



CADA CASA, UM CASO

PEÇAS DA COLEÇÃO DE ARQUITETURA
BRASILEIRA NA CASA DA ARQUITECTURA
(MATOSINHOS)

COORD. E REV. CIENT.
MARIA LEONOR BOTELHO
HUGO BARREIRA
BEATRIZ TAKAHASHI

CADA CASA, UM CASO

PEÇAS DA COLEÇÃO DE ARQUITETURA
BRASILEIRA NA CASA DA ARQUITECTURA
(MATOSINHOS)

COORD. E REV. CIENT.
MARIA LEONOR BOTELHO
HUGO BARREIRA
BEATRIZ TAKAHASHI

Título: *Cada Casa, Um Caso. Peças da Coleção de Arquitetura Brasileira na Casa da Architectura (Matosinhos)*

Coordenação e revisão científica: Maria Leonor Botelho, Hugo Barreira, Beatriz Takahashi

Autoria: Ana Rita Correia, Carolina Teixeira Sousa, Erika Cesario, Helene Eugenio, Ines Aguiar, Isadora Ribeiro, Jessica Fontes, José Silva, Júlio de Matos, Lorena Santos, Marcelo Santiago, Maria Paula Magalhães, Mariana Eça Negreiros, Mauro Santos Gonçalves, Monica Bretanha, Paloma Bouzon, Pedro Bruno Wan Meyl, Renan Marinho, Sara Coelho

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Capa: Casa Modernista (Wikimedia Commons), CCC (Casa da Architectura. *Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas* (fotografia n.º 66, PT_CA_ABR_1_A28-02-0066), Casa Gerassi (Fernando Stankuns in flickr.com), Casa da Rua do Quelhas (Casa da Architectura. *Coleção de Arquitetura Brasileira*, PT_CA_ABR_2-LF-03-0038). Composição de Marta Sofia Costa (CITCEM)

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

ISBN: 978-989-8970-48-0

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-48-0/cad>

Porto, dezembro de 2022

Paginação: João Candeias

Apoio institucional: Casa da Architectura – Centro Português de Architectura. Av. Menéres 456, 4450-189 Matosinhos

Disponível em <<http://casadaarquitectura.pt/>>

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059/2020.

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA	5
Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura	
APRESENTAÇÃO	7
Maria Leonor Botelho, Hugo Barreira, Beatriz Takahashi	
Casa Modernista – Gregori Warchavchik	15
Paloma Bouzon, Júlio de Matos	
Centro de Convivência Cultural – Fábio Penteado	35
Carolina Teixeira Sousa, Helene Eugênio, Isadora Ribeiro, Monica Bretanha, Pedro Bruno Wan-Meyl, Sara Coelho	
Casa Gerassi – Paulo Mendes da Rocha	61
Ana Rita Correia, Mariana Eça Negreiros, Mauro Santos Gonçalves, Renan Marinho, Marcelo Santiago	
Casa da Rua do Quelhas – Paulo Mendes da Rocha e Inês Lobo	81
Erika Cesario, Inês Aguiar, Jéssica Fontes, José Silva, Lorena Santos, Maria Paula Magalhães	
FONTES E BIBLIOGRAFIA	103

NOTA PRÉVIA

CASA DA ARQUITECTURA – CENTRO PORTUGUÊS DE ARQUITECTURA

Fundada em 2007, a Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura é uma instituição cultural com atuação no domínio da arquitetura que tem como um dos seus principais objetivos recolher, tratar, conservar e divulgar acervos de arquitetura, bem como promover os autores e a produção arquitetónica nacional e internacional, associando ao seu crescente arquivo documental a vertente da programação cultural e da investigação académica.

A sua missão permanece mais pertinente que nunca face à riqueza cultural gerada pela arquitetura portuguesa e pelo enorme prestígio de que gozam os nossos arquitetos dentro e fora do país, de que são exemplos os prémios Pritzker entregues a Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza.

Com a transferência, em novembro de 2017, para as instalações do renovado Quarteirão da Real Vinícola, em Matosinhos, a Casa da Arquitectura ganhou uma dimensão e uma projeção ímpares que se têm vindo a refletir no crescimento dos públicos e número de acervos doados e depositados no arquivo da Casa, reunindo em três anos, cerca de 24 000 desenhos em formato analógico e mais de 20 000 digitais, cerca de 850 maquetes, 40 000 registos fotográficos, 120 metros lineares de documentação textual, vídeos, publicações e outros objetos que documentam um período cronológico de 1900 à atualidade.

As diferentes vocações da Casa da Arquitectura — arquivo, programação e investigação — alimentam-se mutuamente: dos acervos são extraídos olhares que se traduzem em exposições e outras programações paralelas. A dinâmica programática gerada pelo seu património torna o arquivo um espaço vivo, procurado pelos arquitetos para ali depositarem os seus acervos que ficam deste modo, disponíveis para novas leituras e olhares por parte de curadores, estudantes e investigadores.

Nesta medida, a parceria desenvolvida com a FLUP, com base no estudo de documentos da Coleção de Arquitetura Brasileira, e a publicação do *ebook* respetivo, surge como um exemplo de sinergia entre duas instituições vocacionadas para a investigação e a pesquisa de temas ligados à arquitetura.

O *ebook Cada Casa, Um Caso. Peças da Coleção de Arquitetura Brasileira na Casa da Arquitectura (Matosinhos)* apresenta quatro estudos dedicados à Casa Modernista, ao Centro de Convivência Cultural de Campinas, à Casa Gerassi e à Casa da Rua do Quelhas, e é exemplo de como um só documento permite várias perspetivas e abordagens. Das fotografias, desenhos e vídeos objetos de estudo, os estudantes extraíram

leituras ao nível das técnicas de produção, da estética, da evolução dos equipamentos e da transformação das cidades.

É por isso com o maior gosto que a Casa da Arquitectura saúda o resultado desta parceria com a FLUP e com o CITCEM que tirou partido do vasto acervo disponível no âmbito da Coleção de Arquitectura Brasileira, resultando num exemplo de bem-sucedida sinergia entre duas instituições capitais nos seus campos de trabalho.

Matosinhos, dezembro de 2020

APRESENTAÇÃO

MARIA LEONOR BOTELHO*

HUGO BARREIRA**

BEATRIZ TAKAHASHI***

O presente *ebook Cada Casa, Um Caso. Peças da Coleção de Arquitetura Brasileira na Casa da Arquitectura (Matosinhos)* resulta do desenvolvimento de um projeto de natureza pedagógica. Realizado no âmbito da unidade curricular de Gestão Cultural e Patrimonial do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o mesmo recebeu em boa hora o acolhimento da Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura, sediada em Matosinhos. Neste contexto, foi estabelecido um protocolo que permitiu aos estudantes contactar diretamente com os objetos que constituem o acervo da instituição, no âmbito de uma modalidade de estágio coletivo que teria por base o trabalho *in loco*.

O estágio decorreu durante o segundo semestre do ano letivo de 2019/2020 e envolveu, além dos dois docentes da UC, Maria Leonor Botelho e Hugo Barreira, um total de 19 estudantes. Da parte da Casa da Arquitectura, contamos com o apoio direto da mestre Beatriz Takahashi no acompanhamento do estágio coletivo.

Devido à composição da turma em questão, que integrava 11 estudantes de nacionalidade brasileira e 8 portugueses, foi sugerido pela Casa da Arquitectura que o projeto se focasse no estudo de quatro objetos da sua Coleção de Arquitetura Brasileira. Entendeu-se ser pertinente a exploração dos edifícios e dos seus respetivos autores a partir das fontes audiovisuais que integram esta Coleção, permitindo, deste modo, uma dupla valorização da mesma, quer através das arquiteturas e respetivos autores, quer através dos objetos audiovisuais e consequentes possibilidades de análise.

Os objetos de estudo no contexto do estágio coletivo realizado pela turma foram, assim, as fontes visuais selecionadas pela equipa da Casa da Arquitectura, que convocam a produção de três notáveis arquitetos brasileiros. A análise crítica destas fontes abriu caminhos de investigação aos estudantes que este *ebook* sistematiza. Foram selecionadas quatro fontes, correspondendo a quatro temas, que apresentamos por ordem cronológica de projeto e construção. Assim, o primeiro tema, a Casa Modernista da Rua Itápolis, em São Paulo, do arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972), parte de um pequeno filme de 1930 produzido originalmente pela Rossi Film, tendo por base uma cópia em nitrato, a qual integra a Coleção e que foi trabalhada a partir da sua digitalização.

* FLUP/CITCEM.

** FLUP/CITCEM.

*** CITCEM.

O segundo tema, o Centro de Convivência Cultural de Campinas, inaugurado em 1976, segundo um projeto de Fábio Penteadó (1929-2011), foi trabalhado a partir de uma seleção de fotografias de diversos autores que documentam o processo construtivo e os primeiros anos de existência do complexo. O terceiro, a Casa Gerassi, também em São Paulo, da autoria de Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), foi explorado a partir de dois vídeos que registam a sua construção entre 1990 e 1991. Por fim, para o quarto tema, a Casa da Rua do Quelhas, em Lisboa, também da autoria de Paulo Mendes da Rocha, em parceria com a arquiteta portuguesa Inês Lobo (n. 1966), foi utilizada uma produção própria da Casa da Arquitectura, um vídeo digital realizado a partir de uma conversa com Carlos Andrade, encomendador e proprietário do edifício.

Foi numa aula de campo nas instalações da própria Casa da Arquitectura que os objetos de estudo foram conhecidos pelos estudantes. Organizados os quatro grupos, o seu trabalho começou a ser definido num formato inicialmente previsto para o evento Open House Porto 2020 que previa a produção de alguns materiais adicionais, tais como folhas de sala ou textos para eventuais publicações ou exposições.

Contudo, o contexto da pandemia de covid-19 e do término das aulas presenciais a 12 de março de 2020 levou a que o trabalho de investigação e a produção de conteúdos de comunicação sobre os quatro objetos passassem a decorrer através de aulas em formato síncrono na plataforma Zoom Colibri. As circunstâncias de trabalho dos estudantes, condicionadas pelo distanciamento físico, obrigaram a diversos ajustes em consonância com a instituição de acolhimento. Foi então pensado um produto diferente, que aproveitaria os conteúdos que os estudantes já tinham recolhido ao nível da investigação prévia conducente ao conhecimento e análise das fontes, das arquiteturas e dos seus autores. É neste contexto que devemos entender o aparecimento da presente publicação.

Não obstante as dificuldades associadas ao contexto, impactando na limitação de acesso a obras de referência e à materialidade dos próprios objetos de estudo, leia-se aos filmes e às fotografias no seu suporte físico, o grupo de estudantes revelou particulares qualidades de resiliência, demonstrando um empenho salutar e uma capacidade para superar os constrangimentos do trabalho colaborativo desenvolvido à distância, então novidade para todos, bem como da alteração ao nível do produto final a desenvolver. Cientes da pertinência dos conteúdos que produziam, entusiasticamente foram dando resposta às solicitações constantes da coordenação científica. Os objetivos do estágio passaram assim a ser a investigação colaborativa e o tratamento dos seus resultados tendo por fim a produção de conteúdos para um público mais alargado. Podemos dizer que o contexto pandémico, embora adverso e desafiante, contribuiu, porém, para o incremento de algumas das linhas de orientação pedagógica de um projeto desta natureza: as metodologias de *learning by doing* e de *flipped classroom*. Assim, tanto para os estudantes como para os docentes e colaboradores científicos o processo de aprendizagem e de adaptação foi constante, quer às ferramentas e métodos de trabalho à distância,

que foram ensaiadas pela primeira vez neste projeto, quer pela sinergia entre os grupos e a orientação científica do projeto.

A presente obra resulta, portanto, de um trabalho redigido por diversos autores, organizados em quatro grupos de trabalho. Os textos que agora se publicam assumem as diferentes origens dos seus autores, bem como as diversas formações de base que impactam necessariamente nos vários olhares sobre os temas e objetos analisados. Este contexto materializa-se quer nos aspetos formais, quer nas abordagens produzidas. Por um lado, destacam-se, desde logo, os diferentes estilos de escrita, enfatizados pelas diferenças ao nível da ortografia e nas variações que se materializam em estruturas fráscas e expressões mais características do «português do Brasil» ou do «português de Portugal» e cuja a heterogeneidade procurámos respeitar e preservar. Por outro, e tratando-se de uma turma de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, composta por estudantes com idades, percursos e formações de base diversas, tais como a história da arte, a arquitetura, o design, o património ou o direito, entre outras, obtidas em Portugal e no Brasil, é manifesta a heterogeneidade de abordagens entre os diferentes temas, bem como no seio dos próprios grupos. Uma vez mais, foi valorizada a diversidade de contributos e as formas como materializaram a sua investigação, à qual uma estrutura-base, sugerida pelos docentes, permitiu garantir a necessária uniformização formal.

Trata-se de um projeto de natureza pedagógica pelo que se espelha aqui o processo de aprendizagem deste grupo de jovens investigadores no âmbito de uma unidade curricular do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O acolhimento do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória) a esta publicação impulsionou-o para um âmbito distinto, permitindo assim a materialização do seu desígnio último. Além disso, a dupla revisão científica internacional a que foi sujeito consolidou a sua validade e reconheceu os resultados alcançados. O constante apoio da Casa da Arquitectura ultrapassou o próprio acolhimento do estágio curricular e o acesso aos objetos de estudo, materializando-se na cedência das imagens que aqui se publicam.

CADA CASA, UM CASO

Partindo da problematização do campo semântico da palavra casa, o título da publicação, que cedo funcionou como mote do projeto, procura expressar o ponto de união entre a diversidade de fontes, expressões arquitetónicas, e consequentes abordagens, que um mesmo acervo permite. Assim, a primeira «casa», a Casa da Arquitectura, é, naturalmente, a que abriga os objetos de estudo e lhes providencia sentido unificador à luz da Coleção de Arquitectura Brasileira. Neste ponto de encontro de fontes, contextos, percursos, visões concetuais e expressões materiais, o projeto encontrou também o seu acolhimento e estímulo iniciais. Por outro lado, e mercê da seleção de objetos apresentada pela instituição, rapidamente se constatou que três dos quatro casos de estudo eram

arquitecturas de habitação, concebidas originalmente como tal e sendo, inclusivamente, reconhecidas, informal e formalmente, como casas: a Casa Modernista, a Casa Gerassi e a Casa da Rua do Quelhas. Note-se que as três denominações constituem, *per se*, casos diferentes, expressando a primeira uma proposta de abordagem arquitectónica, em consonância com os caminhos do modernismo coevo; a segunda uma associação ao proprietário e encomendador, em apropriação do apelido familiar muito comum nas arquitecturas de habitação de prestígio; a terceira assinala uma relação com o lugar, a Rua do Quelhas, e com uma preexistência, convocando as inerentes questões patrimoniais. O quarto edifício, o Centro de Convivência Cultural de Campinas, embora nunca tenha sido denominado como *casa*, transporta-nos para um entendimento da casa enquanto *habitat* e para uma certa fenomenologia do habitar. Trata-se, neste caso, da arquitectura como elemento agregador e identitário de uma comunidade que se deparava com transformações imperiosas e com o risco de descaracterização, aproximando-se então de uma ideia de «casa comum», a qual nas atuais correntes de pensamento e ação arquitectónicas e urbanísticas nos traz de volta às noções de comunidade e de sustentabilidade.

Contudo, cada fonte constitui um caso de estudo particular, transportando-nos para problemáticas diversas, desde as questões de preservação e de estudo de material fílmico antigo e do sentido das suas imagens à época, passando pela complexidade dos registos fotográficos criados em contextos muito distintos e cuja unificação através de um processo narrativo se tornou o principal desafio, até aos registos feitos pelo proprietário e construtor, que permitiam o acesso a um documento cândido de algumas etapas do processo construtivo, terminando no documento institucional, produzido para memória e comunicação do objeto arquitectónico enquanto peça do acervo e registando o ponto de vista do proprietário e habitante daquele.

Assim, apresentamos, em seguida, uma breve sinopse das abordagens que cada grupo preparou, na sua articulação dos objetos do arquivo da Casa da Arquitectura com as respetivas arquitecturas. As estruturas concetuais, embora independentes de caso para caso, traduzem, como vimos, um mesmo esquema ordenador de modo a garantir a unidade do conjunto na sua diversidade, sob o *leitmotiv* comum do habitar. Embora o lar possa ser o abrigo e bastião do recato e da intimidade, habitar passa sempre por uma dimensão coletiva ou social, seja uma trivial experiência vicinal sejam fenómenos de sociabilidades mais complexos. Habitar é estabelecer relações com o outro, quer aquele com quem partilhamos domicílio, quer aquele que está fora do limiar da habitação, mas que com ela se relaciona pela sua presença ou ausência. Esta relação expressa-se também na implantação do edifício, nas suas áreas comuns, nas suas áreas privadas e na respetiva disposição. Por outro lado, habitar radica também na tenência, ainda que temporária, de um espaço, ou seja, habitar é tanto morar num lugar como possuir (*habere*) esse mesmo lugar. Do mesmo modo, habitar relaciona-se igualmente com construir (*construere*), comungando do seu radical na dimensão temporal e processual, ou seja, para habitar é

necessária uma construção prévia, programada ou encontrada, mas habitar é também construir, ao longo do tempo, sobre essa mesma preexistência. Por outro lado, o tempo dita novas formas de habitar, condicionando a receção da casa na diacronia e impondo a sua transformação.

Com esta reflexão inicial procurámos expor algumas das questões que cada caso levantou e que o leitor poderá encontrar nas abordagens dos respetivos autores. Resta, contudo, uma última dimensão do habitar que consideramos pertinente. Como é que cada um destes casos habita a história da arquitetura brasileira? Aqui as respostas serão, uma vez mais, múltiplas, podendo ser relações de tempo longo, como a da Casa Modernista de Warchavchik, ou de uma obra coeva desta publicação, e uma das derradeiras de um dos seus criadores, a Casa da Rua do Quelhas de Paulo Mendes da Rocha. Esta última ocupa um lugar especial por ser a única obra edificada em Portugal, e feita em parceria com uma arquiteta portuguesa, Inês Lobo, demonstrando o prestígio internacional da arquitetura contemporânea brasileira e a continuidade da ação de Paulo Mendes da Rocha em território nacional, depois da participação no projeto do Museu dos Coches (2015) em Lisboa.

Os quatro casos possibilitam, assim, uma visão ampla e diacrónica das transformações da arquitetura brasileira ao longo do século XX. Warchavchik, com a sua proposta de habitação assumidamente modernista, marca o início desta corrente no Brasil, ainda plena de influência europeia na viragem para década de 1930, e contribui para a conseqüente afirmação de um modernismo brasileiro que dará amplos frutos nas décadas seguintes. Fábio Penteadó representa, com uma obra pensada para uma comunidade urbana, uma das vertentes da denominada «Escola Paulista», a qual marca a década de 1950, imbuída de questões sociais, e se configura como uma alternativa à abordagem de Oscar Niemeyer, expondo as características dos processos construtivos em betão. Na mesma linha de pensamento estético e estrutural, Paulo Mendes da Rocha, é um dos principais nomes desta «Escola», apresentando uma proposta que, pela estreita ligação com a formação em engenharia civil do proprietário, recupera os valores de proposta concetual da Casa Modernista, ao apresentar uma habitação de prestígio totalmente pré-fabricada, respondendo a um contexto particular da economia brasileira coeva. Em sucessivas metamorfoses e valências, a arquitetura brasileira contemporânea alcançou um prestígio internacional que o último caso corporiza e representa, em jeito de inversão de percurso do modernismo inicial, atuando agora ativamente no âmbito da tessitura urbana portuguesa, com um projeto de uma habitação que tem por base as arquiteturas urbanas da tradição setecentista e oitocentista lisboeta e que experienciam uma particular abordagem da relação entre a tradição e a inovação.

Casa Modernista

Após uma contextualização e análise técnica da fonte fílmica, o leitor acompanha o percurso inicial de Warchavchik, a sua formação e as primeiras atividades desenvolvidas

em contexto europeu. Em seguida, e focando-se na sua chegada ao Brasil, o grupo apresenta e discute a integração do arquiteto nos círculos intelectuais do modernismo paulistano e a importância do seu casamento com Mina Klabin. O projeto da Casa Modernista é então analisado sob diversas perspectivas, salientando-se os aspetos técnicos, formais e estéticos, bem como as características do mobiliário desenhado pelo próprio arquiteto, a presença de diversas obras de referência do modernismo coevo e os jardins na sua articulação com o conceito subjacente ao projeto. Por fim, e após um olhar sobre o percurso e sentido da produção posterior de Warchavchik, o leitor é confrontado com uma leitura crítica do projeto da Casa Modernista e os seus significados à luz dos vários discursos temporais que o mesmo interceta na história da arquitetura.

Este caso, fortemente apoiado em obras de referência sobre Warchavchik, assume, em alguns dos seus textos, uma natureza ensaística procurando expressar a ideia da proposta do arquiteto enquanto uma casa que é simultaneamente objeto e manifesto, tendo protagonizado uma exposição pública e merecido uma invulgar cobertura mediática, tendo em conta o contexto da época, mercê da sua ligação com a elite cultural de São Paulo.

Centro de Convivência Cultural

Começam por ser feitas a apresentação e a leitura do acervo fotográfico, com uma breve análise de algumas das características técnicas, estéticas e documentais das fotografias. Em seguida, é apresentado um panorama das transformações da cidade de Campinas à luz do contexto político-social do Brasil coevo, com enfoque nas transformações dos equipamentos que antecederam o complexo projeto por Penteadó. Os autores debruçam-se então sobre a obra de Fábio Penteadó, nomeadamente as características formais da mesma e a sua função significante, explorando particularmente o conceito de *Flores de Concreto*. Tendo por base as fotografias, o projeto do Centro de Convivência Cultural é então analisado de acordo com leituras formais e tendo por base a reconstituição do seu processo construtivo. Por fim, uma última secção ocupa-se da receção da obra, de acordo com três perspectivas: patrimonial, a relação com a paisagem e as suas transformações, e a relação com a comunidade e questões inerentes.

Com esta abordagem os autores pretenderam explorar a ideia de um objeto coletivo, tendo por base os estudos dedicados ao arquiteto, embora procurando uma leitura mais particularizada desta obra, bem como a valorização e demonstração das possibilidades do riquíssimo acervo fotográfico.

Casa Gerassi

Na mesma lógica do caso anterior, começam por ser feitas a apresentação e a leitura dos vídeos à luz das suas características técnicas e documentais, acompanhando o leitor na sua valorização enquanto fonte para o estudo desta arquitetura. Em seguida, é apresentado o contexto construtivo da Casa Gerassi, tendo por base os elementos fornecidos

pelo vídeo e por uma entrevista inédita com o proprietário, realizada pelos próprios estudantes. O edifício é igualmente entendido à luz do seu contexto social e arquitetónico. Os autores apresentam, em seguida, os intervenientes na obra, nomeadamente o arquiteto e o comitente, debruçando-se nas particularidades da encomenda e nos desafios que a mesma suscitou. Por fim, num último olhar, o edifício é analisado sob o ponto de vista das problemáticas do habitar, quer nas suas particularidades, quer no contexto da restante obra do arquiteto.

Este caso é marcado por uma particular unidade de forma e estrutura ditada pelas particularidades da fonte que, partindo do ensejo de documentar o peculiar processo construtivo, no qual o seu autor era um agente ativo, levaram os autores a uma análise cuidadosa das suas possibilidades e do seu valor enquanto testemunho da essência concetual do edifício, a qual assenta em grande medida no processo construtivo.

Casa da Rua do Quelhas

Após a apresentação e análise do vídeo e da sua caracterização técnica e documental, o leitor é transportado para a Rua do Quelhas acompanhando as suas transformações e sentido evolutivo na malha urbana lisboeta. Focando-se então no edifício, e tendo por base a análise do vídeo, o grupo apresenta a casa à luz da confluência de visões arquitetónicas e dos desafios inerentes ao projeto. Em seguida, faz-se uma leitura crítica do edifício à luz das problemáticas do «fachadismo», salientando-se a valorização dos vários tempos de ocupação do lugar preservados e valorizados no projeto da dupla de arquitetos e na significação que é dada aos diversos elementos arquitetónicos que os documentam. O leitor poderá debruçar-se agora sobre os arquitetos e os seus percursos, bem como o seu encontro no projeto desta casa. Por fim, e num duplo olhar, os autores acompanham o leitor por uma breve problematização de natureza antropológica do habitar da casa projetada por Paulo Mendes da Rocha e por Inês Lobo, complementada por uma leitura que o transporta novamente para o exterior, através da qual o projeto é problematizado à luz dos conceitos patrimoniais que contextualizam a atuação dos arquitetos.

De uma forma diferente das fontes anteriores, o documento produzido pela Casa da Arquitectura, permitiu aos autores uma particular centralização no contexto de receção da obra pelo seu encomendador, bem como da sua utilização e vivência, num precioso registo direto de um percurso amplo que se inicia, justamente, com a preexistência e com o desafio de uma proposta diferente para habitar um lugar pleno de tradição.

Porto, 9 de dezembro de 2021

CASA MODERNISTA – GREGORI WARCHAVCHIK*

PALOMA BOUZON
JÚLIO DE MATOS

A DIALÉTICA DA SIMULTANEIDADE



Fig. 1. Fachada da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:00:12)

Entre 1929 e 1930, o arquiteto de origem ucraniana Gregori Warchavchik projeta e manda edificar uma casa na Rua Itápolis, em São Paulo. Destinada a habitação própria, do arquiteto e da sua esposa Mina Klabin, esta Casa Modernista, como fica conhecida, é também um encontro entre arquitetura e arte, na linha dos conceitos defendidos pelo movimento moderno. Com a escolha do local, do programa e a capacidade financeira subjacente para a sua construção, estamos perante a resposta imediata a uma necessidade funcional que incorpora manifestamente uma afirmação social. Além disto, a Casa projetada por Warchavchik na Rua Itápolis representa igualmente a materialização das referências arquitetónicas trazidas da Europa para o Brasil pelo arquiteto. A rutura com as linguagens arquitetónicas utilizadas no Brasil da década de 1920, fortemente marcadas pelo historicismo, de pendor neocolonial, confere-lhe de imediato um valor de Manifesto, e acrescenta-lhe uma camada simbólica. A exposição *Uma Casa Modernista*, organizada pelos proprietários, que permitiu à sociedade paulistana da época entrar e visitar

* Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930.

um objeto arquitetônico que já era motivo de acesa polémica nas notícias, consolidou essa camada simbólica. Originou-se, assim, uma simbiose que se tem provado resistente ao tempo, reforçando o lugar desta obra como fonte no discurso da história da arquitetura no Brasil coevo.

O mote para o nosso estudo é a reportagem em filme da inauguração da exposição, produzida pela Rossi Film, em que são intercalados planos registados no interior e no exterior desta Casa com intertítulos que contextualizam e comentam as imagens. A produtora foi fundada por Gilberto Rossi, imigrante italiano que se estabelece primeiramente como fotógrafo e depois como um dos pioneiros do cinema no Brasil. A sua ligação aos círculos intelectuais paulistanos e ao poeta Mário de Andrade, que aparece num plano do filme juntamente com o arquiteto e com a sua esposa, poderá justificar o seu interesse na exposição e o tom francamente favorável do discurso¹.



Fig. 2. Visitantes da exposição,
São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930:
captura (00:00:27)

Integrando as notícias dos boletins de atualidades cinematográficas, o filme terá sido exibido na época, possivelmente no âmbito do programa de complementos, como notícias e documentários.

Uma das cópias do filme faz hoje parte do acervo da Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura. Trata-se de uma cópia de 16 mm, muda e a preto e branco, com cerca de 3 minutos preservada em bobine. A versão que analisamos, em formato digital, é o resultado de uma ou mais passagens para outros formatos, sendo notórios o desgaste e o corte na proporção das imagens, os quais não sabemos se estão já presentes no filme de 16 mm. Note-se que uma outra cópia, semelhante no alinhamento e proporções,

¹ Veja-se CUNHA, 2011.

mas apresentando imagens muito mais nítidas, está disponível no acervo da biblioteca da FAUUSP².

Com o passar do tempo esse curto filme perdeu a sua momentânea atualidade e começou a ser encarado como fonte documental de um tempo, da arquitetura modernista, e de Gregori Warchavchik.

O tempo, como sempre, é o maior escultor da realidade. O objeto *Casa* e a fonte *Filme* acabam por se redimensionar conceitualmente e ficar ligados, parcialmente interdependentes. Hoje fazem parte de uma história muito mais ampla que atravessa continentes e nos toca a todos.

DO IMPÉRIO RUSSO À ITÁLIA — ORIGEM E PERCURSO DE GREGORI WARCHAVCHIK



Fig. 3. Gregori Warchavchik, em primeiro plano, à esquerda
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:01:32)

Gregori Ilych Warchavchik (Odessa, 02/04/1896 – São Paulo, 27/07/1972), filho de Sofia Podgaetz e Elias Warchavchik³, nasceu numa abastada família judaica de Odessa, antigo Império Russo e atual Ucrânia. Pouco se sabe sobre a sua infância e juventude, além de que iniciou os estudos em arquitetura, aos 16 anos, na Escola de Arte de Odessa⁴. Na época, a cidade era o principal porto ao sul do Império e importante centro cultural, sede de bibliotecas, museus, teatros e universidades, além de estar inserida nos circuitos europeus de vanguarda⁵. Não há indícios do envolvimento de Warchavchik em movimentos artísticos de renovação em Odessa. Também são desconhecidas as circunstâncias que o

² O vídeo *Arquitetura modernista em S. Paulo* mostra a inauguração da Casa da Rua Itápolis de Gregori Warchavchik.

³ LIRA, 2007: 147.

⁴ NOBRE, 2011: 175.

⁵ FERNANDES, 2011: 284-285.

levaram a emigrar para a Itália, em 1918. A historiografia sugere que Warchavchik abandonou a Ucrânia motivado pela instabilidade política da região e pela falta de perspectivas para um jovem de família bem posicionada como ele⁶. Com o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o início da Guerra da Independência da Ucrânia (1917-1921), o território ucraniano tornou-se alvo de batalhas e tratados, sendo repartido e levando ao colapso a sociedade local, que emigrou em grandes massas através do Mar Negro e dos Cárpatos⁷. Em 1917, a comunidade judaica de Odessa ultrapassava um terço da população e destacava-se em áreas como as finanças, a indústria, a importação e exportação, bem como no pequeno comércio e na prestação de serviços⁸. Apesar de importantes para a economia local, judeus e estrangeiros sofriam constantes perseguições e ataques, frutos das políticas ultranacionalistas contra os cidadãos não russos⁹.

