundo ele, “o véu de noiva”... se justificaria simplesmente como uma prática visando a redução de custos da obra” (SILVA, 1994: 79) e fundamenta a improbabilidade de uma postura conservadora

do arquiteto ao referir-se às obras em que o arquiteto utilizou uma linguagem plástica que “ignorava o contexto tipológico onde seria inserido”. Conclui seu artigo afirmando que o arquiteto “incorporou e transmitiu, com admirável coerência, o espírito modernista de estética das cidades”, que segundo ele pode ser identificada por sua “evidente marca iconoclasta”(SILVA, 1994: 79).

O desenvolvimento do projeto faz crer que suas feições finais resultaram de uma progressiva redução do grau de intervenção no imóvel, muito possivelmente por questões orçamentárias. Inicia por remover todo e qualquer traço de originalidade estilística, por assim dizer, do Banco do Recife, numa postura *substitutiva* (AMORIM, 1994; 1999), depois considera introdução de elementos exógenos ao léxico historicista, numa postura *apositiva*, vindo a constituir uma estrutura híbrida, pois Delfim Amorim “deixa latente na edificação dois tipos de espaços: o eclético transformado e o moderno idealizado” (AMORIM, 1999: p. 8).

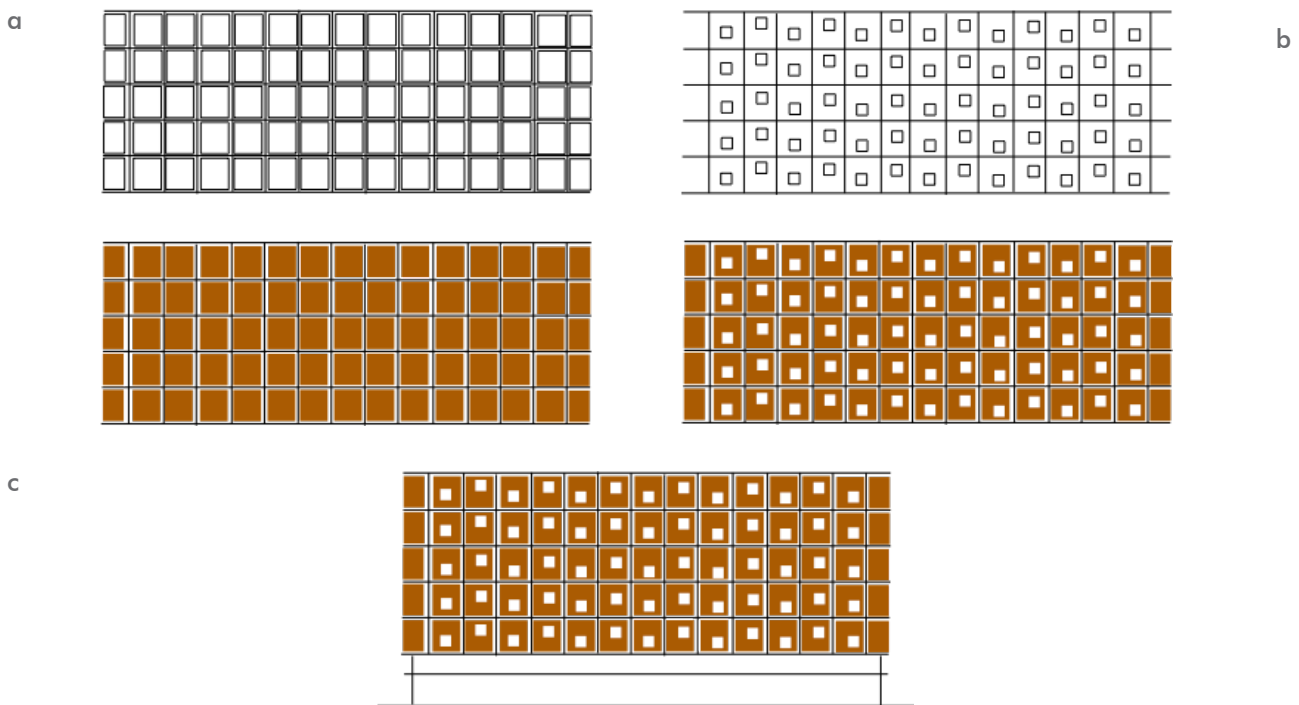


Figura 18 | Obra construída: Diagrama da composição da fachada da Avenida Rio Branco. 18a: Malha e preenchimento com elementos vazados cerâmicos; 18b: Inserção de aberturas



Figura 19 | Diagrama da composição da fachada da Avenida Rio Branco: 19a: Estudo Preliminar; 19b: Projeto arquitetônico; 19c: Obra construída

### 3. Uma proposta de preservação do Edifício Luciano Costa

O interesse dos proprietários provinha do aquecimento do mercado rentista, promovido pelo Plano de Reabilitação do Bairro do Recife (ZANCHETTI, 1995; ZANCHETTI; LACERDA, 1999) e a criação e progressiva implantação do parque tecnológico Porto Digital no Bairro do Recife a partir de 2000. No contexto destas ações, foi promovido um conjunto de ações públicas e privadas, segundo os princípios da conservação integrada (ZANCHETTI, 1999; 2002). Promovia-se, por meio do poder público, o planejamento e a gestão da área urbana, como também a realização de obras de restauro e reforma de imóveis de propriedade municipal, recuperação e restauro de calçadas públicas e a pintura das fachadas dos imóveis, por meio de projeto feito em parceria com empresa produtora de tintas (LACERDA, 2007; VIEIRA-DE-ARAÚJO, 2008). Por outro lado, proprietários de imóveis e empresas interessadas de se instalarem no recém-criado parque tecnológico, estimulados por benefícios fiscais, também promoveram melhorias nos imóveis. Em conjunto, estas ações aumentaram o nível de urbanidade do Bairro do Recife, transformando o decadente bairro portuário em zona de intensa atividade de serviços, comércio e lazer.

O Edifício Luciano Costa contava com sua ocupação plena e seus proprietários multiplicavam sua área útil pela inclusão de mezaninos no segundo e terceiro pavimentos e progressiva atualização da rede de infraestrutura, porém as condições de conservação das fachadas, contribuíam para consolidar uma imagem negativa ao edifício. Se inicialmente os proprietários eram favoráveis à remoção da superfície de elementos vazados cerâmicos (CABRAL, 2010), vislumbrava-se, agora, investir na imagem emblemáti-

ca da obra ímpar de Delfim Amorim para consolidá-lo como objeto único no bairro eclético, aceitando os argumentos defendidos por Luiz Amorim (1994; 1999; 2000a; 2000b). Uma equipe de profissionais<sup>16</sup> foi reunida, em 2003, a partir do convite de uma das proprietárias do imóvel, a arquiteta e urbanista Cynthia Cabral da Costa, com o intuito de desenvolver projeto de restauro do Edifício Luciano Costa.

