

Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade.
Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu o Pão (1977 – 2008)

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

PATRICIA VICECONTI NAHAS

BRASIL ARQUITETURA: MEMÓRIA E CONTEMPORANEIDADE.
UM PERCURSO DO SESC POMPÉIA AO MUSEU DO PÃO (1977 – 2008)

Volume II

São Paulo
2008

PATRICIA VICECONTI NAHAS

BRASIL ARQUITETURA: MEMÓRIA E CONTEMPORANEIDADE.

Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008)

Volume II

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Apoiada pela Fapesp

Orientador: Prof. Dr. Abilio da Silva Guerra Neto

São Paulo

2008

N153d Nahas, Patricia Viceconti
Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008) / Patricia Viceconti Nahas – 2008.
2 v. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.
Bibliografia: ver vol. I.

1. Arquitetura. 2. Patrimônio histórico. 3. Brasil Arquitetura. 4. Intervenções em edifícios e sítios históricos. I. Título.

CDD 720

PATRICIA VICECONTI NAHAS

BRASIL ARQUITETURA: MEMÓRIA E CONTEMPORANEIDADE.

Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Apoiada pela Fapesp

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Abilio da Silva Guerra Neto – Orientador
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª Ruth Verde Zein
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª Silvana Barbosa Rubino
Universidade Estadual de Campinas

Sumário – Volume II

Apresentação 009

Anexo 1 – Fichas de estudos de caso 013

1.1. Sesc Pompéia, 1977 015

1.2. Paço Municipal de Cambuí, 1978 021

1.3. Teatro Polytheama, 1986 027

1.4. Centro Histórico de Salvador, 1986 049

1.5. Conjunto da Barroquinha, 1986 053

1.6. Casa do Benin, 1986 057

1.7. Ladeira da Misericórdia, 1986 063

1.8. Casa do Olodum, 1986 071

1.9. Fundação Pierre Verger, 1986 075

1.10. Belvedere da Sé, 1986 079

1.11. EEPG Professor Dantes, 1986 081

1.12. Teatro e Bar no Morro da Urca, 1986 095

1.13. Centro de Convivência LBA, 1988 099

1.14. Teatro das Ruínas, 1989 105

1.15. Casa Cachoeira, 1989 109

1.16. Estação Guanabara, 1990 121

1.17. Palácio das Indústrias, 1990 125

1.18. Centro de Convivência Vera Cruz, 1991 135

1.19. EEPG Coronel Joaquim José, 1992 141

1.20. Palácio das Indústrias, 1994 153

1.21. Teatro Polytheama, 1995 161
1.22. Conjunto KKKK, 1996 173
1.23. Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996 183
1.24. Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 191
1.25. Museu da Indústria e Museu da Imigração, 1997 203
1.26. Bank Boston, 1998 209
1.27. Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 215
1.28. Museu do Telefone, 2000 223
1.29. Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001 233
1.30. Estação Guanabara, 2001 239
1.31. Museu Rodin Bahia, 2002 245
1.32. Centro Cultural Tacaruna, 2002 263
1.33. Museu de Porto Seguro, 2002 275
1.34. Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 285
1.35. Novo Museu, 2002 315
1.36. Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003 321
1.37. Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004 327
1.38. Museu Judaico, 2004 347
1.39. Museu Afro Brasil, 2004 355
1.40. Centro Cultural de Araras, 2004 361
1.41. Biblioteca de Registro, 2004 371
1.42. Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004 375
1.43. Forte de Itapema, 2005 387
1.44. Pinacoteca Benedito Calixto, 2005 399
1.45. Moinho de Ilópolis, 2005 407

1.46. Instituto Goethe, 2005 415
1.47. Mercado Municipal de Cambuí, 2005 423
1.48. Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006 429
1.49. Praça das Artes, 2006 435
1.50. Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007 453
1.51. Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007 461
1.52. Sesc Vitória, 2007 469
1.53. Hotel Central, 2007 481

Anexo 2 – Entrevistas e depoimentos 497
2.1. André Vainer 499
2.2. Francisco Fanucci 504
2.3. Marcelo Ferraz 518
2.4. Marcelo Suzuki 540
2.5. Emanoel Araújo 547
2.6. Murilo Ribeiro 548
2.7. Eulâmpia Reiber 550
2.8. Raul Pereira 554
2.9. Francisco Fanucci e/ou Marcelo Ferraz, sobre os projetos 555
2.9.1. Trabalho de Graduação Interdisciplinar – Francisco Fanucci, 1976 555
2.9.2. Trabalho de Graduação Interdisciplinar – Marcelo Ferraz, 1977 557
2.9.3. Paço Municipal de Cambuí, 1978 559
2.9.4. Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986 562
2.9.5. Teatro e Bar no Morro da Urca, 1986 567
2.9.6. EEPG Professor Dantes, 1986 568

2.9.7. Centro Cívico LBA, 1988 571
2.9.8. Teatro das Ruínas, 1989 572
2.9.9. Casa em Cachoeira, 1989 573
2.9.10. EEPG Coronel Joaquim José, 1992 575
2.9.11. Teatro Polytheama, 1995 577
2.9.12. Conjunto KKKK, 1996 578
2.9.13. Museu Rodin Bahia, 2002 585
2.9.14. Museu de Porto Seguro, 2002 593
2.9.15. Centro Cultural de Araras, 2004 595
2.9.16. Palácio das Indústrias, 1992 – 1994 – 2004 597
2.9.17. Moinho de Ilópolis, 2005 598

Anexo 3 – Formação na FAU USP 605
3.1. Turma de Formandos 607
3.2. Disciplinas cursadas 613

Anexo 4 – Cronologia do patrimônio 617

Lista de siglas e abreviaturas 637

Lista de figuras 639

Lista de documentos 669



Apresentação

Apresentação

O presente Volume II tem como objetivo a organização sistemática da vasta coletânea de dados que subsidiaram e forneceram as informações para as análises da presente dissertação de mestrado. Trata–se de um compêndio independente do Volume I, voltado principalmente para os demais estudiosos que tenham interesse na documentação coletada e produzida, e posteriormente padronizada e organizada durante o período de pesquisa. No Volume I da dissertação diversas passagens desta documentação são incorporadas na forma de citações, referências e imagens, servindo de base para comentários e análises.

No anexo 1 – *Fichas dos Estudos de Caso* – estão fichados, por ordem cronológica, todos os projetos realizados isoladamente pelo escritório Brasil Arquitetura ou em colaboração com outros profissionais, que contemplam o campo da intervenção em edifícios e sítios históricos. Cada estudo de caso contém uma pequena ficha técnica sobre a obra, breve descrição do projeto original e do projeto de intervenção e imagens necessárias para a sua compreensão. Em alguns casos, certas informações são desconhecidas, como autoria ou data de construção. Documentos não publicados encontrados nos acervos pesquisados juntam–se às fichas e facilitam trabalhos futuros.

No anexo 2 – *Entrevistas e depoimentos* – são transcritas todas as entrevistas realizadas pela autora com os arquitetos do Brasil Arquitetura e outros profissionais que fazem parte da história da formação e trajetória do grupo. Como exceção, temos a palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no Arquimemória3, evento ocorrido na cidade de Salvador BA, em 2008, por colaborar com a construção dos argumentos contidos no Volume I. O anexo está dividido em duas partes – a primeira, entrevistas onde se priorizou o conhecimento dos

arquitetos sobre questões mais abrangentes, sobre a arquitetura, sua formação, o trabalho do escritório e conceitos gerais sobre a temática desenvolvida na pesquisa; a segunda, entrevistas com Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci sobre alguns projetos contidos na lista de estudos de caso, escolhidos por se julgar importantes para a montagem do discurso presente na obra dos arquitetos.

O anexo 3 – *Formação na FAU USP* – apresenta dados da época em que os arquitetos estiveram na universidade, os formandos da década de 1970 e as disciplinas por eles cursadas. O levantamento dos alunos da época nos mostra que a apesar da formação rígida, formaram–se arquitetos que rumaram para as mais diversas áreas – projetos de arquitetura, planejamento urbano, artes plásticas, docência, críticos de arquitetura. O conhecimento das disciplinas cursadas permite avaliar de que modo a formação recebida na faculdade permitiu a associação e aprendizados de novas posturas. Este material, pouco explorado na presente dissertação, tem um grande potencial de desenvolvimento, pois aponta para importantes desdobramentos recentes ocorridos na arquitetura paulista.

No anexo 4 – *Cronologia do Patrimônio* – encontram–se dados sobre posturas, leis e projetos que formam o campo de atuação do patrimônio histórico e arquitetônico. A listagem desses dados não pretende colocar um ponto final, mas sim ser a ampliação de uma linha do tempo iniciada por outros pesquisadores, aqui ampliada e dividida em acontecimentos no exterior e no Brasil. No plano original da pesquisa, a cronologia ocupava um papel de maior destaque, protagonismo que acabou sendo reavaliado à luz da argumentação dos membros da banca de qualificação, professoras doutoras Silvana Rubino e Ruth Verde Zein, como também a partir do próprio desdobramento natural da pesquisa. De qualquer forma, a evolução histórica da discussão sobre o patrimônio serve de apoio aos argumentos contidos na dissertação.

Apresentação

O presente Volume II tem como objetivo a organização sistemática da vasta coletânea de dados que subsidiaram e forneceram as informações para as análises da presente dissertação de mestrado. Trata–se de um compêndio independente do Volume I, voltado principalmente para os demais estudiosos que tenham interesse na documentação coletada e produzida, e posteriormente padronizada e organizada durante o período de pesquisa. No Volume I da dissertação diversas passagens desta documentação são incorporadas na forma de citações, referências e imagens, servindo de base para comentários e análises.

No anexo 1 – *Fichas dos Estudos de Caso* – estão fichados, por ordem cronológica, todos os projetos realizados isoladamente pelo escritório Brasil Arquitetura ou em colaboração com outros profissionais, que contemplam o campo da intervenção em edifícios e sítios históricos. Cada estudo de caso contém uma pequena ficha técnica sobre a obra, breve descrição do projeto original e do projeto de intervenção e imagens necessárias para a sua compreensão. Em alguns casos, certas informações são desconhecidas, como autoria ou data de construção. Documentos não publicados encontrados nos acervos pesquisados juntam–se às fichas e facilitam trabalhos futuros.

No anexo 2 – *Entrevistas e depoimentos* – são transcritas todas as entrevistas realizadas pela autora com os arquitetos do Brasil Arquitetura e outros profissionais que fazem parte da história da formação e trajetória do grupo. Como exceção, temos a palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no Arquimemória3, evento ocorrido na cidade de Salvador BA, em 2008, por colaborar com a construção dos argumentos contidos no Volume I. O anexo está dividido em duas partes – a primeira, entrevistas onde se priorizou o conhecimento dos

arquitetos sobre questões mais abrangentes, sobre a arquitetura, sua formação, o trabalho do escritório e conceitos gerais sobre a temática desenvolvida na pesquisa; a segunda, entrevistas com Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci sobre alguns projetos contidos na lista de estudos de caso, escolhidos por se julgar importantes para a montagem do discurso presente na obra dos arquitetos.

O anexo 3 – *Formação na FAU USP* – apresenta dados da época em que os arquitetos estiveram na universidade, os formandos da década de 1970 e as disciplinas por eles cursadas. O levantamento dos alunos da época nos mostra que a apesar da formação rígida, formaram–se arquitetos que rumaram para as mais diversas áreas – projetos de arquitetura, planejamento urbano, artes plásticas, docência, críticos de arquitetura. O conhecimento das disciplinas cursadas permite avaliar de que modo a formação recebida na faculdade permitiu a associação e aprendizados de novas posturas. Este material, pouco explorado na presente dissertação, tem um grande potencial de desenvolvimento, pois aponta para importantes desdobramentos recentes ocorridos na arquitetura paulista.