Foi nesse cenário que Warchavchik abandonou a sua terra natal e, em 1918, mudou-se para Roma, matriculando-se a seguir no prestigiado Instituto Superior de Belas-Artes¹⁰. O momento não poderia ser mais oportuno, pois o sistema arquitetónico italiano estava a passar por uma reforma pedagógica e profissional, que viria a unir o conhecimento técnico-científico das escolas politécnicas ao histórico-artístico das academias de belas-artes na formação do «arquiteto integral»¹¹. Na sua formatura, em 1920, Warchavchik recebeu dois certificados: o de professor de desenho arquitetónico e o de licenciado em arquitetura. O facto de ter concluído, em 1920, os estudos no Instituto Superior de Belas-Artes de Roma, cuja licenciatura em questão durava 4 anos¹², acaba por reforçar a informação de que Warchavchik havia iniciado os seus estudos ainda em Odessa.

Entre 1920 e 1923, Warchavchik colaborou em projetos arquitetónicos diversos, desde conjuntos habitacionais até projetos intervencionistas, tanto sob a direção de Marcello Piacentini e Vincenzo Fasolo, seus ex-professores, como nos escritórios Studio Artistico per le Decorazioni Edilizie e Studio Tecnico Industriale. Exemplo da intervenção de Piacentini é a reforma do Cineteatro Savoia, atual Odeon, construído no interior do Palazzo dello Strozzi, um dos mais notáveis edifícios renascentistas de Florença. «Autoridade no tema das intervenções modernas em cidades antigas»¹³, Piacentini esteve envolvido, desde 1910, em projetos arquitetónicos variados, desde prédios de apartamentos a palacetes e espaços monumentais, tendo sido colaborador

⁶ LIRA, 2007: 148, 149.

⁷ LIRA, 2007: 148.

⁸ LIRA, 2007: 148.

⁹ LIRA, 2007: 148.

¹⁰ LIRA, 2007: 149.

¹¹ LIRA, 2007: 150.

¹² LIRA, 2007: 150.

¹³ LIRA, 2007: 151.

assíduo da «Architettura» e «Arti Decorative» (1921-1926), principal revista italiana de arquitetura, e ficou conhecido, a partir de 1922, como o arquiteto de Mussolini¹⁴.

Warchavchik beneficiou tanto dos conhecimentos adquiridos junto destes grandes nomes, como de uma experiência profissional diversificada, o que lhe permitiu pôr em prática a sua formação de arquiteto integral, conhecedor tanto da técnica quanto das artes. Ao lado de nomes como Piacentini, aproximou-se das articulações da arquitetura italiana com as ideias centro-europeias e dos movimentos artísticos e arquitetónicos de vanguarda. A trajetória de aprendizagem e formação e a variada experiência profissional no estrangeiro levariam Warchavchik ainda mais longe, desta vez, até ao outro lado do Atlântico.

CHEGADA E INÍCIO DA VIDA PROFISSIONAL NO BRASIL

Warchavchik chegou ao Rio de Janeiro em 1923, aos 27 anos de idade, por intermédio da Companhia Construtora de Santos (CCS), pertencente ao jovem engenheiro e empresário Roberto Cochrane Simonsen, com quem havia firmado um contrato anual de trabalho¹⁵. Novamente, «a vinda de Warchavchik para o país deve ter sido precipitada pelo momento político e diplomático europeu»¹⁶. A ascensão de Mussolini ao cargo de primeiro-ministro da Itália, em 1922, e o desenvolvimento do fascismo inauguraram o cerco aos estrangeiros e judeus na Itália. Onde quer que Warchavchik fosse, os seus documentos sempre confirmariam a sua origem semita e ele se viu, mais uma vez, pressionado a abandonar o local onde se havia estabelecido, sob o risco de graves consequências económicas e sociais, além de uma possível extradição para «a Ucrânia no momento em que Stalin em pessoa encarregava-se de ampliar o mapa soviético sobre os escombros das antigas províncias e nações russas»¹⁷.

Fundada por Simonsen, em 1912, a Companhia Construtora de Santos foi a principal construtora do Brasil na primeira metade da década de 1920, possuindo escritórios em Santos, São Paulo e no Rio de Janeiro¹⁸. Vivía-se «um momento de valorização das funções de administração, planeamento e pesquisa tecnológica, típico de um ideal tecnocrático de reconstrução influente no pós-guerra»¹⁹. Pioneira na adoção dos princípios tayloristas de organização do trabalho, é provável que a contratação de Warchavchik seja resultado da política empresarial da CCS de importar técnicos estrangeiros para formar equipas profissionais especializadas²⁰. Warchavchik trabalhou na CCS por 3 anos e meio, entre 1923 e 1927²¹. Apesar de contratado para atuar na sua área de formação,

¹⁴ LIRA, 2007: 151.

¹⁵ LIRA, 2007: 152.

¹⁶ LIRA, 2007: 152.

¹⁷ LIRA, 2007: 153.

¹⁸ LIRA, 2007: 154.

¹⁹ LIRA, 2007: 154.

²⁰ LIRA, 2007: 154.

²¹ LIRA, 2007: 155.

é desconhecida a participação individual do arquiteto nos projetos executados pela empresa, sendo provável a sua contribuição em obras diversas, a exemplo do que fez em Itália.

O trabalho na CCS permitiu a Warchavchik algum contacto com a elite empresarial e industrial do Brasil. O seu chefe, Simonsen, foi «um dos representantes mais promissores da vocação ideológica e política dos politécnicos, empresário de sucesso e líder da burguesia industrial paulista»²². Em 1922, ele e o seu sócio, Francisco da Silva Telles, eram dos poucos assinantes no Brasil da revista «L'Esprit Nouveau», dirigida por Le Corbusier²³.

Em 1925, influenciado pelo ambiente profissional e intelectual no qual estava inserido e afastando-se da sua formação académica e experiências profissionais prévias, Warchavchik publicou, em italiano, o seu primeiro artigo, *Intorno all'architettura moderna*, no periódico paulistano «Il Piccolo»²⁴, onde «propunha [...] repensar a edificação tradicional a partir da racionalidade interna de seus atributos técnicos e decorativos»²⁵ e, ao mesmo tempo, reconhecer as novas imposições criadas pelo desenvolvimento económico e industrial²⁶. No mesmo ano, o artigo «destinado sobretudo a divulgar no Brasil as ideias do modernismo europeu»²⁷ seria traduzido para português e republicado no jornal carioca «Correio da Manhã»²⁸. Ainda em 1925, Warchavchik fez o pedido de reconhecimento do seu diploma italiano.

Tendo chegado a São Paulo em 1923, Warchavchik, era um desconhecido no meio cultural local. Embora a sua formação académica e experiência profissional em Itália, bem como o seu emprego na Companhia Construtora de Santos fossem relevantes para a carreira de um jovem arquiteto como ele, foi o contacto de Warchavchik com o pensamento das vanguardas europeias do início do século XX, o que despertou o interesse dos círculos modernistas paulistanos pelas suas ideias.

Em 1926, Warchavchik é convidado pela revista «Terra Roxa e Outras Terras», importante veículo cultural paulistano, para falar sobre os rumos da arquitetura internacional e brasileira²⁹. Entre 1928 e 1930, publicou, na imprensa local, artigos acerca da arquitetura moderna, como *Decadência e Renascimento da Arquitetura*, *Arquitetura Nova e Gregori Warchavchik: a arquitetura atual na América do Sul*³⁰. Ainda que alvo de muitas críticas, as declarações de Warchavchik chegaram ao conhecimento dos círculos

²² LIRA, 2007: 156.

²³ LIRA, 2007: 156.

²⁴ LIRA, 2007: 156.

²⁵ LIRA, 2007: 157.

²⁶ LIRA, 2007: 157.

²⁷ FIORE, 2002: 77.

²⁸ LIRA, 2007: 156, 157.

²⁹ LIRA, 2007: 159.

³⁰ OLIVEIRA, 2008: 41-42.

de vanguarda locais³¹, aos quais ele foi introduzido como o autor do primeiro manifesto de arquitetura moderna publicado no país, e onde veio a conhecer a sua futura esposa, uma jovem brasileira recém-chegada da Alemanha, Mina Klabin³².

O CASAMENTO COM MINA KLABIN E A APROXIMAÇÃO ÀS ELITES E AOS CÍRCULOS MODERNISTAS PAULISTANOS



Fig. 4. Mina Klabin, em segundo plano, ao centro, ao lado de Mário de Andrade, no extremo direito da imagem
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:01:33)

Mina Klabin (São Paulo, 1896 – São Paulo, 1969) nasceu numa família de imigrantes lituanos que fez fortuna em São Paulo. Seu pai, Maurício Freeman Klabin, fundou a M. F. Klabin, atual Klabin, maior produtora e exportadora de papéis do Brasil. Mina era uma jovem culta e refinada, recebeu educação europeia, viajava com frequência ao exterior, tinha conhecimento de línguas estrangeiras e, desde muito cedo, teve contacto com importantes nomes da intelectualidade paulistana³³. Entre 1920 e 1926, Mina viveu a maior parte do tempo na Alemanha, retornando ao Brasil em julho de 1926. Meses depois, em janeiro de 1927, contraiu matrimónio com Gregori Warchavchik.

Na época do casamento, os Klabin já eram prósperos burgueses industriais e possuíam um enorme património imobiliário³⁴. Após o casamento, Warchavchik naturalizou-se brasileiro. A seguir, deixou o emprego na Companhia Construtora de Santos e abriu o seu próprio escritório de arquitetura em São Paulo, interessado em atender à nova burguesia que surgia na cidade. O casamento com Mina Klabin marca a ascensão social e a aceitação de Warchavchik nos círculos da elite e da intelectualidade paulistanos

³¹ LIRA, 2007: 157.

³² LIRA, 2007: 159.

³³ PERECIN *apud* CARMONA-RIBEIRO, CARBONI, 2019: 154.

³⁴ LIRA, 2007: 164.

e o «aproxima de alguns personagens da cena cultural local, como Lasar Segall, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Brecheret»³⁵, entre outros, o que viria a dinamizar as suas ideias e os seus projetos, bem como contribuir para a projeção da sua carreira nas décadas seguintes³⁶.

Ao casar-se com Mina Klabin, Warchavchik beneficiará das relações familiares e amizades da esposa e se tornará mais íntimo dessa elite culta, cuja mentalidade estava aberta às vanguardas internacionais e à renovação das artes nacionais. Amparado pelo vultoso património familiar de Mina, Warchavchik lança-se na empreitada pioneira de construir as primeiras casas modernas do Brasil, aplicando, ainda que parcialmente e a despeito das inúmeras dificuldades com materiais industrializados e mão de obra qualificada, alguns dos princípios arquitetónicos propostos por Le Corbusier³⁷ e pela nova arquitetura, «que sabe aproveitar os ensinamentos dos grandes mestres, [...] feita para aqueles que se utilizam das conquistas da técnica e da ciência»³⁸.

A sua obra de estreia foi a própria residência do casal, construída num lote da família Klabin, na Rua Santa Cruz, Vila Mariana, São Paulo³⁹. Concluída em 1928 e considerada «o primeiro exemplar da arquitetura moderna no Brasil»⁴⁰, a residência é marcada pela ausência de ornamentação, pelas amplas superfícies envidraçadas e pelo desenho de móveis e dos acabamentos a cargo do próprio arquiteto⁴¹. Na conceção dos jardins, Mina conjugou espécies exóticas com plantas tropicais nativas⁴², num ensaio paisagístico que mais tarde viria a ser reconhecido no trabalho de Roberto Burle Marx⁴³. A Casa tornou-se espaço de convívio e salão de exposição de artistas e intelectuais do movimento modernista brasileiro⁴⁴. Apesar de duramente criticada pelas concessões às soluções construtivas tradicionais, a casa da Rua Santa Cruz marca o ponto de viragem na arquitetura brasileira. Embora Warchavchik defendesse a nova arquitetura, com destaque para obras propostas por Le Corbusier, as concessões feitas às soluções construtivas tradicionais na Casa da Rua Santa Cruz originam algumas incoerências face ao discurso modernista do próprio Warchavchik⁴⁵. Em 1934, a residência foi remodelada pelo arquiteto.

Entre 1928 e 1931, Warchavchik constrói, em São Paulo, as casas das ruas Barão de Jaguará, Afonso Celso e D. Berta, Melo Alves, Avanhandava, Tomé de Souza, Netto Araújo, Bahia, Estados Unidos e Itápolis, essa última também propriedade do casal.

³⁵ INVAMOTO, 2011.

³⁶ INVAMOTO, 2011.

³⁷ LIRA, 2007: 164.

³⁸ WARCHAVCHIK *apud* LIRA, 2007: 161.

³⁹ LIRA, 2007: 164.

⁴⁰ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴¹ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴² CARMONA-RIBEIRO, CARBONI, 2019: 159.

⁴³ CARMONA-RIBEIRO, CARBONI, 2019: 159.

⁴⁴ LIRA, 2007: 164, 165.

⁴⁵ LIRA, 2007: 165.

Construída com o intuito de ser arrendada, e concluída em 1930, a Casa ainda em construção foi visitada por Le Corbusier (1887–1965) durante a sua passagem por São Paulo para divulgar os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), o que rendeu a Warchavchik um convite para representar a América do Sul no evento.



Figs. 5 e 6. Visitantes da exposição, São Paulo, 1930. Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: capturas (00:01:11) e (00:01:43)

Inaugurada com uma *Exposição de uma Casa Modernista*, evento que reuniu importantes nomes do modernismo brasileiro e foi, como vimos, registado em atualidade cinematográfica da Rossi Film, a Casa da Rua Itápolis «marca a aceitação dessa nova forma de construir. Ela divulga a estética moderna para além do círculo de intelectuais modernistas»⁴⁶. Esta estética é reforçada pelas obras de arte exibidas na Casa durante a exposição, como as pinturas de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Lasar Segall e as esculturas de Victor Brecheret, além de livros de Mário e Oswald de Andrade, entre outros. A exposição recebeu cerca de 20 mil visitantes entre os dias 24 de março e 20 de abril de 1930⁴⁷.

COMO UMA FICHA TÉCNICA

*O Bairro do Pacaembu tem na sua origem a catequização dos índios pelos jesuítas. Em 1912 a companhia City propõe um plano de urbanização da área, seguindo a ideia de garden city. Em 1925 começa o loteamento do bairro. É uma área nobre porque os loteamentos eram imensos e cada casa possuía uma vista exclusiva por conta do terreno acidentado*⁴⁸.

⁴⁶ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴⁷ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴⁸ TAKAHASHI, 2019.

Este bairro era considerado o mais belo e aristocrático, um orgulho da capital paulista. Com território ligeiramente ondulado e alto, apresentou-se como uma zona nova e agradável para se viver. A alteração do número da porta permite-nos compreender que o novo arruamento foi um sucesso e expandiu-se muito, obrigando a adaptações administrativas.

Endereço original: Rua Itápolis – n.º 119 – Pacaembu – São Paulo – SP – Brasil.

Endereço atual: Rua Itápolis – n.º 961 – Pacaembu – São Paulo – SP – Brasil.

Proprietário do terreno: Gregori I. Warchavchik.

Projeto de arquitetura: Gregori I. Warchavchik.

Período de construção: 1929 a 1930.

Área do terreno: 497,56 m².

Características do terreno: Terreno de acentuada pendente num novo arruamento.

Intervenção no terreno: Nivelado com dois terraços na frente e rampa para automóvel.

Área construída: 182,22 m².

Número de pisos: Dois pisos (rés do chão e primeiro andar).

Construção: São usados os métodos tradicionais em uso naquele local e contexto, privilegiando a mão de obra de custo acessível sobre o uso de tecnologias mais avançadas e caras. De notar que sendo uma construção custeada pelo autor do projeto, os aspetos económicos terão prevalecido nas soluções construtivas.

Estrutura: Betão armado.

Alicerces: Base dos pilares em betão com brita grossa e cimento.

Paredes: Alvenaria de tijolos assentes com argamassa de cal e areia.

Revestimento: Interna e externamente as paredes são rebocadas com cal e areia fina.

Cobertura: Lajes de tijolos furados intercalados com ferro de ¼ de polegada, impermeabilizado. É de destacar a evolução construtiva usada por Warchavchik na cobertura relativamente à primeira Casa Modernista na Rua de Santa Cruz, onde foi usado telhado de quatro águas, embora visualmente ocultado por uma platibanda.

Soalhos: Tábuas estreitas de peroba sobre madeiramento da mesma madeira. A peroba-rosa é uma madeira de uma árvore nativa do Brasil de coloração vermelha-rosada, de primeira qualidade e muito usada na construção. Este material está atualmente em perigo de extinção.

Caixilharia: Portas e janelas de cedro, outra madeira brasileira da melhor qualidade e adequada ao fim. Os quartos de dormir serão providos de venezianas.

Cozinha e quartos de banho: Com piso revestido de ladrilhos, assentes sobre cimento armado. Em redor das paredes azulejos brancos.

Estado: Construído.

Estado de conservação: Bom.

Descaracterização: Baixa.

Restauro: Empreendido por Mauris Warchavchik, filho de Mina e Gregori.

Uso atual: Espaço expositivo que convoca Warchavchick enquanto arquiteto, tendo como pano de fundo a exposição, no mesmo local, de uma Casa Modernista em 1930.

Classificado: 1961 COMPRESP; 1986 IPHAN; 1992 CONDEPHAAT.

O OBJETO ARQUITETÓNICO, *CORPUS*

Factual e objetivamente, um olhar sobre o programa plasmado na Casa da Rua Itápolis leva-nos a concluir que, como na canção do prémio nobel Bob Dylan, já em 1929 se podia afirmar que «The Times They Are a-Changin'». E se nos tentarmos posicionar mentalmente no tempo, e aos valores da sociedade dos abastados da época, temos de reconhecer a modernidade do programa, materializado em espaços, plasticidade e em alguma economia de recursos.

Olhemos agora para os espaços e para a sua distribuição. No piso térreo, e a partir da pala que no exterior protege do sol ou da chuva, a interface automóvel/casa, em que reconhecemos uma herança simbólica da arquitetura palaciana europeia, tem-se acesso à porta principal da entrada.



Fig. 7. Fachada da Casa da Rua Itápolis. Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:00:36)

Franqueando a porta, um pequeno e funcionalmente denso *hall* de entrada distribui a circulação para a zona de estar, cozinha, quarto de banho e escadas de acesso ao piso superior. É na zona de estar que encontramos uma verdadeira revolução em relação à casa da Rua Santa Cruz. Três compartimentos deram origem a uma única sala comum reunindo três espaços com funcionalidades diversas — o estar, o trabalhar e o jantar — com uma ligação direta à cozinha.

Subindo em dois lanços de escada ao piso superior deparamo-nos com um pequeno corredor com funções de *interface* com o quarto do casal, dois quartos individuais, um quarto de banho e terraço sobre a pala.



Figs. 8 e 9. Sala de estar da Casa da Rua Itápolis
 Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: capturas (00:02:09) e (00:02:16)

No exterior, por se tratar de um terreno com grande declive, temos a rampa de acesso, e, ao topo, oculta pela volumetria da casa, uma garagem. Paredes meias o quarto de serviço, o quarto de banho e a lavandaria com zona para secagem de roupa. Talvez tão importante quanto a parte construída é o jardim em terraços, um verdadeiro trabalho de arquitetura paisagista, que, como já sabemos, é da autoria de Mina Klabin, sobre o qual nos debruçaremos mais a frente.



Fig. 10. Sala de jantar da Casa da Rua Itápolis
 Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:02:18)

Estamos na presença de uma «Casa Manifesto» da arquitetura modernista, na essência um paralelepípedo quase cúbico, marcada por linhas muito sóbrias e programaticamente funcionais, destacando uma volumetria articulada com palas sombreadoras e respetivos muretes de suporte, que visualmente em contraponto dão a ideia de se tratar de uma construção de maior dimensão. O equilíbrio formal das aberturas na construção, janelas e portas, refletem um pensamento que nos remete para uma forma

de projetar racional, sofisticada e contemporânea. A total ausência de elementos decorativos, tão ao contrário do gosto da época, além de coerente projetualmente, estabelece uma relação simbiótica com as intervenções de Mina Klabin.

O projeto valoriza o primado do olhar numa volumetria que queria ser entendida como purista. No entanto, existem dois aspetos importantes, aparentemente contraditórios e anacrónicos, que nos remetem para os saberes da arquitetura clássica greco-romana e renascentista. A planta não é rigorosamente quadrada (8,35 metros x 8,25 metros). Os dois pisos têm alturas de pé direito ligeiramente diferentes, sendo no piso térreo de 2,80 metros e no piso superior de 3 metros. Quando vistas lateralmente e ao nível térreo, essas diferenças são perceptíveis. No entanto, se a construção for vista frontalmente da rua, portanto de baixo para cima, tem-se a ilusão de que a largura e a profundidade são iguais. O mesmo se passa relativamente à percepção da altura dos pisos, que passam a parecer iguais. Numa análise crítica academicista, sem o domínio integrado da linguagem arquitetónica e projetual, as diferenças de medidas serão consideradas problemas, erros, defeitos, faltas de rigor, etc. O conhecimento do funcionamento da percepção humana sensorial e a sua prática são pedras basilares da produção artística.

O OBJETO ARQUITETÓNICO, *EPIDERMIS*

Do mobiliário e decoração

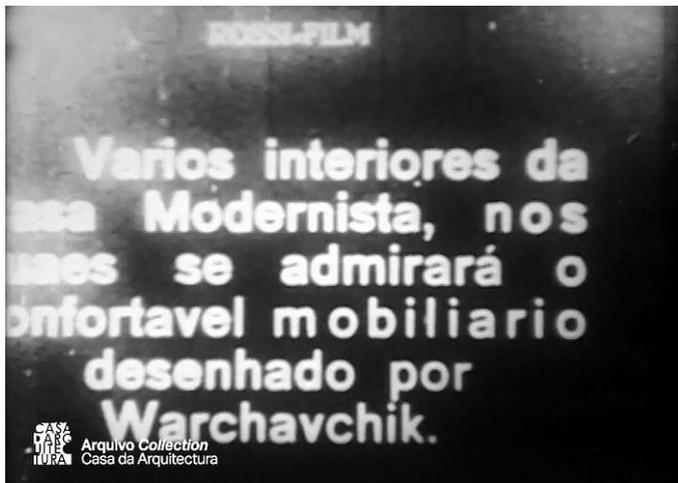


Fig. 11. Sobre a autoria do mobiliário da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:01:58)

Tal como era prática no contexto internacional da época, Warchavchik além de ser arquiteto, desenhava mobiliário. Na sala de estar da Casa Modernista, podiam ver-se móveis de formas inéditas, da sua autoria, metalizados com Duco, um inovador acabamento tipo laca, de composição nitrocelulosa, da Dupont Company dos anos de 1920. Inventada

para a indústria do automóvel, era de facto uma atitude vanguardista usar este material para o acabamento de mobiliário. Na Casa podiam ver-se obras modernistas de artistas brasileiros e estrangeiros, tais como M. Del Picchia, L. Segall, J. Graz, J. Klabin Segall, A. Gomide, E. Bessel, Di Cavalcanti, C. Dias, C. A. de Menezes, V. Brecheret, A. Malfatti.

Pela simples análise dos nomes acima, percebe-se que se tratava de uma pequena comunidade intelectual e estrangeirada, com laços de relações familiares apertados, diversa nas origens e quase todos de primeira ou de segunda geração. Figuravam obras de Jacques Lipchitz e de Sonia Delaunay, ou seja, peças de Paris, capital cultural do mundo nessa contemporaneidade, e objetos provenientes de Dessau, que é o mesmo que dizer Bauhaus, e toda a carga modernista, vanguardista e neoplasticista que a palavra carrega, do seu pensamento e atores.

Embora nas imagens disponíveis à época não apareçam livros na Casa, sabemos pela bibliografia que no acervo da biblioteca figuravam obras de A. Machado, Á. Moreyra, A. Schmidt, A. Carneiro, A. Ferreira, A. Meyer, B. Gerson, C. Ricardo, F. d'Oliveira, G. Aranha, G. de Almeida, J. de Lima, J. A. de Almeida, M. Bandeira, M. de Andrade, M. Del Picchia, M. Filho, O. Cesar, O. de Andrade, P. Cavalcanti, P. Salgado, P. Prado, R. de Carvalho, R. de Moraes, T. de Athayde, e outros. Uma biblioteca é sempre uma construção ao longo de um tempo alargado e naquela época ainda mais o seria. Pelos nomes dos autores percebe-se que a língua portuguesa seria dominante. Sendo Warchavchik emigrante recente e com toda a probabilidade ainda não proficiente na língua portuguesa, o núcleo original da biblioteca seria com certeza de Mina Klabin, revelando uma profundidade de interesses diversificada. Também digno de nota é o facto de haver repetições de apelidos, ex. Di Cavalcanti, e mesmo de nomes com Menotti Del Picchia, entre as obras expostas na decoração e os livros da biblioteca.



Fig. 12. Quarto do casal da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:02:20)

No quarto de dormir do casal, pintado em violeta, podiam ver-se móveis de embuia polida, uma madeira brasileira aromática com toques de canela. Na parede, o quadro *Cartão Postal*, de Tarsila do Amaral e sobre a cama, uma colcha de veludo produzida por Regina Graz.

Do paisagismo



Figs. 13 e 14. Jardins da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: capturas (00:01:59) e (00:02:07)

Quando, em 1927, Warchavchik constrói a primeira casa de pendor racional no Brasil, na Rua Santa Cruz, São Paulo, o projeto do jardim é de Mina Klabin. Esta colaboração do casal encontra continuidade, expande-se e amadurece com o projeto de paisagismo na residência da Rua Itápolis. É de facto pela criação de jardins tropicais, tanto no exterior como no interior, através da incorporação de plantas exclusivamente brasileiras, nomeadamente *Schizolobium parahyba*, *Philodendruon bipinnatifidum*, *Phormium tenax*, *Dracaena*, que, pela sua plasticidade, se estabelece uma simbiose natural entre o vanguardismo e internacionalismo das formas arquitetónicas e o tropicalismo brasileiro. Um casal com raízes oriundas das longínquas periferias do Império Russo contribuiu para um momento ímpar na história do Brasil, do nascimento simultâneo da arquitetura moderna e do paisagismo moderno no Brasil.

A ATUAÇÃO NO RIO DE JANEIRO E OS ÚLTIMOS ANOS DE ATIVIDADE PROFISSIONAL

Em 1931, após a exposição da Casa da Rua Itápolis e da parceria com Le Corbusier nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), Warchavchik é convidado pelo arquiteto Lúcio Costa (1902-1998), então diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro, para fazer parte do corpo docente da instituição, na cadeira

Composição de Arquitetura⁴⁹. Tornando-se «professor da primeira geração de arquitetos modernos»⁵⁰, Warchavchik contribuiu para a reforma pedagógica do ensino artístico promovida por Costa, a qual integrou a ENBA no movimento modernista brasileiro da época⁵¹. No mesmo ano, professores e estudantes da escola organizaram o *Salão de 31*, primeiro salão revolucionário, onde Warchavchik exibiu as únicas construções modernas realizadas até então, no Brasil⁵².

A despeito da instabilidade político-econômica vivida no país, fruto da queda da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929, e do golpe de Estado de 1930⁵³, a notoriedade de Warchavchik levou-o a expandir a sua atuação no Rio de Janeiro, então capital do Brasil⁵⁴. Ainda em 1931, ele recebeu a encomenda da Casa Nordschild, primeira casa moderna do Rio de Janeiro⁵⁵, cuja inauguração contou com a presença do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959)⁵⁶. Em 1932, remodelou um apartamento em Copacabana, endereço nobre da capital carioca. Ambas as obras foram inauguradas com exposições semelhantes à da Casa da Rua Itápolis, em São Paulo⁵⁷.

Entre 1931 e 1933, período em que Warchavchik atuou principalmente no Rio de Janeiro, ele e Lúcio Costa tornaram-se sócios numa empresa de construção civil, parceria que teve como estagiário Oscar Niemeyer (1907-2012). Essa sociedade permitiu a Lúcio Costa realizar «as primeiras construções modernas, pois até então, sua defesa ao movimento moderno se limitava a idéias e princípios»⁵⁸. Na cidade, desenvolveram projetos como a Residência Alfredo Schwartz, onde o paisagista Burle Marx estreou profissionalmente⁵⁹, as casas de rendimento Maria e Dulce Gallo e o conjunto residencial Vila Operária da Gamboa⁶⁰. Em 1933, participam do primeiro Salão Internacional de Arquitetura Tropical, que tem como presidente de honra Frank Lloyd Wright⁶¹.

De retorno à capital paulista, Warchavchik é premiado duas vezes em concursos realizados pela Prefeitura de São Paulo, primeiro, com o Edifício Mina Klabin, de 1939, vencedor na categoria prédio de apartamentos⁶² e, depois, com a Residência de Salomão Klabin, de 1941, eleita melhor projeto residencial⁶³. O conjunto de casas da Rua Barão de

⁴⁹ NOBRE, 2011: 176.

⁵⁰ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵¹ FERRAZ *apud* OLIVEIRA, 2008: 32.

⁵² ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵³ OLIVEIRA, 2008: 29.

⁵⁴ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵⁵ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵⁶ HECK, 2005: 61.

⁵⁷ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵⁸ FERRAZ *apud* OLIVEIRA, 2008: 32.

⁵⁹ GUERRA, 2002: 21.

⁶⁰ HECK, 2005: 45.

⁶¹ HECK, 2005: 46.

⁶² ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁶³ FERNANDES, 2011: 286.

Jaguara e o Edifício Mina Klabin foram classificados como património municipal pela Prefeitura de São Paulo em 2018⁶⁴. Em finais dos anos de 1930, Warchavchik envolveu-se ainda nos concursos para o Paço Municipal, em coautoria com Vilanova Artigas, e para a Praça da República de São Paulo⁶⁵.

A década de 1940 foi para Warchavchik um período de maior envolvimento com os negócios familiares, onde o arquiteto desvia o foco da divulgação da nova arquitetura para se dedicar aos negócios imobiliários⁶⁶. A partir de 1938, projetou as residências da Av. Rebouças, das ruas Chile e Venezuela e da Vila Mascote, em São Paulo, e a Residência Conde Raul Crespi, no Guarujá, zona costeira próxima à capital paulista, entre outras.

Em 1952, o arquiteto associa-se ao seu filho, Mauris e a Walter Neumann na criação da construtora Warchavchik & Neumann⁶⁷, que mais tarde teria como sócio o influente Carlos Chambers de Souza. Interessado em participar do processo de verticalização da cidade de São Paulo, Warchavchik lançou-se em projetos de maior envergadura, alguns em parceria com outros arquitetos, como a sede do Clube Atlético Paulistano e o ginásio da Associação Hebraica. Ao contrário das primeiras casas modernas, as obras realizadas na época da construtora assumem-se como menos inovadoras e, portanto, mais consensuais. Da autoria de Warchavchik são ainda os edifícios Moreira Salles (1951), Cícero Prado (1953), Santa Margarida (1954-1958) e Guaranésia (1955-1959), bem como o salão de festas do Esporte Clube Pinheiros (1955-1956), entre outros. Warchavchik atuou profissionalmente até a década de 1960⁶⁸. Faleceu em 1972, 3 anos após sua esposa, Mina.