Antes do desenvolvimento de um projeto de restauro, a equipe técnica fez uma apresentação dos princípios de intervenção a serem adotados ao Grupo Técnico de Trabalho – constituído pela 5ª Superintendência Regional do IPHAN (5ª SR-IPHAN), Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), 1ª Regional da Diretoria de Controle Urbano da Prefeitura do Recife, pelo Departamento de Preservação de Sítios Históricos da Empresa de Urbanização do Recife (DPSH-URB-Recife) e Escritório de Revitalização do Bairro do Recife (ERBR). Partia-se do pressuposto imperativo de manter o caráter híbrido da edificação, portanto, de preservar a intervenção do arquiteto Delfim Amorim, garantindo-se a integridade e originalidade de todas as suas partes, particularmente no que se refere ao “véu de noiva” e aos espaços de acesso e circulação vertical; como também, a fachada eclética, que deveria ser restaurada, observando-se a interferência dos elementos estruturais de suporte da superfície de elementos vazados, e pintada em cor clara, para torná-la mais visível através dos elementos vazados. Finalmente, considerou-se que toda e qualquer introdução de elementos estranhos aos léxicos eclético e moderno deveriam espelhar as práticas contemporâneas, conforme Brandi ((2008[1966])) e as recomendações das cartas de Veneza(1964) e de Burra (1980). Estabeleceu-se que o metal seria a expressão desta nova linguagem contemporânea (AMORIM; TOLEDO; COSTA, 2003).



Figura 20 | Edifício Luciano Costa:, situação em 2003  
Fotos: Luiz Amorim

A proposta mais controversa, considerando-se que a manutenção da intervenção moderna seria aceitável, era a ampliação da área útil do piso de cobertura, cuja venda amortizaria os custos da obra.<sup>17</sup> Foram apresentados os limites aceitáveis desta ampliação, quanto à altura e a área ocupada, segundo a visibilidade do novo objeto a partir dos espaços públicos e o diálogo com as arquiteturas precedentes – a eclética e a moderna.<sup>18</sup> Seguir-se-iam as orientações da Carta de Veneza quanto à adequação da construção de acréscimos: “Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente”. (Carta de Veneza 1964).

Três hipóteses foram apresentadas à apreciação do Colegiado (Figura 20). A primeira seguiria os limites precisos da linha de cumeeira e a altura máxima prevista de forma a gerar volume prismático de base triangular, cuja estrutura de suporte, elementos de vedação e coberta seriam metálicos, circundado por terraço. A segunda atenderia aos mesmos condicionantes, no entanto, propunha a reconstrução interpretativa em metal do tambor e da cúpula do torreão que tanto caracterizara o edifício sede do Banco do Recife. Considerava-se a retirada de elementos vazados que o envolviam evidenciá-lo, pro-

posta defendida por alguns técnicos dos órgãos de preservação que compunham o Colegiado. A terceira proposta, considerava uma maior ocupação do piso de cobertura, rompendo os limites pré-estabelecidos e uma expressão arquitetônica de absoluto contraste (GRACIA, 1992) com as lógicas compositivas precedentes.

Longe de constituírem soluções arquitetônicas precisas, as hipóteses pretendiam definir os limites para uma nova construção na cobertura do imóvel. Foram realizados diversos ensaios volumétricos, formais e técnicos, como a simulação da iluminação da fachada eclética para avaliar-se a eficiência do efeito cenográfico pretendido, cujo objetivo seria ritualizar a transição do dia para a noite pela revelação plena da fachada eclética.<sup>19</sup> O ensaio foi realizado em trecho da fachada da Rua Maria César que apresentava maior grau de integridade dentre as fachadas. O trecho escolhido corresponde ao eixo da Rua Álvares Cabral foi caiado na cor branca e refletores foram instalados provisoriamente entre as duas fachadas.

O ensaio demonstrou (Figura 22) que um projeto luminotécnico criaria o efeito desejado, que permitiria a apreciação diacrônica das arquiteturas: ao longo do dia, a predominância da intervenção moderna, e durante a noite, quando a fachada moderna

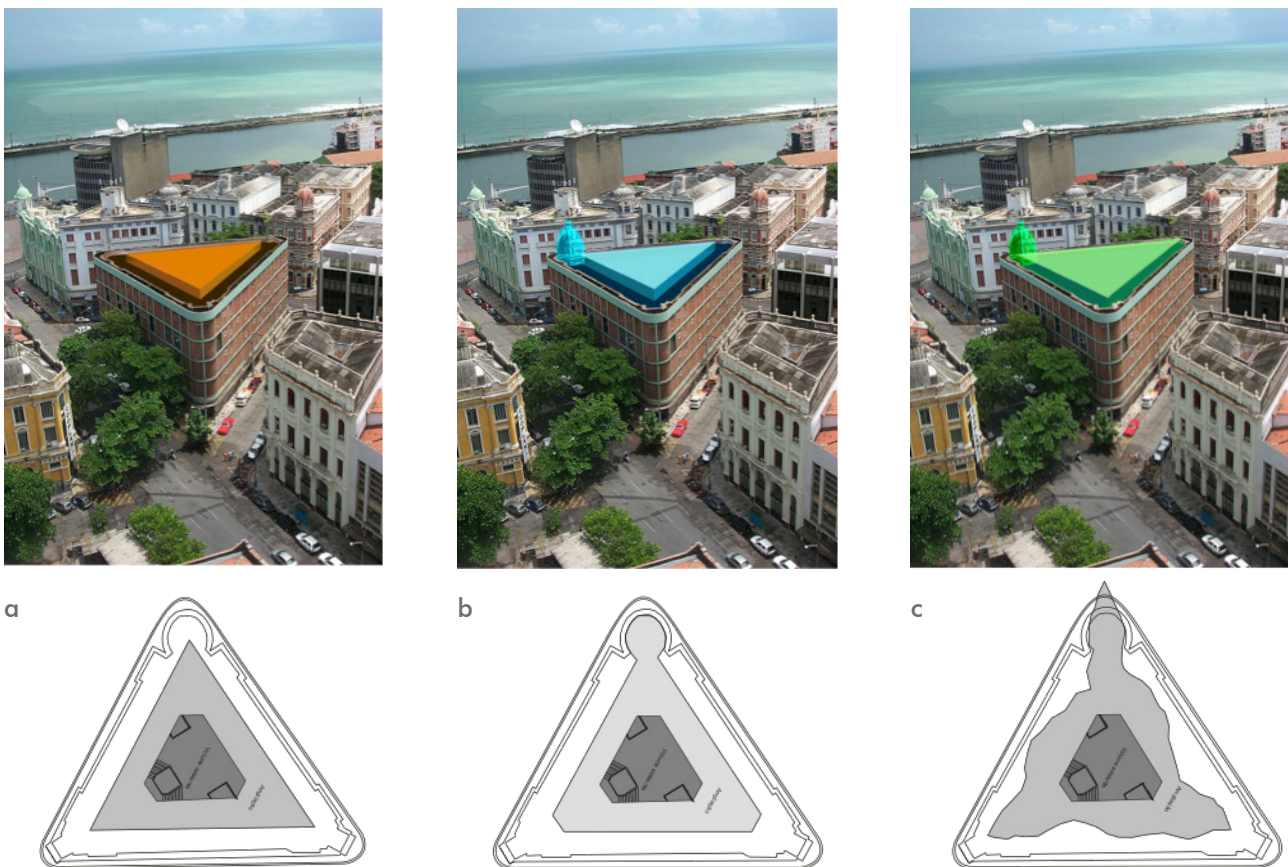


Figura 21 | Propostas de intervenção. 21a: Solução 1; 21b: Solução 2; 21c: Solução 3  
Fonte: AMORIM; TOLEDO; COSTA: 2003



tornar-se-ia uma película negativa a emoldurar os elementos de arquitetura eclética. Se devidamente divulgada, a transição entre as duas arquiteturas poder-se-ia tornar um evento de interesse turístico e motivo para levar ao grande público as complexas questões da conservação de bens patrimoniais.