No anexo 4 – *Cronologia do Patrimônio* – encontram–se dados sobre posturas, leis e projetos que formam o campo de atuação do patrimônio histórico e arquitetônico. A listagem desses dados não pretende colocar um ponto final, mas sim ser a ampliação de uma linha do tempo iniciada por outros pesquisadores, aqui ampliada e dividida em acontecimentos no exterior e no Brasil. No plano original da pesquisa, a cronologia ocupava um papel de maior destaque, protagonismo que acabou sendo reavaliado à luz da argumentação dos membros da banca de qualificação, professoras doutoras Silvana Rubino e Ruth Verde Zein, como também a partir do próprio desdobramento natural da pesquisa. De qualquer forma, a evolução histórica da discussão sobre o patrimônio serve de apoio aos argumentos contidos na dissertação.



Anexo 1 – Fichas dos estudos de caso



Anexo 1.1

Sesc Fábrica da Pompéia
1977

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Clélia, 93, Lapa, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: desconhecida.

Data da Construção: 1938.

Área do Terreno: 16. 500,00 m^2

Área construída: 12. 000,00 m^2

Uso Original: Fábrica de Tambores.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: a edificação foi construída em 1938 pela firma alemã Mauser & Cia Ltda e utilizada como fábrica de tambores até a década de 1940. Em 1945, o local foi comprado pela Ibesa, Indústria Nacional de Embalagens S. A., quando foi instalada a fábrica de geladeiras a querosene Gelomatic. O Sesc (Serviço Social do Comércio) comprou o espaço

na década de 1970 para a criação de um centro cultural e esportivo. Um primeiro projeto foi elaborado pelo arquiteto Júlio Neves – a proposta previa a demolição dos galpões antigos para a construção de prédios novos. Na época, os administradores do Sesc haviam viajado a São Francisco onde tomaram conhecimento de uma antiga construção residencial que tinha sido reaproveitada e transformada em centro cultural. Voltaram para o Brasil com a idéia de reaproveitar os antigos galpões da Pompéia e chamaram a arquiteta Lina Bo Bardi para realizar um novo projeto.

Programa: galpões industriais.

Características arquitetônicas: as edificações, baseadas em projeto inglês do início do século XX, foram construídas em tijolos aparentes rebocados com estrutura mista de ferro e concreto. Possuem planta retangular e cobertura tipo *shed*.



Figura 001 – Vista geral dos galpões do Sesc Pompéia antes da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1999, p. 220.



Figura 002 – Estado dos galpões do Sesc Pompéia antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e André Vainer).

Data do Projeto: 1977.

Data da Construção: 1977–1986.

Contratante: Sesc

2. 1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: centro cultural.

Programa: atividades gerais, teatro, ateliês e restaurante.

Descrição da intervenção: o projeto de intervenção foi realizado em duas etapas: a primeira, de 1977 a 1982, com a recuperação dos galpões antigos; e a segunda, de 1982 a 1986, com a construção dos prédios novos. O restauro baseou–se na *Carta de Veneza*. O reboco das alvenarias de tijolos foi removido, as telhas foram lavadas e algumas trocadas por telhas de vidro. As pequenas intervenções no interior dos galpões foram executadas em concreto aparente. Algumas aberturas foram colocadas nas paredes, com fechamento em muxarabi de madeira. As atividades de programa foram distribuídas nos galpões da seguinte forma:

– galpão de atividades gerais: abriga espaço para exposições, biblioteca, área de leitura, área de estar e jogos. Nesse galpão foi acrescentada uma lareira e um espelho d’água, além da alguns volumes de concreto aparente criando mezaninos.

– teatro: o espaço do galpão foi dividido em duas platéias que se voltam para um palco central. Os camarins e áreas de apoio foram dispostos em volumes suspensos de concreto aparente.

– ateliês e oficinas de marcenaria, cerâmica, gravura, serigrafia e gráfica se organizam num dos galpões, separadas por divisórias de concreto aparente.

– restaurante com cozinha industrial localiza–se em um dos galpões.

2. 2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 12. 000,00 m^2.

Uso: centro esportivo.

Programa: quadras e espaços de apoio.

Características Arquitetônicas: as atividades do centro esportivo se organizam em três prédios novos – três torres de concreto aparente, sendo que uma delas é a caixa d'água.

– torre maior: de cinco pavimentos com pé–direito duplo abriga as quadras e a piscina. As aberturas se apresentam como formas amebóides. Toda a circulação é feita pelo outro bloco.

– torre menor: de 11 pavimentos, abriga a circulação vertical com 2 elevadores, escada helicoidal interna e escada de segurança externa; lanchonete no térreo; salas de apoio ao bloco esportivo (sala de exame médico, atendimento ao público); vestiários; salas de ginástica; sala de dança e sala de palestra. É deste bloco que saem as passarelas que o ligam ao bloco das quadras.



Figura 003 – Sesc Pompéia após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

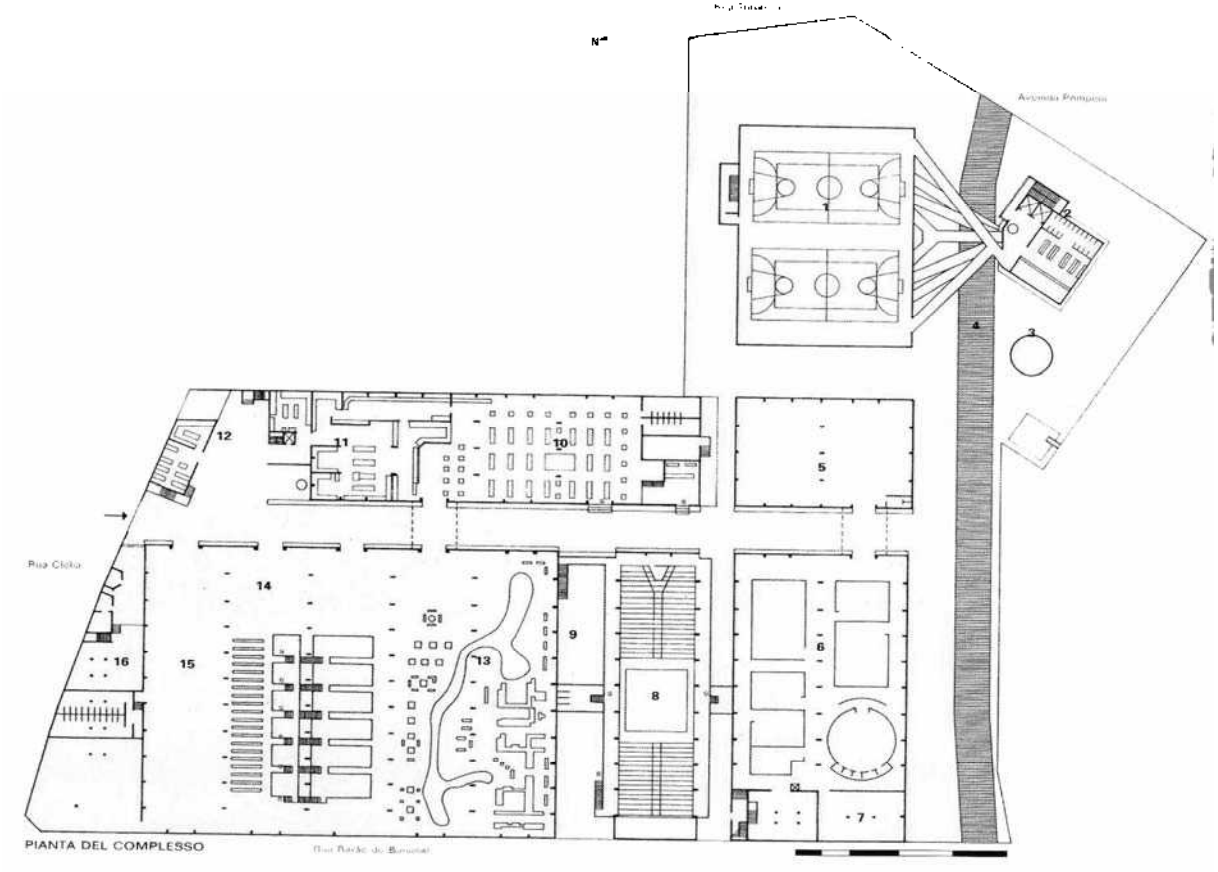


Figura 004 – Planta do Sesc Pompéia. (1. bloco esportivo; 2. vestiários, sala de ginástica; 3. caixa d'água; 4. solário; 5. oficinas de manutenção; 6. ateliês de cerâmica, pintura, marcenaria, tapeçaria, gravura e tipografia; 7. laboratório fotográfico; 8. teatro; 9. vestíbulo coberto do teatro;10. restaurante; 11. cozinha industrial; 12. área de funcionários; 13. espaço de estar e exposições; 14. biblioteca; 15. pavilhão de exposições; 16. administração). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.2

Paço Municipal de Cambuí
1978

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO (demolição)

Endereço: Praça Coronel Justiniano, nº 164, Centro, Cambuí MG, Brasil.

No local escolhido para a construção do Paço Municipal de Cambuí, havia uma edificação térrea – um dos poucos exemplares da construção em taipa, que abrigava a biblioteca pública e um pequeno hospital.

Quando a Prefeitura Municipal de Cambuí decidiu realizar o concurso para o projeto do Paço, optou-se pela demolição do casarão. Em virtude dessa questão, muitos moradores da cidade protestaram em perder um bem histórico. Os próprios arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci tentaram impedir a demolição com conversas e reuniões com o prefeito e secretários. Sugeriram que o concurso fosse aberto e a edificação permanecesse como um dado do sítio; a decisão pela demolição ou pelo aproveitamento da edificação ficaria a cargo de cada equipe participante[1]. O esforço foi em vão – uma semana antes de ser aberto o concurso, o casarão foi demolido. O arquiteto Francisco Fanucci, em protesto, recusou-se a participar do concurso.

[1] Depoimentos dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci em entrevista à autora.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, José Sales Costa Filho, Tâmara Roman (arquitetos) e Robinson A. de Morais (calculista estrutural).

Data do Projeto: 1978.

Data da Construção: 1979 – 1985.

Contratante: Projeto Vencedor de Concurso realizado pela Prefeitura Municipal de Cambuí - 1978.



Figura 005 - Vista da Praça Coronel Justiniano, na década de 1960, para o local onde foi construído o Paço Municipal (esquina à direita). Foto: autor desconhecido.

2. 1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

O prédio histórico foi demolido para a construção do prédio novo.



Figura 006 - Demolição da antiga edificação existente para a construção do Paço Municipal. Foto: Robinson A. de Morais – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2. 2. PRÉDIO NOVO

Área do terreno: 693,00 m^2.

Área construída: 1. 810,00 m^2.

Uso: Paço Municipal.

Programa: Câmara dos Vereadores, Agência dos Correios e Telégrafos, Biblioteca Pública, Prefeitura, órgãos estaduais e federais com representação na cidade.