O seu espírito explorador, a sua coragem, ambição e sobretudo, a sua vocação para a arquitetura, levou Warchavchik a cruzar continentes, sob os mais diversos riscos, com determinação e sabedoria para aproveitar as oportunidades. Não surpreende que Warchavchik tenha chegado tão longe, literal e metaforicamente. Fugindo de guerras e perseguições políticas, o destino tratou de colocá-lo no Brasil, nação miscigenada por natureza. Livre para se preocupar com o que mais lhe interessava, a arquitetura, Warchavchik expôs-se ao mundo sem reservas. A sua obra diversa ultrapassa as construções identificadas nesta investigação, e a despeito do esquecimento a que foi votada nas últimas décadas do século XX, o pioneirismo e contributo de Warchavchik voltou aos holofotes desde o início do século XXI, sendo o foco de trabalho de nomes fundamentais no tema, como José Lira, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, autor e orientador de alguns dos mais recentes e importantes estudos sobre a trajetória e legado de Gregori Warchavchik.

⁶⁴ *Resolução N.º 33/CONPRESP/2018* (SÃO PAULO. Prefeitura Municipal. CONPRESP, 2018).

⁶⁵ FERNANDES, 2011: 287.

⁶⁶ FERNANDES, 2011: 286.

⁶⁷ PRÓSPERO, 2011: 30.

⁶⁸ ITAÚ CULTURAL, 2020.

OS DISCURSOS DO TEMPO NA COMPREENSÃO DO OBJETO

As linguagens, qualquer que seja a sua natureza, são o resultado de um processo complexo, e não acontecem por um fenómeno de geração espontânea. O designer, artista e autor italiano Bruno Munari (1907-1998), afirmou no título do seu ensaio publicado em 1981, que *Da Cosa Nasce Cosa*. Munari ao longo de cerca de 400 páginas desenvolve o assunto e demonstra substancialmente a sua tese.

Há 100 anos, tal como hoje, quem está mal tenta emigrar à procura de uma vida com mais futuro. Reza o nosso ditado popular «a quem se muda, Deus ajuda». Como já referido anteriormente, o futuro arquiteto Warchavchik, emigra para Itália, país que o atraiu e acolheu. Foi uma época de grande renovação cultural e uma verdadeira revolução nas artes. No seu percurso profissional, Warchavchik aprende, pratica e observa o turbilhão de novas atitudes que atravessam o continente europeu. Impossível a um artista atento ao seu tempo ignorar a Bauhaus em Dessau e o De Stijl na Holanda. E nesse contexto a pintura de Mondrian e as «casas Stijl» dos anos de 1920, de Theo van Doesburg. No seu trabalho como colaborador em *ateliers* de arquitetura, com uma linha de pensamento mais conservadora, não chegou a experimentar a linguagem modernista, mas levou-a consigo para o outro lado do Atlântico. E, mesmo posteriormente, por revistas e contactos pessoais, como o seu trabalho prova, conheceu as obras e o pensamento dos *designers* e arquitetos de vanguarda.

Como já vimos, Warchavchik, em 1923, inicia a sua atividade profissional no Brasil. Aí encontra uma sociedade de valores muito conservadores e muito dependente da influência cultural de Paris. É só quando projeta e, mercê do seu casamento com Mina Klabin, quando pode financiar as suas duas primeiras obras, que o seu pensamento arquitetónico se materializa. É de acentuar o grau de liberdade criativa que, nunca, enquanto assalariado, tinha tido. Parece ser indubitável que terá sido o responsável pelas primeiras experiências de arquitetura modernista no Brasil. A primeira, ainda que de uma forma tímida, a casa da Rua Santa Cruz, em 1928. A segunda, na Rua Itápolis, em 1929, já com muito mais determinação e segurança projetual. As suas obras em São Paulo terão sido o embrião da arquitetura moderna no Brasil. Estará encontrado o elo perdido? Segundo o pensamento de Munari, a maturidade nas linguagens só é possível posteriormente a um, mais ou menos longo, processo de gestação.

Reforçamos aqui a ideia de que a *Exposição de uma Casa Modernista* foi, além de um acontecimento social, um verdadeiro manifesto. A inauguração desta casa de família teve uma grande notoriedade em São Paulo, e, através do filme, teve divulgação na rede de cinemas. A inauguração permitiu à *intelligentzia* local, *socialites* e políticos tomarem contacto direto com o acontecimento que em São Paulo estava na ordem do dia. O edifício foi olhado com muita curiosidade, mas também com desconfiança, como o demonstram várias polémicas.

Tão nova era aquela linguagem arquitetônica que não foi facilmente compreendida. Marshall McLuhan (1911-1980) no seu magistral ensaio *The Gutenberg Galaxy*, em 1962, explica que o ser humano nem sequer compreende o novo quando a percentagem do que é novo excede uma muito baixa percentagem do conhecido. O mote do seu livro de 1967, *The Medium is the Massage*, torna ainda mais clara a forma como aquele objeto arquitetónico terá sido recebido.

Já sabíamos do reconhecimento do trabalho de Warchavchik por alguns expoentes mundiais do momento do pensamento da arquitetura moderna, nomeadamente por Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Sigfried Giedion. Assim como o facto de, com Lúcio Costa, o futuro urbanista de Brasília, ter fundado um *atelier* de arquitetura onde o jovem Oscar Niemeyer entrou como aprendiz, teriam bastado para que o seu nome não se tivesse dissipado. Mas, no entanto, não foi isso que se passou. Não bastou a Warchavchik estar integrado numa família industrial com elevado poder económico e social para ser acarinhado na sociedade. Lendo Pietro Bardi, isso torna-se evidente e tristemente fácil de compreender quando, na companhia de Le Corbusier lhes é, «com desprezo», negado o acesso ao Congresso dos Arquitetos Sul-Americanos no Rio de Janeiro, por (supostamente) não estarem vestidos a rigor. A presença do nome de Gregori Warchavchik na história da arquitetura brasileira tem sido residual. Mais recentemente, o filho do casal, também arquiteto, lança as mãos ao trabalho e volta a pôr Warchavchik na ordem do dia.

A premiadíssima escritora belga Amélie Nothomb (1966), da Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, escreve em 2011, o romance *Tuer le père* onde este conceito é perscrutado. O comportamento humano que muitos temos de querer apagar a qualquer preço o nosso umbigo cultural. E o mito da geração espontânea foi, durante muitos anos, a singular forma de explicar o aparecimento e pujança da arquitetura moderna brasileira.

Na atualidade, diversos investigadores debruçam-se sobre este arquiteto. Passou-se quase um século e é incontornável, hoje, a necessidade de o visitar e de o integrar na história da arquitetura contemporânea. Identifica-se em alguns autores ou críticos uma certa vontade de desvalorizar este arquiteto à luz de um academismo levado a letra, ainda sem lhe conceder o devido mérito. Um olhar contemporâneo sobre as problemáticas em torno do objeto é ainda um assunto em aberto. Parece-nos evidente ser o momento de a investigação sobre arquitetura voltar a equacionar a importância de Warchavchik.

CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL – FÁBIO PENTEADO*

CAROLINA TEIXEIRA SOUSA
HELENE EUGÊNIO
ISADORA RIBEIRO
MONICA BRETANHA
PEDRO BRUNO WAN-MEYL
SARA COELHO

COLEÇÃO FOTOGRÁFICA: CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL DE CAMPINAS

A Coleção de Arquitetura Brasileira da Casa da Arquitectura é constituída por 70 projetos de diversas tipologias e de vários autores, e cerca de 50 mil documentos, constituindo um acervo fundamental para a compreensão da arquitetura brasileira. A sua seleção surgiu no âmbito da exposição *Infinito Vão – 90 anos de Arquitetura Brasileira* e esteve a cargo dos curadores Guilherme Wisnik e Fernando Serapião. A exposição esteve patente na Casa da Arquitectura de 28 de setembro de 2018 a 8 de setembro de 2019 e no Sesc 24 de Maio, em São Paulo, de 25 de novembro de 2020 a 27 de junho de 2021. A Casa da Arquitectura, com esta Coleção, propõe um olhar sobre o património coletivo brasileiro e a valorização do «contributo individual de autores que se tenham distinguido durante estas nove décadas de notável produção arquitetónica»⁶⁹. Em 2017, a Casa da Arquitectura contacta o Arquivo Fábio Penteado propondo a doação do conjunto de informação relativo ao projeto de construção e obras posteriores do Centro de Convivência Cultural de Campinas, tendo sido celebrado um contrato em novembro de 2017. O conjunto é constituído por peças desenhadas, material fotográfico, processo de concurso, correspondência, recortes de imprensa e por uma maquete. O Arquivo Fábio Penteado conta com mais de 10 mil elementos, entre os quais desenhos, fotografias, maquetes e cartas relativas à sua obra de arquitetura, reunidos com o propósito de a salvaguardar e preservar⁷⁰.

A primeira colaboração entre a Casa da Arquitectura e o Arquivo Fábio Penteado realiza-se com a exposição *Irradiações*, em 2019, com curadoria de Francesco Perrotta-Bosch, também curador do Arquivo Fábio Penteado. Enquanto primeira

* Fonte: Casa da Arquitectura. *Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas*.

⁶⁹ CASA DA ARQUITECTURA, AFP, 2019: 2.

⁷⁰ Arquivo Fábio Penteado.

exposição individual do arquiteto Fábio Penteadó (1929-2011) em Portugal, apresenta as maiores particularidades na obra arquitetónica do mesmo, através da «seleção de cinco projetos radiais dos anos de 1960 que, em comum, demonstram a constante atenção do arquiteto paulista com as dimensões coletiva e pública», conforme afirma Adriana Moura Penteadó⁷¹. A exposição abordou a questão da *irradiação*, bastante proeminente nos projetos de Fábio Penteadó realizados entre os anos de 1962 e de 1968, refletindo sobre a utilização pública e coletiva dos espaços culturais. O Centro de Convivência Cultural de Campinas parte da evolução do conceito *irradiação*, desenvolvido nos projetos experimentais, sendo o culminar da tipologia, uma vez que grande parte dos projetos não foram concretizados, como indicou o próprio curador.

*Irradiar é o verbo gerador dos cinco projetos. Uma mesma gênese que se forma de diferentes modos e permite imaginar diversas ocupações pelo povo*⁷².

A coleção fotográfica que integra o conjunto de informação de Fábio Penteadó sobre o Centro de Convivência Cultural, na Casa da Arquitectura, é composta por 389 documentos e exibe várias temáticas, cronologias e fotógrafos. Enquanto fonte iconográfica para o conhecimento do Centro, as fotografias permitem compreender toda a evolução do objeto arquitetónico através das cronologias compreendidas (1968, 1972, 1973 e 1984), assim como as diferentes perspectivas de observação do espaço pelos fotógrafos. Apesar de não haver muita informação sobre os autores das imagens, sabe-se que José Moscardi (fotógrafo da revista «Acrópole») e Augusto Ramasco foram os principais responsáveis por documentar o Centro. As fotografias de 1973, embora de autoria desconhecida, registam, essencialmente, o interior dos blocos do equipamento multiusos. Encontramos também na coleção plantas e desenhos originais, assim como ilustrações digitais da utilização dos espaços e fotografias da maquete exibida na exposição *Irradiações*.

José Moscardi (1916-1999), variando entre processos de cor, fotografa a construção do Centro de Convivência em 1968, registando a evolução construtiva através da implantação no terreno da maquinaria, das estruturas de apoio e de suporte e dos detalhes dos materiais. Em 1972, após a construção da obra, Moscardi dá preferência à fotografia a preto e branco, retratando a interação e contraste da envolvente paisagística com os materiais utilizados e, acima de tudo, dando enfoque à degradação de certos espaços do Centro devido aos problemas construtivos.

O fotógrafo Augusto Ramasco capta imagens a preto e branco em dois momentos distintos. Em 1972, dá prioridade à representação do Centro na sua relação com a envolvente, reforçando o delineamento do espaço cultural através das espécies arbóreas

⁷¹ CASA DA ARQUITECTURA, AFP, 2019: 3.

⁷² ARQBRASIL, 2019.

autóctones. Retrata com especial atenção a praça e os seus elementos, como são exemplo o poste de iluminação e as arquibancadas. Em 1984, destaca o diálogo entre o objeto arquitetónico e a envolvente urbana e paisagística, recorrendo a planos afastados e intensificando os desnivelamentos existentes no espaço. Os pontos de vista adotados pelos dois fotógrafos demonstram a sua interação com este equipamento cultural e atestam a frequência dos fotógrafos no espaço construtivo, acedendo a pontos altos que permitiram a captação do objeto arquitetónico na sua totalidade.

A narrativa desenvolvida em torno da coleção fotográfica da Casa da Arquitectura permite um olhar transversal ao impacto do Centro de Convivência Cultural na cidade, na cultura e no quotidiano campineiros. Ao demonstrar a evolução urbana de Campinas e o desenvolvimento arquitetónico de Fábio Penteado surgem, porém, dúvidas. Quais os equipamentos artístico-culturais anteriores ao Centro de Convivência Cultural? Qual a abordagem do arquiteto para perpetuar o convívio das multidões? Como interfere a implantação e construção do Centro na cidade?

Fábio Penteado projetava as arquiteturas pensando «nos usuários da cidade, na pluralidade dos seus usos, na diversidade das multidões»⁷³. O Centro é um exemplo do pensamento arquitetónico de Penteado, desenvolvido na década de 1960 com o intuito de o afirmar como espaço de *habitat* coletivo e público. Segundo Francesco Perrotta-Bosch,

*Fábio Penteado é um membro da Escola Paulista, tem a mesma formação de Artigas e Mendes da Rocha, segue a coerência da estrutura e do programa, mas as formas que ele tem para realizar os seus projectos são completamente diferentes, e ninguém rivaliza com ele em termos formais*⁷⁴.

CIDADE DE CAMPINAS. CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL, PLANEAMENTO URBANO E CRIPTOTEATROS

Campinas, localizada no interior do Estado de São Paulo, foi fundada em 1774 sob o nome de Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas do Mato Grosso e somente em 1842 adquiriu a nomenclatura atual.

Estabelecida numa região próspera devido à relativa proximidade à cidade de São Paulo, Campinas cresceu a nível económico. Inicialmente, esteve ligada a atividades agrícolas e ao desenvolvimento da ferrovia e, posteriormente, da indústria, impulsionado pela crise do café na década de 1930. A expansão do setor industrial levou ao significativo aumento populacional com a chegada dos novos trabalhadores fabris e à multiplicação de bairros nas proximidades das fábricas, motivando a expansão urbana. Nesta mesma época, Campinas conhece um Plano de Melhoramentos Urbanos (1934-1965), proposto pelo engenheiro Francisco Prestes Maia e elaborado entre os anos de

⁷³ CASA DA ARQUITECTURA, AFR, 2019: 35.

⁷⁴ ANDRADE, 2019.

1934 e 1938⁷⁵ a pedido do Governo local. Este plano objetivou o reordenamento urbano e preparou a cidade para o consequente crescimento populacional através do alargamento da rede viária e da criação de anéis perimetrais contornando o centro da cidade, prática comum no urbanismo que visava a modernização urbana. Em Campinas, esta conceção foi implantada com o objetivo de superar o atraso ligado à dependência da ferrovia e de reordenar a cidade em direção à modernidade.

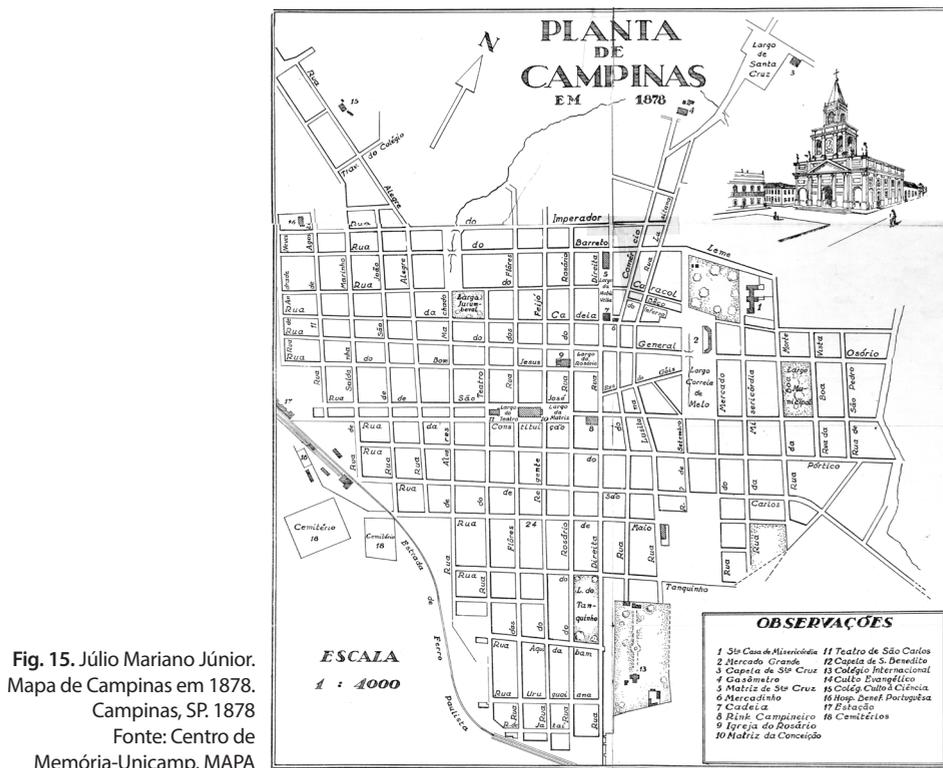


Fig. 15. Júlio Mariano Júnior. Mapa de Campinas em 1878. Campinas, SP. 1878. Fonte: Centro de Memória-Unicamp. MAPA

185 — Mapa de Campinas imperial de 1878. Brillante trabalho reconstruído pelo eminente cartógrafo campineiro Dr. Júlio Mariano Júnior, do Departamento Jurídico da Prefeitura Campineira, com base em original da época. É um trabalho expositivo que muito vai interessar a obra de Gerardo Bassi Júnior, "REVALIAÇÃO DA VELHA CAMPINAS", mostrando sua campineira de hoje o que foi a Campinas de ontem.

Em nome do progresso, a morfologia urbana campineira transformava-se. Parte de seu património urbano foi demolido ou danificado, como por exemplo o Cine Rink na década de 1950 e o Teatro Carlos Gomes. Desde o início do século XX nota-se a presença de equipamentos artísticos em Campinas, especialmente teatros, sendo o primeiro deles, o São Carlos. Construído em 1850, possuía características neoclássicas, sendo demolido em 1922 para dar lugar ao Teatro Carlos Gomes (1930), conhecido pela elegância de sua arquitetura.

⁷⁵ TREVISAN, 2010: 34.

Com o final do Plano de Melhoramentos, a transição para a modernidade e o consequente abandono do caráter agroexportador foram também pautados por interesses políticos, em especial o regime militar, período que marcou a arquitetura brasileira com a realização das grandes obras servindo como propaganda e ferramenta de modernização e avanço tecnológico do país. Já em 1965, a imprensa denunciava problemas estruturais no edifício do Teatro Carlos Gomes⁷⁶. A sua demolição, ainda neste ano, foi motivada por vistorias técnicas solicitadas pela administração pública onde foram detetadas rachaduras e infiltrações em pontos distintos do prédio. Somadas ao conjunto de problemas estruturais estavam as questões de ordem prática (capacidade, conforto e acústica), além do caráter especulativo, considerando o crescimento da cidade e o valor crescente dos terrenos na área central.



Fig. 16. Teatro São Carlos. Campinas, SP. Entre 1911 e 1922
Fonte: Conjunto Geraldo Sesso Júnior. Centro de Memória-
-Unicamp. GSJ 269



Fig. 17. Demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes. Campinas, SP. 17 de novembro de 1965
Fonte: Conjunto Aristides Pedro da Silva. Centro de Memória-
-Unicamp. APS 420-71

⁷⁶ PEDROSO, 2003: 152.

A demolição causou a insatisfação da elite campineira, preocupada em ficar sem os palcos do seu principal entretenimento. Pressionado, o então prefeito Ruy Novaes transformou um antigo espaço fabril no Teatro Castro Mendes e promoveu um concurso para a construção de um Teatro de Ópera. Este projeto, nunca concretizado, precede a criação do Centro de Convivência Cultural, incluindo um diálogo da arquitetura com a comunidade e «revela-se a intenção de imprimir um caráter urbano por meio de um forte símbolo imagético-comunitário»⁷⁷.



Fig. 18. Teatro Municipal Carlos Gomes. Campinas, SP. Entre 1870 e 1965
Fonte: Conjunto Aristides Pedro da Silva. Centro de Memória-Unicamp. APS 11

ARQUITETO FÁBIO PENTEADO

Linguagem arquitetônica

*Fábio é um arquiteto-pensador, um questionador intuitivo da dinâmica da vida, um observador atento do cotidiano, permanentemente preocupado com a dignidade humana. Não se prende às formas, aos materiais e às técnicas, mas sim à busca de uma vida cotidiana livre das convenções e aberta para o futuro, e do uso social da arquitetura. Cada um de seus projetos é simultaneamente formulação técnica, aplicação prática e ato criativo*⁷⁸.

«Bisneto de tropeiro, neto de engenheiro, filho de industrial»⁷⁹, Fábio Moura Penteado foi um arquiteto de grande relevância na definição e consolidação da arquitetura paulista e brasileira pela linguagem inovadora e peculiar dos seus projetos. O segundo dos

⁷⁷ GIROTO, 2013b: 232.

⁷⁸ PENTEADO, 1998: 9.

⁷⁹ PENTEADO, 1998: 15.

quatro filhos de Joaquim Gabriel e Maria Antonieta, nasceu em Campinas, cidade paulista do interior, em 1929, e faleceu, em 2011, na cidade de São Paulo. Criado na antiga capital desde 1935, frequentou as melhores escolas da cidade⁸⁰. Sem ideia do que pretendia fazer na vida, e tendo falhado o acesso na Escola de Engenharia Industrial⁸¹, Fábio ingressou em arquitetura na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

*Inicialmente, a escola não me deu motivos de entusiasmo pela arquitetura. [...] O que ainda conseguia me atrair era a convivência com um grupo diferenciado, os estudantes que desenhavam, pintavam e falavam de arquitetura*⁸².

Duvidando até ao último ano do curso que frequentava, a vida académica de Penteado foi fortemente marcada, assim como limitada, pelo pensamento e antagonismo curricular das escolas de arquitetura: na Mackenzie liderava a máxima de um radicalismo na preservação das tradições clássicas, enquanto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, a que chamavam de «faculdade paralela»⁸³, dominava a apologia da modernidade. Segundo o arquiteto, estas oposições radicais apenas impediram o alargamento do conhecimento pela ausência de troca de ideias e experiências entre os estudantes⁸⁴.

No entanto, aliadas à qualidade dos projetos, as múltiplas participações em concursos, quer nacionais quer internacionais, potencializavam uma das características mais recorrentes do percurso profissional de Fábio Penteado. Nesse sentido, assistiu sequencialmente às constantes transformações da produção arquitetónica moderna experimentadas pelo país e pelo mundo ao longo do século, desenvolvidas, sobretudo, num jogo de contraposições entre o tradicional e o moderno, a forma e a função⁸⁵.

Resultado de uma intensa e complexa inter-relação de bases sociais, culturais e económicas ocorridas na década de 1950⁸⁶, a denominada «Escola Paulista», à qual Fábio Penteado pertenceu, renovou o panorama nacional artístico com a criação de uma linguagem autónoma que atendia a expressões consideradas genuínas e dignas da nação. Nunca refutando os ideais pioneiros modernistas, esta linguagem nascida em confronto direto com a realidade urbana do país surge dos «conceitos *wrightianos* de honestidade material, a inflexão sintática do *béton brut* na obra de Le Corbusier, a defesa da estética ética do *new brutalism* inglês, a economia *miesiana* de meios»⁸⁷. Acresce-lhe, ainda, a experiência adquirida previamente, a experimentação formal, estética e ética da Escola Carioca, a obra de Vilanova Artigas (1915-1985) e de Affonso Eduardo Reidy

⁸⁰ PENTEADO, 1998: 16.

⁸¹ PENTEADO, 1998: 19.

⁸² PENTEADO, 1998: 21.

⁸³ GIROTO, 2013a: 40.

⁸⁴ GIROTO, 2013a: 40.

⁸⁵ GIROTO, 2013a: 37.

⁸⁶ GIROTO, 2013a: 62.

⁸⁷ GIROTO, 2013a: 62.

(1909-1964)⁸⁸, mas também a monumentalidade e simbolismo de Louis Kahn (1901-1974) e a linguagem orgânica de Alvar Aalto (1898-1976)⁸⁹.

«A esperança no futuro era tônica dominante: havia uma crença coletiva no desenvolvimento do país e em grandes conquistas sociais»⁹⁰, isto é, a «Escola Paulista» assumia como principal foco a criação de projetos sociais que abarcassem na totalidade a multidão. Embora a «poética *niemeyeriana* harmoniosa, leve e branca»⁹¹ estabelecesse uma «antirreferência» na medida em que tenta resolver os problemas encontrados na utilização do betão armado de forma equilibrada, o grupo paulista expõe claramente essas contradições deixando à vista as marcas que o moldam⁹². Os projetos desta «Escola», da qual é exemplo o projeto de Artigas para o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1961-1969), originaram essencialmente espaços de vocação pública de fácil acesso, abertura e amplitude espacial interna que permitia abarcar a multidão em toda a sua integridade. Estamos perante projetos que consolidam o «habitar em coletivo», isto é, um habitar que não remete unicamente ao uso privado por parte de um indivíduo, mas a uma multidão, que permita a convivência.

Entre muitos projetos «de arquitetura ao serviço social, que dotam o espaço urbano de dignidade cívica»⁹³, devemos destacar o projeto de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo em 1957-1958, onde está patente a preocupação do «habitar em coletivo» que influenciou Penteadado. Nos seus projetos, Lina Bo Bardi não procurou a beleza, mas a liberdade e a recriação de um ambiente que permitisse ao público «ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas, até crianças, ir brincar no sol de manhã e da tarde»⁹⁴ através da arquitetura. O mesmo ocorre com o Centro Cultural de Convivência de Campinas. Segundo Fábio Penteadado, é um espaço de vida ativa que responde à comunidade, sendo «um espaço aberto para o encontro e convívio, onde se pode ficar à vontade, vadiar, ler, descansar, namorar, assistir a espetáculos artísticos ou esportivos, participar de manifestações públicas»⁹⁵. Portanto, e segundo Giroto, o projeto reflete o desejo de viver em coletividade, seja sozinho ou em pequenos grupos, lembrando igualmente a falta de gente pelas vastas áreas a preencher⁹⁶.

*O Centro de Convivência Cultural corporifica as formas e os ideais que Fábio Penteadado formulou nas irradiações arquitetónicas da década de 1960*⁹⁷.

⁸⁸ GIROTO, 2013a: 63.

⁸⁹ GIROTO, 2013a: 70-71.

⁹⁰ PENTEADO, 1998: 24.

⁹¹ GIROTO, 2013a: 63.

⁹² GIROTO, 2013a: 65.

⁹³ MACHADO, 2009: 35.

⁹⁴ MACHADO, 2009: 35.

⁹⁵ PENTEADO, 1998: 100.

⁹⁶ GIROTO, 2013a: 288.

⁹⁷ CASA DA ARQUITECTURA, AFP, 2019: 32.

Função da arquitetura em Fábio Penteado

Desenvolvida no seio da produção da «Escola Paulista» dos anos de 1950, a arquitetura de Fábio Penteado sugere um olhar atento ao seu contexto e propõe uma reflexão sobre o alcance da arquitetura no cotidiano de uma comunidade e a sua respetiva função na malha urbana. A sua vida profissional ficou marcada pelas mudanças de paradigma do êxodo do campo, deixando para trás o «arcaísmo rural e elegendo a modernidade industrial»⁹⁸, originando um descontrolado processo de urbanização e, conseqüentemente, a explosão demográfica que provocou um ligeiro processo de descaracterização das cidades advindo da intensa atividade especulativa⁹⁹.

Fábio Penteado teve em conta a carência de infraestruturas público-culturais que atendessem às necessidades da população brasileira que, no mesmo contexto, experienciava a contínua perda de marcos urbanos¹⁰⁰, criando aquilo que ficou designado como arquitetura de «antiexemplos»¹⁰¹, na medida em que os projetos se afastam dos conceitos convencionais. Assim, a sua obra deu resposta à realidade com a qual o arquiteto se confrontou, surgindo, então, a «necessidade de se criar espaços públicos de encontros nos quais a arte e a cultura possam entrar espontaneamente no cotidiano das massas que perambulam pelas grandes cidades»¹⁰².

Desta forma, para Penteado a arquitetura deve assumir a função didática de se relacionar, diretamente, com a qualidade de vida da comunidade, reclamando para si a condição social do espaço.

*Muitas vezes, o espaço que se abre para o encontro das pessoas, para o contato com as coisas da cultura e do teatro, é mais importante que o desenho do edifício*¹⁰³.

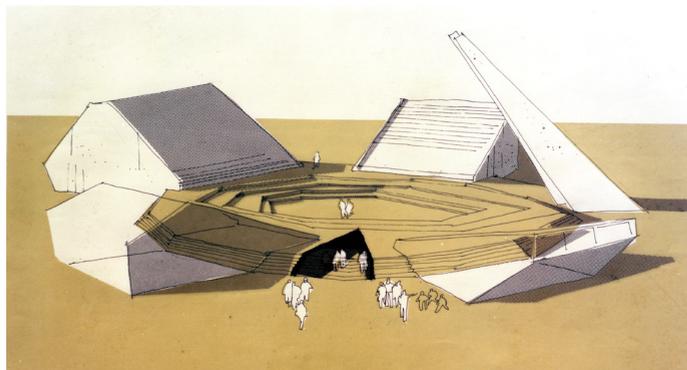


Fig. 19. Centro de Convivência Cultural de Campinas: desenho estilizado do projeto
Fonte: Casa da Arquitectura. Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 63, PT_CA_ABR_1_A28-02-0063)

⁹⁸ GIROTO, 2011: 4; GIROTO, 2013b: 230.

⁹⁹ GIROTO, 2013b: 231.

¹⁰⁰ GIROTO, 2013b: 231.

¹⁰¹ GIROTO, 2013a: 149.

¹⁰² GIROTO, 2013b: 240.

¹⁰³ PENTEADO, 1998: 100.

Por isso, a maior função da arquitetura é, segundo o arquiteto, construir novos espaços de encontro e convivência para as multidões, pois um edifício isolado perde o seu propósito de construção¹⁰⁴. No entanto, este deve contribuir para o bem-estar e qualidade de vida das pessoas, quer no seu quotidiano quer no futuro¹⁰⁵, adaptando-se às eventuais mudanças. Ou seja, a forma, a plástica e o programa do projeto devem atender às exigências de sua função, dentre elas a social. Penteadado pensa então na arquitetura enquanto espaço multifuncional que se integra na cidade e «onde as movimentações e interações humanas possam converter-se em verdadeiras coreografias sociais»¹⁰⁶.