A apresentação ao Grupo de Trabalho gerou um rico debate, sem, porém, encontrar-se uma unanimidade entre os pares. Alguns foram plenamente favoráveis à manutenção e restauro da intervenção moderna, bem como à ampliação da área edificada na cobertura, enquanto que outros defendiam sua remoção e o restauro da edificação em suas feições ecléticas, portanto, contrários à ampliação da área construída. Foi solicitada a submissão de documento síntese das ideias apresentadas para julgamento formal por parte do Grupo de Trabalho, devidamente protocolado em 8 de março de 2004 na 5ª SR-IPHAN. Seu julgamento, em reunião do Grupo de Trabalho realizada no dia 12 de abril do mesmo ano, evidenciou as posições conflitantes ouvidas na apresentação das propostas, chegando-se a um impasse (CABRAL, 2010).

As tratativas para viabilizar o restauro do Edifício Luciano Costa foram interrompidas com o desabamento da laje, a condenação da estrutura de concreto armado e a mudança da posição dos proprietários que, em vista da fragilidade estrutural apontada, decidiram por sua remoção, autorizada ainda em setembro de 1999 por parecer da 5ª SR-IPHAN. Em 22 de novembro de 2006 foi autorizada a demolição da superfície de elementos vazados pela mesma superintendência.

#### 4. Projeto de restauro da sede do Banco do Recife

Na edição de domingo do Jornal do Comércio de 16 de setembro de 2007 noticia-se a conclusão das obras de remoção da fachada moderna, iniciada sete meses antes, como notificado por uma das proprietárias, Marta Costa de Rooy. Dá-se a saber que “o edifício Luciano Costa, no Bairro do Recife, que era coberto por uma cortina de combogós, terá fachadas lavadas e pintadas de branco” e que o arquiteto Jorge Passos<sup>20</sup> será o responsável pelo “projeto de restauro da fachada”, o que de fato veio a

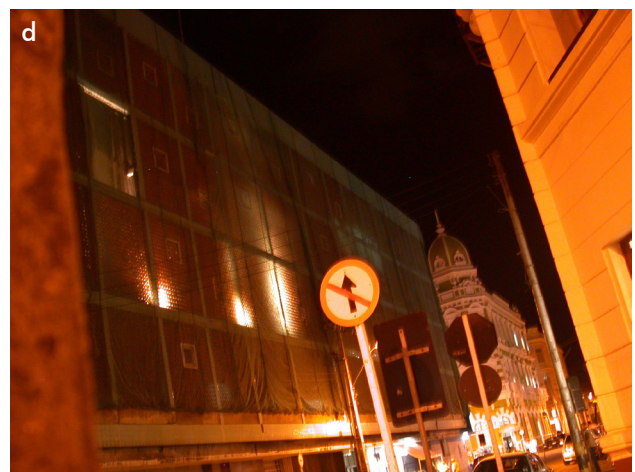
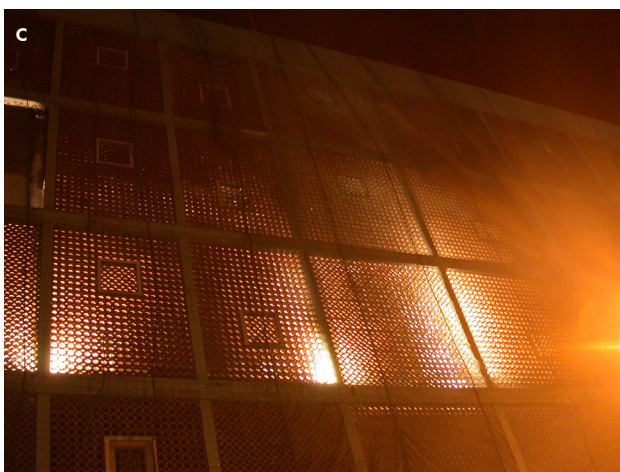


Figura 22 | Teste iluminação. 22a: Vista da Rua Álvares Cabral; 22b: Rua Álvares Cabral; 22c: Vista da Rua Álvares Cabral; 22d: Vista da Rua Álvares Cabral  
Fotos: Luiz Amorim

ocorrer, apesar das obras de restauro do térreo não terem sido concluídas.

O arquiteto e equipe técnica<sup>21</sup> tomaram como pressuposto o restauro, quando possível, das feições originais do edifício sede do Banco do Recife. Considerou, como nos estudos iniciais de restauro do edifício Luciano Costa, a ocupação do piso de cobertura, como alternativa de capitalização por meio da ampliação da área rentável. Fundamentou-se em Boito

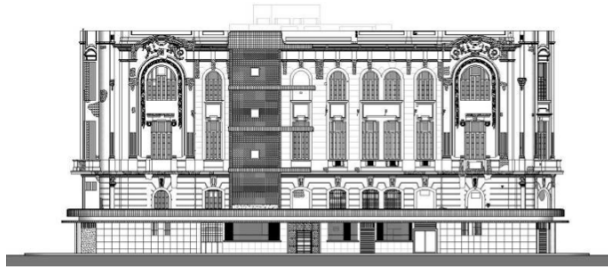


Figura 23 | Mapa de danos: Fachada da Rua Dona Maria César  
Fotos: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 50

(2008[1884]) e Brandi (2008[1966]) e nas Cartas Patrimoniais (Atenas, 1931; Atenas, 1933; Veneza, 1964; Quito, 1967; e Burra, 1980) para estabelecer as diretrizes de intervenção (JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009). Considerou-se a necessidade de manter testemunhos da intervenção de Amorim, como forma de revelar os distintos momentos pelos quais a edificação passara, o que significaria manter um segmento da película de elementos vazados ainda existente. (Figura 23).

No entanto, as recomendações da 5ª SR-IPHAN para a eliminação total de elementos modernos das fachadas, com a plena concordância e desejo dos proprietários, fizeram com que o projeto priorizasse a retomada das características primitivas de gosto eclético.<sup>22</sup> Para tanto, seria necessário remover o único remanescente da fachada moderna (fragmento na fachada da Rua Dona Maria César), bem como a marquise e os elementos que ainda hoje compõem o pavimento térreo, como vitrines e revestimento em mármore, para, conseqüentemente, obter-se uma apreciação harmônica do edifício eclético.

A remoção da estrutura de concreto armado revelou inúmeras lacunas nos elementos decorativos aplicados e integrados, mas as partes íntegras restantes prestavam-se para fundamentar suas reconstituições, servindo de referência para execução de formas e moldes. Os elementos faltantes, inclusive alguns balcões removidos para permitir a construção da fachada moderna, foram reconstituídos de maneira simplificada à luz do conceito de distinguibilidade de Boito (2008[1884]), que recomenda “que os complementos, se indispensáveis, e as adições, se inevitáveis, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje” (BOITO, 2008[1884]: p. 61). E,

ainda, que os “complementos de partes deterioradas ou faltantes devem, mesmo que sigam a forma primitiva, ser de material diverso e ter formas simplificadas, evitando o falso histórico e evidenciando o diálogo entre o passado e o presente” (BOITO, 2008 [1884]). As reconstituições foram possíveis graças a iconografia existente que permitiu estabelecer parâmetros de natureza visual e métrica.