Características Arquitetônicas: o prédio é composto por três pavimentos mais um subsolo semi-enterrado, de formato retangular, seguindo a configuração do lote, aproveitando ao máximo a área do terreno. A edificação segue o gabarito das edificações que formam os arredores da Praça, mantendo-se assim em harmonia com o conjunto. O edifício é

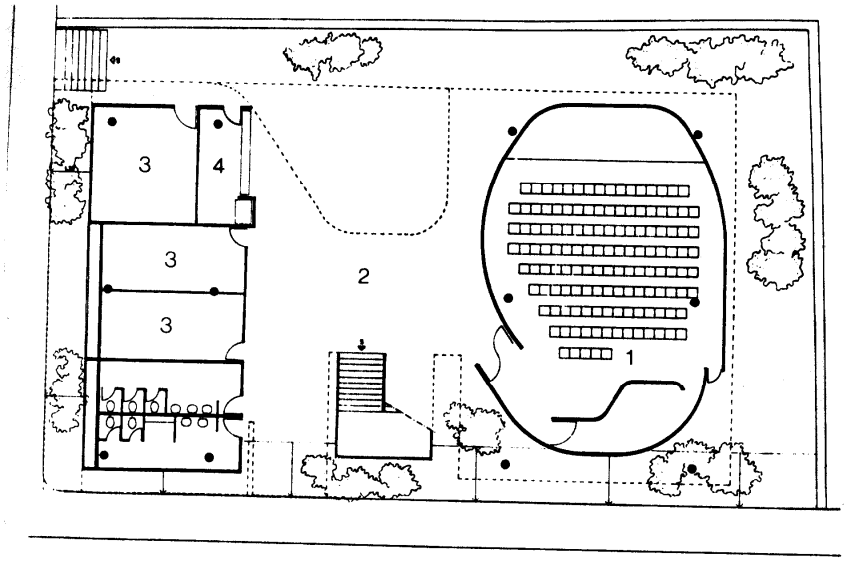


Figura 007 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do Subsolo (1. Câmara Municipal; 2. Hall; 3. Apoio; 4. Cantina). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

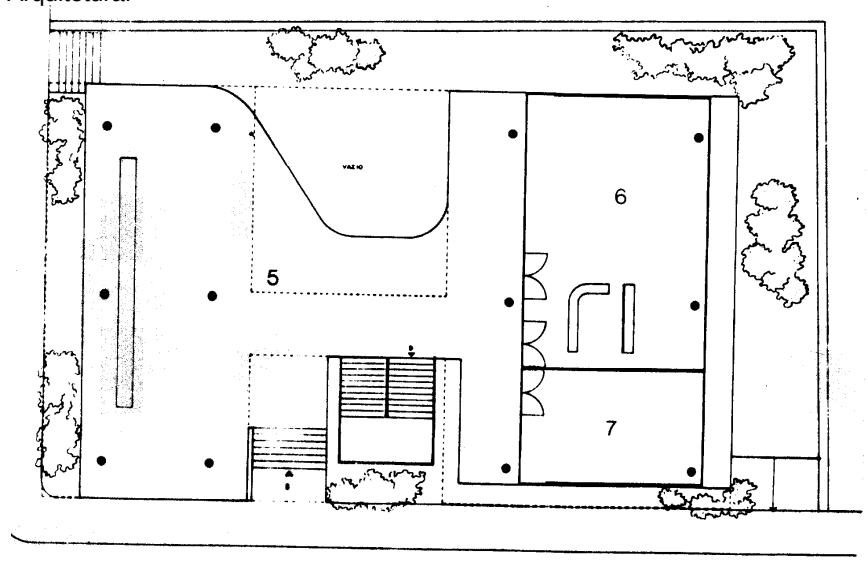


Figura 008 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do Pavimento Térreo (5. Praça; 6. Biblioteca; 7. Correios). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

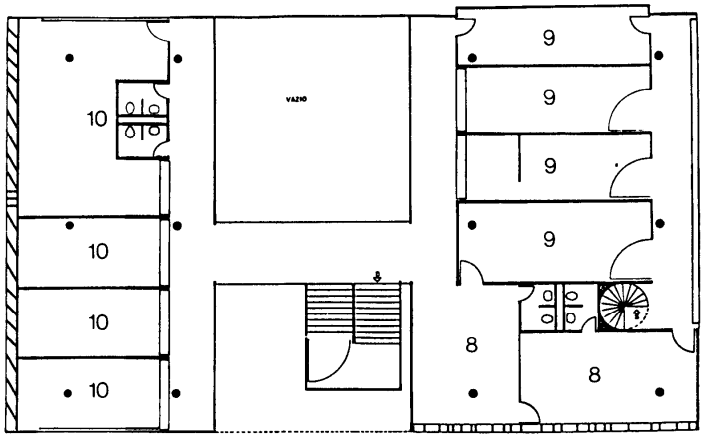


Figura 009 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do 1º Pavimento (8. Gabinete do Prefeito; 9. Órgão Municipal; 10. Órgão estadual e federal). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

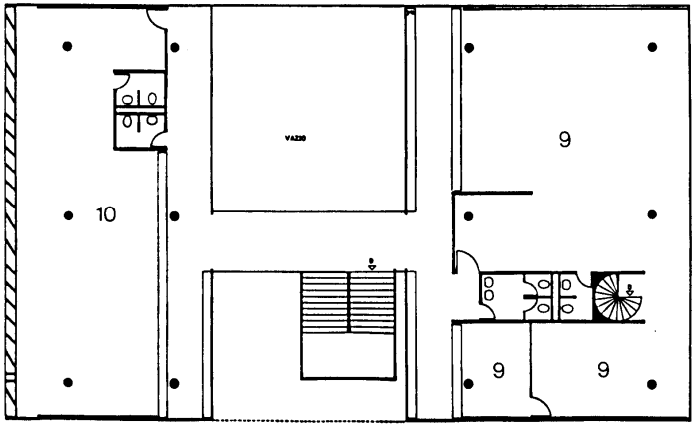


Figura 010 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do 2º Pavimento (9. Órgão Municipal; 10. Órgão estadual e federal). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

construído em concreto armado aparente, com estrutura independente, e painéis e *brises* também em concreto.

O pavimento térreo, elevado em relação ao nível da rua, é formado por uma praça coberta que se integra com a esquina, espaço este, de integração com a praça existente, além de poder ser utilizado como Praça Cívica. Na lateral oposta à esquina, estão a Biblioteca Pública e a Agência dos Correios e Telégrafos.

O prédio pode ser acessado pela rua lateral, Rua Amélia Lopes, onde se atinge o subsolo por uma escada; ou, pela praça, no nível do térreo. No subsolo estão a Câmara Municipal – um auditório de formato elíptico, sala de apoio e cantina.

Como uma escultura, a escada em concreto pintada nas cores rosa e vermelho marca o acesso principal – situada numa interrupção de volumes na fachada do edifício; e liga todos os pavimentos.

A partir do 1º pavimento, um vazio central dividido por uma passarela de ligação que articula-se com a escada, organiza as funções de ambos os lados. Nos 1º e 2º pavimentos estão as salas dos órgãos municipais, estaduais e federais. O gabinete do prefeito situa-se no 2º pavimento.

O grande vazio central, marcado pela presença de um pau-brasil que pode ser visto de todos os pavimentos, também tem a função de trazer a praça para dentro da edificação – pelas passarelas pode-se avistar a Praça Coronel Justiniano; e permitir a iluminação e ventilação do espaço interno.

É a própria estrutura de concreto que define os espaços – paredes, painéis de fechamento, guarda-corpos, escada. Foram utilizadas soluções em pilotis, laje nervurada e do tipo grelha, placas de vedação em concreto. Somente as paredes internas são executadas com



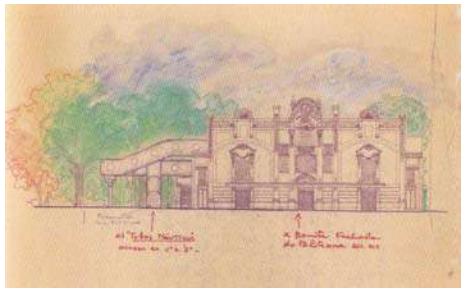


Figura 011 - Pátio interno do Paço Municipal de Cambuí. Foto: Patricia Viceconti Nahas.
Figura 012 – Fachada principal do Paço Municipal de Cambuí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

divisórias leves. Toda captação de águas pluviais é despejada no jardim lateral localizado no subsolo.

Em 2001, em virtude da má conservação do prédio e necessidade de adequação de alguns espaços, os arquitetos do Brasil Arquitetura propuseram a recuperação da Prefeitura de Cambuí. Constavam do projeto: a retirada das grades de fechamento do térreo (não previstas no projeto original), reformulação da biblioteca que teve seu espaço aumentado com a saída dos Correios, recuperação das placas de concreto de fechamento da fachada, recuperação do piso interno, recuperação da caixilharia, impermeabilização da laje de cobertura.

Desse mesmo ano, data o tombamento municipal do edifício. Um dossiê para tombamento estadual foi enviado ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha), mas não foi aprovado.



Anexo 1.3

Teatro Polytheama
1986

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Barão de Jundiaí, n. 176, Centro, Jundiaí SP, Brasil.

Autoria: a iniciativa da construção do teatro partiu de Albano Pereira, mas não é possível afirmar que o projeto seja de sua autoria. Na reforma de 1927, o projeto é de responsabilidade do arquiteto Giácomo Venchiarutti e do engenheiro Emanuel Gianni.

Data do Projeto: 1897.

Data da Construção: 1911. Em 1927 o teatro passou por reformas, sendo reinaugurado em 1928.

Área do Terreno: 2.300,00 m^2

Área construída: aproximadamente 2.260,00 m^2

Uso Original: teatro – cinema – sala de espetáculos circenses e salão de baile (1^o projeto); teatro – cinema (2^o projeto).

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: inaugurado em 1911, o Teatro Polytheama funcionou até a década de 1960. Só veio a ter sua importância reconhecida, na prefeitura de André Benassi. Em 1897 o Sr.

Albano Pereira apresentou–se a Intendência Municipal de Jundiaí com a intenção de construir um teatro na cidade. Polytheama significa – *Poly*, do latim, “muito”; *Theama*, do grego, “espetáculo”. Na década de 1920, o teatro passou por uma grande reforma, alterando seu aspecto original. Nos anos 1970, chegou a ser colocado à venda devido ao seu estado de abandono.

Programa: teatro *polytheama.*

Características arquitetônicas: o primeiro projeto do Polytheama era um pavilhão de planta retangular, com 50,00 por 25,00 metros, totalizando uma área de 1.250,00 m^2. Internamente, a planta era dividida em um pequeno foyer, o salão da platéia e o palco. De cada lado da platéia, ocupando toda a parede lateral estavam os lugares destinados às gerais, situados a 1,20 do chão. O espaço era multifuncional, podendo ser utilizado para espetáculos de circo – removendo–se o palco; cinema – havia uma tela de projeção de 3 x 4 metros; e salão para bailes.

Em 1927, o teatro passou por uma reforma que alterou seu aspecto original. A edificação passou a ter três pavimentos – o primeiro pavimento, destinado à platéia, com capacidade para 1400 lugares, mais as frisas, com capacidade para 200 lugares e 4 camarotes, com 220 lugares. No terceiro pavimento ficavam as arquibancadas gerais e os balcões, com entrada independente.

Internamente, a decoração do teatro é de autoria do pintor Camillo Meloni, o mobiliário é da fábrica Guido Pellicari & Cia.

A reforma ficou a cargo do engenheiro Emanuel Gianni e do arquiteto Giácomo Venchiarutti. Também trabalharam na reforma: Levada & Mila como mestres, Domenico Venitucci e Alberto Galeto como mestres nas obras de relevo da fachada e boca do palco.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer).