Helio Mattar afirma que Fábio humaniza a arquitetura¹⁰⁷ na medida em que eleva o Homem ao ápice do sentido arquitetónico tendo em conta as condições sociais, culturais e económicas do quotidiano dos utilizadores. Esta hierarquia de valores define a filosofia do arquiteto.

É marcante referir a importância que o termo multidão assume para as arquiteturas de Penteadado, uma vez que pretende construir espaços para as grandes populações das cidades onde procura restabelecer os laços comunitários dos indivíduos através da convivência e troca interpessoal, resgatando o comportamento e interesse público das pessoas, em prol da personalidade individual¹⁰⁸. Por isso, projetados nas grandes metrópoles, lugar das multidões, os projetos só assim dão resposta e encontram o verdadeiro sentido¹⁰⁹.

Deste modo, o arquiteto reposiciona a cultura na vida quotidiana dos indivíduos permitindo, simultaneamente, no caso do Centro de Convivência Cultural, acolher espetáculos, manifestações ou festas populares, tornando-se acessível a todos os grupos independentemente do estatuto social. Assim, estas arquiteturas de Penteadado privilegiam o direito à cidade ao permitirem à comunidade usufruir de instalações comuns, ainda que destinadas ou encomendadas por grupos privados. As obras do arquiteto funcionam como espaços que estão ao dispor de todos. Disso são exemplo o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), 2016, em Lisboa, da arquiteta Amanda Levete (n. 1955), ou a Casa da Música (2005), no Porto, da autoria de Rem Koolhaas (n. 1944), que embora sejam fruto de encomendas privadas e tenham acesso limitado, permitem, no exterior, a fruição por parte de todos.

A filosofia arquitetónica de Fábio Penteadado assenta, assim, na procura do restabelecimento do diálogo entre as cidades e os cidadãos, procurando a igualdade social através da convivência coletiva¹¹⁰.

¹⁰⁴ PENTEADO, 1998: 2.

¹⁰⁵ PENTEADO, 1998: 11.

¹⁰⁶ GIROTO, 2013a: 158.

¹⁰⁷ PENTEADO, 1998: 7.

¹⁰⁸ GIROTO, 2013a: 390.

¹⁰⁹ GIROTO, 2013b: 240.

¹¹⁰ GIROTO, 2013a: 389.

Flores de Concreto

Na década de 1960, Fábio Penteado desenvolve projetos arquitetônicos experimentais em planta radial, em que procura responder às necessidades culturais da comunidade através da potencialização do espaço arquitetônico. Atendendo ao cotidiano da sociedade, as arquiteturas de Penteado «deveriam conter uma visão coletivista»¹¹¹, marcadas pela realidade nacional, apresentando áreas multifuncionais.

As *Flores de Concreto*, como se refere o arquiteto ao Teatro de Piracicaba (1960, obra não construída), ao Teatro de Ópera e ao Centro de Convivência Cultural de Campinas¹¹², consistem em obras com elementos semelhantes entre si, de pendor vegetalista. Todas elas partem do pistilo (praça central), irradiando para as pétalas (blocos). Apesar de referir apenas estas três obras, Penteado idealizou várias arquiteturas «em flor» com espaços abertos e polivalentes, destacadas na paisagem urbana, onde incrementava forma e volumetria para alcançar as multidões e provocar a convivência comunitária.

No Teatro de Piracicaba (1960), o arquiteto ao projetar um edifício aberto ao público, despido «de conotações arrogantes ou exclusivistas»¹¹³, cuja planta remete para uma flor, percebeu o potencial da praça enquanto «inspiração projetual calcada na relação entre arquitetura e cidade, cidadão e obra»¹¹⁴. A praça demonstrava ser mais marcante que o teatro em si, encontrando-se na cobertura da edificação, com acesso por uma sucessão de rampas que compõem «um caminho que conduz o transeunte a um passeio, a uma experimentação da forma arquitetônica»¹¹⁵. Nesta obra, os espaços autônomos, de uso independente, convidavam o público a percorrer os terraços desníveis, que «remetem a uma experiência topográfica»¹¹⁶.

O Monumento de Playa Girón (1962), em Cuba, foi proposto para um concurso com o objetivo de «celebrar a vitória cubana sobre os Estados Unidos»¹¹⁷. Fábio Penteado desenvolveu a proposta de «uma escultura feita em *concreto* aparente de até 90 metros de balanço»¹¹⁸, formada por vigas verticais entrelaçadas em várias direções. A «gigantesca árvore»¹¹⁹, como ficou conhecida, seria a maneira «simbólica por meio da qual o arquiteto busca estabelecer comunicação com as multidões»¹²⁰, impressionando pelo desafio técnico-constructivo e pela escala monumental. A proposta arquitetônica tinha caráter coletivo e agregador. Seria implantada numa área que além de contar com uma vasta

¹¹¹ TREVISAN, 2010: 41.

¹¹² TREVISAN, 2010: 45.

¹¹³ GIROTO, 2013a: 152.

¹¹⁴ GIROTO, 2013a: 160.

¹¹⁵ GIROTO, 2013a: 162.

¹¹⁶ GIROTO, 2013a: 165.

¹¹⁷ CASA DA ARQUITECTURA, AFP, 2019: 11.

¹¹⁸ GIROTO, 2013a: 361.

¹¹⁹ GIROTO, 2013a: 363.

¹²⁰ GIROTO, 2013a: 367.

e exuberante paisagem, teria a capacidade para acolher 30 mil pessoas, convidando a comunidade à sua apropriação.

O Monumento Comemorativo dos Trinta Anos de Goiânia (1965), na mesma cidade, projetado para um concurso nacional, apresentava o conceito de «praça-monumento-museu»¹²¹. O monumento desenvolveu-se numa planta em leque, centralizada por eixo radial, cuja implantação, num dos lados do terreno, permitia que o outro lado ficasse livre e formasse um espaço contemplativo. A partir do vazio central, a praça exterior para eventos, irradiam cinco blocos de arquibancadas, de formato trapezoidal e de dimensões distintas. O escalonamento destes blocos permitiu aberturas para a entrada de iluminação natural no museu, que se encontraria no subsolo. Oito «faixas desenhadas no piso criam a ilusão de que as formas se descolam do chão, como dobraduras a indicar a continuidade e integração da arquitetura com o solo»¹²², unindo-se à paisagem. Este projeto «sugere a forma de uma grande flor que brota do solo, segundo observação do próprio arquiteto»¹²³.

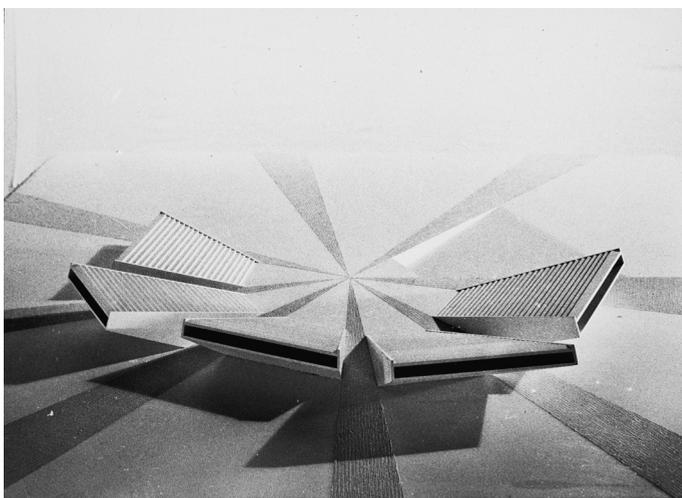


Fig. 20. Maquete do Monumento Comemorativo dos Trinta Anos de Goiânia
Fonte: Arquivo Fábio Penteadó

O Mercado do Portão (1965), em Curitiba, foi projetado para um concurso nacional de centro comercial. Nele Penteadó subverte o modelo tradicional de mercado em pavilhão, valorizando este para ser um «lugar convidativo à convivência entre os habitantes do bairro»¹²⁴. Assim como no Teatro de Piracicaba, o Mercado procurava a integração da arquitetura com a envolvente cívica e urbana, incitando ao usufruto espontâneo e

¹²¹ GIROTO, 2013a: 302.

¹²² GIROTO, 2013a: 301.

¹²³ GIROTO, 2013a: 301.

¹²⁴ GIROTO, 2013a: 189.

quotidiano¹²⁵. As lojas, divididas por dois blocos, de planta em leque, «foram dispostas radialmente em relação à praça central»¹²⁶. Através de formas dinâmicas e com volumetrias simples, Penteado evita contrastar o edifício com a paisagem urbana¹²⁷, abrindo o espaço ao uso público com «um discreto eixo oblíquo que perpassa o ambiente do mercado»¹²⁸.

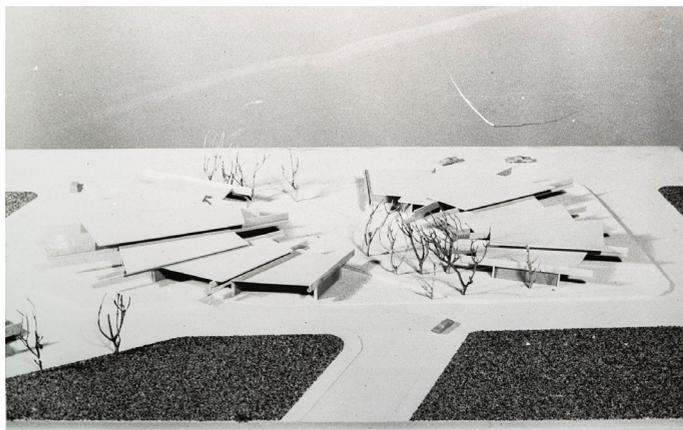


Fig. 21. Maquete do Mercado do Portão
Fonte: Arquivo Fábio Penteado

Fábio Penteado planeava a implantação do Teatro de Ópera (1966), em Campinas, no parque da cidade, junto à margem da lagoa do Taquaral, «desvinculado do contexto urbano»¹²⁹. Este edifício, projetado para um concurso público, era estruturado por três teatros independentes, de hierarquia evidente através do volume estrutural assimétrico: o teatro de ópera (edifício principal) e o teatro de comédia (com adaptabilidade espacial para diversas funções teatrais¹³⁰) foram conectados por uma galeria subterrânea que acolhia os «serviços requeridos para as apresentações»¹³¹; e, o teatro ao ar livre. Este último, em «intenso diálogo entre si e com o entorno»¹³² paisagístico, aproveitava o declive da margem da lagoa para a arquibancada, «com o palco localizado numa ilha artificial»¹³³, usando a paisagem como cenário natural. Os edifícios do Teatro de Ópera, ao emergirem do terreno, reforçam a topografia do parque com a verticalidade arquitetônica, configurando entre si uma praça aberta à convivência¹³⁴.

¹²⁵ GIROTO, 2013a: 192.

¹²⁶ CASA DA ARQUITECTURA, AFP, 2019: 19.

¹²⁷ GIROTO, 2013a: 198.

¹²⁸ GIROTO, 2013a: 202.

¹²⁹ GIROTO, 2013a: 338.

¹³⁰ TREVISAN, 2010: 41.

¹³¹ TREVISAN, 2010: 41.

¹³² GIROTO, 2013b: 232.

¹³³ CASA DA ARQUITECTURA, AFP, 2019: 24.

¹³⁴ GIROTO, 2013b: 233.

O Centro de Convivência Cultural, resultante do concurso do Teatro de Ópera¹³⁵, demonstra ser o culminar e epítome de todos os projetos experimentais ao «fundir as premissas conceituais e formais»¹³⁶ de todos eles. Nele encontramos a planta centralizada radial, a composição morfológica em volta da praça, os blocos destacados pelo volume, forma e escala em relação à envolvente paisagística, a criação de níveis/desníveis artificiais contrastantes com a topografia natural, bem como os espaços que convocam o uso espontâneo e a convivência coletiva.

CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL DE CAMPINAS: PROJETO

O projeto do Centro de Convivência Cultural de Campinas foi encomendado para a cidade a pedido do prefeito Ruy Novaes, ficando a cargo do arquiteto e urbanista Fábio Moura Penteadó a conceção projetual e formal do Centro. O projeto foi o culminar de três «raízes arquitetônicas: obras do autor, alusão a formas da natureza e a influência do movimento moderno (nacional e internacional) sobre seu repertório»¹³⁷.

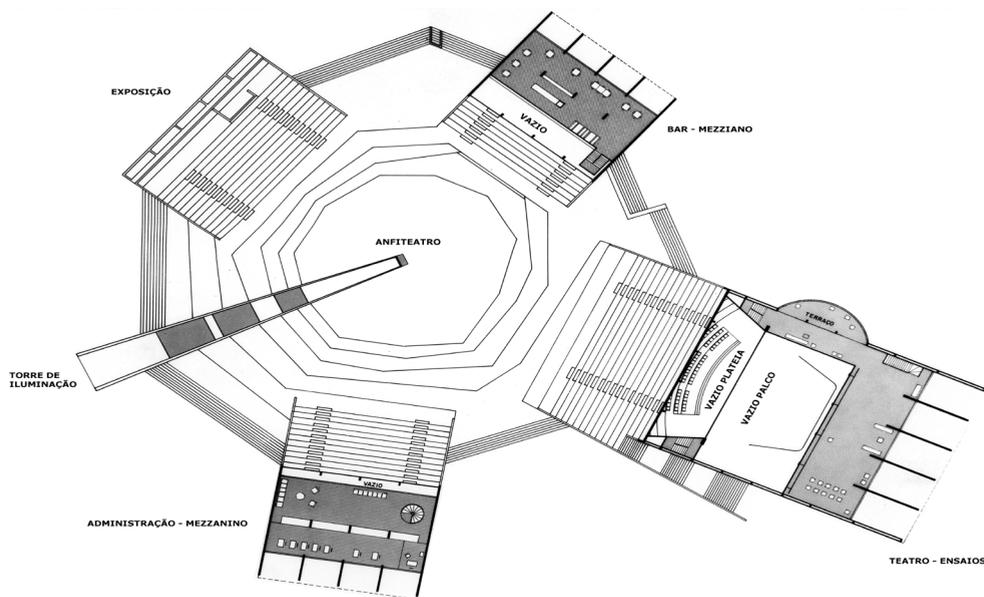


Fig. 22. Centro de Convivência Cultural de Campinas: desenho técnico da planta geral do conjunto edificado com legenda

Fonte: Casa da Arquitectura. *Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas* (fotografia n.º 129, PT_CA_ABR_1_A28-02-0127)

¹³⁵ GIROTO, 2013b: 232.

¹³⁶ GIROTO, 2013a: 346.

¹³⁷ TREVISAN, 2010: 44.

O espaço escolhido para a implantação foram dois quarteirões separados ao meio pela Avenida Júlio de Mesquita. Numa das quadras existia uma praça que já era utilizada como espaço público de convivência e contava com uma vasta e expressiva vegetação preexistente. Na outra, situava-se a Escola Municipal Dr. Cesário Motta, demolida para a construção do Centro de Convivência. O arquiteto sugere «a união das duas quadras, desenhando-as como uma única quadra circular — com diâmetro aproximado de 150 metro»¹³⁸, assim formando o novo terreno. A área proporciona a expansão do projeto e, conseqüentemente, do programa das necessidades coletivas culturais.

Nas palavras de Giroto, o projeto surgiu de uma reflexão sobre o teatro no Brasil, que, num dado momento, era apenas voltado para as classes mais abastadas, «então a maneira de aproximar pessoas do mundo das artes, do teatro, é um espaço aberto. Além do que todo edifício de teatro tem uma visão histórica elitista. [...] E aos teatros iam só os donos do poder. O homem da rua, do povo, nunca imaginava ir»¹³⁹.

Neste contexto cultural, devido à carência desse tipo de equipamento e serviços, Penteado desenvolve a «ideia de um teatro dessacralizado integrado no cotidiano da cidade»¹⁴⁰. Para tal, tira partido do espaço público como sendo o preferencial para a vida quotidiana da população, «ao exteriorizar-se, a forma populariza a arte, dessacraliza o teatro e autoriza o acesso do “homem comum” a um universo pleno de sugestões exclusivistas»¹⁴¹, o que permitiu que todas as parcelas da sociedade tivessem contacto direto e acesso a eventos culturais. Penteado defendeu os espaços públicos para multidões, uma arquitetura urbana com áreas multifuncionais voltada diretamente para os habitantes, para que a população se apropriasse e fizesse uso dos mesmos através de trocas diárias, criando espaços representativos e completos de significado, transformando-os através de relações de afetividade e do exercício da cidadania.

Para o arquiteto, no projeto do Centro, a forma não era o que mais importava, porque o ideal formal era mais voltado para a utilização dos espaços em torno da função. Entretanto, a arquitetura é tida como a forma física da união entre os espaços e as pessoas, sendo o objeto de incorporação aos novos hábitos.

Para inspiração projetual, o arquiteto procura referências formais de diversas maneiras, passando desde temas de obras do passado até às formas da natureza, que o orientam através da sua funcionalidade ou da sua simbologia.

Fábio Penteado tornou-se conhecido pelas *Flores de Concreto*, «formas que compõem o conjunto [e] remetem [par]a uma espécie de natureza geometrizada»¹⁴². Este conceito tornou-se marcante nos seus projetos de teatros, por serem inspirados

¹³⁸ TREVISAN, 2010: 36.

¹³⁹ GIROTO, 2013a: 294.

¹⁴⁰ TREVISAN, 2010: 42.

¹⁴¹ GIROTO, 2013a: 294.

¹⁴² GIROTO, 2013a: 283.

em formas orgânicas, especialmente nas flores. Apreciador da arquitetura racionalista, Penteadó optou pela simplicidade formal dos elementos para compor o conjunto de blocos para o Centro de Convivência, devido ao purismo das formas geométricas simples: círculo, retângulo, quadrado e triângulo.

Aqui foram aplicados conceitos adotados em projetos anteriores de Fábio Penteadó que consistiam na centralidade, nas formas circulares/radiais, na monumentalidade, no desafio técnico-construtivo, no uso do betão aparente, no entendimento da praça-teatro com um fluxo contínuo de usuários que convida todos a utilizá-la, proporcionando um contacto com a natureza.

O projeto do Centro foi concebido sob a forma de quatro grandes blocos de formato trapezoidal, onde cada um é responsável por abrigar no seu interior parte do programa de necessidades: acessos, *foyer*/administração, teatro para 500 pessoas, bar/restaurante e sala de exposição, articulando-se as várias partes entre si através de uma galeria semienterrada.

Na parte externa, onde está localizada a torre de iluminação com 25 metros de altura, o arquiteto «propõe outras e variadas formas de participação através de sua conformação arquitetônica. “De certa forma, reedita a ágora grega, ou o fórum romano em sua multiplicidade funcional e simbólica, mas também evoca o circo ao destinar-se à reunião das massas, acomodadas ao longo de sua forma virtualmente circular”»¹⁴³. Trata-se do vazio circular central, formado pela disposição de todos os blocos e utilizado como palco, que se complementa com quatro arquibancadas abertas e formadas pelas coberturas dos blocos em forma de degraus, com capacidade para acomodar 8000 espectadores.

O Centro de Convivência Cultural, enquanto marco arquitetônico e urbano da cidade campineira, destaca-se pela grandiosidade e pelos aspetos formais marcantes da arquitetura moderna paulista, triunfa através da proporção, da escala e do fascínio contemplativo que proporciona. O Centro de Convivência Cultural impõe-se como um instrumento de integração e criação de espaços, que, por si só, clama para que o mar de concreto seja habitado.

¹⁴³ MUNFORD *apud* GIROTO, 2013a: 87.

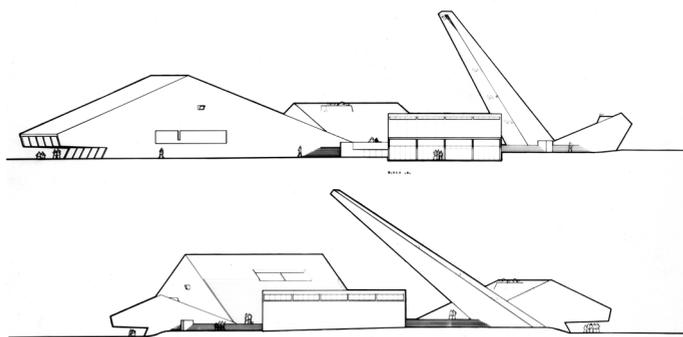


Fig. 23. Centro de Convivência Cultural de Campinas: desenho técnico do corte dos blocos B e E
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 133, PT_CA_ABR_1_A28-02-0133)

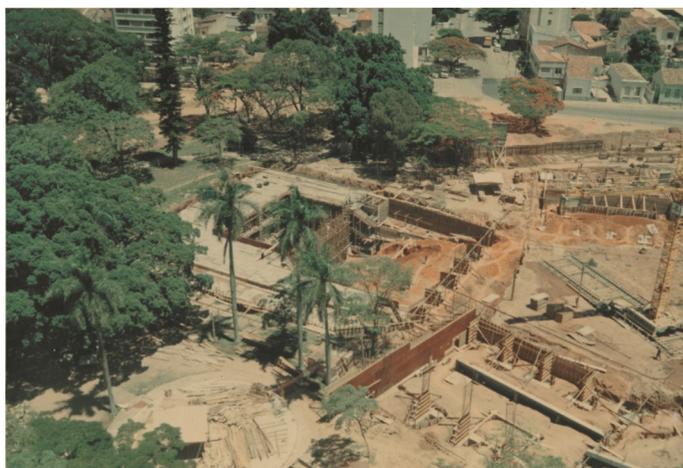


Fig. 24. Centro de Convivência Cultural de Campinas: fotografia de obra, 1968
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 8, PT_CA_ABR_1_A28-02-0008)

A construção do Centro de Convivência Cultural demonstra uma preocupação com a racionalização dos meios construtivos e uma forte ligação com a forma a partir da engenharia. Com a fusão das duas praças preexistentes, as escavações do terreno alteraram o local construtivo ao nível da topografia, tendo sempre em conta a preservação das espécies arbóreas autóctones. A partir do sistema tradicional de construção em betão armado com auxílio de cofragens em madeira para as estruturas de suporte e de apoio, a construção do Centro «remete às técnicas construtivas populares, [...] e cristaliza as marcas do trabalho humano»¹⁴⁴, tendo sido aplicadas nas fundações (estacaria), na estrutura (vigamentos e colunas), nas paredes exteriores e divisórias (gaiola), assim como na cobertura.

Fábio Penteadó, influenciado pelo pensamento da «Escola Paulista» e, especialmente, pelo de Vilanova Artigas, privilegiou o uso do betão armado como sistema

¹⁴⁴ GIROTO, 2013a: 65.

construtivo, não pela estética, mas pela plasticidade que tal material permite¹⁴⁵. Muito comum da «Escola», e quase de uso exclusivo no Centro de Convivência, o betão armado permitiu a criação de estruturas de suporte no local, com construção de peças e montagem *in loco*, dando «ênfase na austeridade e homogeneidade da solução arquitetónica através da paleta restrita de materiais»¹⁴⁶. O uso do betão armado nas superfícies, sem revestimento, com a «rugosidade de textura obtida pela manufactura»¹⁴⁷, é justificável «tendo em vista razões económicas»¹⁴⁸, permitindo a repetição, rapidez de execução e uso imediato.

Fig. 25. Centro de Convivência Cultural de Campinas: obra e estruturas, 1968
 Fonte: Casa da Arquitectura. Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 16, PT_CA_ABR_1_A28-02-0100)



Fig. 26. Centro de Convivência Cultural: vista aérea
 Fonte: Casa da Arquitectura. Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 66, PT_CA_ABR_1_A28-02-0066)



¹⁴⁵ GIROTO, 2013a: 65.

¹⁴⁶ ZEIN, 2005: 34.

¹⁴⁷ ZEIN, 2005: 34.

¹⁴⁸ ZEIN, 2005: 105.

A edificação final do Centro de Convivência Cultural atesta claro contraste visual entre a arquitetura e a relação com a envolvente, não só através do material aparente, mas também pela monumentalidade e simbolismo das estruturas existentes no espaço. O projeto é organizado por quatro blocos independentes, de diferentes usos e de dimensões variadas, com «formato de arquibancadas que se voltavam para um centro»¹⁴⁹. Os volumes, dispostos em volta da praça central, demarcam a paisagem com jogos de níveis, valorizando os percursos de circulação e destacando o zoneamento e uso dos edifícios. O volume maior alberga um teatro com 500 lugares, um segundo abriga a «entrada/*foyer* e concentra as atividades administrativas; um terceiro contém o espaço destinado a exposições de arte; o quarto abriga as instalações de um bar/restaurante»¹⁵⁰. Entre os volumes observa-se a torre, símbolo urbano do equipamento cultural na cidade de Campinas, de material aparente e monumental, com o propósito de apoio lumino-técnico. Os blocos estão interligados por uma galeria semienterrada, cujo acesso ao interior se localiza nos blocos do *foyer* e do restaurante, permitindo assim aceder às salas de teatro e de exposição — dois circuitos distintos que rodeiam os blocos. A calçada do Centro serve não só como cobertura da galeria, mas também como palco da arena.

O interior dos blocos é marcado, assim como o exterior, pela materialidade aparente do betão armado, onde sobressaem vigas de estruturação nos espaços abertos e amplos, de linhas arquitetónicas geometrizadas. Com os vãos de iluminação horizontais é possível a entrada de luz natural, na diagonal, o que permite o contraste visual entre a luz e a rugosidade do material.

A linguagem orgânica, muito influenciada por Alvar Aalto, encontra-se na disposição dos blocos em torno do vazio central da praça, através das arquibancadas com capacidade para abrigar 8000 pessoas, «transformando o espaço central em palco de um grande teatro de arena a céu aberto»¹⁵¹. A praça-teatro exterior permite uma autonomia de utilização em comparação com os espaços interiores, «garantindo assim uma certa intimidade para as atividades que ali se desenrolam sem a necessidade de se impor barreiras físicas taxativas»¹⁵², como por exemplo a convivência quotidiana entre comunidade, antecipada por Penteado aquando do projeto. O «palco do teatro de arena»¹⁵³ reforça a centralidade da composição arquitetónica, servindo como elemento de conexão entre blocos e abrigando multidões para a convivência coletiva.

Na continuidade dos equipamentos culturais preexistentes — os teatros —, o Centro de Convivência Cultural tornou-se uma nova «referência imagética da cidade,

¹⁴⁹ TREVISAN, 2010: 42.

¹⁵⁰ GIROTO, 2013a: 280.

¹⁵¹ GIROTO, 2013a: 281.

¹⁵² ZEIN, 2005: 175.

¹⁵³ TREVISAN, 2010: 36.

carente de marcos urbanos»¹⁵⁴, pelo espaço multifuncional de «rentabilidade social» que possibilita a fruição quotidiana da população. O Centro de Convivência, ao permitir a difusão da cultura, a convivência e o lazer campestres, demonstra ser um meio de atuação e intervenção no crescimento social do cidadão, apelando ao indivíduo, à sua participação individual, comunitária e política no espaço cultural.

RECEÇÃO DA OBRA: PATRIMÔNIO

Fábio Penteadó denunciou os graves problemas de conservação e da estrutura física do Centro de Convivência, construído entre 1966 e 1976 no lugar do Teatro Carlos Gomes demolido em 1965¹⁵⁵. A impotência do arquiteto diante das condições político-econômicas, da má gestão do complexo e da investida de recriar certo ar «nobre» com decoração que descaracterizava a ideia original, alterou profundamente o projeto¹⁵⁶.



Fig. 27. Centro de Convivência Cultural. Plano alto do centro de convívio, vista geral do edifício e envoltória, 1972
 Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas
 (fotografia n.º 62,
 PT_CA_ABR_1_A28-02-0062)

Na história da cidade de Campinas, o Centro de Convivência Cultural representa um período de grandes mudanças, em razão das reformas urbanísticas trabalhadas há décadas pelo Plano de Melhoramentos Urbanos (Prestes Maia), tornando-se um elemento de referências arquitetônicas, com betão armado, influência direta das obras do autor e do movimento moderno de arquitetura, a «Escola Paulista». Estas características foram o principal motivo para que o CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) abrisse o processo de classificação do Centro de Convivência Cultural de Campinas,

¹⁵⁴ GIROTO, 2013a: 281.

¹⁵⁵ MEIRELES, 2019: 1.

¹⁵⁶ GIROTO, 2013a: 298.

em 2001, e efetivasse a salvaguarda do bem em 2008, preservando a função e o uso de teatro. O CONDEPHAAT iniciou com Processo n.º 13 de 2001, prolongando-se até a resolução n.º 67 de 2008¹⁵⁷.

O Centro de Convivência Cultural de Campinas apresentou, desde a sua inauguração, grandes problemas com infiltrações devido à paralisação da obra. Ao longo das décadas os problemas agravaram-se, tanto que, a partir dos anos 2000, se tornaram mais sérios. Em 2011, o teatro interno do Centro apresentava condições precárias e, portanto, foi interditado. No ano seguinte fora solicitada peritagem às estruturas de betão.

Foram então observados o comprometimento na parte estrutural e de infraestrutura¹⁵⁸, com infiltrações originando risco de curto-circuitos, falhas de impermeabilização em quase toda a edificação, ligações elétricas irregulares com falta de manutenção e irregularidades nos pisos de betão¹⁵⁹. Diante dos factos, e com o teatro fechado, a Prefeitura inicia uma estimativa dos valores de investimento para reformas estruturais.

Em 2013, o IAB SP (Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento São Paulo), Núcleo Regional Campinas, propõe o Concurso Público Nacional de Ideias para o Centro de Convivência. Em 2014, a Prefeitura assina o compromisso de reforma com parceria da construtora Rossi Residencial¹⁶⁰.



Fig. 28. Centro de Convivência Cultural de Campinas, vista interior com colunas e vigas de sustentação da bancada, 1973
Fonte: Casa da Arquitectura. Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 97, PT_CA_ABR_1_A28-02-0097)

Em outubro de 2020, a obra de reabilitação do Centro de Convivência Cultural arrancou finalmente, com prazo previsto de 24 meses, tendo entrado, em 2021, enquanto se ultimava a presente publicação, na fase de limpeza e de impermeabilização.

¹⁵⁷ MEIRELES, 2019: 1-2.

¹⁵⁸ PELLICCIOTTA, *coord.*, 2015: 24.

¹⁵⁹ CAMPINAS. Prefeitura Municipal, 2012.

¹⁶⁰ PELLICCIOTTA, *coord.*, 2015: 24.

Paisagem

Dada a extensão territorial do Brasil, a variedade de espécies vegetais é enorme e mesmo os municípios podem possuir diversos biomas, conjuntos de ecossistemas, conforme as suas diferentes regiões. O Município de Campinas, por exemplo, possuía originalmente um «mosaico vegetal» formado por florestas fechadas com altos índices de incidência de chuvas até ambientes de cerrado, com vegetação baixa e espalhada e clima seco¹⁶¹.