Prospecções realizadas no pavimento térreo revelaram que, à semelhança da intervenção nos pavimentos superiores, a inserção dos elementos associados ao léxico moderno, apesar dos danos causados, conservaram testemunhos dos elementos compositivos da sua fase eclética (JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009). Pode-se observar (ver figura 24) remanescentes da modenatura do embasamento das colunas e das suas caneluras, bem como dos frisos reentrantes que tanto o caracterizavam. Estes testemunhos viabilizaram suas reconstituições, salvo as partes cuja argamassa foi removida.

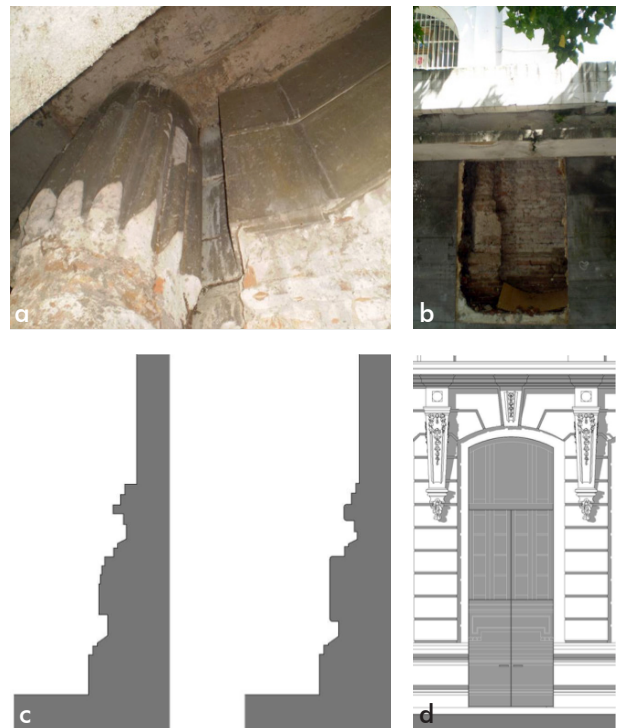


Figura 24 | Projeto de restauro. 24a: Prospecção realizada na Fachada Nordeste (Av. Rio Branco); 24b: Caneluras da coluna e revestimento original com friso reentrante; 24c: À esquerda, perfil do embasamento prospectado. À direita, a reinterpretação proposta; 24d: Porta de vidro proposta para o pavimento térreo  
Fonte: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 51-53

Considerou-se, também, tendo em vista as perdas das aberturas originais, adaptá-las para garantir a manutenção do uso comercial no pavimento térreo. Vale salientar que o nível do piso destas unidades foram rebaixados na intervenção moderna, justamente para permitir seu uso comercial. Desta forma,



todas as janelas primitivas, com a exceção das que se localizam no torreão, seriam transformadas em portas. A perda das esquadrias originais e a ausência de registros documentais gráficos que permitam sua reconstituição, sugere a utilização de portas de vidro temperado adornadas com película que insinuam suas prováveis feições originais.

O conjunto torre, tambor e cúpula mereceu atenção particular tendo em vista sua importância na composição do edifício original e da sua posição no contexto urbano. Sua reconstituição restituiria a composição volumétrica do Banco do Recife, como também a sua significação cultural, associando-o à composição dos imóveis de esquinas que tanto ca-



Figura 25 | Vista interna da cúpula proposta  
Fotos: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 62

racterizam a reforma urbana do Bairro do Recife. Desta forma, segue-se as recomendações da Carta de Burra (1981), que sugere que “a reconstrução deve ser efetivada quando constituir condição *sine qua non* de sobrevivência de um bem cuja integridade tenha sido comprometida por desgastes ou modificações, ou quando possibilite restabelecer ao conjunto de um bem uma significação cultural perdida”; e que, ao ser feita, “deve se limitar à reprodução de substâncias cujas características são conhecidas graças aos testemunhos materiais e/ou documentais. As partes reconstruídas devem poder ser distinguidas quando examinadas de perto” (Carta de Burra 1980).

O pavimento térreo do torreão deverá ser elevado para a cota original, sendo necessária a reconstituição dos degraus de acesso, como revelado pela iconografia. Sugere-se que venha a ser ocupado por um memorial dedicado ao próprio imóvel. Já o tambor e a cúpula devem ser reconstituídos em caso aço inoxidável e vidro, segundo os registros documentais existentes, de forma a obedecer as proporções similares as originais, provavelmente executada em ma-

deira e ferro, com revestimento em chapas metálicas, como observado em imóveis vizinhos. O espaço gerado pelo tambor e pela cúpula seria destinado a um mirante acessado pela laje de cobertura, transformado em terraço descoberto com revestimento cerâmico, em coloração semelhante à telha cerâmica precedente (ver figuras 24 e 25).

Alterações no acesso a este piso se fazem necessárias, como a modificação do piso de acesso e a substituição dos atuais elevadores por modelos que dispensam casa de máquinas, para atender às exigências de acessibilidade universal. Previu-se a remodelação das salas existentes, originalmente destinadas à casa do zelador para abrigar um café. A área necessária para comportar o novo uso geraria acréscimo na área construída existente, compatível com o remanejamento da área locável correspondente ao memorial no pavimento térreo. Esta construção encontrar-se-ia abaixo do gabarito da intervenção de Delfim Amorim, não interferindo na volumetria da edificação.

As obras de ocupação da cobertura, além de aumentar a área destinada para locação e gerar dividendos para os proprietários, permitiria franquear o acesso público e oferecer a oportunidade da contemplação da paisagem urbana de ponto privilegiado e se justificaria por

*[...] incorporar a um potencial econômico um valor atual; de pôr em produtividade uma riqueza inexplorada, mediante um processo de revalorização que, longe de diminuir sua significação puramente histórica ou artística, a enriquece, passando-a do domínio exclusivo de minorias eruditas ao conhecimento e fruição de maiorias populares (Normas de Quito de 1967).*

Como anteriormente, a proposta de ocupação do piso de cobertura não foi aprovada pela 5ª SR-IPHAN.

## 5. O Banco do Recife redivivo, ma no tropo

Luciano Costa Júnior e Delfim Amorim certamente não imaginaram que um negócio imobiliário e sua solução arquitetônica promovessem um dos mais intensos debates acerca da preservação de bens patrimoniais em Pernambuco, envolvendo técnicos de órgãos de preservação nos três níveis de governo, pesquisadores, docentes, restauradores, historiadores, gestores públicos, jornalistas e leigos (ALVES, 2001; CABRAL, 2010). Entre a conclusão das obras de intervenção modernizadora, no início dos anos de 1960, e completa retirada dos elementos vazados, em 2007, o Edifício Luciano Costa foi tema recorrente em discussões sobre as formas de intervir em edificações, sejam consideradas bens patrimoniais ou não.