Data do Projeto: 1986.

Data da Construção: o projeto não foi executado.

Contratante: Prefeitura Municipal de Jundiaí SP.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: aproximadamente 350,00 m^2.

Uso atual: teatro.

Programa: uso múltiplo – teatro, cinema, circo, local para festas populares, bailes, reuniões e convenções políticas.

Descrição da intervenção: a luta pela revitalização do Teatro Polytheama iniciou–se na administração do Prefeito André Benassi, na década de 1980, quando foi criada a Comissão Municipal de Defesa do Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural. Foi sugerido pelo arquiteto Araken Martinho que se convidasse a arquiteta Lina Bo Bardi para a restauração do teatro. Isso aconteceu em 1985. Três anos mais tarde, iniciaram–se as obras de demolição previstas no projeto da arquiteta. Com a mudança da Prefeitura, as obras foram abandonadas, só sendo retomadas em 1993, quando André Benassi voltaria à administração. O projeto teve de ser readequado em função das modificações das condições locais. Foi dada ao escritório Brasil Arquitetura essa nova tarefa (ver Teatro Polyhteama – 1995).

Segundo a própria arquiteta Lina Bo Bardi, o projeto de revitalização do teatro seguiu os princípios da *Carta de Veneza* (ver documento 001). Nessa reforma, o teatro incorporaria o terreno contíguo, de propriedade da Eletropaulo, o que possibilitaria a criação de novos acessos, áreas técnicas, de lazer e um jardim. Internamente, as intervenções propostas previam a ampliação da boca de cena, com o corte da parte dos camarotes; abertura na parede do fundo do palco como forma de permitir a visão da cidade. O terreno da Eletropaulo seria utilizado para construção dos novos acessos aos níveis internos do teatro – seriam tubos náuticos em concreto leve que permitiram acessar os 1º e 2º pavimentos.

Ao aproveitar o desnível do terreno, um grande declive, o projeto previa a criação de rampa de acesso de serviços, também no terreno da Eletropaulo, diretamente para o palco. Nos fundos do Teatro, seria criada uma gruta – restaurante/choperia com acesso independente, pelo jardim.



Figura 013 – Visita da arquiteta Lina Bo Bardi ao Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

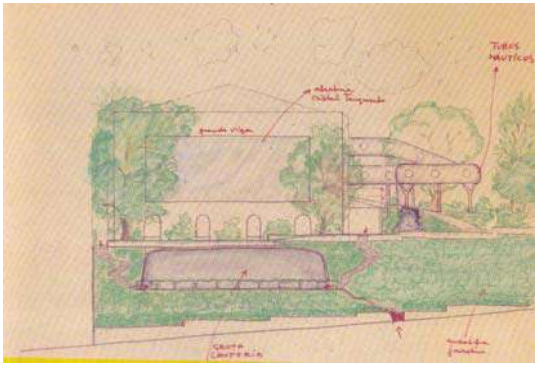
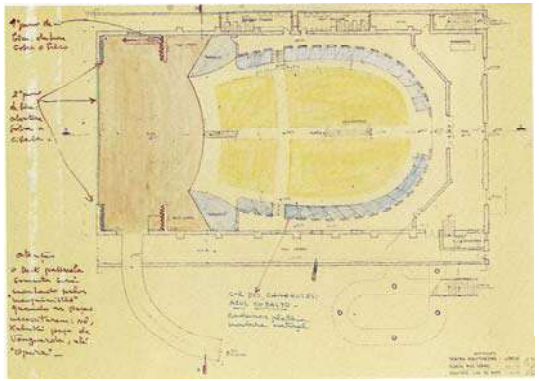
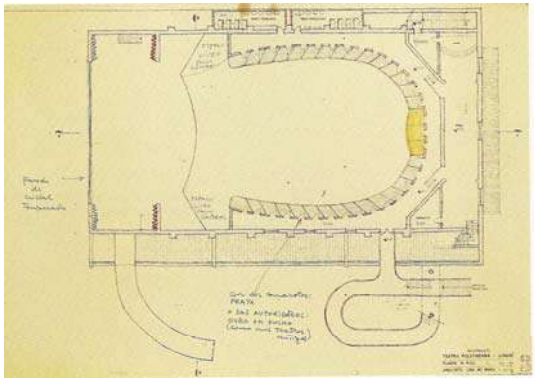
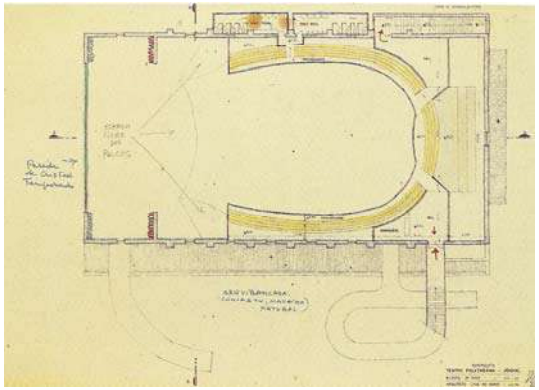


Figura 014 – Teatro Polyteama - Fachada dos fundos. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.







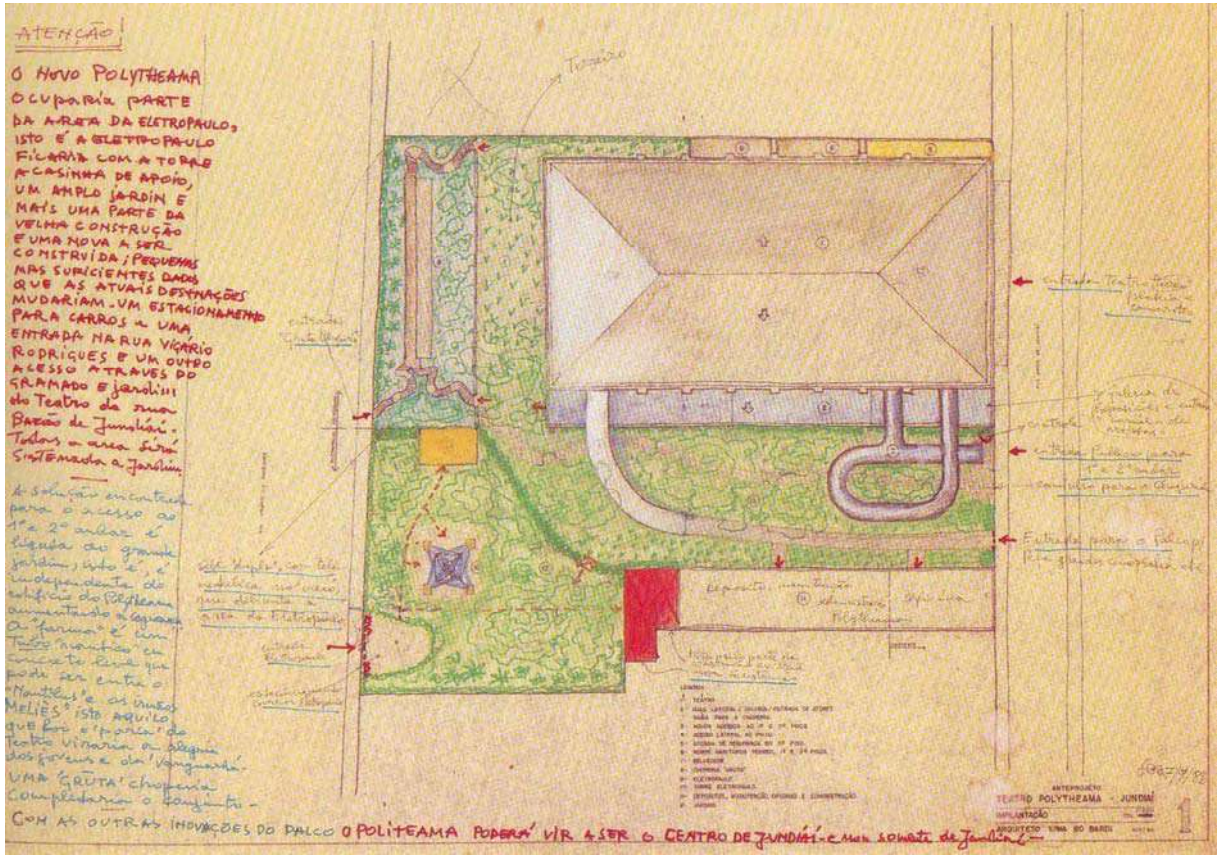


Figura 015 (acima) – Teatro Polytheama - Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 265.

Figura 016, 017, 018 (ao lado) – Teatro Polytheama - Planta do térreo, 1º e 2º pavimentos com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.

 Documento 001 – Premissa teórica para o projeto do Teatro Polytheama.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura:

POLITEAMA Jundiaí

PREMISSA TEÓRICA

S.PAULO
8/91 - RL

Jundiaí - Politeama

O "Polytheama" de Jundiaí representa um dos últimos exemplares daquilo que foi, no fim do século XIX, o "Teatro-polivalente": Teatro, Circo, Centro de reuniões e de Comícios políticos, Salão de Baile, Cabaret. A obra-prima neste sentido de comunicação - Popular (Sindicalismo Socialista a parte), foi a Maison du Peuple, construída em 1896 em Bruxelas pelo grande arquiteto Victor Horta.

Não queremos comparar a arquitetura da Maison du Peuple de Bruxelas (destruída em 1969 - Verdadeiro assassinato arquitetônico deplorado com violência pelo mundo inteiro), com o Politeama de Jundiaí, mas ele, o Politeama, é um modesto,

uma grande e seria exemplo de consciência humana, de grandes esperanças, de uma grande idéia
É DEVE SER CONSERVADO.