Fig. 29. Vista aérea com as dunas artificiais

Fonte: Casa da Arquitectura. Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 25, PT_CA_ABR_1_A28-02-0025)

Toda a variedade da paisagem brasileira parece ter guiado o trabalho de Fábio Penteadó, pois a sua arquitetura sempre teve uma forte ligação com a mesma, quer como inspiração para os projetos quer como os seus «cenários». Fábio Penteadó tirou partido «de forma recorrente, a analogias ao imaginário popular e às formas da natureza para criar edifícios de materialidade sugestiva, em estreita relação com o universo artístico»¹⁶². A presença da paisagem natural como um elemento quase obrigatório nas criações de Fábio Penteadó fica evidente ao olharmos para os seus projetos. Fosse um hotel, um centro de convivência, um teatro de ópera ou uma escultura, ela está visivelmente presente¹⁶³, pois o arquiteto sempre tentava «criar um espaço de convívio, que permitisse o fluxo contínuo dos usuários, sem qualquer tipo de barreira, além do contato direto com a natureza»¹⁶⁴.

Como se pode imaginar, não foi diferente com o projeto do Centro de Convivência Cultural. A área escolhida para a implantação do Centro, um passeio público, possuía uma grande variedade de espécies vegetais. O arquiteto idealizou o projeto de forma

¹⁶¹ CAMPINAS. Prefeitura Municipal, 2015: 9.

¹⁶² GIROTO, 2013a: 20.

¹⁶³ GIROTO, 2013a.

¹⁶⁴ TREVISAN, 2010: 38.

a integrá-lo na paisagem, não apenas mantendo a exuberante vegetação que já existia — dentre a qual podemos citar: *ipês*, *flamboyants*, palmeiras imperiais e *jequitibás*¹⁶⁵ — mas também moldando essa envolvente através de indicações paisagísticas. O projeto previa que o equipamento cultural fosse emoldurado, por um lado, pela vegetação existente já citada e, pelo outro, por pequenas elevações, praticamente ao nível dos espectadores, como dunas artificiais que teriam ainda a função de barreiras acústicas¹⁶⁶.

Contudo, com o passar do tempo, tanto a vegetação existente como o desenho paisagístico do Centro foram sendo destruídos pela negligência, mesmo com o tombamento do desenho vegetal da área, inclusive com a substituição das dunas por uma área de estacionamento¹⁶⁷. A Secretaria de Cultura do Município decidiu então estabelecer um parecer técnico exigindo dos órgãos fiscalizadores «a proteção dos jardins (não permitindo o pisoteio, o trânsito e a colocação de caixas e outros objetos sobre os canteiros vegetados com flores, gramas e árvores)»¹⁶⁸ bem como a prática de estacionamento em outro local mais adequado¹⁶⁹. O aumento da cêrcea das construções em seu redor também pôs abaixo a intenção de fazer com que o Centro, integrado na praça, fosse um marco visual verde¹⁷⁰, tornando assim a sua envolvência com a paisagem menos emblemática do que a proposta do arquiteto.



Fig. 30. Variedade de vegetação à época da construção do CCC

Fonte: Casa da Arquitectura. *Coleção fotografica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas* (fotografias n.ºs 28, 26 e 166 [pormenores], PT_CA_ABR_1_A28-02-0028, PT_CA_ABR_1_A28-02-0026, PT_CA_ABR_1_A28-02-0166)

¹⁶⁵ CAMPINAS. Prefeitura Municipal, 2001: 11-12.

¹⁶⁶ TREVISAN, 2010: 42.

¹⁶⁷ TREVISAN, 2010: 48.

¹⁶⁸ CAMPINAS. Prefeitura Municipal, 2012: 407.4.

¹⁶⁹ CAMPINAS. Prefeitura Municipal, 2012: 407.4.

¹⁷⁰ GIROTO, 2013b: 236.



Fig. 31. CCC e os limites vegetais restantes
Fonte: Google Earth

Comunidade

O Centro de Convivência Cultural afirma-se como uma arquitetura que contrasta com os tradicionais teatros aos quais a elite campineira estava acostumada. Soma-se ao descontentamento por parte dessa elite a demolição do Teatro Carlos Gomes e a proposta de um teatro diferente do habitual.

Por outro lado, a despeito da opinião elitista, a comunidade como um todo sempre esteve presente no Centro fosse com a sua força de trabalho, fosse como utilizadora do mesmo. Fábio Penteadó sempre pensou neste projeto como um local igualitário, onde todos fossem bem-vindos. Segundo o arquiteto, «o programa do centro incluiu não apenas teatro, mas também salas de exposição, teatro de arena externo, entre outros itens projetados com o intuito de criar uma nova relação de escala e convívio com a cidade»¹⁷¹.



Fig. 32. Compilação de imagens da presença da comunidade na construção do CCC
Fonte: Casa da Arquitectura. *Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas* (fotografias n.ºs 31, 32 e 40 [pormenores], PT_CA_ABR_1_A28-02-0031, PT_CA_ABR_1_A28-02-0032, PT_CA_ABR_1_A28-02-0040)

¹⁷¹ ROVERONI, 2008: 996.

Fábio Penteado vê o Centro como uma praça, um local democrático a ser habitado pela comunidade. Na sua visão, o Centro deveria ser de uso livre e espontâneo, onde a comunidade pudesse habitar de forma a tirar o melhor proveito possível do local para si¹⁷². Mesmo com o seu conturbado processo de construção, o projeto chegou a experimentar a ocupação planejada pelo seu idealizador sendo utilizado pela comunidade para as mais diversas atividades. Desde grandes eventos, como o histórico espetáculo de Tom Jobim na cidade¹⁷³, ao que parece uma encenação, podemos ver, através das imagens cedidas pela Casa da Arquitectura que a comunidade fez, desde a inauguração, os mais diversos usos do equipamento.



Fig. 33. Placa sinalizando a proibição de permanecer no local
Fonte: Casa da Arquitectura. Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas (fotografia n.º 53, PT_CA_ABR_1_A28-02-0053)

Apesar da inicial aceitação por parte da população, o Centro continuou a ser alvo de crítica pelas classes mais altas. As principais reclamações giravam em torno da utilização do espaço por jovens da periferia após o encerramento do teatro interno¹⁷⁴. Com o passar dos anos, as restrições e as frequentes interdições, por conta dos problemas estruturais, fizeram com que o Centro acabasse por perder espaço no dia a dia da comunidade, passando a ser lembrado pela população campineira «como local da “Feira Hippie” (feira de artesanatos aos sábados e domingos que acontece na área do estacionamento)»¹⁷⁵. Já o teatro de arena, em consequência das deficiências projetuais, e consequente interdição, passou a ser espaço para usos inapropriados tais como assaltos, consumo de drogas, vandalismo, etc.¹⁷⁶.

¹⁷² PENTEADO, 1998 *apud* GIROTO, 2013a: 285.

¹⁷³ MEIRELES, 2019: 7.

¹⁷⁴ TREVISAN, 2010: 48.

¹⁷⁵ TREVISAN, 2010: 48.

¹⁷⁶ TREVISAN, 2010: 48.



Fig. 34. Compilação de imagens mostrando o que parece ser uma encenação
 Fonte: Casa da Arquitectura. *Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas* (fotografias n.ºs 91, 90 e 147 [pormenores], PT_CA_ABR_1_A28-02-0091, PT_CA_ABR_1_A28-02-0090, PT_CA_ABR_1_A28-02-0147)

Atualmente com projetos como «o movimento artístico Arte Viva, que passou a realizar com frequência saraus e outras apresentações culturais no espaço externo do Centro de Convivência Cultural»¹⁷⁷, a comunidade ensaia um processo de reativação do seu património e da sua praça. Em agosto de 2018, por ocasião do 20.º Dia Nacional do Património, um grupo de pessoas decidiu denunciar o abandono do espaço dando um abraço coletivo simbólico em torno do bem¹⁷⁸. O ato em torno do Centro foi também uma maneira da comunidade mostrar que ainda se recorda do «lugar de glórias e de relevância»¹⁷⁹ que o Centro de Convivência Cultural de Campinas ocupa na história da cidade por ter feito parte de momentos históricos importantes como é exemplo a campanha das Diretas Já¹⁸⁰, movimento popular contra a ditadura militar e pela redemocratização do país.



Fig. 35. Vista aérea do centro tomado pelo público
 Fonte: Arquivo Fábio Penteadó

¹⁷⁷ MEIRELES, 2019: 12.

¹⁷⁸ MEIRELES, 2019: 1.

¹⁷⁹ MEIRELES, 2019: 7.

¹⁸⁰ MEIRELES, 2019: 7.

CASA GERASSI – PAULO MENDES DA ROCHA*

ANA RITA CORREIA
MARIANA EÇA NEGREIROS
MAURO SANTOS GONÇALVES
RENAN MARINHO
MARCELO SANTIAGO

A FONTE: AS FILMAGENS DA CASA GERASSI

Os vídeos sobre a Casa Gerassi, da Coleção de Arquitetura Brasileira da Casa da Arquitetura, são fontes que documentam o processo de construção desta Casa de São Paulo, Brasil. Este registo documental é dividido em duas partes, isto é, em dois vídeos. A primeira parte tem 22 minutos e 3 segundos, enquanto a segunda tem 20 minutos e 17 segundos. Estes resultam de uma gravação em vídeo analógico, a cores e com som, feita em VHS-C (formato de câmara). A fonte em análise já resulta, porém, de uma transposição digital das cassetes de câmara originais. A primeira parte abrange um período de gravações entre 2 de maio de 1990 e 5 de maio de 1990 e a segunda documenta a continuação da montagem da Casa Gerassi entre 5 de maio de 1990 e 29 de janeiro de 1991¹⁸¹. Antonio Gerassi, em entrevista, realça que «as filmagens fluíram quase que instantaneamente, sem roteiro ou projeto»¹⁸². Esta entrevista feita a Antonio Gerassi, o encomendador, via e-mail, confere informações sobre a documentação videográfica, a sua ligação com o arquiteto e relatos sobre a vivência nesta Casa.

Os objetos videográficos apresentam-se como registos documentais da montagem e da construção da Casa Gerassi. Estes são imprescindíveis para o estudo do espaço e de todos os elementos visuais que nele encontramos, bem como das ações que a câmara capta. O termo *fonte* revela um caráter informativo, algo de onde brota conhecimento sobre determinado assunto. A partir de uma análise da fonte surgirão questões, respostas e hipóteses sobre o objeto e o que este representa ou sugere.

A análise a que nos propomos consiste na exploração da própria fonte audiovisual e dos seus elementos: o texto (diálogos, comentários), a imagem e o som. Assim, a análise «trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após

* Fonte: Casa da Arquitetura. *Coleção de Arquitetura Brasileira*, vídeos Casa Gerassi (1990-1991).

¹⁸¹ Destes vídeos, transpostos para formato digital pela Casa da Arquitetura, serão apresentadas diversas capturas ao longo do texto.

¹⁸² Entrevista inédita realizada pelos estudantes no âmbito desta investigação a Antonio Gerassi (1 abr. 2020). Dora-vante citada GERASSI, 2020.

a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos»¹⁸³. A descrição arquivística indica que o objeto é propriedade da Coleção de Arquitetura Brasileira da Casa da Arquitectura, cedido pelo próprio Antonio Gerassi, o qual detém os direitos autorais do mesmo. Em entrevista, outra fonte essencial que complementa o documento vídeo, o encomendador da obra conta como o próprio foi responsável pela gravação com o intuito de preservar a memória da construção¹⁸⁴. Entende-se, por isso, o caráter doméstico dos vídeos, que documentam a construção da Casa onde a sua família viverá posteriormente, enfatizado também pelo suporte de gravação.

O som apresenta-se como um elemento crucial na análise da fonte audiovisual. Este, juntamente com a imagem, permite recriar o espaço capturado, nomeadamente o local e o terreno onde a Casa Gerassi se vai erguer. A presença de som enriquece a imagem e os dois funcionam através do princípio de síncriese, ou seja, permitem que se estabeleçam relações com o que vemos e com o que ouvimos¹⁸⁵. Somos imediatamente imersos no espaço de construção, com sons de camiões, da montagem da Casa Gerassi e de diálogos momentâneos. Tal decorre de estarmos a analisar um registo em suporte vídeo, meio que permitia, à época, não só a gravação de imagens, mas também de sons em direto, sincronizados com a imagem.

A fonte audiovisual mostra-nos a transformação de um espaço (do terreno) a partir da construção e montagem de uma casa. O tempo é marcado pelo som, pelas marcas temporais no vídeo, pelo movimento dos intervenientes na obra e pelo gradual crescimento do projeto. É a partir desta análise que compreendemos a presença de Antonio Gerassi e de Paulo Mendes da Rocha, o arquiteto contratado. Os outros intervenientes ou são trabalhadores ou espectadores anónimos cuja identidade podemos especular (talvez familiares e amigos do engenheiro Gerassi e do arquiteto ou possíveis vizinhos). A fonte audiovisual torna-se, assim, o primeiro ponto de contacto com o objeto físico em estudo: a Casa Gerassi.

A investigação dos contextos histórico ou arquitetónico responde-nos a questões pertinentes, mas carece da ligação pessoal que a fonte nos oferece. Isoladamente, a fonte não nos permite estabelecer ligações imediatas com os seus possíveis contextos, para tal termos de analisar os vários elementos que nos proporcionam uma leitura ao nível da cultura visual.

CULTURA VISUAL: DOCUMENTOS DE UMA CONSTRUÇÃO

A cultura visual ganha um papel importante para a análise dos vídeos, gravados pelo próprio proprietário, que documentam a construção da habitação¹⁸⁶.

¹⁸³ PENAFRIA, 2009: 2.

¹⁸⁴ GERASSI, 2020.

¹⁸⁵ CHION, 2011: 12.

¹⁸⁶ GERASSI, 2020.

Este documento origina uma variedade de questões que podem ser respondidas através do estudo e da investigação da imagem em movimento. Como a fonte videográfica visa documentar a construção de uma arquitetura, podemos interpretar o som como um fator natural e circundante.

No espaço captado pela câmara percebemos o decorrer de diversas ações, o que permite perceber a evolução de um terreno, marcado pela presença de vegetação, para um lugar onde se ergue uma arquitetura de um só volume, constituída por materiais industriais. Neste sentido, a percepção espacial é um fator importante para compreender o lugar ao nível territorial e ao nível das dinâmicas que nele decorrem na montagem da estrutura arquitetónica. Por outro lado, nestes objetos que documentam a transformação de um espaço é perceptível a passagem do tempo marcada por momentâneos elementos textuais que informam sobre a hora e sobre a data da sua captura (dia, mês e ano). Neste caso, a arquitetura é «um instrumento de transformação»¹⁸⁷, alterando o *genius loci* deste bairro brasileiro. Durante a gravação do processo construtivo destacamos vários intervenientes que presenciam ou trabalham na montagem da estrutura arquitetónica numa área urbana rodeada de habitações. Assim, estas estabelecem uma narrativa visual estimulada pelas ações dos trabalhadores, que vestem uniforme azul, e pelas ações e intervenções do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, do engenheiro e proprietário Antonio Gerassi, bem como de outros intervenientes.

O som gravado é produzido pela elevação das peças pré-fabricadas, pela sua chegada nos longos camiões, pelo súbito aglomerado de pessoas, marcando o movimento e o ambiente da construção.



Fig. 36. Captura 01 (00:01:08)
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
vídeos Casa Gerassi (1990-1991)

¹⁸⁷ ROCHA, 2012: 34 *apud* VILLAC, 2016: 97.



Fig. 37. Captura 02 (00:17:44)
 Fonte: Casa da Arquitectura.
 Coleção de Arquitectura Brasileira,
 vídeos Casa Gerassi (1990-1991)

Neste sentido, percebemos um contraste entre a pacatez do bairro, que predominava no início da gravação, e o ruído típico da construção. Mesmo o diálogo entre os intervenientes é afetado pelo som das máquinas. Desta forma, podemos dar o exemplo de uma pequena conversa entre Paulo Mendes da Rocha e Antonio Gerassi, bastante condicionada pelo ruído das máquinas, mas que permite perceber que o arquiteto comenta: «A casa é bonita» — enquanto Gerassi pergunta — «Você gostou?» — e Paulo Mendes da Rocha termina com a simples frase — «Pedaço da sua casa»¹⁸⁸. Ao longo da gravação vemos que o número de trabalhadores no estaleiro aumenta com a chegada das peças pré-fabricadas ao lugar da Casa e das máquinas mais ruidosas, como a grua.



Fig. 38. Captura 03 (00:21:18)
 Fonte: Casa da Arquitectura.
 Coleção de Arquitectura Brasileira,
 vídeos Casa Gerassi (1990-1991)

¹⁸⁸ Objeto 1 (00:12:45 - 00:12:57).



Fig. 39. Captura 04 (00:13:01)
 Fonte: Casa da Arquitectura.
 Coleção de Arquitectura Brasileira,
 vídeos Casa Gerassi (1990-1991)

Durante o processo de montagem da estrutura, percebe-se o desafio que os construtores civis têm na colocação das enormes peças no seu local, estando estes por vezes em perigo devido à possibilidade de queda daquelas. O processo de construção, difícil, é acompanhado por inúmeras instruções em voz alta de forma a orientar a obra.

Num ponto mais avançado da montagem, os trabalhadores circulam em pontos elevados, sobre as peças, como acrobatas. Desafiam a gravidade com a sua destreza a andar em cima de finas peças, acabadas de encaixar na estrutura, ou sentados noutras que são elevadas pela grua. De certa forma, recordam-nos as fotografias de trabalhadores nos arranha-céus a *desafiar* as alturas. Exemplo disto são as fotografias de Lewis Hine que se dedicou largamente à fotografia das obras de Nova Iorque, especialmente da década de 1930. A fotografia *Empire State Building, New York (1931)*¹⁸⁹ mostra-nos dois trabalhadores desprotegidos numa obra a grande altura.

Deste modo, a Casa Gerassi foi construída através de peças pré-fabricadas que formam um edifício de um só piso, com a libertação total do espaço térreo, como percebemos nos momentos finais do objeto videográfico¹⁹⁰. Até aos dias de hoje, esta arquitetura habitacional preserva a sua identidade com as suas estruturas pré-fabricadas. Estes vídeos são testemunhos da transformação de um espaço e guardam em si a memória desta mudança pelo próprio proprietário e morador, Antonio Gerassi.

¹⁸⁹ HINE, *fol.*, 1931.

¹⁹⁰ SELEME, 2012: 22.



Fig. 40. Captura 05 (00:13:45)
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
vídeos Casa Gerassi (1990-1991)



Fig. 41. Captura 06 (00:16:42)
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
vídeos Casa Gerassi (1990-1991)

A CONSTRUÇÃO DA CASA GERASSI

O processo construtivo é uma forte componente para compreender o projeto da Casa Gerassi do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Acolhendo as ideias de Antonio Gerassi para a construção da sua habitação, o arquiteto concebe uma arquitetura que dominará o terreno de uma forma concisa e estrutural. Assim, estabelece uma articulação com o espaço orgânico exterior, enfatizando o sistema construtivo desta arquitetura.

Devido ao seu particular percurso, Paulo Mendes da Rocha afirma que a construção é fundamental para levar a cabo o conhecimento arquitetónico e resolver os problemas com eficiência de modo a atingir o essencial e evitar o desnecessário¹⁹¹. O mesmo refere-se aos arquitetos como aqueles que pensam como engenheiros¹⁹². Assim, o processo construtivo revelará a competência e o virtuosismo do arquiteto¹⁹³.

¹⁹¹ LUZURIAGA TORRES, 2012: 69.

¹⁹² LUZURIAGA TORRES, 2012: 69.

¹⁹³ LUZURIAGA TORRES, 2012: 69.

Deste modo, os seus projetos arquitetónicos são uma síntese do raciocínio, das experiências e das observações sobre o espaço¹⁹⁴. Neste caso, a técnica, que busca a racionalização do método construtivo, é o elemento eminente nas obras de Paulo Mendes da Rocha como forma de manifestação estrutural¹⁹⁵. Os seus projetos anulam a distância entre a razão e a imaginação, utilizando a técnica como uma ferramenta capaz de resolver os problemas¹⁹⁶. Assim, esta permite um ato de conhecimento e a invenção de um procedimento¹⁹⁷.

A definição do sistema construtivo pré-fabricado da Casa Gerassi foi importante para a aplicação de uma técnica limpa, pelo facto de evitar o desperdício de material. De igual modo, este recurso proporcionou um rigoroso controlo do processo com a execução do trabalho de uma forma eficiente¹⁹⁸. Assim, a utilização de peças pré-fabricadas permitiu uma construção veloz. Os projetos de habitação de Paulo Mendes da Rocha demonstram o «esforço de imaginar casas que não possuam especificidade perante o resto da arquitetura: que sejam simplesmente arquitetura, ou seja, que visem construir»¹⁹⁹.

Por conseguinte, os objetos videográficos gravam toda a evolução da construção da Casa Gerassi. Eles documentam a chegada das peças em enormes camiões a este bairro de São Paulo, o levantamento pela enorme grua, a montagem e o resultado final de todas as peças conjugadas.

A adoção deste sistema industrial causou um grande impacto nos residentes deste bairro. À medida que as peças pré-fabricadas foram chegando e a grua começou a elevá-las, a vizinhança reclamava que num bairro residencial não poderia ser construído um edifício comercial²⁰⁰. Assim, as pessoas, ao observarem as estruturas de betão, consideraram que não estaria a erguer-se um edifício habitacional. O desentendimento dos residentes quanto ao sistema construtivo causou a Paulo Mendes da Rocha grande satisfação, pois esta situação revelava o «verdadeiro êxito da técnica»²⁰¹. Neste caso, a técnica é utilizada como instrumento de mudança do relacionamento entre o Homem e a natureza das formas²⁰².

A Casa Gerassi é um notável exemplo para elevar as virtudes do sistema construtivo pré-fabricado. Deste modo, o mesmo «não condiciona a engenhosidade humana»²⁰³, permitindo ao arquiteto expressar o seu conhecimento e capacidade técnica através de uma obra concisa e estruturada.

¹⁹⁴ SELEME, 2012: 4.

¹⁹⁵ SELEME, 2012: 5.

¹⁹⁶ LUZURIAGA TORRES, 2012: 77.

¹⁹⁷ VILLAC, 2014: 5.

¹⁹⁸ LUZURIAGA TORRES, 2012: 93.

¹⁹⁹ PISANI, 2018: 21.

²⁰⁰ OTONDO, 2013: 101.

²⁰¹ OTONDO, 2013: 102.

²⁰² OTONDO, 2013: 102.

²⁰³ LUZURIAGA TORRES, 2012: 93.

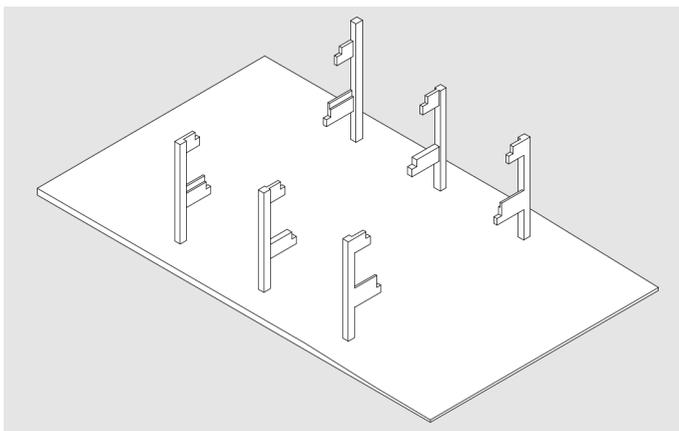


Fig. 42. Montagem das colunas com suporte
Fonte: LUZURIAGA TORRES, 2012: 117

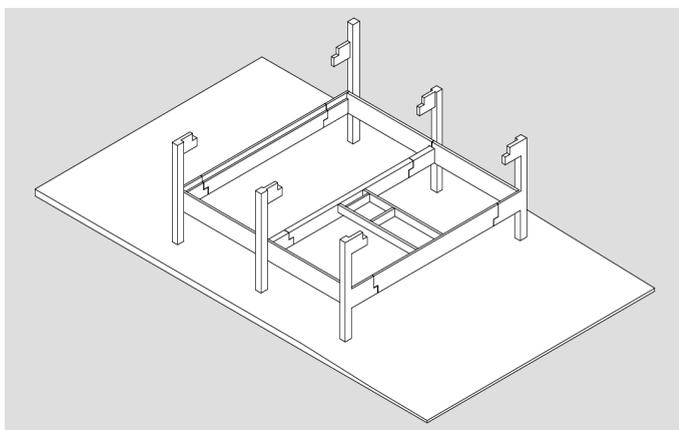


Fig. 43. Montagem das vigas I
Fonte: LUZURIAGA TORRES, 2012: 118

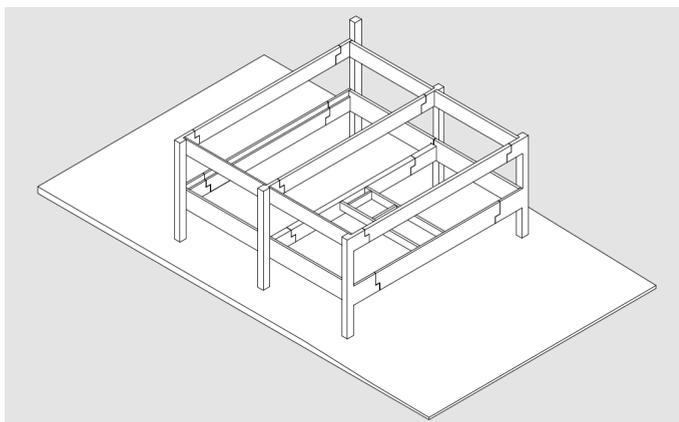


Fig. 44. Montagem das vigas II
Fonte: LUZURIAGA TORRES, 2012: 119

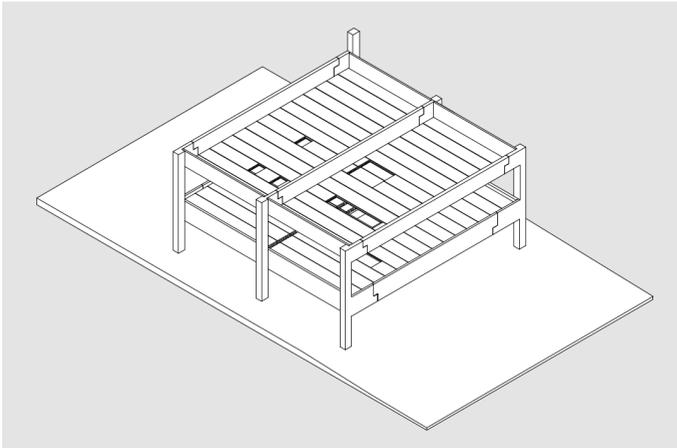


Fig. 45. Montagem das lajes alveolares
Fonte: LUZURIAGA TORRES,
2012: 121

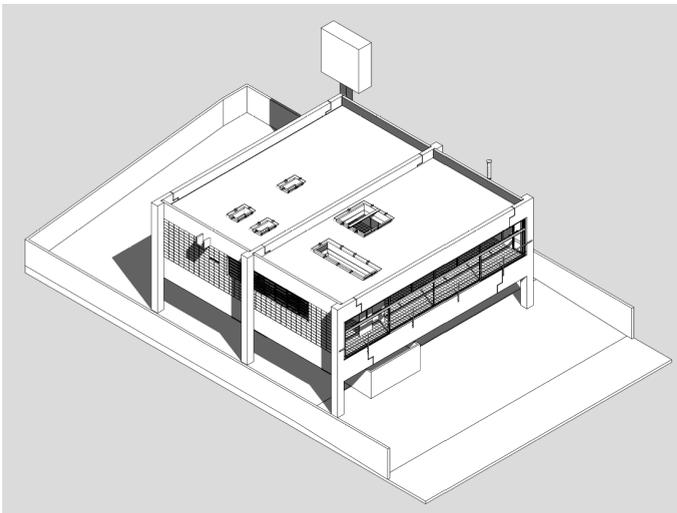


Fig. 46. Finalização e acréscimo do reservatório de água
Fonte: LUZURIAGA TORRES,
2012: 128

O TEMPO E O ESPAÇO DA CASA GERASSI

Para entender a Casa Gerassi é fundamental contextualizá-la no tempo e no espaço. O entendimento do contexto histórico permite compreender pontos centrais da construção, seja pela opção dos moldes pré-fabricados, duráveis e ágeis, seja pela opção de um espaço que apresenta permeabilidade entre o público e o privado, assim como tantos outros.

O espaço anexo à residência, o quarto destinado aos empregados domésticos, evidencia o estatuto social dos proprietários e representa, para as novas gerações, uma herança de um *modus vivendi* do passado. Dessa forma, o combate à desigualdade está fortemente presente na vida de Paulo Mendes da Rocha, e encontramos o seu eco na forma como trata o espaço no qual impera a convivência do coletivo.

As transformações políticas, sociais e económicas da década de 1980 repercutiram-se diretamente na Casa Gerassi. Após um lento e gradual processo de abertura democrática, o regime ditatorial chegou ao fim em 1985 com as eleições indiretas de Tancredo Neves para a Presidência da República²⁰⁴. Nesta época, o país saía de um regime autoritário no qual a cúpula das Forças Armadas exercia o poder e as principais funções do Governo.

Apesar da forte censura e repressão militar desde o final dos anos de 1960, a ditadura não conseguiu silenciar os setores letrados da população; contrariamente, a ideologia de esquerda continuava a dominar, de forma geral, os meios académicos e culturais²⁰⁵. Foi nesse período que diversos movimentos culturais, como o Tropicalismo, surgiram sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira. Muitos artistas e profissionais liberais foram exilados neste período e amnistiados em 1979, incluindo Paulo Mendes da Rocha.

No âmbito económico, durante a ditadura, permanecia o princípio da forte presença do Estado na regulação do mercado, o que promoveu uma ilusão de crescimento económico. A máscara do «milagre económico» caiu na redemocratização, a qual foi marcada pela forte crise económica²⁰⁶. Se na década de 1970 houve o crescimento da industrialização e das exportações, os anos de 1980 apresentaram um aumento da dívida externa do país.

O movimento das Diretas Já, que clamava pelas eleições diretas para a Presidência da República²⁰⁷, foi importante para a redemocratização. Em 1984, foi em São Paulo que a investida democrata ganhou força com um evento realizado no Vale do Anhangabaú, no centro da capital paulista. Mais de 1,5 milhões de pessoas se reuniram para declarar apoio ao movimento das Diretas Já²⁰⁸.

A partir de 1985 a sociedade brasileira passou por reformas estruturais. Em 1986, convocou-se a Assembleia Constituinte na qual foi elaborada uma nova Constituição²⁰⁹ que estabeleceria um Estado democrático e os direitos fundamentais do cidadão. Porém, a nova Constituição não foi suficiente para combater a desigualdade social que cresceu durante a ditadura²¹⁰ e tornou-se insustentável nos anos de 1980.