Sua publicação no livro *Delfim Amorim – arquiteto* (AMORIM, et al, 1981) reacendeu o interesse sobre



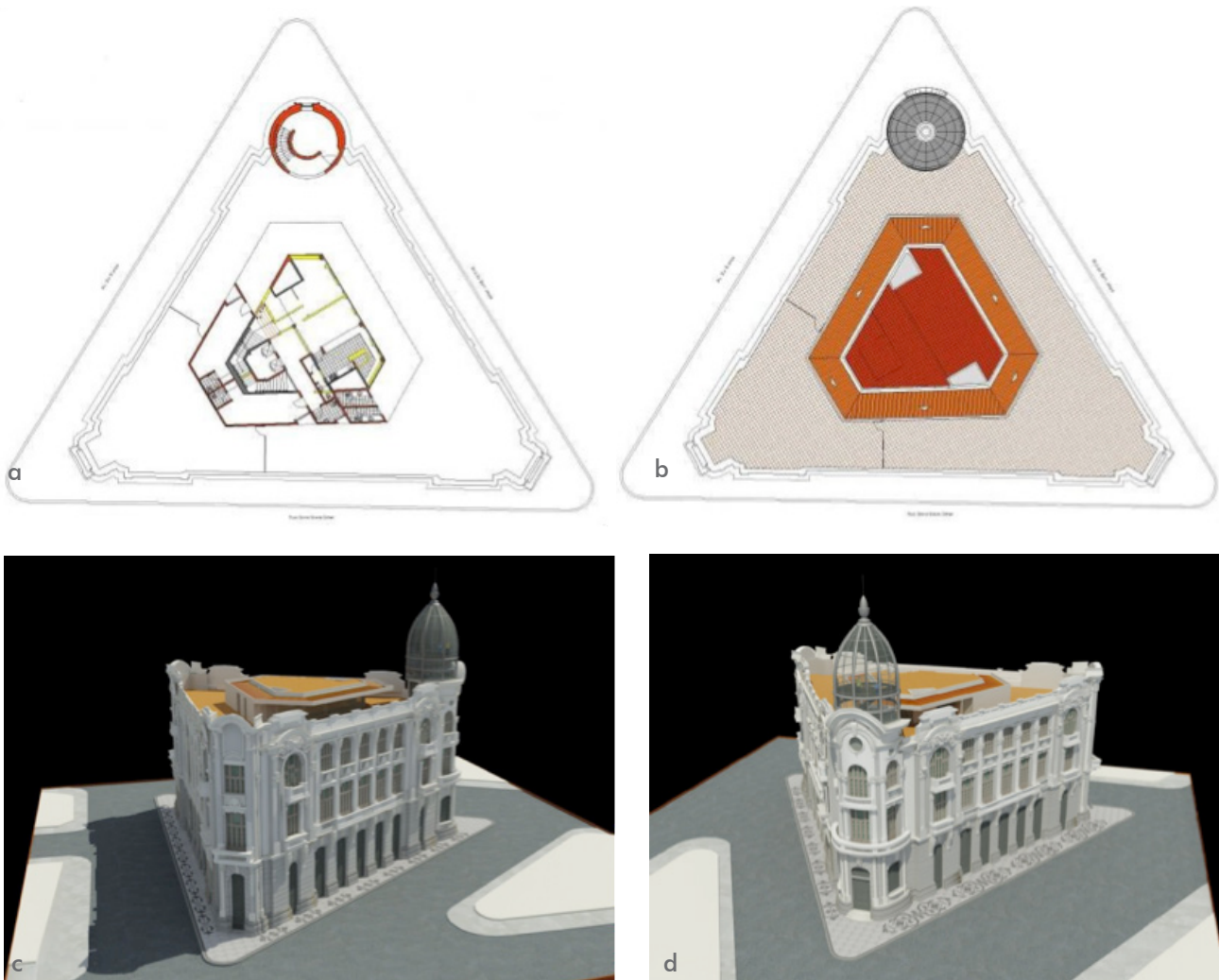


Figura 26 | Proposta para a cobertura. 26a: Planta-baixa; 26b: Coberta; 26c: Vista da Rua do Bom Jesus; 26d: Vista da Avenida Rio Branco  
Fotos: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 59-61

o edifício, mas foi ao longo da década de 1990 com o Plano de Reabilitação do Bairro do Recife e o interesse de valorizar o seu conjunto urbano e arquitetônico eclético, a publicação do artigo *Edif. Luciano Costa, o Locus da Ruptura ou Alien, o Monstro da Pós-Modernidade* (AMORIM, 1994) que evidenciou seu caráter emblemático, e, finalmente, a solicitação de remoção da superfície de elementos vazados por parte dos proprietários, que o Edifício Luciano Costa tornou-se tema público de debate.

Segundo arquiteto Frank Svenson,<sup>23</sup> que atuou profissionalmente no Recife entre 1962 e 1970, a solução apresentada por Amorim era recorrentemente apontada como uma alternativa à substituição plena de edificações de passado recente, sempre comparada ao projeto da sede do *First National City Bank*, projeto de Henrique Mindlin, de 1957, localizado na esquina da Avenida Marques de Olinda com as ruas Dona Maria César e Álvares Cabral. Frente à frente, as duas edificações expressavam distintos estatutos, distintos modos de lidar com o contexto urbano homogêneo fruto das obras de modernização do centro histórico da cidade.

É verdade que o restauro parcial das fachadas ecléticas não encerraram sua longa saga. Ainda há muito o que fazer para diluir a presença do Edifício Luciano Costa no Banco do Recife. As lacunas de adornos, a insistência horizontal de marquise e vitrines, o pórtico de acesso, visto em algumas das obras do arquiteto em Portugal, e o seu interior azulejado garantem a perenidade de um diálogo inconveniente entre o passado que os modernos queriam apagar e um moderno ainda jovem, portanto, sem a ancianidade que tanto seduz e faz reconhecer, em muitos, um valor patrimonial.

Notável edifício eclético, notável edifício moderno.