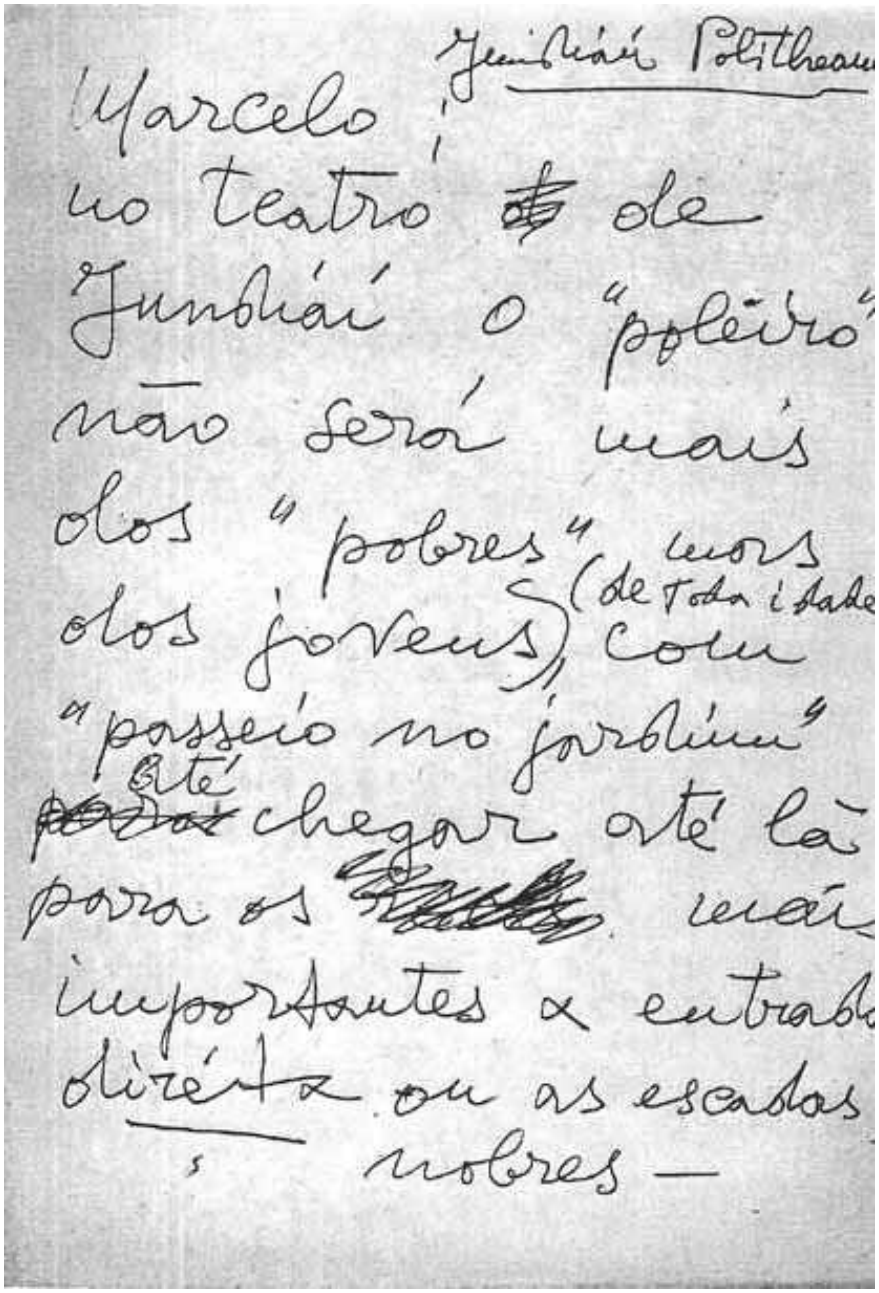
La Maison du Peuple foi destruída porque não mais respondia aos "Tempos de Hoje", mas com pequenas inovações que deixassem intacto o "Tempo" de sua origem, poderia e DEVIA ser salva.

Esta premissa é necessária para explicar o sentido do Projeto que apresentamos hoje, aqui na Prefeitura de Jundiaí, presente. Senhor Prefeito André Benassi. Deixando intacto o Espírito de Politeama, como emblema de um

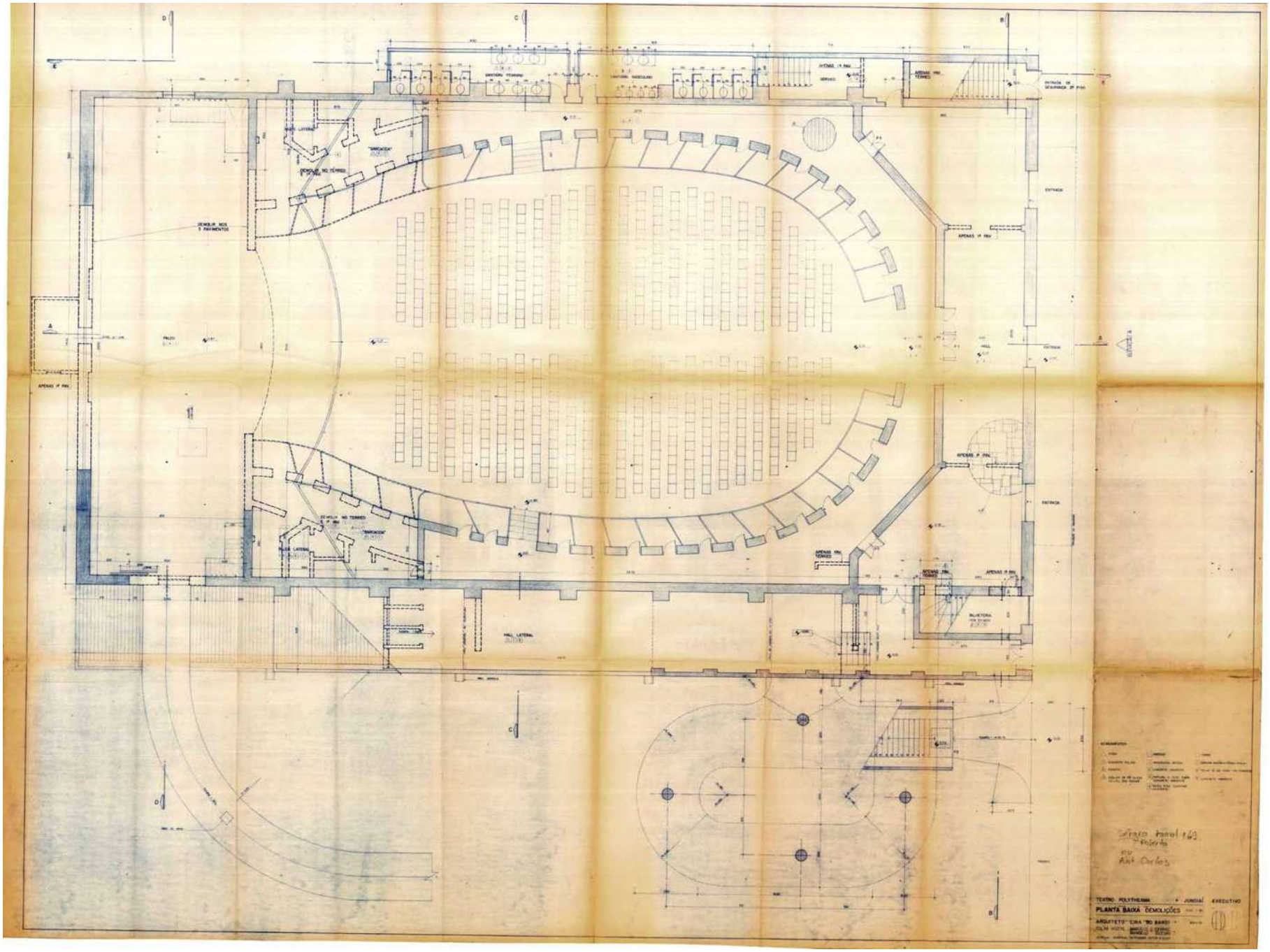
Tempo e de uma Cidade, o projeto permite seu inserimento na Sociedade de hoje e principalmente no Teatro Moderno de hoje com suas aspirações, (Também) à luz a ótica e sua ansia de Liberdade.

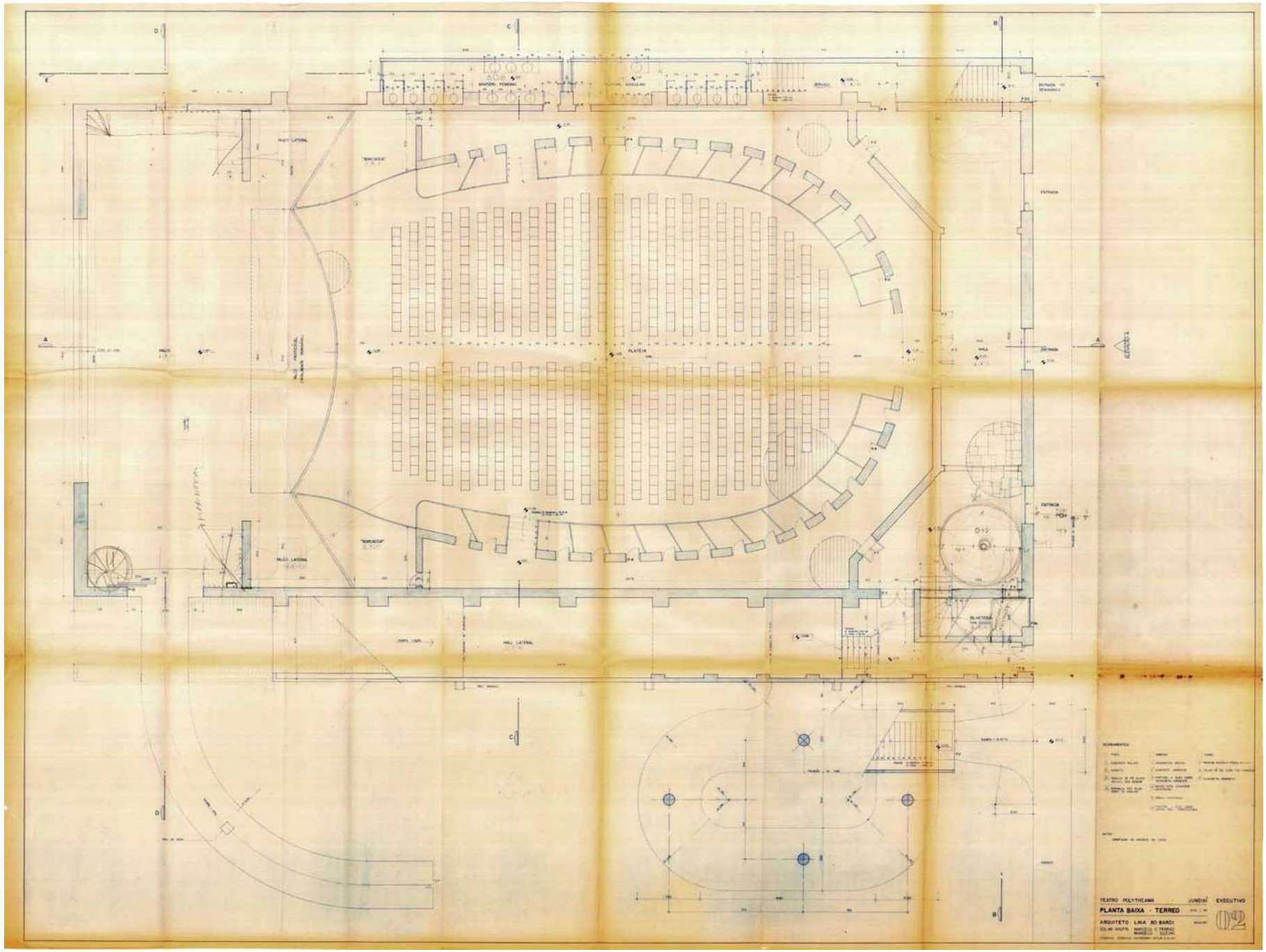
Os critérios de Restauração Seguiram os Princípios da "Carta de Veneza" de 1965.