Em 1989, ano da primeira eleição presidencial decidida por voto popular no Brasil, a população de 146,7 milhões de pessoas conviveu com a inflação acumulada de 1.972,91%²¹¹ (recorde que só seria batido em 1993, quando o Índice de Preços ao

²⁰⁴ FAUSTO, 2001: 237.

²⁰⁵ FAUSTO, 2001: 284.

²⁰⁶ FAUSTO, 2001: 256.

²⁰⁷ SCHWARCZ, STARLING, 2015: 491.

²⁰⁸ SCHWARCZ, STARLING, 2015: 493.

²⁰⁹ FAUSTO, 2001: 286.

²¹⁰ NERI, 2009: 10.

²¹¹ IBGE, [s.d.].

Consumidor Ampliado apresentou um aumento de 2.477,15%). Após uma polémica campanha, Fernando Collor de Mello implementou o Plano Brasil Novo (conhecido como Plano Collor). Ele, por sua vez, bloqueou o dinheiro de poupanças, conta-correntes e aplicações no Brasil, resultando na cativação de quase 80% do dinheiro que circulava nos bancos no país²¹². A medida, além de impopular, não foi eficaz e resultou na queda do consumo, aumento do desemprego e da instabilidade económica. A situação ainda se deterioraria mais com as denúncias de corrupção e o desvio de dinheiro ligados ao presidente, até resultar em seu *impeachment* em dezembro de 1992. Naquele momento, o Brasil tinha uma taxa de desemprego de 6,5% e uma inflação de 1.119,10%²¹³.

A instabilidade económica e a inflação diária são o pano de fundo para compreender esta casa. Ao utilizar-se materiais pré-fabricados, a estrutura da Casa Gerassi foi edificada em três dias e, por sua vez, não sofreu o impacto da hiperinflação. Já as questões políticas e sociais refletem-se no modo de projetar de Paulo Mendes da Rocha na medida em que o arquiteto promove o coletivo em seus espaços o que se traduz na igualdade de tratamento dos usuários das suas obras.

O CONTEXTO ARQUITETÓNICO BRASILEIRO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

A arquitetura da «Escola Paulista» vai obter o protagonismo no cenário nacional passado o apogeu da Escola Carioca, refletida nomeadamente nas obras de Oscar Niemeyer e de Lúcio Costa na construção da nova capital federal.

Brasília representaria o ápice da produção de Niemeyer, o qual, já nos anos de 1950, afirmava uma linguagem de puro deleite, conferindo à arquitetura uma dimensão erótica e lúdica²¹⁴ expressa pela curva, pelas rampas e pelas superfícies deslizantes e reviradas. Tratava-se de um momento de «construção da identidade nacional baseada numa [nova] agenda política de país»²¹⁵. Foi somente passado o esplendor arquitetónico materializado em Brasília que a chamada «Escola Paulista» ganharia progressivamente mais notoriedade através de obras que se destacavam do seu contexto imediato.

A produção arquitetónica de Paulo Mendes da Rocha encontra relevância a nível nacional e internacional. A sua obra está intrinsecamente ligada e influenciada pelo seu contacto com Vilanova Artigas (1915-1985), tido como o principal mentor da «Escola Paulista». Este grupo iria trazer como principal proposta a definição da forma arquitetónica a partir da estrutura, um legado da Escola Politécnica de São Paulo²¹⁶. Após a morte

²¹² SCHWARCZ, STARLING, 2015: 495.

²¹³ IBGE, [s.d.].

²¹⁴ FIGUEIRA, 2010: 65.

²¹⁵ TAKAHASHI, 2019: 90.

²¹⁶ TAKAHASHI, 2019: 75.

de Artigas, em 1985, os novos arquitetos de São Paulo buscariam em Paulo Mendes da Rocha uma referência e fonte de inspiração.

Entre os principais aspectos valorizados pela «Escola Paulista» destaca-se o conceito da «verdade estrutural», tema relacionado com a clareza e com a adequação da estrutura²¹⁷. Além disso, também é notória a valorização do uso do betão armado com valor estético. O uso da sua plasticidade formal, contudo, nunca dissimulou a estrutura ou prejudicou a sua leitura, de forma que os elementos estruturais propostos nos projetos fossem facilmente identificados e visualizados de maneira quase didática²¹⁸. A «Escola Paulista», portanto, partia da questão estrutural como influência formal e estética da arquitetura.

A preocupação quanto ao sistema construtivo da «Escola Paulista» não foi ao acaso. A formação dos arquitetos de São Paulo decorria de dois cursos principais: o da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie e o da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Ambos já existiam ligados aos cursos de engenharia civil anteriormente criados, que contavam, entre as suas especialidades, com a formação para o diploma de engenheiro-arquiteto. Portanto, a formação do arquiteto paulista nasce de uma raiz politécnica, pragmática, técnica e fortemente associada à engenharia²¹⁹.

A «Escola Paulista» teria o seu nascimento na década de 1950 e se consolidaria, gradualmente, até conquistar ampla expansão e escolarização, na década de 1970. É relevante ressaltar que para que esta arquitetura se configurasse como uma «escola» não foi necessário que ela se concentrasse em um edifício ou espaço físico, nem que fosse lecionada oficialmente em determinado curso ou tivesse regulamentos claros e bem definidos. De facto, a «Escola Paulista» apenas passaria a permear os meios de ensino de maneira mais presente a partir dos anos de 1970, o que não significa que a prática de uma arquitetura que seguisse as suas referências não existisse anteriormente em São Paulo. Até meados dos anos de 1960 já existia uma centena de obras seguindo os preceitos de racionalidade projetual e construtiva valorizados pela «Escola»²²⁰.

A «Escola Paulista» vai exercer grande influência não somente na arquitetura de São Paulo, mas também no cenário nacional, facto que se reflete na sua comprovada expansão. O grupo seria tão bem-sucedido que produziria mudanças significativas na paisagem através do aumento exponencial de suas obras a partir da década de 1960 com a progressiva adesão de mais arquitetos a tais preferências estéticas²²¹.

Naturalmente, a intensa exploração das possibilidades estruturais oriundas da formação associada à engenharia encontraria um esgotamento que se refletiria na decadência deste modelo através de projetos de volumetria excessivamente ousada e sem

²¹⁷ ZEIN, 2005: 77.

²¹⁸ MACADAR, 2006: 2.

²¹⁹ ZEIN, 2005: 338.

²²⁰ ZEIN, 2005: 341.

²²¹ ZEIN, 2005: 341.

propósito, configurando um exibicionismo de estruturas sem real sentido²²². Após a exacerbação formal dos anos de 1970, inicia-se uma revisão crítica da modernidade brasileira que levaria a arquitetura a outros rumos. Se na década de 1970 a arquitetura brasileira era tida como «carioca» ou «paulista», assumindo sempre como unidade as características de um grande centro, na década de 1980 ela iria se apropriar de uma identidade cada vez mais facetada e incorporaria distintos traços regionais²²³, tornando-se efetivamente brasileira e plural. A arquitetura brasileira passaria, assim, a distanciar-se de uma unidade e a assumir plenamente a multiplicidade.

O ARQUITETO: PAULO MENDES DA ROCHA

Nascido em 1928 em Vitória, no Brasil, Paulo Mendes da Rocha é uma das principais figuras da arquitetura contemporânea brasileira. A obra do arquiteto ultrapassa fronteiras e alcança relevância internacional, sendo reconhecido pela obtenção de um Pritzker, prêmio mais emblemático da arquitetura, em 2006. O arquiteto foi também agraciado com outras distinções, dentre as quais o Prémio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana, em 2000, e o Leão de Ouro, da Bienal de Veneza, em 2016.

O contacto de Paulo Mendes da Rocha com a engenharia se daria desde muito cedo. Filho do engenheiro de portos e vias navegáveis Paulo Menezes Mendes da Rocha, que foi diretor da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo entre 1943 e 1947, nutre, assim, uma proximidade com a área da engenharia vinda do seio familiar.

Formado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1954, Paulo Mendes da Rocha iria vencer o concurso para o ginásio do Clube Atlético Paulistano em 1958, aos 29 anos, somente 4 anos após ter-se formado como arquiteto. A obra dar-lhe-ia o Grande Prémio Presidência da República na 6.ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1961. A partir de então, integraria o grupo da chamada «Escola Paulista» na arquitetura, que reunia como principal nome o arquiteto Vilanova Artigas²²⁴.

O arquiteto tornar-se-ia professor em 1961 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), a convite de Vilanova Artigas. Durante o período da ditadura militar no Brasil, Mendes da Rocha e Artigas, juntamente com outras figuras da arquitetura brasileira, como Oscar Niemeyer, seriam perseguidos, uma vez que na lógica daquele regime de repressão estes eram tidos como subversivos pelas suas ideologias de cunho socialista. Mendes da Rocha²²⁵ e Artigas iriam ser afastados de seus cargos da FAUUSP e passariam pelo exílio. O retorno à Universidade apenas se daria em 1980 (após a amnistia de 1979), quando o arquiteto assumiria o cargo na condição de auxiliar de ensino, até tornar-se professor titular em 1998, aos 70 anos.

²²² ZEIN, 2005: 348.

²²³ TAKAHASHI, 2019: 103.

²²⁴ ITAÚ CULTURAL, 2019b.

²²⁵ TAKAHASHI, 2019: 103.

O seu contacto com Artigas iria repercutir-se na sua obra, que seria marcada por uma estética arquitetónica ligada à engenharia e às questões estruturais. Entre as obras fundamentais de Paulo Mendes da Rocha destacam-se a sede social do Jóquei Clube de Goiás, de 1962, e a sua própria residência, no bairro Butantã, de 1964, ambas em São Paulo.



Fig. 47. Casa Butantã (1964),
São Paulo
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
047CynthiaYendocl_Casa
Butantã

A casa no Butantã seria marcada pelo uso de peças pré-fabricadas, de betão armado, e pelo rigor construtivo pautado na modulação. Seria um dos primeiros ensaios do arquiteto com a ideia de racionalização com a utilização de peças adequadas à repetição, inseridas na lógica de produção em larga escala, princípios que seriam aplicados em projetos posteriores, como na Casa Gerassi, em 1989. A Casa Butantã é um retrato daquele momento da vida do arquiteto, que moraria na residência com os quatro filhos e que, portanto, desejava transformar a experiência de habitar numa atividade lúdica para as crianças através de suas formas e espacialidade. Atualmente é o filho do arquiteto que nela reside.

Mendes da Rocha também atuaria na representação da classe, presidindo o departamento paulista do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Departamento São Paulo (IAB SP) em dois períodos: de 1972 a 1973 e de 1986 a 1987. Através de seu projeto para o Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE) (1987), também vencedor de um concurso, inaugura-se uma nova fase de reconhecimento público do seu trabalho. O grande vão livre de 60 metros sob a viga do MuBE iria fazer deste edifício uma das suas obras mais famosas. O vão teria uma função essencialmente simbólica²²⁶: demarcar um lugar, uma construção semissubterrânea onde se abriga o acervo do museu.

²²⁶ TELLES, 1990: 44-51.



Fig. 48. MuBE (1995), São Paulo
 Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
 PT_CA_PMR1_MUBE_05

Na década de 1990, por volta do mesmo período em que projetou a Casa Gerassi, a produção arquitetônica de Paulo Mendes da Rocha vai ser largamente reconhecida, sendo executados nesta década projetos relevantes para a cidade de São Paulo, como o pórtico da Praça do Patriarca, em 1992, e a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP), em 1993.

Entre a produção de Paulo Mendes da Rocha no recente cenário internacional destaca-se o Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, projeto em parceria com MMBB Arquitetos e Bak Gordon Arquitectos. A sua produção manifesta-se como a legítima herdeira do legado racionalista, porém atualizada para um novo contexto. Assim, a sua obra lança-se no panorama contemporâneo trazendo de volta o olhar internacional para a arquitetura brasileira.

O ENCOMENDADOR: ANTONIO GERASSI

Antonio Gerassi foi o encomendador da Casa Gerassi. Engenheiro civil licenciado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1978) já ocupou cargos públicos de relevância em órgãos do Estado de São Paulo, como a Secretaria de Desenvolvimento Econômico e da Ciência e Tecnologia de São Paulo e o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). Foi, inclusive, membro do conselho de administração da Companhia de Tecnologia de Saneamento Ambiental (CETESB)²²⁷.

O encomendador foi também o autor das filmagens que registaram o processo de construção da Casa, cujas imagens são reproduzidas ao longo deste texto. Como engenheiro, filmar as suas obras era um hábito que já tinha de trabalhos anteriores. Segundo Gerassi, os registos ajudam-no a preservar na memória os detalhes dos processos construtivos²²⁸.

²²⁷ SÃO PAULO. Governo do Estado. CONSEMA, 1995.

²²⁸ GERASSI, 2020.

A escolha do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, como será exposto a seguir, deu-se por diversos fatores, sendo o mais relevante o facto de o arquiteto e Gerassi terem frequentado a mesma universidade. Neste sentido, em entrevista, Paulo Mendes da Rocha confessou que havia muita sinergia entre ambos e que a Casa Gerassi é «um paradigma, uma casa tese»²²⁹, destacando que a sua maior virtude está no seu proprietário e na sua capacidade de compreender a proposta apresentada. Assim, eles trabalharam juntos e construíram uma casa que foi habitada pela família Gerassi durante 20 anos.

A ENCOMENDA DA CASA GERASSI

Desde a época da faculdade que Antonio Gerassi conhecia os trabalhos de Paulo Mendes da Rocha. Com o intuito de contratá-lo para construir a sua próxima residência, em 1989, Gerassi procurou o arquiteto em seu escritório. Na altura, o arquiteto já não gostava da ideia de desenhar mais projetos de casas privadas. Em diversas entrevistas Mendes da Rocha disse que era contra a construção de habitações individuais em uma cidade de 21 milhões de habitantes como São Paulo²³⁰. Porém, quando consultado, Mendes da Rocha, em tom de brincadeira, disse: «só faço, [se a casa] for pré-fabricada»²³¹. Ainda, nas suas palavras²³², este proprietário imediatamente aceitou a proposta e demonstrou imenso interesse pela hipótese. Como engenheiro, Gerassi já havia trabalhado anteriormente com peças pré-fabricadas (na construção de viadutos rodoviários) e empolgou-se com a escolha do arquiteto de utilizá-las na estrutura da Casa, como conta em entrevista²³³. E, então, desenrolaram-se os trabalhos.

A ideia inicial era construir uma residência na qual houvesse bastante espaço de lazer para toda a família, que na época contava com as duas filhas do casal. Dessa forma, o encomendador apresentou o primeiro terreno escolhido por sua família a Paulo Mendes da Rocha. Tratava-se de um terreno plano e com uma grande árvore frutífera (chamada Tipuana) no centro, que foi prontamente acarinhada pelo arquiteto. Entre brincadeiras, Mendes da Rocha respondeu que ao comprar aquela bela árvore, o terreno viria como um presente.

²²⁹ OTONDO, GOUVÊA, 2008: 22.

²³⁰ GERASSI, 2020.

²³¹ OTONDO, GOUVÊA, 2008: 24.

²³² OTONDO, GOUVÊA, 2008: 20.

²³³ GERASSI, 2020.

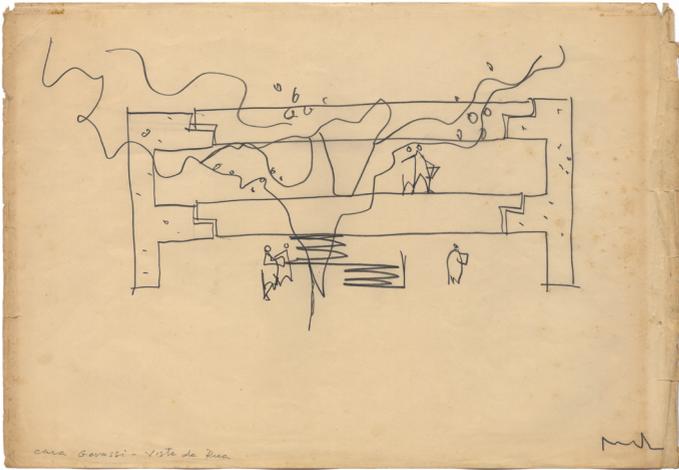


Fig. 49. Desenho da Casa Gerassi de Paulo Mendes da Rocha
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
PT_CA_ABR_PMR3-01-0001_EXP



Fig. 50. Fachada da Casa Gerassi
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
PT_CA_ABR_PMR3-02.01.4-0058

O engenheiro e o arquiteto estavam tão alinhados que o projeto se manteve praticamente inalterado. Apenas duas alterações foram sugeridas por Paulo Mendes da Rocha após a finalização da casa: (i) a construção de um anexo em forma de trapézio, chamado de «estúdio das meninas»; e (ii) o plantio de um pé de romã para receber as visitas «com certa doçura», nas palavras do proprietário. Orgulhoso por tê-la construído, Gerassi classifica a experiência de habitar a residência como «indescritível»²³⁴.

²³⁴ GERASSI, 2020.

HABITAR A CASA GERASSI

Paulo Mendes da Rocha utiliza a sua técnica de modo a erguer um edifício habitacional que se adaptasse ao terreno, no interior de um bairro residencial, e à família de Antonio Gerassi, ou seja, «o rigor da engenharia revela o modo construtivo de adaptação do meio natural à presença humana»²³⁵. Assim, o projeto da Casa Gerassi permitiu a transformação do lugar, tal como possibilitou o relacionamento da Casa com a cidade ao incorporar a natureza e a paisagem em seu redor.

A transformação de um terreno abandonado num espaço pensado para o Homem habitar possibilitou uma nova interação com o lugar. Nos objetos videográficos esta ideia encontra-se presente. Quando a Casa Gerassi começa a transformar-se numa estrutura sólida, várias pessoas têm interesse em perceber o que está a acontecer. Desta forma, a interação e a percepção do lugar modificam-se.

Antonio Gerassi habitou esta Casa cerca de 20 anos com a sua mulher e as duas filhas. O próprio demonstra satisfação ao falar da sua estadia na sua habitação. Ele afirma que todas as áreas eram «realmente utilizadas no quotidiano»²³⁶ e o que mais gosta nela é de «tê-la construído»²³⁷. Atualmente, a Casa Gerassi é habitada por sua filha, Carolina, juntamente com o seu genro e neto.

Neste contexto, é perceptível que o arquiteto ao criar esta Casa teve em mente as necessidades habitacionais da família e a forma de acomodá-las ao terreno existente. Cada projeto de Paulo Mendes da Rocha tem geralmente o território como referência, nele o arquiteto deixa a sua marca ao transformá-lo num lugar habitável²³⁸. Logo, o desenho de um edifício de um andar através de peças pré-fabricadas permitiu-lhe a libertação do piso inferior, dedicado à receção dos visitantes e ao lazer exterior.

As obras deste arquiteto procuram constantemente adequar aos olhos a ideia de construção na paisagem. A sua pretensão é estabelecer novos raciocínios sobre o estado das águas, das planícies e das montanhas da mata americana²³⁹. Neste sentido, a Casa Gerassi edifica-se nesta imersão com a paisagem. Apesar de a Casa ter um volume sólido, o seu vão livre no rés do chão abraça toda a envolvência verde do ambiente da mata atlântica brasileira, permitindo à natureza entrar e ser visualizada por aqueles que passam na Rua Carlos Norberto de Souza Aranha.

A sensação de estar dentro do ambiente verde perpetua-se à medida que avançamos no interior da Casa Gerassi. No primeiro andar, amplas janelas permitem que o exterior seja apropriado pelo espaço privado, estabelecendo uma relação de complementaridade entre ambos. O diálogo entre os quartos, os quartos de banho e a cozinha busca a

²³⁵ VILLAC, 2016: 95.

²³⁶ GERASSI, 2020.

²³⁷ GERASSI, 2020.

²³⁸ LUZURIAGA TORRES, 2012: 83.

²³⁹ OTONDO, GOUVÊA, 2008.

convivência da família em si e com a cidade. Portas que se movem e janelas desdobráveis comungam num ambiente sem divisórias nem alvenaria ou pilares. Um outro espaço livre criado para o interior é marcado por pequenos ambientes — sala de jantar, sala da lareira e cozinha. Juntos estabelecem uma fácil comunicação por quem os percorre.

Desta forma, este projeto habitacional é único devido a uma conjugação da técnica e da funcionalidade. O coração do lar acolhe luz natural através da quadrangular clara-boia, que se perpetua para o piso inferior por meio do vão quadrangular vazado revestido com uma grade em ferro. De igual forma, este permite a ventilação da casa, e pode ser fechado ou aberto consoante as diferenças de temperatura²⁴⁰. Assim, a Casa Gerassi é uma arquitetura exemplar, onde a técnica é a chave para a criação e definição do espaço familiar, promovendo a convivência do interior doméstico com a paisagem e a cidade.

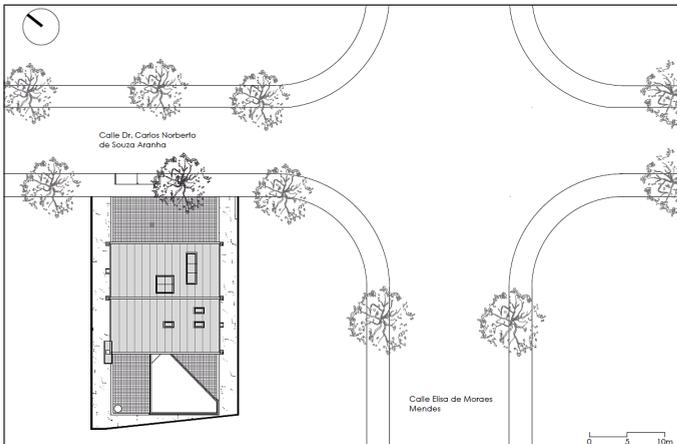


Fig. 51. Implantação da residência
Fonte: LUZURIAGA TORRES, 2012: 82

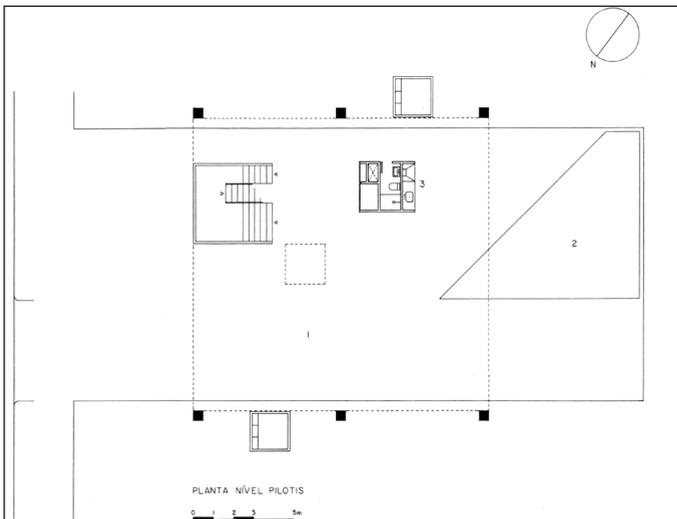


Fig. 52. Planta do piso térreo
Fonte: LUZURIAGA TORRES, 2012: 88

²⁴⁰ LUZURIAGA TORRES, 2012: 97.

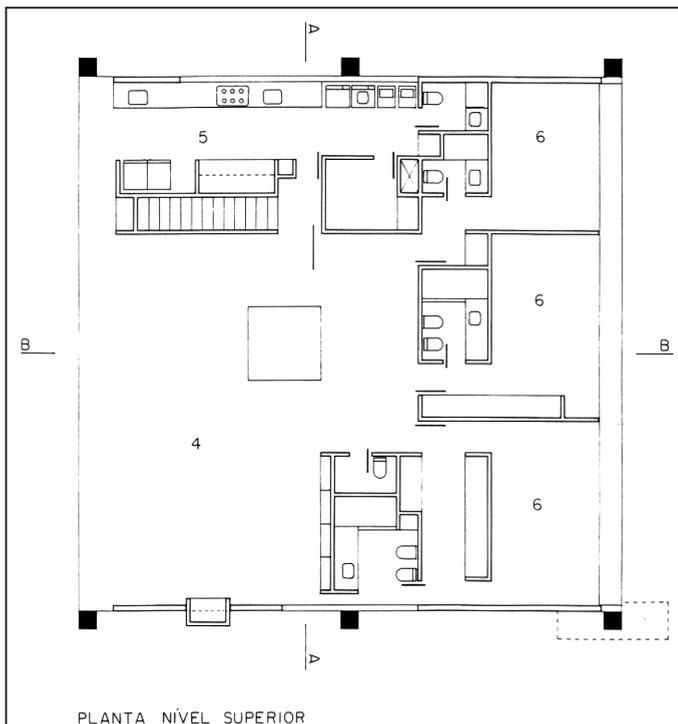


Fig. 53. Planta do piso superior
Fonte: LUZURIAGA TORRES,
2012: 88



Fig. 54. Interior da residência
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
PT_CA_ABR_PMR3-02.01.4-0063

* Fonte: CASA DA ARQUITECTURA, prod., 2018b.

CASA DA RUA DO QUELHAS – PAULO MENDES DA ROCHA E INÊS LOBO*

ERIKA CESARIO
INÊS AGUIAR
JÉSSICA FONTES
JOSÉ SILVA
LORENA SANTOS
MARIA PAULA MAGALHÃES

«DUAS CASAS, PAULO MENDES DA ROCHA, CONVERSA COM CARLOS ANDRADE»

A entrevista em formato vídeo digital *Duas Casas*, produzida em 2018, foi encomendada pela Casa da Arquitectura com o intuito de valorizar o seu acervo relacionado com a obra arquitetónica de Paulo Mendes da Rocha. Foi a partir desta entrevista que foi elaborado o presente estudo sobre a Casa da Rua do Quelhas.

A entrevista em análise foi realizada num contexto de conversa informal, em ambiente fechado, numa sala de estar, no último piso da Casa, com a finalidade de dar a conhecer o projeto da habitação. O proprietário, Carlos Andrade, aparece sentado num sofá, com o olhar direcionado para o entrevistador, revelando a sua posição frontal em relação ao entrevistado, apesar de este estar oculto e fora do enquadramento da câmara. De igual modo, são apenas apresentadas as respostas ao entrevistado, sendo omitidas as perguntas realizadas pelo entrevistador. Por sua vez, a câmara está colocada na diagonal em relação ao entrevistado, de forma a reforçar o caráter de entrevista informal ao mesmo tempo que nos proporciona um vislumbre da vista deste piso da Casa para a cidade de Lisboa e para o rio Tejo.



Fig. 55. O proprietário Carlos Andrade
Fonte: CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: captura (00:01:15)

* Fonte: CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b.

Ao longo da entrevista, é notória, pela apresentação de fotografias e dos enquadramentos do espaço interior da Casa, uma maior ênfase aos pisos superiores da área comum, como a sala de estar, a cozinha e a piscina, que também se ligam a partir de ladrilhos ou mosaicos hidráulicos, uma particularidade que se encontra presente no trabalho de Paulo Mendes da Rocha. A este respeito, o arquiteto refere numa entrevista que os «ladrilhos com desenho exclusivo repetem-se no fundo da piscina numa fantasia, como se parte da casa estivesse inundada»²⁴¹. A conexão que se cria entre eles, a partir dos vãos, reforça a preocupação em valorizar os espaços comuns da Casa durante a apresentação e desenvolvimento do projeto. Salienta-se, aliás, a decoração e o mobiliário que é mostrado durante a entrevista, que funciona como reflexo do percurso individual dos proprietários, do seu gosto e das suas viagens. Assim, a filmagem do interior da Casa funciona quase como um pretexto para revelar os ambientes, enfatizando a importância dos espaços sociais para os proprietários e dando resposta ao projeto dos arquitetos.



Fig. 56. O piso da cozinha/piscina
 Fonte: CASA DA ARQUITECTURA,
 prod., 2018b: captura (00:11:27)

Para além de Carlos Andrade, Mariana Roque do Vale, sua esposa, participa de forma breve na entrevista, revelando alguns aspetos da rotina da Casa. Partilham, deste modo, como são utilizados os espaços comuns para receber amigos, frisando também que dentro desta há ambientes introspectivos, como por exemplo a biblioteca, em que é possível o recolhimento e a contemplação, proporcionando momentos de tranquilidade e intimidade.

Na linha do carácter informal da entrevista, a filha do casal aparece na filmagem, num plano mais afastado, atrás dos pais, reforçando a conotação de intimidade no interior da Casa.

²⁴¹ DÊGELO, [s.d.].

No século XVIII, a cidade conheceu uma expansão para ocidente, resultante do aumento da densidade urbana. A freguesia da Lapa, ou paróquia da Nossa Senhora da Lapa, como era designada, foi constituída em 1770²⁴³. Tratava-se de uma área urbana, extramuros, sendo um dos locais prediletos para a fundação de mosteiros e de conventos, entre os quais se destacam os de São Bento e o da Nossa Senhora da Soledade ou Convento das Trinas, como era mais conhecido. Este desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do traçado da zona, sendo um núcleo gerador para o que viria a ser a paróquia da Lapa²⁴⁴. Segundo a tradição popular, o nome da freguesia deriva da antiga designação do local, Lapa da Moura, que, à medida que se deu a expansão para norte, ficou conhecida apenas como Lapa²⁴⁵.

O terramoto de 1755 causou um profundo impacto na sociedade portuguesa. Durante a reconstrução da cidade de Lisboa, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, na qualidade de ministro de D. José I, idealizou os planos para uma Lisboa iluminista, a par dos novos princípios urbanísticos europeus²⁴⁶. Além de um ordenamento territorial e de uma tendência para a unidade das fachadas, foi dada especial atenção à higiene e à salubridade da cidade²⁴⁷. Na Lapa, as construções adotaram um cânone similar ao de construções de maiores dimensões, mais compridas e com fachadas uniformizadas²⁴⁸.

A zona da Lapa, pela sua localização única, perto da zona ribeirinha da cidade e do centro do poder, conheceu, no pós-terramoto, um forte desenvolvimento social e económico²⁴⁹. No século seguinte, seria dotada de equipamentos urbanos de lazer, típicos do período, entre eles o Jardim da Estrela. Os ricos burgueses e nobres que afluíam a Lisboa e nela habitavam, com receio de outra catástrofe, procuraram implantar-se nesta zona mais afastada do rio, mais espaçosa e aberta, onde estariam em aparente segurança.

O facto de esta área ser relativamente próxima do centro de Lisboa fez com que esta faixa de território se desenvolvesse durante o século XX. Neste período, foram muitas as embaixadas que ali se instalaram, nos antigos palácios, assim como diferentes empresas e serviços.