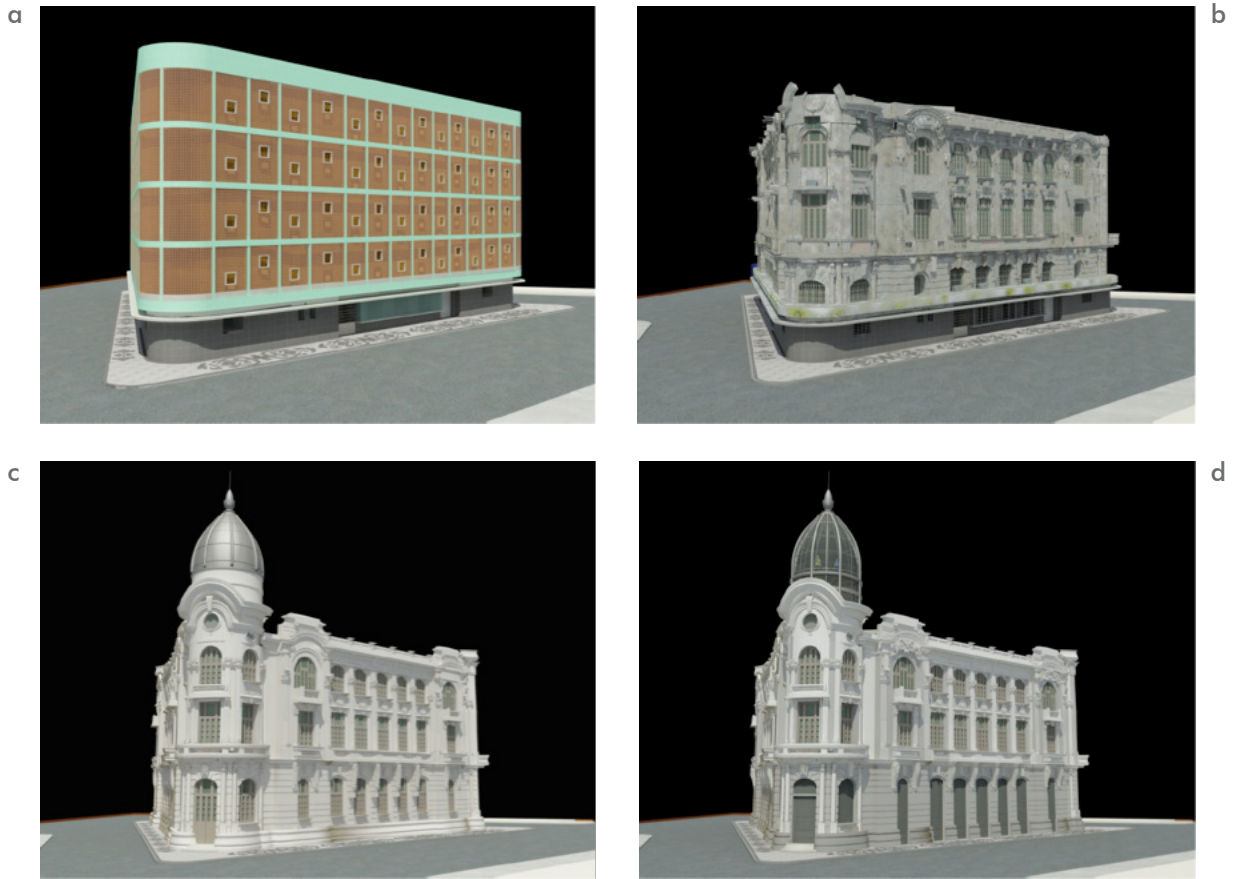


Figura 27 | Vista da reconstituição da edificação a partir da Avenida Rio Branco. 27a: Edifício Luciano Costa; 27b: Mapa de danos; 27c: Banco do Recife; 27d: Situação proposta. Fotos: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 70-82

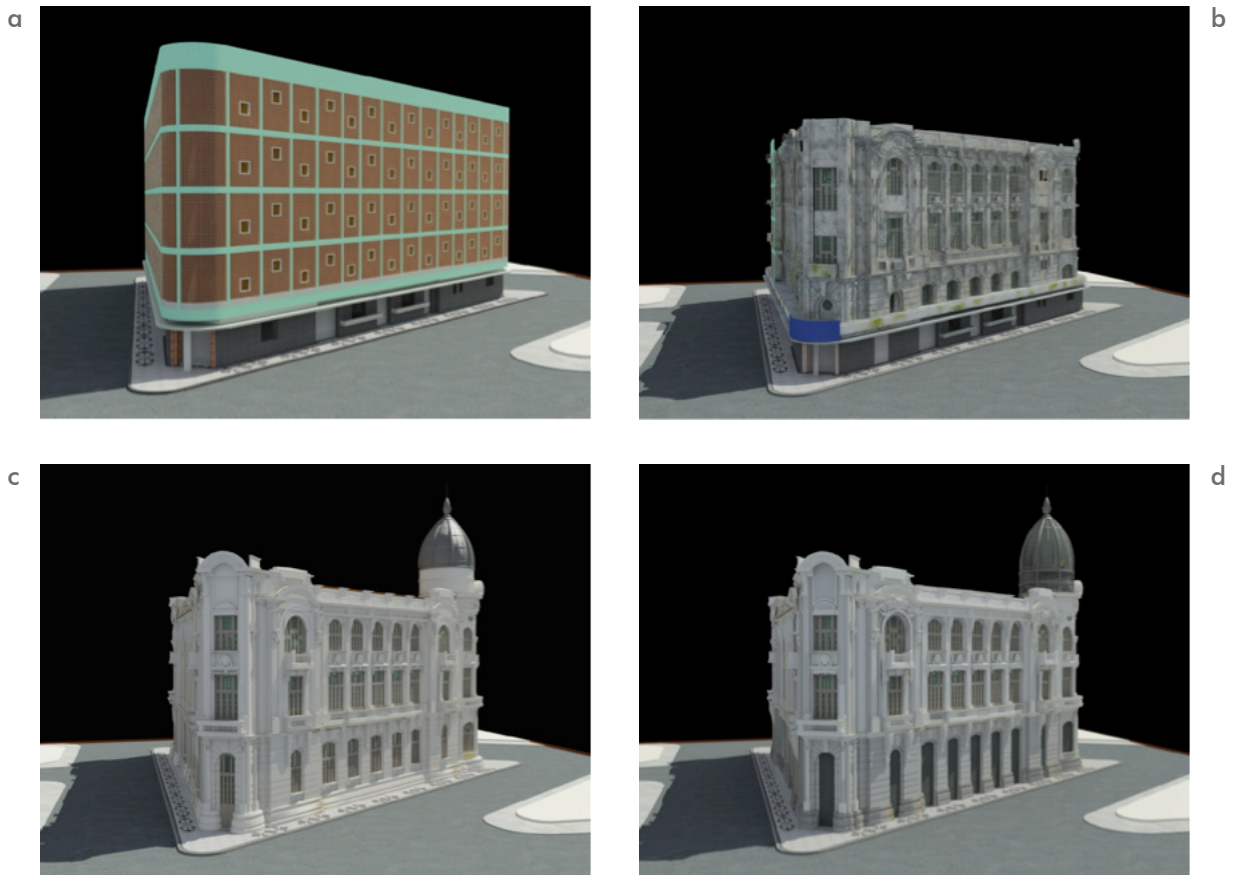


Figura 28 | Vista da reconstituição da edificação a partir da Rua do Bom Jesus. 28a: Edifício Luciano Costa; 28b: Mapa de danos; 28c: Banco do Recife; 28d: Situação proposta. Fotos: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 71-83