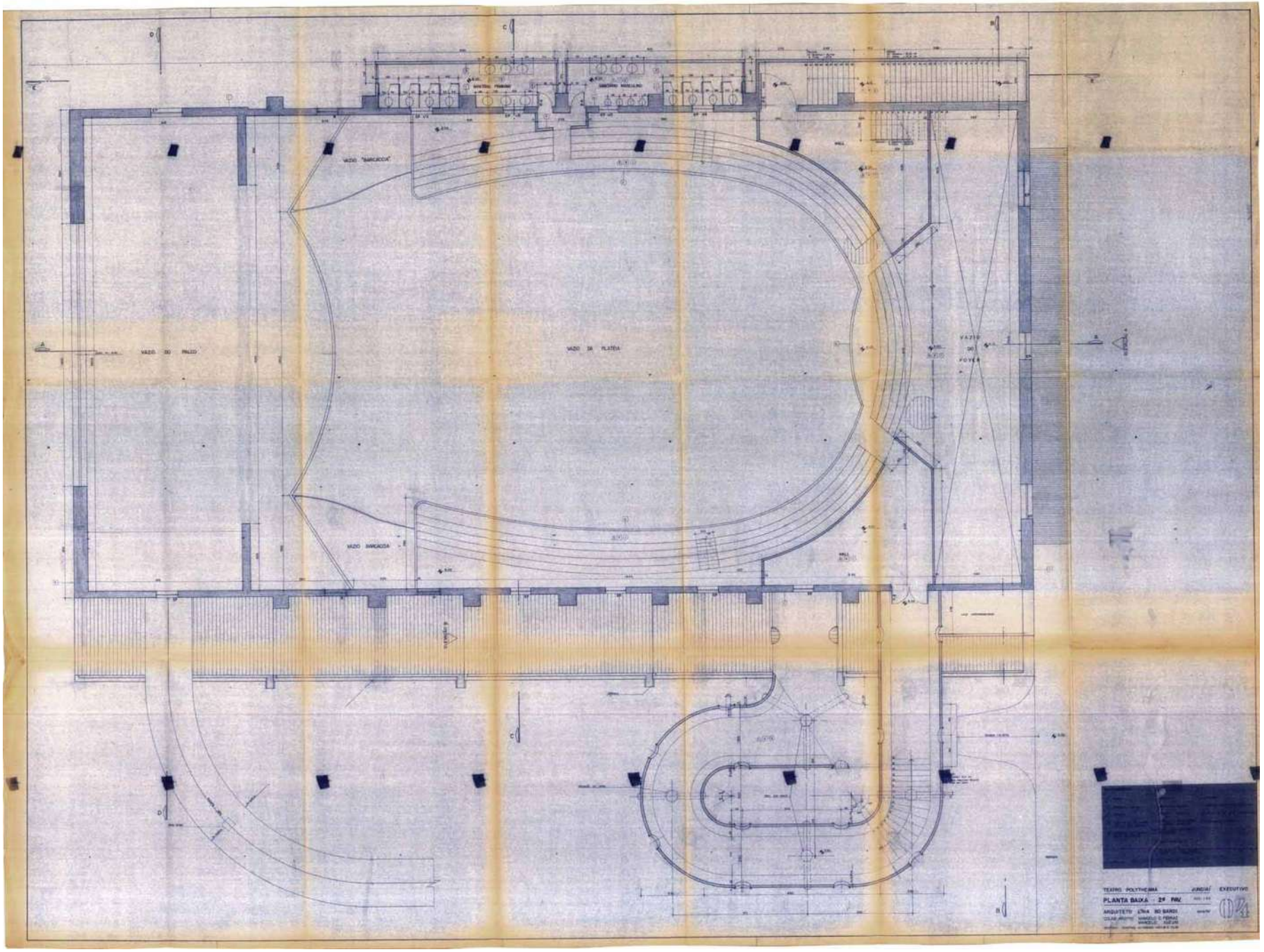
Lúcia Bo Barbi arquiteta
São Paulo 9 de Setembro de 1985

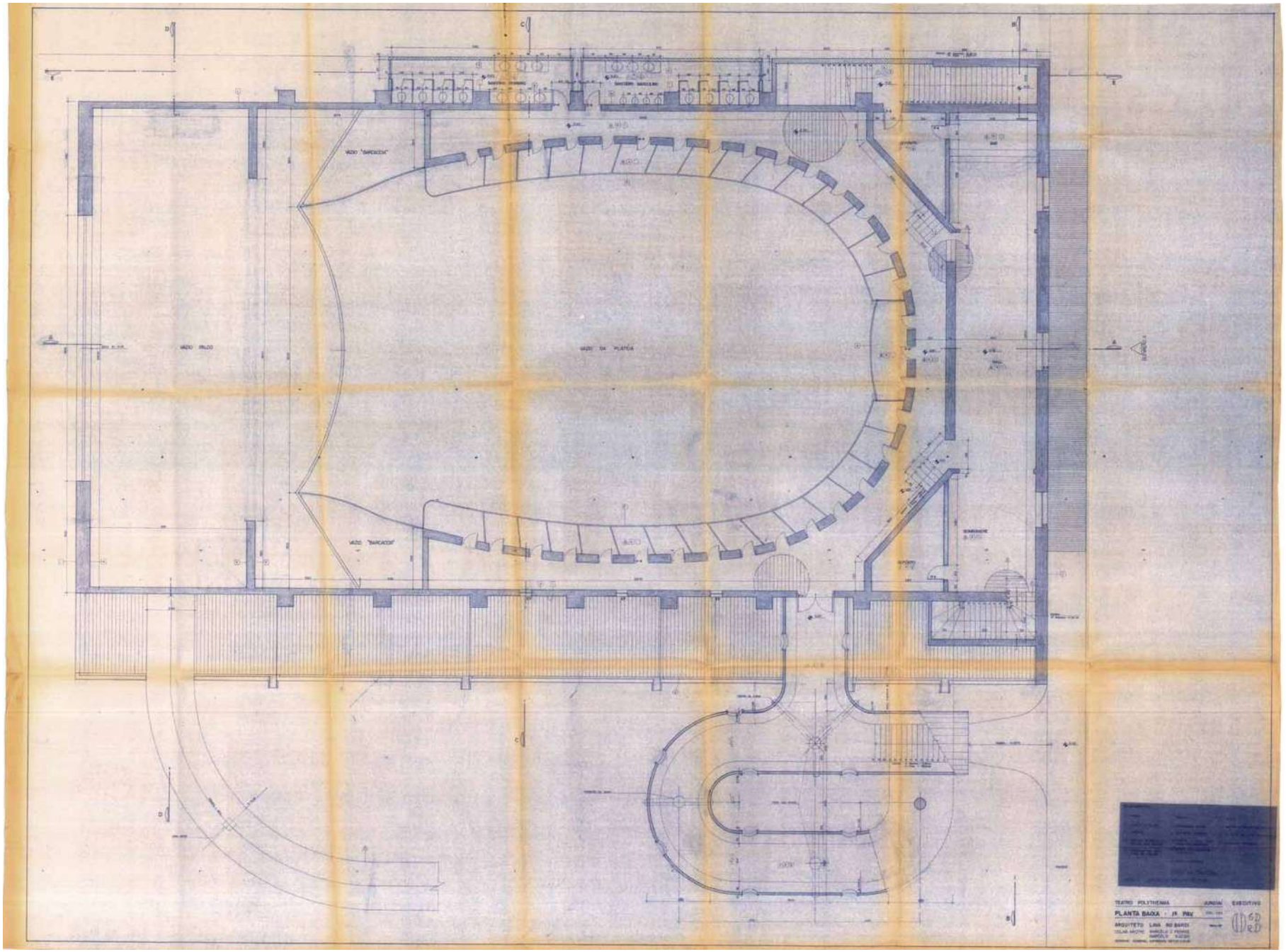

Marcelo!
no teatro de
Jundiaí o "poleiro"
não será mais
dos "pobres" mas
dos jovens, (de toda idade)
com
"passeio no jardim"
até
chegar até lá
para os mais
importantes a entrada
direita ou as escadas
nobres —

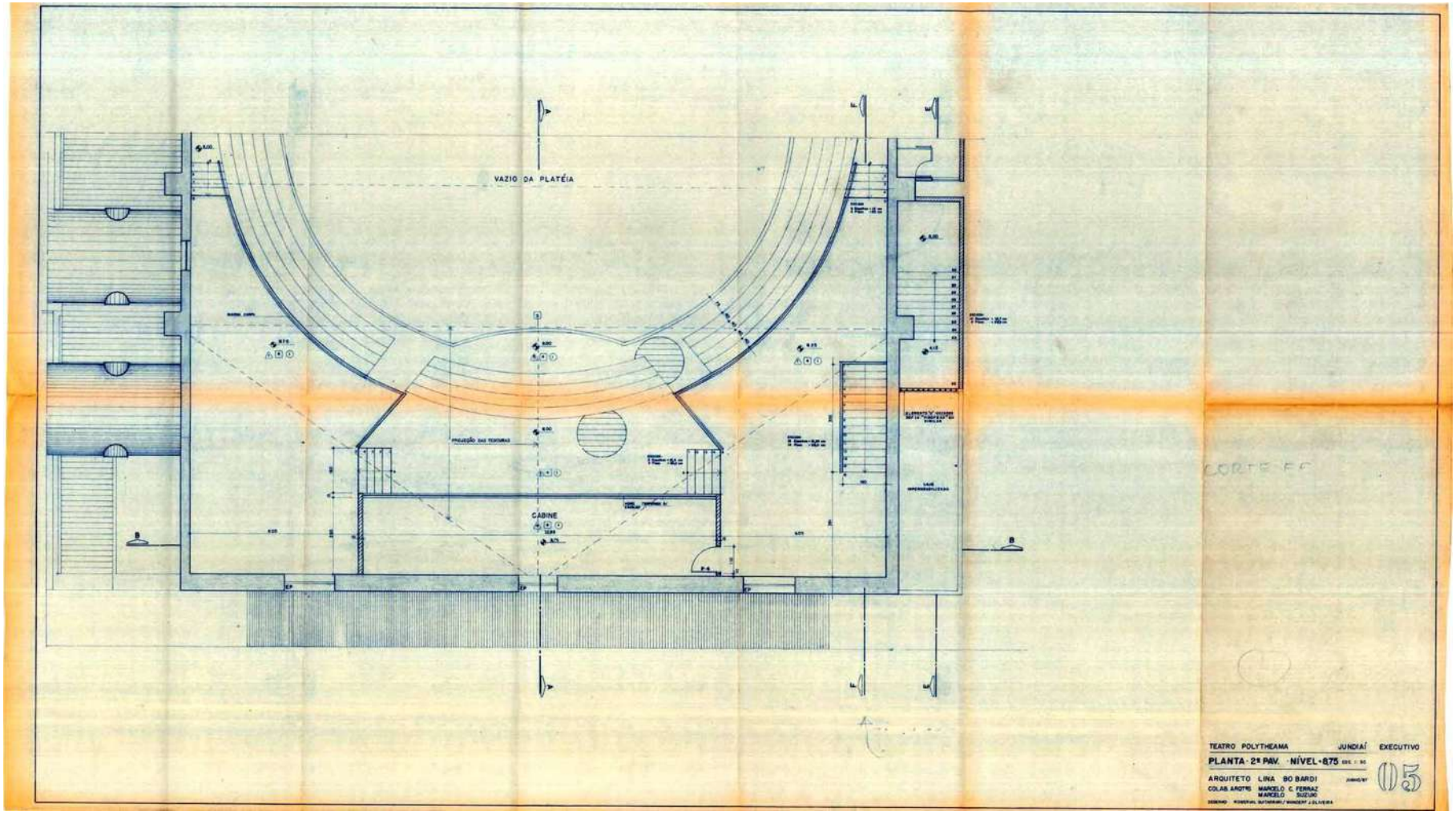
Documento 002 – bilhete de Lina Bo Bardi à Marcelo Ferraz, sobre o projeto do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