A implantação da Casa da Rua do Quelhas, na Lapa, é assim justificável. A rua que dá nome à Casa, alberga, desde a sua criação, palacetes e quintas de ricos senhores portugueses²⁵⁰, sendo D. Francisco Xavier Pedro de Sousa um deles. Este nobre, de origem nortenha, era conhecido popularmente por Quelhas, alcunha que passará a integrar a

²⁴³ MALTA, BOURGARD, 2018.

²⁴⁴ ALBERTO *et al.*, 2019.

²⁴⁵ PASSOS LARGOS, [s.d.].

²⁴⁶ FRANÇA, 1977: 13.

²⁴⁷ FRANÇA, 1977: 68.

²⁴⁸ MATOSO, 2013: 14.

²⁴⁹ SILVA, [s.d.].

²⁵⁰ LISBOA. Câmara Municipal, [s.d.].

toponímia do lugar. O primeiro registo da rua remonta a 1893, ano em que foi decretada pelo Governo Civil de Lisboa a expansão da Rua do Quelhas, após uma reforma das propriedades daquela área²⁵¹.

Todavia, o século XX traz consigo mudanças ao nível da rua, sobretudo em relação às propriedades edificadas, na sua maioria habitações multifamiliares que albergavam inúmeras famílias numa cidade em crescimento.

Após a crise financeira de 2008, a zona da Lapa, e consequentemente, a Rua do Quelhas, reafirmaram-se como uma zona urbana faustosa e nobre, adaptada aos novos tempos, nomeadamente à atividade turística. Entre 2012 e 2013, com a reorganização administrativa de Lisboa e do restante território nacional, a Lapa foi integrada na freguesia da Estrela²⁵².



Fig. 59. Fotografia da vista aérea da Casa da Rua do Quelhas
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
PT_CA_ABR_2-LF-03-0023

A CASA DA RUA DO QUELHAS

A Casa da Rua do Quelhas, 55, foi outrora um edifício de habitação multifamiliar, construído no século XIX e transformado em habitação unifamiliar pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em colaboração com a arquiteta Inês Lobo. Segundo o proprietário, Carlos Andrade²⁵³, este projeto surgiu da oportunidade apresentada pela arquiteta portuguesa, partindo de um acordo preestabelecido através do qual ambos estavam dispostos a procurar um edifício em Lisboa para recuperar.

O nosso programa seria contemplar um programa para crianças, um programa para nós, que contemplasse um espaço de vida em comum. Digamos, o nosso quarto,

²⁵¹ LISBOA. Câmara Municipal, [s.d.].

²⁵² Lei n.º 56/2012, de 8 de novembro (PORTUGAL. Assembleia da República, 2012).

²⁵³ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: capturas (00:00:23 – 00:00:49).

*um quarto de visitas e, depois, dedicarmos e deixarmos os últimos dois pisos do edifício para uma área social. No fundo, uma inversão do típico programa que você tem, a área social em baixo e a área privada em cima*²⁵⁴.



Fig. 60. Fotografia da fachada do edifício na Rua do Quelhas, 55
Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
PT_CA_ABR_2-LF-03-0041

É a localização deste edifício e a relação com a cidade de Lisboa que proporcionam uma vista particular sobre o rio Tejo, sendo justamente essa relação com a paisagem o ponto fulcral do projeto, no qual «o design oscila entre o confinamento do local histórico e a abertura em direção ao horizonte»²⁵⁵. Assim, a fachada principal estabelece uma relação direta com a Rua do Quelhas, o centro histórico de Lisboa e o tardoz da Casa face à rua, que para Paulo Mendes é tratado como a fachada principal. Devido às exigências patrimoniais de manutenção da fachada original, os arquitetos tiraram partido da liberdade de intervir levando-os a explorar a vista e demais potencialidades que a arquitetura pode oferecer²⁵⁶.

De acordo com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha²⁵⁷, a essência do projeto consistiu na transformação do edifício no seu interior, resultando numa casa de traçado contemporâneo, tendo como premissa um edifício unifamiliar dentro da cota estabelecida.

²⁵⁴ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: capturas (00:08:05 – 00:08:43). Transcrição nossa.

²⁵⁵ INÊS LOBO ARQUITECTOS LDA, [s.d.].b. Tradução livre.

²⁵⁶ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: capturas (00:00:42 – 00:00:50).

²⁵⁷ OTONDO, 2018: 86.

O edifício organiza-se em quatro pisos que se apresentam em conformidade com o programa: no piso térreo encontra-se a garagem e o espaço ajardinado, permitindo um diálogo do interior com o exterior; o primeiro piso é destinado aos quartos das crianças e dos hóspedes; o segundo piso à biblioteca e ao quarto do casal; no terceiro piso localiza-se a cozinha americana que se interliga com a sala de jantar, permitindo uma comunicação com a varanda, onde está localizada a piscina; enquanto que no quarto piso se encontra a sala de estar.

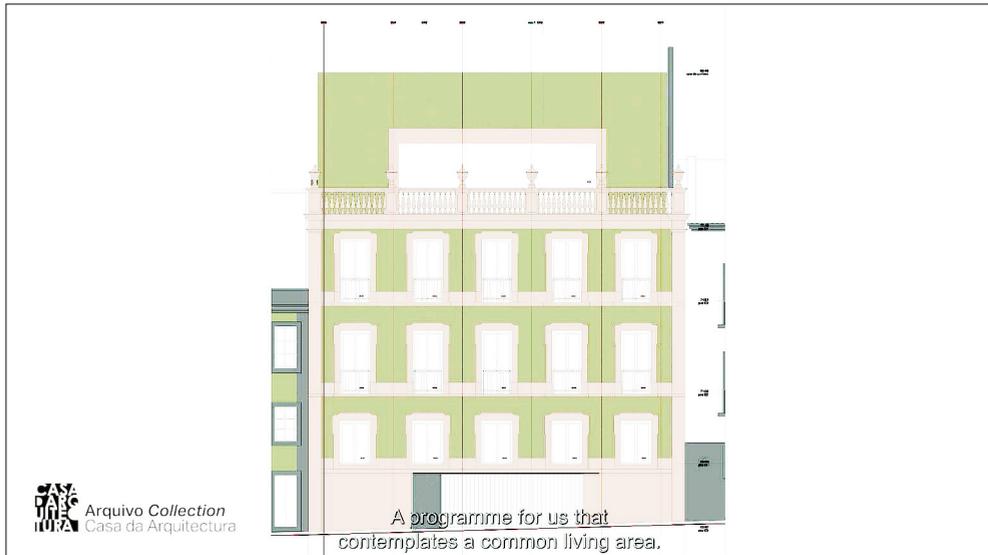


Fig. 61. Alçado da Casa. Fonte: CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: captura (00:08:12)

O espaço privado passa a ocupar os andares inferiores de forma mais íntima enquanto o espaço social se localiza nos pisos superiores. Deste modo, a Casa da Rua do Quelhas ganha uma nova organização, seguindo o traçado da fachada do edifício preexistente. Esta habitação diferencia-se pela conceção dos espaços sociais, salientando-se as vistas que os pisos superiores propiciam sobre a paisagem, mais concretamente sobre o casario, o rio Tejo e até mesmo a margem sul, onde se destaca a figura do Cristo Rei no horizonte.

Segundo Paulo Mendes da Rocha²⁵⁸, os dois arquitetos tiveram discussões que influenciaram o resultado final do projeto. Como exemplo, destaca-se a escolha do local para a implantação da piscina. Mendes da Rocha tinha em mente a sua implantação na cobertura do edifício, seguindo desta forma a morfologia escolhida em outros projetos executados no Brasil. Contudo, o que o fez mudar de opinião foi a percepção da arquiteta

²⁵⁸ OTONDO, 2018: 87.

Inês Lobo, ao demonstrar que para as temperaturas portuguesas, mas principalmente para o aproveitamento da piscina, esta deveria localizar-se no piso da cozinha/sala de jantar, uma vez que se trata do espaço onde os proprietários passam a maioria do seu tempo. A diversidade dos materiais utilizados permite a criação de ambientes abertos e modernos que se relacionam diretamente com o quotidiano lisboeta.



Fig. 62. Fotografia da vista do edifício a partir do terceiro piso, onde se localiza a piscina
 Fonte: Casa da Arquitectura.
Coleção de Arquitectura Brasileira,
 PT_CA_ABR_2-LF-03-0038

No processo de edificação da Casa da Rua do Quelhas é notória a diferença cultural entre os dois arquitetos. Podemos estabelecer algumas diferenças, de forma sintética, entre a arquitetura portuguesa e a arquitetura brasileira, mas, ao mesmo tempo, este projeto arquitetónico apela a um certo equilíbrio. Para Paulo Mendes da Rocha, a arquitetura possui um conceito mais livre, onde os espaços abertos se interligam e os materiais escolhidos têm de superar a sua própria materialidade, adquirindo um valor simbólico. Por outro lado, em representação da arquitetura portuguesa, Inês Lobo mantém a forte ligação ao solo, podendo-se constatar esta realidade na zona da garagem que comunica com a Rua do Quelhas, onde o portão da habitação estabelece um diálogo visual entre o interior (zona ajardinada) e o exterior.

Fachadismo: «Uma casa onde o património exige a preservação da fachada», Paulo Mendes da Rocha

Na Europa, o designado fachadismo é um fenómeno que tem vindo a crescer, sendo aplicado como a resolução do problema da integração de novos programas no património edificado.

Com efeito, em Lisboa, este fenómeno tornou-se quase a solução-tipo de intervenção em zonas consolidadas, sobretudo no que diz respeito a fachadas com azulejo, possuindo uma regulamentação própria, que de acordo com os artigos 13.º e 14.º do novo

RMUEL (Regulamento Municipal de Urbanização e Edificação de Lisboa) propostos pelo SOS Azulejo, em vigor desde abril de 2013, interditam a demolição das fachadas azulejadas e a remoção de azulejos das mesmas:

É interdita a demolição de fachadas revestidas a azulejos de qualquer edificação, salvo em casos devidamente justificados, autorizados pela Câmara Municipal em razão da ausência ou diminuto valor patrimonial relevante destes²⁵⁹.

A casa em questão, na Rua do Quelhas, 55, não foi exceção. Este edifício possui uma fachada revestida a azulejo estampilhado de padrão 2x2, proveniente, possivelmente, da Viúva Lamego, embora se coloque também a hipótese de ter provindo da Fábrica das Devesas, segundo a informação recolhida na DIGITILE (Biblioteca de Azulejaria e Cerâmica Portuguesas)²⁶⁰. Este azulejo era conhecido como «travessão», com ornamento geométrico listrado azul e preto, compondo formas estelares e geométricas, conjugando o amarelo, o azul e o preto²⁶¹.



Fig. 63. Padrão de azulejo 2x2 do edifício na Rua do Quelhas, 45/55, conhecido como «travessão»
Fonte: Biblioteca de Azulejaria e Cerâmica Portuguesas.
Disponível em <<https://digitile.gulbenkian.pt/digital/collection/lis/id/2391>>

De facto, as arquiteturas da Rua do Quelhas configuram uma identidade urbana na cidade, que marca a paisagem e o espírito do lugar²⁶². No entanto, colocar a cidade numa redoma²⁶³, nos dias que correm, é impraticável, sendo necessário adotar medidas adequadas à contemporaneidade. Neste sentido, a Casa da Rua do Quelhas logrou a preservação do carácter histórico da rua, consolidando simultaneamente uma arquitetura adaptada às necessidades evolutivas dos seus utilizadores.

²⁵⁹ LISBOA. Município de, 2013: artigo 14.º.

²⁶⁰ FCG, 1984.

²⁶¹ FCG, 1984.

²⁶² ICOMOS, 2008.

²⁶³ CHOAY, 2001: 193.

Fig. 64. Fotografia da Rua do Quelhas, 45/55, esquina com a Rua das Praças, freguesia da Lapa, Lisboa, 1984
Fonte: Biblioteca de Azulejaria e Cerâmica Portuguesa. Disponível em <<https://digitale.gulbenkian.pt/digital/collection/lis/id/2390>>



No caso específico da Casa da Rua do Quelhas, o interior do edifício encontrava-se devoluto, sendo necessário reconstruir os pisos, a partir da estrutura preexistente dos mesmos. De certo modo, tratou-se de um trabalho de articulação entre a arquitetura e a engenharia, através da participação do engenheiro Rui Furtado, para solucionar a construção do novo espaço, mantendo a fachada e o seu azulejo. Para tal, foi construída uma parede de betão armado no interior da mesma, que funciona como uma viga gigante, de forma a que fosse possível criar um largo vão na parte inferior, permitindo a entrada das viaturas²⁶⁴.

Fig. 65. Captura digital extraída do vídeo *A estrutura preexistente em fase de reabilitação e reforço para a construção do novo espaço*, 2015
Fonte: CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018a: captura (00:02:19)



As implicações deste tipo de intervenção têm gerado múltiplas discussões no que diz respeito à inserção da nova arquitetura no património urbano, ou seja, entre o passado e o presente, uma vez que, se por um lado, evitamos a demolição total do edifício,

²⁶⁴ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018a.

por outro, estamos perante «fachadas mortas». No entanto, a preservação da fachada neste projeto é, num primeiro momento, o elemento responsável por estabelecer a relação com o passado e com a história do lugar. Segundo Paulo Mendes da Rocha, na construção de cidade devemos acentuar o valor da preexistência, algo que o arquiteto já tinha consolidado aquando da execução do projeto para o Museu dos Coches (2015), em Lisboa, estabelecendo relações entre o Museu e a sua envolvente, ou seja, com a Torre de Belém, com o Mosteiro dos Jerónimos e com o rio Tejo.

Em suma, na atualidade, a relação do planeamento com a cidade histórica necessita de ser encarada como um processo particularmente dinâmico, ao mesmo tempo que responde às exigências atuais. Neste sentido, a Casa da Rua do Quelhas destaca-se pela beleza e pela arquitetura característica da fachada antiga, estabelecendo a dialética entre a proposta de habitar de Paulo Mendes da Rocha e o conceito cultural de lar trazidos tanto por Inês Lobo como pelo próprio cliente.

BIOGRAFIAS



Fig. 66. Os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Inês Lobo no último piso da casa em 2015
Fonte: CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018a: captura (00:00:45)

Paulo Mendes da Rocha

Paulo Archias Mendes da Rocha nasceu em Vitória, a cidade capital do Estado do Espírito Santo, a 25 de outubro de 1928. Durante a infância, o seu pai, engenheiro de portos e vias navegáveis, levava-o a assistir a conversas com outros engenheiros, nomeadamente Artur Rocha, sobre diversas obras, reportando por vezes os amigos que tinham em Portugal acerca das questões do cimento e do betão armado, que na época já tinha grandes desenvolvimentos no país²⁶⁵.

²⁶⁵ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018c: capturas (00:15:59 – 00:17:15).

Deste modo, Paulo Mendes da Rocha conviveu desde muito cedo com a engenharia, tendo possivelmente influenciado o seu percurso ao formar-se em Arquitetura, em 1954, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo²⁶⁶.

Com uma carreira académica sólida, o arquiteto destacou-se na génese da sua atividade ao vencer em 1958, com apenas 29 anos, o concurso para o ginásio do Clube Atlético Paulistano, um projeto que lhe deu oportunidade de ganhar o Grande Prémio Presidência da República na 6.ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1961²⁶⁷.

Na mesma altura foi convidado a ser professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo por João Batista Vilanova Artigas²⁶⁸. Passou assim a integrar a «Escola Paulista», a qual marcou diversas gerações de arquitetos, através da aplicação do betão armado à vista, no seu aspeto mais rude²⁶⁹, seguindo os traços da arquitetura preconizada por Le Corbusier. Não obstante, em 1969, aquando da ditadura militar, foi obrigado a abandonar a vida académica, regressando apenas em 1980²⁷⁰.

Durante o tempo que permaneceu afastado da docência e privado dos seus direitos profissionais, Paulo Mendes da Rocha venceu o concurso nacional para o Pavilhão do Brasil, na Expo'70, em Osaka, que consistia numa cobertura de betão armado e vidro sobre pilotis, baseada na liberação do terreno²⁷¹, nomeadamente o vão livre, algo que permanecerá ao longo da sua obra.

Posteriormente, de 1972 a 1973 e de 1986 a 1987, presidiu ao departamento paulista do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Departamento São Paulo (IAB SP). Entre 1987 e 1988, o arquiteto atinge a notoriedade e o reconhecimento públicos através de alguns dos seus projetos, como o Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia (MuBE) de 1995²⁷².

Com efeito, destaca-se ainda a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP), nos anos de 1990, em que a construção original foi mantida, procurando acentuar o valor da preexistência, adequando o edifício às novas necessidades funcionais, através da construção de uma cobertura de claraboias planas²⁷³.

Segundo o arquiteto, «a Arquitetura é uma maneira de dizer quem somos nós, quem seremos nós, quem fomos nós?»²⁷⁴.

De facto, ao longo do tempo, Paulo Mendes da Rocha foi ganhando cada vez mais reconhecimento a nível internacional, com o Prémio Mies van der Rohe de Arquitetura

²⁶⁶ ITAÚ CULTURAL, 2019b.

²⁶⁷ ITAÚ CULTURAL, 2019b.

²⁶⁸ ITAÚ CULTURAL, 2019b.

²⁶⁹ SILVA, CALADO, 2005: 64.

²⁷⁰ ITAÚ CULTURAL, 2019b.

²⁷¹ ZEIN, AMARAL, 2011: 110.

²⁷² ITAÚ CULTURAL, 2019b.

²⁷³ ARCHDAILY BRASIL, 2015.

²⁷⁴ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018c: capturas (00:04:25 – 00:04:28). Transcrição nossa.

Latino-Americana, em 2000, a publicação do livro *Paulo Mendes da Rocha: Bauten und Projekte*, em 2001, o Prémio Pritzker, em 2006, considerado o Prémio Nobel da Arquitectura²⁷⁵, e, em 2016, o Leão de Ouro na Bienal de Veneza.

Para além das obras públicas, o arquiteto possui inúmeros projetos de habitações unifamiliares, sendo dois deles a Casa Gerassi, concluída em 1991 em São Paulo, e a Casa da Rua do Quelhas, de 2017, em Lisboa, em coautoria com a arquiteta Inês Lobo.

Ao longo do seu percurso consegue-se aferir que as questões do território e do espaço urbano estão constantemente presentes no seu pensamento e na sua obra. Nas palavras do seu arquiteto:

*Você nunca está fazendo uma casa, está sempre fazendo a cidade. Hoje não existe mais essa ideia de casa individual, deve estar contida num prédio com várias casas, a concentração necessária para que a cidade possa lucrar das suas grandes virtudes, transporte público, facilidade de comunicação, etc.*²⁷⁶.

Inês Lobo

Inês Lobo nasceu em Lisboa no ano de 1966. O que a despertou para o mundo da arquitetura foi o gosto que o seu pai sempre lhe incutiu pelas artes. Desta forma, desde criança, quando questionada sobre o que queria ser na idade adulta respondia: «Eu quando for grande, quero construir casas!»²⁷⁷.

A arquiteta afirma que um dos pontos mais marcantes na sua formação foi o ano que passou na Faculdade de Arquitectura, no Porto, lugar onde teve contacto com professores como Sérgio Fernandez, Henrique Carvalho e Fernando Távora. Salienta também a importância que os seus colegas tiveram na sua formação afirmando que «são pessoas que todos nós reconhecemos: Nuno Grande, João Pedro Seródio, Cristina Guedes, Francisco Vieira de Campos, Pedro Cortesão...»²⁷⁸.

Por razões familiares mudou-se para Lisboa, deparando-se assim com uma nova realidade. Inês Lobo destaca a figura do professor Silva Dias que a fez entusiasmar-se de novo pela arquitetura, assim como Carrilho da Graça:

*O arquiteto Carrilho da Graça “picava-nos” imenso, as aulas eram duríssimas, ele estava sempre a pôr-nos em cheque. Mas correu muito bem, foi muitíssimo interessante. E foi bastante importante porque depois acabei por ir trabalhar com ele, portanto foi a passagem para o mundo profissional a partir da escola*²⁷⁹.

²⁷⁵ BRASIL. Conselho de Arquitetura e Urbanismo do, [s.d.].

²⁷⁶ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018c: capturas (00:12:44 – 00:13:10). Transcrição nossa.

²⁷⁷ ESPAÇO DE ARQUITETURA, 2018.

²⁷⁸ ESPAÇO DE ARQUITETURA, 2018.

²⁷⁹ ESPAÇO DE ARQUITETURA, 2018.

Três anos após ter concluído a sua Licenciatura em Arquitectura pela Universidade de Lisboa²⁸⁰, em 1989²⁸¹, realizou a prova de aptidão pedagógica, iniciando a carreira como docente na Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada, sendo uma das responsáveis²⁸² pela organização do Curso Arquitectura e Paisagem²⁸³.

Após trabalhar em vários escritórios de arquitectura, fundou, em 2002²⁸⁴, o seu próprio escritório — Inês Lobo, Arquitectos. O seu espectro de ação enquanto arquiteta varia entre a construção de equipamentos que espelham a sua formação contemporânea, bem como a dos seus mentores, e o seu respeito e conhecimento na requalificação de edifícios e espaços públicos.

Quando confrontada sobre a sua visão da arquitectura, Inês Lobo afirma:

*A arquitectura confronta-se também com um problema gigante que é a perda de importância do ser humano. E nós trabalhamos para o ser humano. Nós construímos para as pessoas. Se as pessoas deixam de ter importância, a arquitectura deixa de existir. E isso é, talvez, a crise maior que nós temos neste momento. Nós temos de continuar a lutar para que o mundo exista para todos os Homens que habitam em cima dele*²⁸⁵.

Estas e outras preocupações foram reconhecidas através da atribuição de variados prémios nacionais e internacionais, bem como menções honrosas, destacando-se a Ordem de Mérito atribuída pelo presidente da República em 1999. Em 2013, foi distinguida pelo governo português como uma das cinco «Mulheres Criadoras de Cultura» como parte do IV Plano Nacional para a Igualdade — Género, Cidadania e Não Discriminação²⁸⁶.

HABITAR A CASA DA RUA DO QUELHAS

A entrevista realizada pela Casa da Arquitectura em 2018 aos proprietários da Casa da Rua do Quelhas, Carlos Andrade e Mariana Roque do Vale, permite-nos perceber diferentes aspetos do projeto, da construção e do habitar da casa. O vídeo mostra as particularidades do projeto, como a implantação, a paisagem e a partilha dos espaços. Também é possível, a partir desta fonte, entender um pouco da história do lugar, desde a sua aquisição em 2010 até ao contexto da criação do projeto e do processo de construção, a partir da perspectiva dos proprietários.

²⁸⁰ BOM SUCESSO, [s.d.].

²⁸¹ INÊS LOBO ARQUITECTOS LDA, [s.d.].a.

²⁸² ESPAÇO DE ARQUITETURA, 2018.

²⁸³ BOM SUCESSO, [s.d.].

²⁸⁴ INÊS LOBO ARQUITECTOS LDA, [s.d.].a.

²⁸⁵ ESPAÇO DE ARQUITETURA, 2018.

²⁸⁶ INÊS LOBO ARQUITECTOS LDA, [s.d.].a.

O projeto da Casa nasce de uma oportunidade apresentada pela arquiteta Inês Lobo aos proprietários, ao indicar a existência de um prédio devoluto na Lapa que preenchia vários pré-requisitos procurados pelo casal. É um projeto pensado para a habitação de uma família que transformou um edifício habitacional multifamiliar em unifamiliar. A partir da entrevista podemos perceber que, para o proprietário, Carlos Andrade, a compra e a realização do projeto foram rápidas e intuitivas. Após a aquisição do imóvel surgiu assim a oportunidade, facultada por Eduardo Lemos, galerista de São Paulo, de um diálogo com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, com o objetivo da sua participação no projeto²⁸⁷. Paulo Mendes da Rocha salienta que Inês Lobo é uma pessoa de grande inteligência e que contribuiu para muitos dos aspetos decisivos do projeto, como vimos²⁸⁸.

Ao longo da concretização do projeto, segundo a arquiteta, «há uma coisa, que talvez não seja imediatamente perceptível, mas que é muito importante para esta localização. O facto de isto ser uma linha de festo, a linha mais alta do monte»²⁸⁹, tal permitiu que pudessem ser enquadrados fragmentos da paisagem através das aberturas. A habitação foi projetada como uma casa ao contrário, entenda-se um lugar onde se convive na parte superior, localizando-se os espaços mais íntimos na parte inferior, o oposto do programa comum da maioria das habitações. O programa invertido, de cima para baixo, permite que se tire proveito da sua implantação, fazendo com que a paisagem extensa e marcante passe a fazer parte das vivências do interior da residência.



Fig. 67. Vista sobre o rio
Fonte: CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: captura (00:04:15)

Os pisos foram desenvolvidos livremente dentro da linha de festo com o objetivo de serem abertos e sem obstrução de pilares, requisitos próprios de uma construção que preza o habitar com foco no convívio social. Tal solução de projeto permite igualmente

²⁸⁷ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: capturas (00:00:23 – 00:01:10).

²⁸⁸ OTONDO, 2018: 87.

²⁸⁹ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018a: capturas (00:00:49 – 00:01:45). Transcrição nossa.

uma relação visual, sonora e olfativa entre os pisos, que apesar de se desenvolverem em patamares diferentes apresentam uma forte ligação entre si, quase como se fosse retirada a hierarquia relativa dos espaços sociais e privados. A fachada azulejada serviu de guia para os andares e aberturas externas, mas apenas na face da Casa voltada para a Rua do Quelhas, pois o alçado oposto, e virado para o rio, recebeu uma fachada totalmente nova, potenciando a implantação do edifício.

Os espaços mais privilegiados da Casa passam, assim, a ser os de partilha e de socialização. Os espaços abertos, os vazios e o vão que intersecciona os pisos proporcionam um maior convívio. O acesso e a abertura entre os andares permitem que uma casa distribuída em cinco pisos se transforme num ambiente de convívio integrado em função da sua permeabilidade. Segundo o proprietário: «O que eu acho mais impressionante nesta casa foi os arquitetos conseguirem transformar o que é um espaço vertical num espaço de vida horizontal»²⁹⁰. A Casa permite também uma relação com o espaço exterior, voltando ao conceito de partilha, e inspira um fluxo de vida contínuo, a interação passa por todos os pisos e a espacialidade é fluida.



Fig. 68. Vão de comunicação
Fonte: CASA DA ARQUITECTURA,
prod., 2018b: capturas
(00:13:03 – 00:14:23)

A arquitetura pode promover uma vivência diferenciada, que fomenta as relações humanas entre a família, mas também na sociedade. Tem igualmente a capacidade de propor diferentes formas de habitação. Deste modo, a arquitetura traz a proposta de

²⁹⁰ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: capturas (00:12:10 – 00:13:03). Transcrição nossa.

partilha do ambiente, o que potencia momentos de felicidade. Como afirma o proprietário Carlos Andrade no final de sua entrevista: «Existe um fluxo contínuo e comum de vida. Isso naturalmente, se quiser, condiciona a vida na nossa perspetiva de forma positiva. Muito positiva»²⁹¹.

O processo de aquisição da casa, assim como o contacto com os arquitetos, a posterior intervenção e o habitar da mesma depois de pronta fizeram parte dos tópicos explorados pelo proprietário Carlos Andrade. Sendo também relevada a importância da implantação da Casa na malha urbana e a maneira como esta foi projetada para potenciar ao máximo o sítio que ocupa, mantendo a fachada original. Desta maneira pode-se perceber, a partir da entrevista, as propostas apresentadas para uma habitação que preza o convívio e a partilha.

PATRIMÓNIO URBANO

*Necessidades e desejos, tudo nasce a partir desse lugar*²⁹².

Partimos do pressuposto de que todos os objetos do passado podem ser convertidos em testemunhos históricos, sem que na sua origem tenha sido equacionada esta ideia. O uso da fachada — na Casa da Rua do Quelhas — remete para a ideia de memória de uma habitação multifamiliar do século XIX, localizada num dos bairros elitistas de Lisboa²⁹³, a Lapa. A Casa da Rua do Quelhas resulta da modificação de um edifício devoluto, escolhido pela arquiteta Inês Lobo e apresentado à família de Carlos Andrade.

É possível afirmar que esta habitação respeita, entre várias definições, o conceito de reconstrução de um edifício — «[q]ualquer obra que consista em realizar de novo, total ou parcialmente, uma instalação existente, no lugar de implantação ocupado por esta e mantendo, nos aspetos essenciais a traça original»²⁹⁴ — preconizado na *Carta de Lisboa sobre a Reabilitação Urbana Integrada* (1995), entendida como um contributo inovador para a preservação de espaços arquitetónicos. De forma a que o edifício fosse ao encontro de tal orientação, os arquitetos optaram pela colocação de uma fachada contemporânea (alçado sul). Esta escolha deve-se ao facto de a habitação estar inserida numa zona histórica, mantendo a fachada original, voltada para a Rua do Quelhas, por lhe reconhecerem valor.

A *Carta de Cracóvia* (2000) é outro documento significativo e onde estão expostos os princípios para a conservação e restauro do património edificado. Atente-se na seguinte afirmação: «Cada comunidade, tendo em conta a sua memória coletiva e consciente do

²⁹¹ CASA DA ARQUITECTURA, *prod.*, 2018b: capturas (00:14:23 – 00:15:04). Transcrição nossa.

²⁹² SOROMENHO, 2021.

²⁹³ MATOSO, 2013: 14.

²⁹⁴ *Carta de Lisboa* [...] (1.º ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE REABILITAÇÃO URBANA, 1995).

seu passado, é responsável, quer pela identificação, quer pela gestão do seu património»²⁹⁵. Questões, estas, que já tinham sido discutidas na Carta de Nara²⁹⁶ de 1994. Contudo, a *Carta de Cracóvia* esclarece que os «edifícios com valor histórico» têm como objetivo «manter a sua autenticidade e integridade [...] de acordo com o seu aspeto original»²⁹⁷.

Em teoria, a Casa da Rua do Quelhas obedece a estas questões práticas, pois ao preservar a fachada respeita o seu valor histórico e contribui para a manutenção da autenticidade e integridade da Casa e do conjunto edificado da Rua do Quelhas. Além disso, os arquitetos assumem a orientação e a forma da fachada para definir os eixos de toda a Casa, sendo esta o elemento ordenador do projeto.

Recuando algumas décadas, a *Recomendação de Nairobi* (1976) é apresentada como um documento orientador que apela à conservação integrada, compreenda-se salvaguarda, como um reflexo da Carta de Amesterdão²⁹⁸, que, por sua vez, expressa o valor de totalidade, chamando a atenção para os perigos da uniformização e despersonalização dos espaços.

Tendo em conta o carácter histórico da cidade de Lisboa, é tido como imperativo o respeito pela estratificação, bem como a consideração sobre as características próprias de uma arquitetura, entendendo-a como um todo²⁹⁹.

Reconhecendo todas estas recomendações anteriormente apresentadas, a *Lei de Bases do Património Português* legitima a arquitetura destacando-a entre outros interesses culturais, à qual se atribui os valores de «memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade»³⁰⁰.