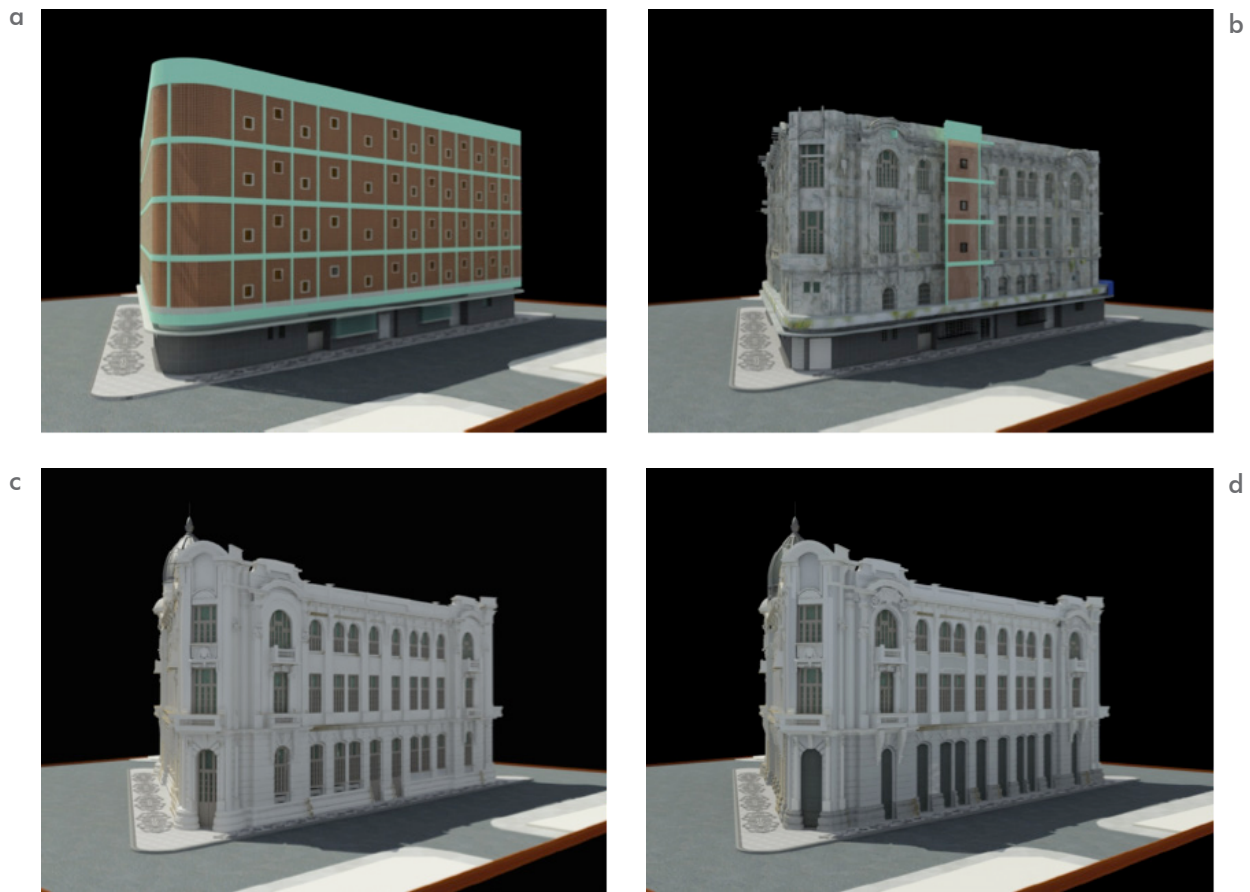


Figura 29 | Vista da reconstrução da edificação a partir da Rua Dona Maria César. 29a: Edifício Luciano Costa; 29b: Mapa de danos; 29c: Banco do Recife; 29d: Situação proposta  
Fotos: JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, 2009: p. 70-84

## Notas

<sup>1</sup> Portaria No. 263, de 23 julho de 1998, publicada no Diário Oficial da União, no dia 24 de julho de 1998.

<sup>2</sup> O edifício também recebeu a alcunha de “camisa de vênus”, talvez mais apropriada por estar localizado na zona do baixo meretrício da cidade.

<sup>3</sup> Delfim Amorim e Heitor Maia Neto são autores dos projetos para as residências geminadas na Rua Camboim, 126 (1963) e da Avenida Conselheiro Aguiar, 4214, além de uma residência unifamiliar na Rua dos Navegantes, 1130 (1964) e da reforma de edifício de escritórios na Rua Vigário Tenório, 191 (AMORIM et al, 1981).

<sup>4</sup> O autor refere-se ao atentado à bomba realizado no Aeroporto Internacional dos Guararapes.

<sup>5</sup> *United States Information Service (USIS)* era um braço diplomático da *United States Information Agency (USIA)* cujo objetivo principal era divulgar a política internacional, interesses e valores do governo.

<sup>6</sup> Para uma detalhada discussão sobre o amplo debate entre técnico dos órgãos de preservação, arquitetos, representantes da social civil e proprietários, recomenda-se consultar o artigo intitulado *E o Iphan retirou o véu da noiva e disse sim. Ecletismo e modernismo no edifício Luciano Costa*, de autoria de Renata Cabral (2010).

<sup>7</sup> O depoimento dado pelos senhores José Roque da Silva e José Alberto da Silva a Luiz Amorim, em 1993, respectivamente pedreiro e eletricista da obra de reforma do edifício Luciano Costa, confirmam que o pátio era coberto quando no momento das obras. Contudo, não existem provas documentais que atestem a informação. Também testemunharam que havia um conjunto de esquadrias de veneziana de madeira localizadas abaixo da estrutura de cobertura para permitir a exaustão do ar quente (AMORIM, 1994).

<sup>8</sup> A doação foi registrada em Termo de Doação, registrado em cartório no dia 5 de fevereiro de 1949, em nome dos filhos Luciano Costa Júnior, Eduar-



do de Oliveira Costa e Ida Costa Bezerra de Melo (CORREIA e MELO, 2002).

<sup>9</sup> Segundo o Sr. Mário Ramos Meireles, da Livraria Universal (CORREIA e MELO, 2002).

<sup>10</sup> Depoimento dos senhores José Roque da Silva e José Alberto da Silva a Luiz Amorim, em 1993.

<sup>11</sup> Delfim Amorim utilizará os princípios da Gestalt em exercícios ministrados na disciplina Plástica, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife, depois de Pernambuco.

<sup>12</sup> Toma-se aqui a acepção dada por Estevão Pinto (1980[1943]: p. 57) que afirma que o muxarabi consiste “num abalcoado bem saliente, apoiado geralmente em cachorros de pedra. Quase sempre as grades estavam providas de postigos moveáveis, semelhantes aos pára-ventos [sic]”; em lugar daquela dada por Eduardo Corona e Carlos Lemos (2017[1972]: p. 330): “nome que de uma maneira geral se dá ao anteparo perfurado colocado na frente de uma janela ou na extremidade de uma saliência abalcoada, com o fito de se obter sombra e de se poder olhar para o exterior sem ser observado”.

<sup>13</sup> O Projeto de Arquitetura é concluído em 18 de dezembro de 1959 e aprovado pela Prefeitura Municipal do Recife em 26 de janeiro de 1960.

<sup>14</sup> É possível que o tambor e cúpula que encerravam o torreão tivessem sido demolidos neste momento, porém, o Projeto de Arquitetura não os identifica em nenhuma planta como elementos a serem demolidos. Não foram obtidas informações que demonstrassem que ainda existissem quando da elaboração do projeto.

<sup>15</sup> Segundo Corona & Lemos (2017 [1972]: p. 415) gelosia ou rótula são “caixilhos, de porta ou de janela, cujo vão é preenchido por uma grade composta de pequenas tiras de madeira que se cruzam diagonalmente. As rótulas permitiam que se olhasse para fora sem ser visto, além de patrocinar aos interiores agradável sombra e ventilação permanente [sic].”

<sup>16</sup> A equipe foi composta pelos arquitetos e urbanistas Luiz Amorim, coordenador, Cynthia Cabral da Costa, Franciza Toledo, com o apoio do estagiário Fernando Almeida e a consultoria da arquiteta e urbanista Claudia Torres.

<sup>17</sup> Considerava-se, também, a candidatura a editais públicos de mecenato estadual, por meio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE), e federal, regulamentado pela Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, bem como às políticas municipais de incentivo ao restauro de edificações no Bairro do Recife (AMORIM; TOLEDO; COSTA, 2003).

<sup>18</sup> A altura deveria variar entre 2,20 m – cota superior da viga de sustentação da laje de teto do último pavimento do edifício, e 3,45m – cota superior da caixa d’água, enquanto que a linha de cumeeira da coberta existente seria adotada como referência para a delimitação da área edificável.

<sup>19</sup> O ensaio, idealizado por Luiz Amorim com a contribuição da arquiteta e urbanista Claudia Torres.

<sup>20</sup> O arquiteto e urbanista é titular da empresa Jorge Passos - Arquitetura e Restauro.