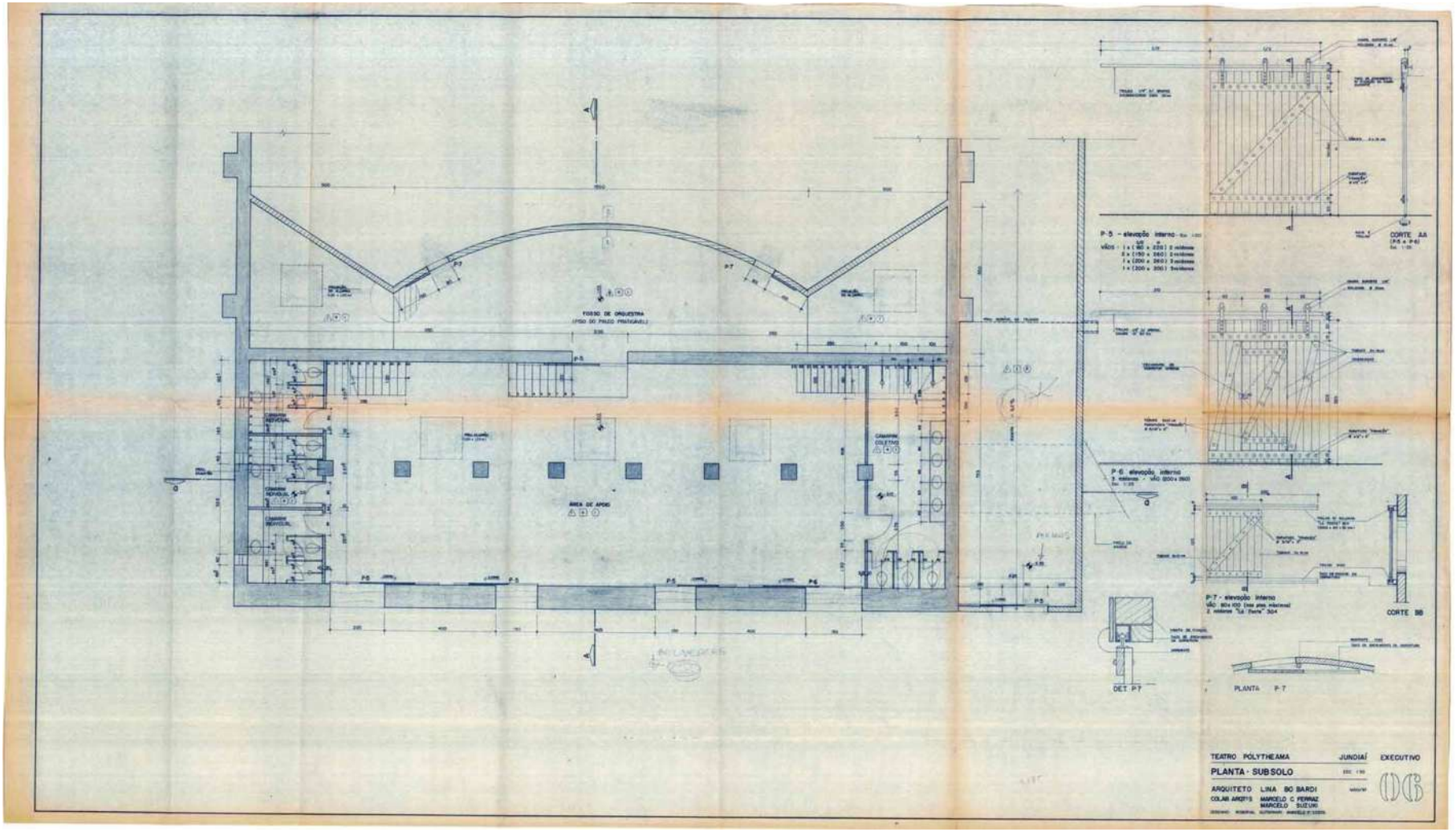

TEATRO POLYTHEAMA
PLANTA BAIXA DEMOLIÇÕES
EXECUTIVO

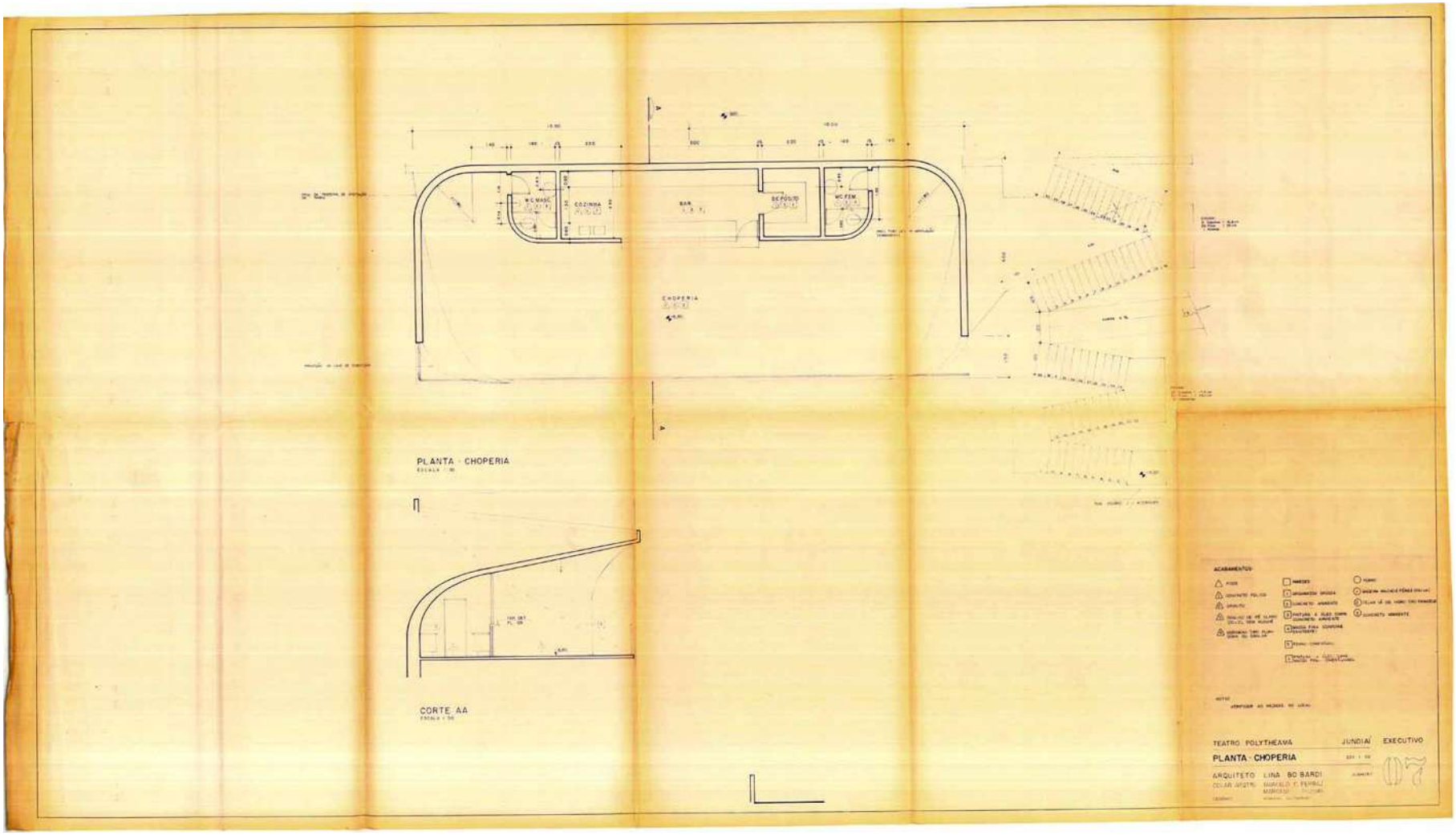

TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
PLANTA BAIXA - TERREO
ARQUITETO LINA BO BARDI
02

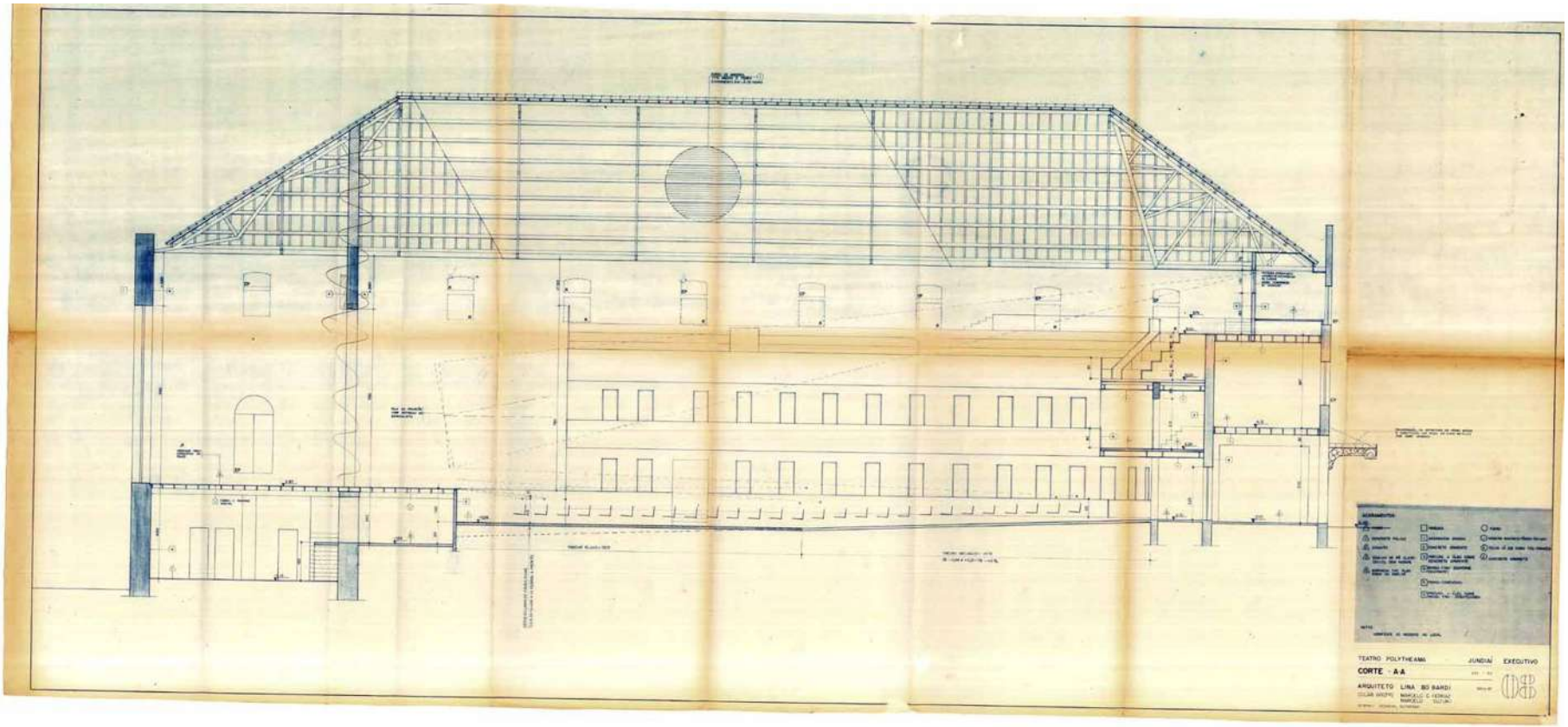

VAZIO "BARCACCIA"
VAZIO DO PALCO
VAZIO DA PLATEIA
VAZIO BARCACCA
VAZIO DO FOYER
TEATRO POLYTHEAMA
PLANTA BAIXA - 2º PAV.
EXECUTIVO