Propõe-se, assim, um contexto patrimonial para as renovações realizadas na Casa da Rua do Quelhas, que seguiram os princípios apresentados na lei portuguesa e no Regulamento Municipal de Urbanização e Edificação de Lisboa (RMUEL) na obrigatoriedade da perpetuação da fachada azulejar do século XIX, numa arquitetura, que se quer e se faz contemporânea. Este diálogo de léxicos arquitetónicos acontece quando é realizada uma parede em betão armado paralela à fachada do século XIX, para que esta possa ser sustentada e fixada à estrutura e, em certo ponto, reaproveitada. Na Casa da Rua do Quelhas estamos, deste modo, perante um diálogo entre o novo e o antigo, o passado e um presente que se quer futuro.

²⁹⁵ *Carta de Cracóvia* (CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE CONSERVAÇÃO, 2000).

²⁹⁶ Carta de Nara (ICOMOS, 1994).

²⁹⁷ *Carta de Cracóvia* (CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE CONSERVAÇÃO, 2000).

²⁹⁸ Carta de Amesterdão (EUROPA. Conselho da, 1975).

²⁹⁹ *Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas* (ICOMOS, 1987).

³⁰⁰ *Lei n.º 107/2001* (PORTUGAL. Assembleia da República, 2001).

Arquitetura afetiva

Reconheceu-se no objeto-vídeo de investigação o seu valor antropológico sobre todas as definições que envolvem o conceito mais básico de casa. A Casa da Rua do Quelhas questiona, assim, valores semânticos, uma vez que se trata de um antigo edifício de habitação multifamiliar convertido numa residência unifamiliar.

Nas palavras de Jorge Miguel, a definição de «casa» surge como edifício à espera de ser habitado, ou seja, trata-se de um equipamento construído para albergar emoções, sendo essa emoção que transforma uma casa num lar³⁰¹. Para o autor, «a casa apresenta-se como um espaço/forma que busca estar adequada e ser resposta correta ao modo de vida de seus moradores e às características climáticas da paisagem onde se instala»³⁰². A palavra *habitação* adquire, assim, um valor de refúgio, abrigo³⁰³.

Ainda segundo Jorge Miguel:

*A casa necessita de paredes e cercas para imaginar-se uma existência não ameaçada. É ela quem dá ao homem seu sítio sobre a terra. A casa é, simbolicamente, um castelo, uma fortaleza, um lugar de defesa contra as agressões externas como um local de descanso e prazer. Assim, a casa é um objeto construído que pode ser vendido ou alugado. Um objeto inerte, não estabelecendo valores de uso, convivência e entrosamento familiar. Projeta-se a casa, constrói-se a casa. Os seus moradores podem fazer dela um lar*³⁰⁴.

Mantendo a linha de pensamento de matriz antropológica, o conceito de *lar* encontra-se ligado à primitiva fogueira/lareira, local que permitia a todos os que a rodeassem permanecer quentes e seguros³⁰⁵. Reconhece-se assim que a designação de lar possui em si uma carga simbólica, de extremo enredamento uma vez que alberga em si conceitos como «memórias, imagens, passado e presente»³⁰⁶, bem como quaisquer rotinas ou rituais que possam ser entendidos como um reflexo positivo ou negativo dos «sonhos, esperanças e dramas»³⁰⁷ de quem habita o espaço.

Quando se projeta uma habitação, é necessário ter como preocupação a disposição espacial, mais concretamente, a orgânica funcional do edificado³⁰⁸. Esta preocupação com o espaço é o que faz dela um lar:

³⁰¹ MIGUEL, 2002.

³⁰² MIGUEL, 2002.

³⁰³ BARROS, 2012.

³⁰⁴ MIGUEL, 2002.

³⁰⁵ MIGUEL, 2002.

³⁰⁶ MIGUEL, 2002.

³⁰⁷ MIGUEL, 2002.

³⁰⁸ BARROS, 2012.

Impede que o vento despótico disperse os haveres da família. Esconde a miséria, a humilhação diária, a mesa pobre. Abençoa o homem com a fechadura da qual pende, trêmula, a modesta chave. Tranca a porta, não deixa que a cobiça alheia, a intriga malsã dos vizinhos, os arbítrios dos bárbaros, invadam o refúgio que se designa de lar. E tudo que a casa almeja em troca é que a respeitem. Caso seja um dia vendida, jamais a derrubem. Tratem-na, por favor, como a amiga sob cujo teto, à noite, o homem busca o generoso abrigo³⁰⁹.

Alice Barros levanta a questão que em tudo parece pertinente: «O que são os hábitos de morar?»³¹⁰. Uma resposta simples seria pensá-los enquanto uma prática, que podemos entender como algo individual e, no entanto, orientador dos espaços³¹¹, uma vez que a casa se transforma num espelho da personalidade de quem lá vive — exemplo concreto desta metamorfose que é a Casa da Rua do Quelhas.

Trata-se de uma habitação direcionada para a família de Carlos Andrade, uma vez que a sua encomenda foi realizada a montante, ou seja, o percurso afetivo perante a Casa começa antes da materialização do projeto.

Tirando partido da questão da memória, e como esta pode ser associada a lembranças particulares na esfera do habitar, Bachelard defende o espaço, em comparação com o tempo, acabando por criar uma concordância com a «tradição grega da mnemônica, ou da arte de recordar»³¹². Gaston Bachelard reconhece ainda na casa uma dualidade, a de abrigo e a de centro dinamizador de memórias³¹³. A habitação enquanto lar, espaço privado e reconfortante, onde em criança criamos as nossas primeiras recordações.

a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa³¹⁴.

³⁰⁹ PIÑON, 1998 *apud* MIGUEL, 2002.

³¹⁰ BARROS, 2012.

³¹¹ FERRARA, 1993 *apud* BARROS, 2012.

³¹² DUARTE, 2015: 18.

³¹³ DUARTE, 2015 *apud* BACHELARD, 1988: 201.

³¹⁴ DUARTE, 2015 *apud* BACHELARD, 1988: 201.

Claro que as questões que envolvem a memória são sempre muito subjetivas, esta ideia pode ser sustentada por Tuan no seu livro *Topofilia*, uma vez que nos fala da criação de uma afetividade entre as pessoas e os locais, remetendo sempre para a questão da «experiência pessoal»³¹⁵.

Para a família de Carlos Andrade, a Casa da Rua do Quelhas é mais que um equipamento de excelente qualidade arquitetónica, é a concretização de um projeto, um refúgio, um lugar onde se materializou tudo o que desejavam.

³¹⁵ TUAN, 1980: 5.

**FONTES E
BIBLIOGRAFIA**

ARQUIVOS E FONTES³¹⁶

- AFP: Arquivo Fábio Penteadó. [Consult. 5 mai. 2020]. Disponível em <<https://fabiopenteadó.com/s/afp/page/sobre-o-arquivo>>.
- CASA DA ARQUITECTURA — Centro Português de Arquitectura. [Consult. 5 mai. 2020]. Disponível em <<http://casadaarquitectura.pt/>>.
- CMU: Centro de Memória Unicamp. [Consult. 5 mai. 2020]. Disponível em <<https://www.cmu.unicamp.br/index.php#!html/inicio.html>>.
- FCG: Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 5 mai. 2020]. Disponível em <<https://gulbenkian.pt/>>.
- HINE, Lewis, *phot.* (1931). *Empire State Building, New York*. [Consult. 5 mai. 2020]. Disponível em Google Arts & Culture: <<https://artsandculture.google.com/asset/empire-state-building-new-york-lewis-w-hine/1gF3u1ZKQ9CXrw>>.
- ROSSI FILM, *prod.* (1930). *Exposição de uma Casa Modernista*. Filme. Casa da Arquitectura, Matosinhos, Portugal. Coleção de Arquitectura Brasileira.

Casa da Arquitectura — Centro Português de Arquitectura

- Casa da Arquitectura. *Coleção de Arquitectura Brasileira*, vídeos Casa Gerassi (1990-1991).
- Casa da Arquitectura. *Coleção de Arquitectura Brasileira*, fotografias.
- Casa da Arquitectura. *Coleção fotográfica do Centro de Convivência Cultural, em Campinas*.

BIBLIOGRAFIA

- 1.º ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE REABILITAÇÃO URBANA, 21-27 de outubro, Lisboa (1995). *Carta de Lisboa sobre a Reabilitação Urbana Integrada*. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <https://www.culturantor.te.gov.pt/wp-content/uploads/2020/07/1995__carta_de_lisboa_sobre_a_reabilitacao_urbana_integrada-1%C2%BA_encontro_luso-brasileiro_de_reabilitacao_urbana.pdf?x69634>.
- AA. VV. (2018). «Cidade & Cultura». 17 (*Campinas. Convivência perfeita entre a modernidade e a tradição*). [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <https://issuu.com/projetocidadeecultura/docs/revista_de_campinas?e=7291920/37825346>.
- AGUIAR, José (2000). *A conservação da identidade do património urbano e o lugar às novas arquitecturas*. In 1.º Fórum Internacional de Urbanismo. *Estratégias de Reabilitação dos Centros Históricos: actas*. Vila Real: URBE, pp. 27-46.
- AGUIAR, José (2001). *Identidade e conservação do património urbano*. «Lusíada. Arquitectura». 1, 144-174.
- ALBERTO, Edite *et al.* (2019). «E por causa do grande terremoto que houve nesta Corte». *O Bairro das Trinas, evolução urbanística e arquitetónica*. «Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa». 2.ª Série. 12, 43-72. [Consult. 19 mar. 2020]. Disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/12/05_trinas2.pdf>.
- ANDRADE, Sérgio C. de (2019). *Fábio Penteadó, o arquitecto de uma obra só*. «Público». (23 fev. 2019). [Consult. 29 abr. 2020]. Disponível em <<https://www.publico.pt/2019/02/23/culturaipsilon/noticia/fabio-penteadó-arquitecto-obra-so-1863065>>.
- ARCHDAILY BRASIL (2015). *Pinacoteca do Estado de São Paulo / Paulo Mendes da Rocha + Eduardo Colonelli + Weliton Ricoy Torres*. «ArchDaily Brasil» (10 mai. 2015). [Consult. 16 abr. 2020]. Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/787997/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo-paulo-mendes-da-rocha>>. ISSN 0719-8906.
- ARQBRASIL (2019). *Fábio Penteadó exposto em Portugal*. «ArqBrasil». [Consult. 29 abr. 2020]. Disponível em <<https://projeto.arqbrasil.com.br/1029/fabio-penteadó-260219/>>.

³¹⁶ As fontes audiovisuais encontram-se descritas detalhadamente nos respetivos textos.

- ARQUIVO FÁBIO PENTEADO [s.d.]. *Residência Rua Itápolis*. «ArquivoArq». [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://www.arquivo.arq.br/residencia-rua-itapolis>>.
- BACHELARD, Gaston (1988). *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural.
- BARDI, Pietro Maria (1971). *Warchavchik e as origens da arquitectura moderna no Brasil*. MAC USP, São Paulo, Brasil. [EH.1971.08.01]. Disponível em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/26039>>.
- BARROS, Alice de Almeida (2012). *Hábitos no habitar. Hábitos de morar e a criação do espaço arquitetônico*. «Drops». 12:057.04. Vitruvius. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/12.057/4386>>.
- BOM SUCESSO [s.d.]. INÊS LOBO. «Bom Sucesso. Resort. Óbidos. Portugal». [Consult. 25 mar. 2020]. Disponível em <<http://www.bomsucesso.net/en/architects/ines-lobo/>>.
- BRASIL. Conselho de Arquitetura e Urbanismo do (CAU/BR) [s.d.]. *O pai engenheiro e Vilanova Artigas, esteios da formação do arquiteto*. «CAU/BR». [Consult. 16 abr. 2020]. Disponível em <http://www.caubr.gov.br/paulomendesdarocha/?page_id=32>.
- BULLRICH, Francisco (1969). *New directions in Latin American Architecture*. London: Studio Vista.
- CAMPINAS. Prefeitura Municipal (2001). *Proposta de intervenção para o tombamento de uso e função de teatro no Centro de Convivência Cultural de Campinas “Carlos Gomes” e traçado tombado da praça Imprensa Fluminense*. [Consult. 14 abr. 2020]. Disponível em <<http://www.campinas.sp.gov.br/governo/gestao-e-controle/arquivos/apresentacao-diretrizes-intervencao-centro-convivencia-cultural.pdf>>.
- CAMPINAS. Prefeitura Municipal. Comissão de Gerência do Programa Municipal de Parcerias Público-Privadas. (2012). *Apresentação das condições técnicas atuais das instalações e estrutura do Centro de Convivência Cultural*. [Consult. 27 jul. 2022]. Disponível em <<https://portal.campinas.sp.gov.br/secretaria/gestao-e-controle>>.
- CAMPINAS. Prefeitura Municipal (2015). *Plano Municipal do Verde. Diagnóstico*. [Consult. 14 abr. 2020]. Disponível em <http://www.campinas.sp.gov.br/arquivos/meio-ambiente/diagnostico_final_atualizado_22_12.pdf>.
- CAMPINAS. Secretaria Municipal (2012). *Reunião Ordinária: Ata 407*. [Consult. 14 abr. 2020]. Disponível em <http://www.campinas.sp.gov.br/uploads/atas/142059_Atata_407.pdf>.
- CARMONA-RIBEIRO, Ana Carolina; CARBONI, Bianca Nascimento (2019). *Mina Klabin and modern landscape design in Brazil*. «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes». 39:2, 154-174. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14601176.2018.1486947>>.
- CASA DA ARQUITECTURA, prod. (2018a). *Duas casas, Paulo Mendes da Rocha, Cenas do estaleiro de obras da Casa do Quêhas*. Matosinhos: Casa da Arquitectura. Vídeo. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=02DaccYWvF4>>.
- CASA DA ARQUITECTURA, prod. (2018b). *Duas casas, Paulo Mendes da Rocha, Conversa com Carlos Andrade*. Matosinhos: Casa da Arquitectura. Vídeo.
- CASA DA ARQUITECTURA, prod. (2018c). *Paulo Mendes da Rocha: uma entrevista de Ana Sousa Dias*. Vídeo. [Consult. 17 abr. 2020]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=23EMS4a_9GE>.
- CASA DA ARQUITECTURA; AFP: Arquivo Fábio Penteado (2019). *Irradiações – Fábio Penteado*. Matosinhos: Casa da Arquitectura; São Paulo: Arquivo Fábio Penteado. Catálogo de Exposição.
- CHION, Michel (2011). *A audiovisualização*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- CHOAY, Françoise (2001). *A alegoria do património*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE CONSERVAÇÃO (2000). *Carta de Cracóvia 2000. Princípios para a conservação e o restauro do património construído*. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf>>.

- CUNHA, João Manuel dos Santos (2011). *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- DÊGELO, Marilena [s.d.]. *Ladrilhos autorais*. «Casa e Jardim». [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<http://revistacasaejardim.globo.com/Revista/Common/0,,EMI151265-16938,00-LADRILHOS+AUTORAIS.html>>.
- DELGADO PÁEZ, Fernando (2019). *A variable in Paulo Mendes da Rocha's single-storey houses*. In REVISITING POST-CIAM GENERATION. *Debates, proposals and intellectual framework*. Porto: CEAA/ESAP-CESAP, pp. 87-102.
- DUARTE, Juliana de Sá Almeida (2015). *Arquivo Itinerante: Imagens Fluidas da Memória*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- ESPAÇO DE ARQUITETURA (2018). *Entrevista a Inês Lobo. Formação*. «Espaço de Arquitetura». (6 jul. 2018). [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<https://espacodearquitetura.com/artigos/entrevista-a-ines-lobo-formacao>>.
- EUROPA. Conselho da (1975). *Carta Europeia do Património Arquitectónico (Amsterdão)*. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CARTAEUROPEIADOPATRIMONIOARQUITECTONICO.pdf>>.
- FAUSTO, Boris (2001). *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- FCG: Fundação Calouste Gulbenkian (1984). *Rua do Quelhas, n.º 45/55, esquina com a Rua das Praças, freguesia da Lapa, Lisboa*. «Digitile: Biblioteca de Azulejaria e Cerâmica Portuguesa». [Projeção Visual]. 2 diapositivos: color; 35 mm. [Consult. 3 mar. 2020]. Disponível em <<https://digitile.gulbenkian.pt/digital/collection/lis/id/2392/>>.
- FERNANDES, Fernanda (2011). *Gregory Warchavchik, um viajante na história*. «Pós- FAUUSP». 18:30, 284-288. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/download/43758/47380>>.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio (1993). *Olhar Periférico*. São Paulo: Edusp.
- FIGUEIRA, Jorge (2010). *O Arquitecto Azul*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- FIGLIORE, Renato Holmer (2002). *Warchavchik e o Manifesto de 1925*. «ARQTEXTO». 2, 76-87. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22160/000336441.pdf?s=1>>.
- FRACALOSSO, Igor (2013). *Clássicos da Arquitetura: Casa Modernista da Rua Itápolis / Gregori Warchavchik*. «ArchDaily Brasil» (11 nov. 2013). [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/01-163168/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-itapolis-slash-gregori-warchavchik>>.
- FRANÇA, José-Augusto (1977). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editores.
- GIROTO, Ivo (2011). *Arquitetura para a multidão: explosão demográfica na arquitetura de Fábio Penteadó*. In 9.º seminário docomomo Brasil. *Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do património recente*, pp. 1-12. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/019_M13_RM-ArquiteturaParaAMultidao-ART_ivo_giroto.pdf>.
- GIROTO, Ivo (2013a). *A praça é o povo. Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteadó*. Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya. Tese de doutoramento.
- GIROTO, Ivo (2013b). *A Campinas de Fábio Penteadó: propostas arquitetónicas de transformação urbana*. «Oculum Ensaio». 10:2, 229-241.
- GUERRA, Abílio (2002). *Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical*. «Revista USP». 53, 18-31. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/33182/35920>>.
- HECK, Márcia (2005). *Casas Modernas Cariocas*. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado.
- IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [s.d.]. *Inflação: IPCA – Série Anual de 1980 até 2019*. [Consult. 8 abr. 2020]. Disponível em <<http://www.ipeadata.gov.br/>>.

- ICOMOS: International Council on Monuments and Sites (1987). *Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas*. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CARTAINTERNACIONALPARASALVAGUARDADASCIDADESHISTORICAS.pdf>>.
- ICOMOS: International Council on Monuments and Sites (1994). *Documento de Nara sobre a Autenticidade*. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <https://www.culturante.pt/fotos/editor2/1994-declaracao_de_nara_sobre_autenticidade-icomos.pdf>.
- ICOMOS: International Council on Monuments and Sites (2008). *Declaração de Québec. Sobre a preservação do “Spiritu Loci”*. [Consult. 15 mar. 2020]. Disponível em <https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf>.
- INÊS LOBO ARQUITECTOS LDA [s.d.]a. *Office*. «Inês Lobo Arquitectos Lda». [Consult. 15 mar. 2020]. Disponível em <<https://www.ilobo.pt/page27.html>>.
- INÊS LOBO ARQUITECTOS LDA [s.d.]b. *QUELHAS House Lisbon, PT. 2010-2017*. «Inês Lobo Arquitectos Lda». [Consult. 15 mar. 2020]. Disponível em <<https://www.ilobo.pt/Quelhas.html>>.
- INVAMOTO, Denise (2011). *Gregori Warchavchik: de Odessa a São Paulo*. Entrevista com José Lira. «Entrevista». 12:047.01. Vitruvius. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/12.047/4026?page=4>>.
- ITAÚ CULTURAL (2019a). *Casa Modernista*. In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Actual. 21 mai. 2019. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao520266/casa-modernista>>.
- ITAÚ CULTURAL (2019b). *Paulo Mendes da Rocha*. In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Actual. 2019. [Consult. 16 abr. 2020]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20547/paulo-mendes-da-rocha>>.
- ITAÚ CULTURAL (2020). *Gregori Warchavchik*. In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Actual. 18 mar. 2020. [Consult. 2 ago. 2021]. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa226676/gregori-warchavchik>>.
- LACERDA, Mariana; ITIKAWA, Luciana; FALBEL, Anat (2019). *Ocupação Gregori Warchavchik*. São Paulo: Itaú Cultural, pp. 6-63. (Ocupação Itaú Cultural; 44).
- LAPA, José Roberto do Amaral (1996). *A cidade: Os Cantos e os Antros*. Campinas, 1850-1900. São Paulo: Edusp.
- LIRA, José Tavares Correia de (2007). *Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927*. «Novos Estudos». 78:2, 145-167. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n78/13.pdf>>.
- LIRA, José Tavares Correia de (2011). *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.
- LISBOA. Câmara Municipal [s.d.]. *Rua do Quelhas*. [Consult. 18 mar. 2020]. Disponível em <<http://www.cm-lisboa.pt/toponimia/resultados>>.
- LISBOA. Município de (2013). *Aviso n.º 5147/2013*. «Diário da República II Série». 74 (2013-04-16) 12489-12557.
- LUZURIAGA TORRES, María Fernanda (2012). *Paulo Mendes da Rocha: la prefabricación como solución tecnológica en el proyecto arquitectónico Casa Gerrasi*. Cuenca: Universidade de Cuenca. Dissertação de mestrado.
- MACADAR, Andrea (2006). *Paulo Mendes da Rocha*. «Entrevista». 07:02602. Vitruvius. [Consult. 20 abr. 2020]. Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302>>.
- MACHADO, Débora (2009). *Público e comunitário: Projeto arquitetônico como promotor do espaço de convivência*. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu. Dissertação de mestrado.
- MALTA, João Carlos; BOURGARD, Joana (2018). *Lapa, o bairro que nasceu depois do terramoto*. «Rádio Renascença» (28 fev. 2018). [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<https://rr.sapo.pt/2018/02/28/pais/lapa-o-bairro-que-nasceu-depois-do-terramoto/el/106857/>>.

- MATOSO, Joana (2013). *A habitação corrente da época pré-industrial em Lisboa: o caso do bairro da Madragoa*. Lisboa: Instituto Superior Técnico. Dissertação de mestrado.
- McLUHAN, Marshall (1962). *La Galaxie Gutenberg*. Paris: Mame.
- McLUHAN, Marshall (1967). *The Medium is the Message*. London: A Penguin Book.
- MEDEIROS, Benício (1997). 1947: *Crônica*. «Revista do Patrimônio». 26, 446-448.
- MEIRELES, Rafael (2019). *Centro de Convivência Cultural: valorização, preservação e uso do patrimônio moderno de Campinas*. In *IX Seminário Nacional do Centro de Memória UNICAMP / I Colóquio Gestão do Patrimônio Cultural*, pp. 1-17. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <https://www.ixseminarionacionalcmu.com.br/resources/anais/8/1559144145_ARQUIVO_Artigo-RafaelHJMeireles.pdf>.
- MIGUEL, Jorge Marão (2002). *Casa e lar: a essência da arquitetura*. «Arquitextos». 03:029.11. Vitruvius. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746>>.
- MINDLIN, Henrique (1956). *Modern Architecture in Brazil*. New York: Reinhold.
- MUNARI, Bruno (1982). *Das Coisas Nascem Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- NERI, Marcelo (2009). *A Economia do Brasil nos últimos 40 Anos e Perspectivas para o Futuro*. Rio de Janeiro: Centro de Políticas Sociais – Fundação Getúlio Vargas.
- NOBRE, Ana Luíza (2011). *Warchavchik. Fraturas da Vanguarda*. José Lira. «Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR)». 13:1, 174-176. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/5139/513951687012.pdf>>.
- NOTHOMB, Amélie (2011). *Tuer le Père*. Paris: Albin Michel.
- OLIVEIRA, Camila (2011). *Gregori Warchavchik e a arquitetura brasileira*. «Drops». 11:040.06. Vitruvius. [Consult. 2 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.040/3704>>.
- OLIVEIRA, Camila Soares de (2008). *Warchavchik: ensaio para a modernidade*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Dissertação de mestrado.
- OTONDO, Catherine (2013). *Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Tese de doutoramento.
- OTONDO, Catherine (2018). *Casa Quelhas*. In ROCHA, Paulo Mendes da et al. *Duas Casas: Casa Gerassi, Casa Quelhas*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, pp. 84-123.
- OTONDO, Catherine; GOUVÊA, José (2008). *Una charla sobre la Casa Gerassi*. «1:100: Selección de obras». 4:15, 20-29.
- PASSOS LARGOS [s.d.]. *Lapa*. «Passos Largos Imobiliária» [Consult. 20 set. 2022]. Disponível em <<https://www.passoslargos.pt/zonas/lisboa/lapa/>>.
- PEDROSO, Marialice (2003). *Metáfora da Modernidade – Theatro Municipal Carlos Gomes*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Tese de doutoramento.
- PELLICCIOTTA, Mirza, coord. (2015). 06: *Centro de Convivência Cultural. Inventário Patrimonial do Bem Arquitetônico*. [Consult. 7 set. 2021]. Disponível em <<https://iabcampinas.org.br/wp-content/uploads/2015/10/06-Centro-de-Convivencia.pdf>>.
- PENAFRIA, Manuela (2009). *Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)*. In *VI Congresso SOPCOM*, pp. 1-10. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>.
- PENTEADO, Fábio (1998). *Fábio Penteado: Ensaio de Arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes.
- PERECIN, Tatiana (2003). *Azaléias e mandacarus: Mina Klabin Warchavchik, paisagismo e modernismo no Brasil*. São Carlos: Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado.
- PISANI, Daniele (2018). *Uma Cidade em Miniatura: a Casa na Obra de Paulo Mendes da Rocha*. In ROCHA, Paulo Mendes da et al. *Duas Casas: Casa Gerassi, Casa Quelhas*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, pp. 12-21.

- PORTUGAL. Assembleia da República (2001). *Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro*. «Diário da República I-A Série». 209 (2001-09-08) 5808-5829.
- PORTUGAL. Assembleia da República (2012). *Lei n.º 56/2012, de 8 de novembro*. «Diário da República I Série». 216 (2012-11-08) 6454-6460.
- PROJETO (2003). *O trabalho de Arquitetura não pode ser solitário*. «Revista Projeto». 275 (15 jan. 2003). [Consult. 16 abr. 2020]. Disponível em <<https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/paulo-mendes-da-rocha-o-trabalho-15-01-2003>>.
- PROJETO (2006). *Agora posso contar*. «Revista Projeto». 316. (19 jul. 2006). [Consult. 16 abr. 2020]. Disponível em: <<https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/paulo-mendes-da-rocha-19-07-2006>>.
- PRÓSPERO, Victor Piedade de (2011). *Arquitetura e mercado imobiliário: a construtora Warchavchik & Neumann e a verticalização de São Paulo entre 1952 e 1958*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Pesquisa de iniciação científica.
- RIBEIRO, Darcy (1995). *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ROVERONI, Silvia Cristina Denardi (2008). *Arquitetura moderna de Campinas: o caso do Centro de Convivência Cultural*. In *IV Encontro de História de Arte – IFCH/UNICAMP*, pp. 991-998. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ROVERONI,%20Silvia%20Cristina%20Denardi%20-%20IVEHA.pdf>>.
- SAMPAIO, Nuno (2018). *Meu Endereço*. In ROCHA, Paulo Mendes da et al. *Duas Casas: Casa Gerassi, Casa Quêlhas*. Matosinhos: Casa da Architectura, pp. 6-11.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos (2003). *Paulo Mendes da Rocha: os lugares como páginas da dissertação de uma existência*. «Arquitextos». 04:038.09. Vitruvius. [Consult. 16 abr. 2020]. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/673>>.
- SÃO PAULO. Governo do Estado. CONSEMA (1995). *Ata da Reunião da 98.ª Reunião Ordinária do Plenário do Conselho Estadual do Meio Ambiente – Consema de 3 de maio de 1995*. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<https://smastr16.blob.core.windows.net/consema/2016/07/RO98.pdf>>.
- SÃO PAULO. Prefeitura Municipal. CONPRESP (2018). *Resolução N.º 33/CONPRESP/2018*. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/re3318tombamentoobrasregoriowarchavchikretifpdf_1559070343.pdf>.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING Heloisa Murgel (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SELEME, Fernanda (2012). *La tectónica de la Casa Gerassi. El prefabricado en la obra de Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Dissertação de mestrado.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida (2005). *Dicionário de Termos de Arte e Architectura*. 1.ª ed. Lisboa: Editorial Presença.
- SILVA, Raquel Henriques da [s.d.]. *Lisboa reconstruída e Ampliada (1758-1903)*. [Consult. 20 mar. 2020]. Disponível em <<http://cidadaniax.tripod.com/RHS2.pdf>>.
- SOROMENHO, Ana (2021). *Paulo Mendes da Rocha, o arquiteto do Museu dos Coches, em entrevista em 2017: “A independência da mente é o nosso único espaço privado”*. «Expresso» (24 mai. 2021). [Consult. 25 mai. 2021]. Disponível em <<https://expresso.pt/cultura/2021-05-24-Paulo-Mendes-da-Rocha-o-arquiteto-do-Museu-dos-Coches-em-entrevista-em-2017-A-independencia-da-mente-e-o-nosso-unico-espaco-privado-fc1fa63d>>.
- TAKAHASHI, Beatriz da Silva (2019). *Arquitetura em vão: estágio na Casa da Architectura (Matosinhos)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- TELLES, Sophia S. (1990). *Museu da Escultura*. «AU. Arquitetura e Urbanismo». 32 (out./nov.) 44-51.

- TREVISAN, Ricardo (2010). *Centro de Convivência de Campinas: um olhar sobre a arquitetura de Fábio Penteadó*. «Risco». 12, 33-49. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i12p33-49>.
- TUAN, Yi-Fu (1980). *Topofilia. Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. São Paulo: Difel.
- UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (1987). *Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas*. [Consult. 6 set. 2021]. Disponível em <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CARTAINTERNACIONALPARASALVAGUARDADASCIDADESISTORICAS.pdf>>.
- VILLAC, Maria Isabel (2014). *Paulo Mendes da Rocha. A 'arte de construir' e a transformação da matéria*. «En Blanco: Revista de Arquitectura». 13, 5-9.
- VILLAC, Maria Isabel (2016). *Técnica, arte e questões fundamentais da existência. Considerações sobre o discurso de Paulo Mendes da Rocha*. «Pós- FAUUSP». 23:39, 90-100. [Consult. 6 mar. 2020]. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v23i39p90-100>.
- XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo (1983). *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Editora Pini.
- ZEIN, Ruth Verde (2005). *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. São Paulo; Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tese de doutoramento.
- ZEIN, Ruth Verde; AMARAL, Izabel (2011). *A Feira Mundial de Osaka de 1970: o Pavilhão Brasileiro*. «ARQTEXTO». 16, 108-127. 1.



CADA CASA, UM CASO

PEÇAS DA COLEÇÃO DE ARQUITETURA
BRASILEIRA NA CASA DA ARQUITECTURA
(MATOSINHOS)

COORD. E REV. CIENT.
MARIA LEONOR BOTELHO
HUGO BARREIRA
BEATRIZ TAKAHASHI