<sup>21</sup> Fizeram parte da Equipe Técnica, além do arquiteto e urbanista Jorge Passos, os arquitetos e urbanistas Pedro Valadares, Renata Lopes e Marina Russell,

<sup>22</sup> “A restauração deve dirigir-se ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sempre que isto seja possível...”. (BRANDI 2008)

<sup>23</sup> Encontro com Luiz Amorim no Centro de Artes e Comunicação, na ocasião de palestra proferida pelo arquiteto, no final dos anos de 1980.

## Referências bibliográficas

ALVES, C. (2001) Bairro do Recife, prédio de combóios é alvo de polêmica. *Jornal do Commercio*, Recife, 5 ago. 2001.

AMORIM, L. (1989) Delfim Amorim - construtor de uma linguagem síntese. *AU - Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 24, p. 94-97.

AMORIM, L. (1994) Edf. Luciano Costa, o Locus da Ruptura ou Alien, o Monstro da Pós-Modernidade. *Revista ArteComunicação*, v. 1, n. 1, p. 207-231.

AMORIM, L. (1999) Edifício Luciano Costa: um enfoque positivo. In: *Seminário Docomomo-Brasil*, 3., 1999, São Paulo. Disponível em: <[http://www.docomomo.org.br/lcosta\\_sitfinal.doc](http://www.docomomo.org.br/lcosta_sitfinal.doc)>. Acesso em: 15 fev. 2019.

AMORIM, L. (2000a) Edifício Luciano Costa: um enfoque positivo. *Arquitextos* (São Paulo), v. 005, n.5, p. e018.

AMORIM, L. (2000b) Diretrizes para uma possível intervenção no Edifício Luciano Costa em Recife. *Minha Cidade*, v. 03, n.7, p. 07.

AMORIM, L.; TOLEDO, F.; COSTA, C. (2003) *Diretrizes de intervenção no Edifício Luciano Costa*. Relatório técnico. Recife.

AMORIM, L. (2007) *Obituário arquitetônico, Pernambuco modernista*. Recife: Instituto Delfim Amorim.

- AMORIM, L.; SILVA, G. G.; OITICICA, D.; SALLES, M.; SANTOS, P. S. (1981). *Delfim Amorim, arquiteto*. Recife: Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento de Pernambuco.
- BARBOSA, C. (1972) *Organização dos Arquitectos Modernos: ODAM do Porto 1947-1952*. Porto: ASA.
- BOITO, C. (2008 [1884]) *Os Restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- BRANDI, C. (2008 [1966]) *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- BRUAND, Y. (1981) *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- Carta de Atenas* (1931). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>. Acesso em: 28 de janeiro de 2019
- Carta de Atenas* (1933). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf> . Acesso em: 28 de janeiro de 2019
- Carta de Burra* (1981). Disponível em: [https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Burra-Charter\\_1981.pdf](https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Burra-Charter_1981.pdf). Acesso em: 28 de janeiro de 2019
- Carta de Veneza* (1964). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf> . Acesso em: 28 de janeiro de 2019
- CABRAL, R. (2010) E o Iphan retirou o véu da noiva e disse sim. Ecletismo e modernismo no edifício Luciano Costa. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 123-146. jul.- dez.
- CAVALCANTI, P. (1980) *O caso eu conto como o caso foi: fatos do meu tempo*. Recife: Editora Guararapes.
- Combogó escondia fachada imponente de prédio. *Jornal do Commercio*, Recife, ano 2007, 16 de setembro de 2007.
- CORONA, E.; LEMOS, C. (2017[1972]) *Dicionário de Arquitetura Brasileira*. 2a. Edição. São Paulo: Romano Guerra
- CORREIA, A. L.; MELO, A. (2002) *Levantamento histórico-fotográfico do Edifício Luciano Costa..* Recife. Relatório técnico.
- COSTA, L. (1995) *Registro de uma vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes.
- GRACIA, F. (1992) *Construir em lo construido*. Madrid, Nerea.
- JORDAN. D. (2004) Haussmann and Haussmannisation: The Legacy for Paris. *French Historical Studies*, v. 27, n. 1, p. 87-113.
- LACERDA, N. (2007) Intervenções no Bairro do Recife e no seu entorno: indagações sobre a sua legitimidade. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 3, p. 621-646
- LUBAMBO, C. (1991). *Bairro do Recife, entre o Corpo Santo e o Marco Zero*. Recife: CEPE/Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- MENEZES, J. L. (org.) (1998) *Atlas Histórico Cartográfico do Recife*. Recife: Editora Massangana.
- MINDLIN, E. (1999 [1955]) *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- MOREIRA, F. D. (1995). A Construção de uma cidade moderna: Recife (1909-1926). In: R. Farret (Ed.), *VI Encontro Nacional da ANPUR*, (p. 788-796). Brasília: ANPUR.
- NASLAVSKY, G. (2010) *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim*. Recife: Livro Rápido.
- Normas de Quito* (1967). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Normas%20de%20Quito%201967.pdf>. Acesso em: 28 de janeiro de 2019.
- PACCOUD, A. (2016) Planning law, power, and practice: Haussmann in Paris (1853–1870). *Planning Perspectives*, v.31, n. 3, p. 341-361,
- JORGE PASSOS - ARQUITETURA E RESTAURO, (2009) *Projeto executivo de Restauração das fachadas do Edifício Luciano Costa*. Relatório técnico.
- PINTO, E. (1980[1943]) Muxarabis e balcões. In: *Arquitetura Civil II*. São Paulo: IPHAN/FAUUSP, p. 47-88.
- PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE (1935) *Guia da Cidade do Recife*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife.
- PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE (1981), *Preservação dos Sítios Históricos*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife
- PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE (1998) *Proposta de tombamento do núcleo original da cidade do Recife ('Dentro de Portas')*, 2. *Detalhamento da proposta técnica*. Recife: Empresa de Urbanização.
- SEGAWA, H. (Org.) (1988). *Arquiteturas no Brasil: anos 80*. São Paulo: Projeto.

SEGAWA, H. (1998) *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: EdUSP.

SILVA, G.G. (1988) Marcos da arquitetura moderna em Pernambuco. In: SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil: anos 80*. São Paulo: Projeto, p.19-28.

SILVA, G. G. (1994) Documento: Delfim Amorim. *Arquitetura e Urbanismo*, p. 71-79.

URB Recife (1998) *Revitalização do Bairro do Recife - Proposta de Tombamento a Nível Federal - IPHAN*. Recife.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, N. (2008) *Gestão de Sítios Históricos: A transformação dos valores culturais e econômicos em programas de revitalização em áreas históricas*. Recife: Editora Universitária da UFPE.

ZANCHETTI, S. (1995) Revalorização das áreas centrais – a estratégia do Bairro do Recife. In: *Estratégias de intervenção em áreas históricas: revalorização de áreas urbanas centrais, 1995*, Recife. *Estratégias de intervenção em áreas históricas: revalorização de áreas urbanas centrais*, p. 100-109.

ZANCHETTI, S.; LACERDA, N. (1999) A Revitalização de Áreas Históricas como Estratégia de Desenvolvimento Local: Avaliação do caso do Bairro do Recife. *Revista Econômica do Nordeste*, Fortaleza, v. 30, n. 1, p. 8-24. jan-mar.

ZANCHETTI, S. (Org.) (1999) *Conservation and Urban Sustainable Development*. 1ed. Recife: Editora Universitária da UFPE.

ZANCHETTI, S. (Org.) (2002) *Gestão do patrimônio cultural integrado*. Recife: Editora Universitária da UFPE.