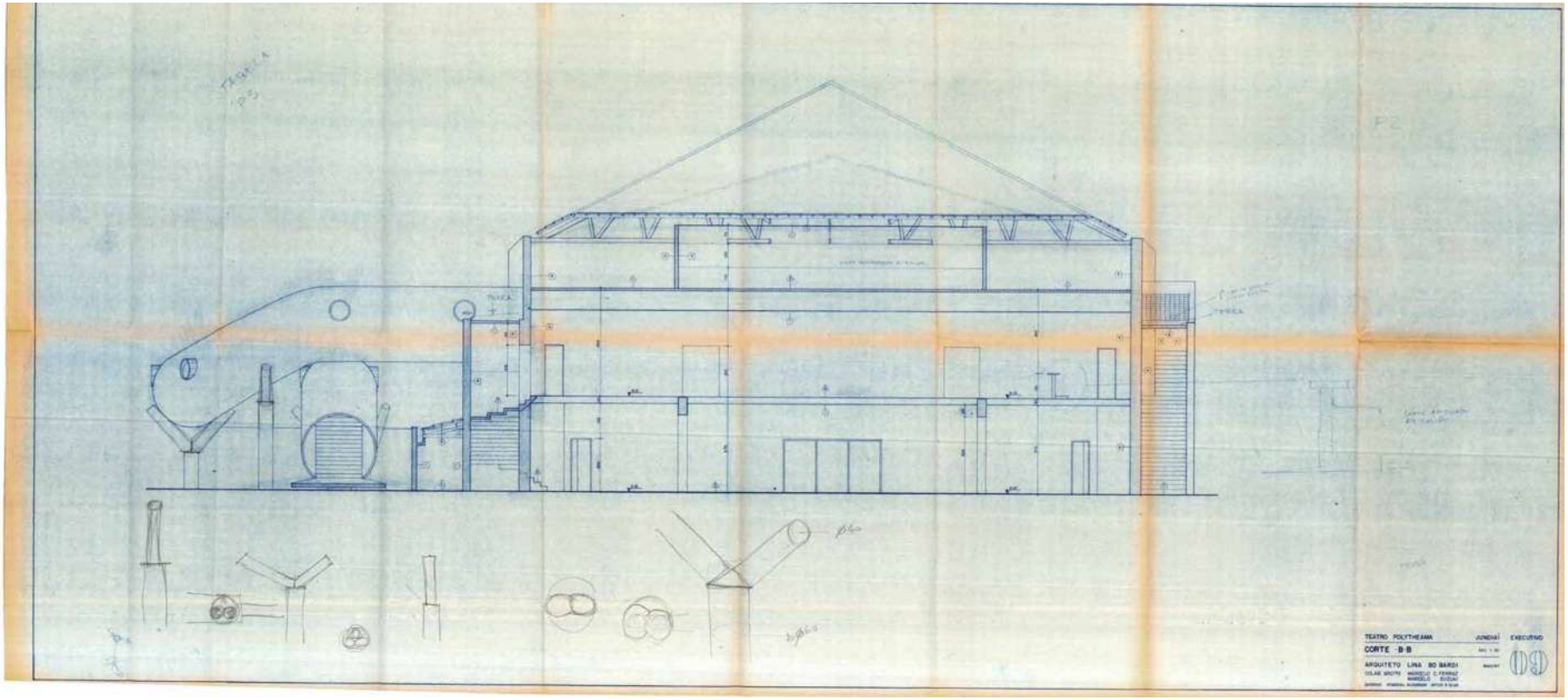

TEATRO POLYTHEAMA
PLANTA BAIXA - 1º PAV
EXECUTIVO

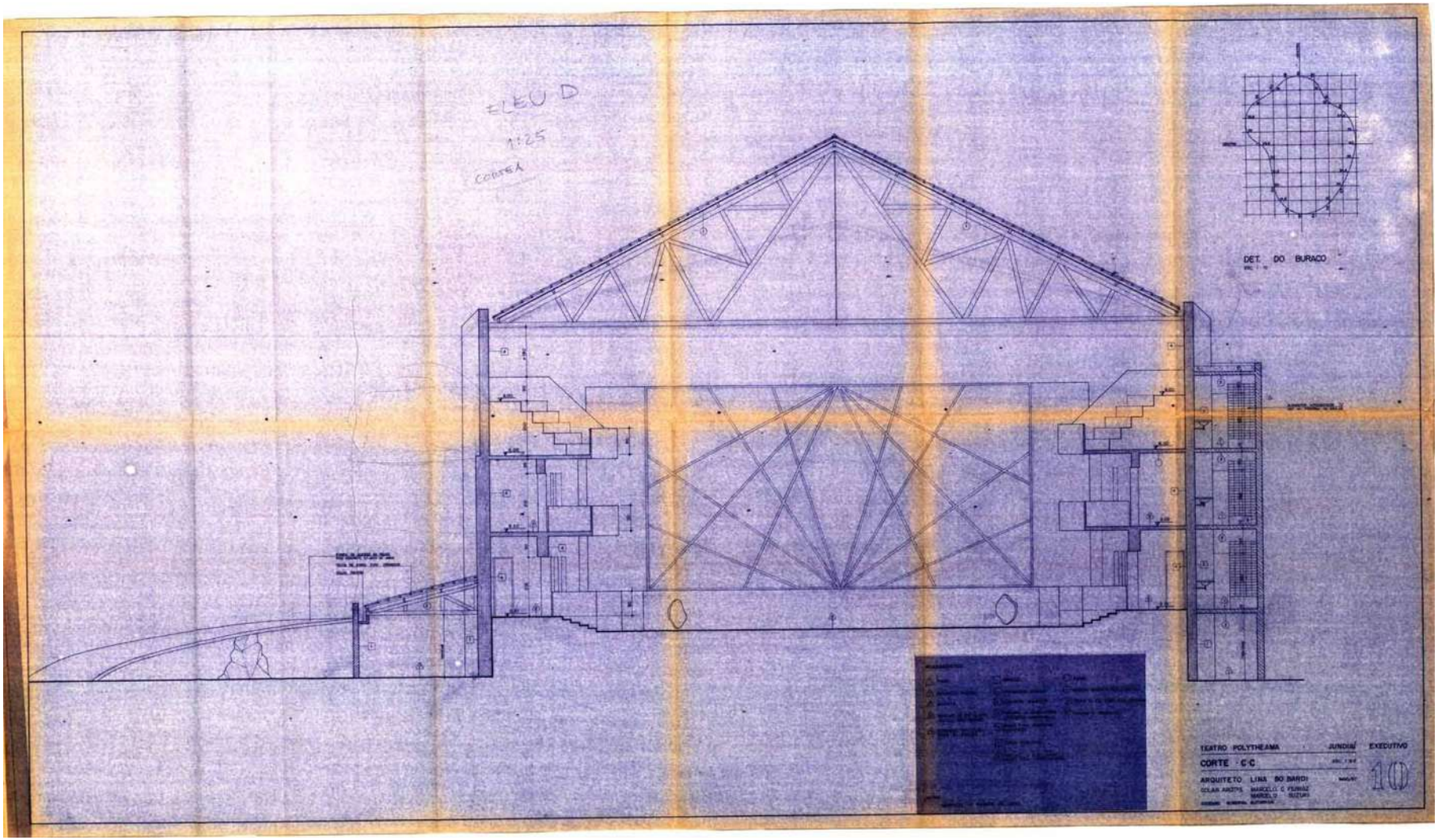

VAZIO DA PLATÉIA
CABINE
CORTE EE
TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
PLANTA - 2º PAV. - NÍVEL - 8,75
ARQUITETO LINA BO BARDI
COLAB. ARQTOS MARCELO C. FERRAZ
MARCELO SUZUKI
05

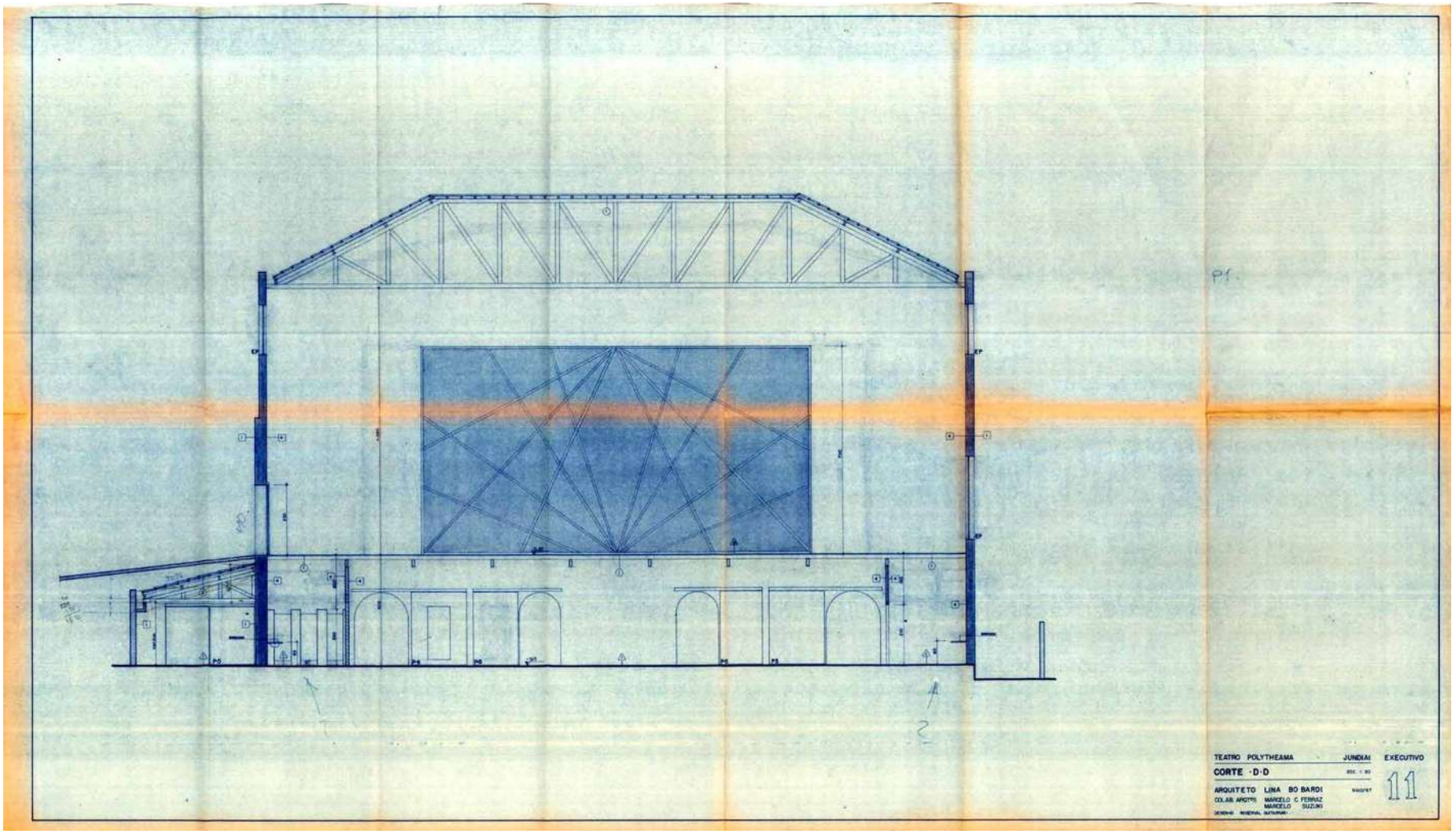

FOSSO DE ORQUESTRA
(PISO DO PALCO PRATICAVEL)
AREA DE APOIO
CAMARIM COLETIVO
P-5 - elevação interno
CORTE AA
P-6 elevação interno
P-7 - elevação interno
CORTE BB
DET. P-7
PLANTA P-7
TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
PLANTA - SUBSOLO
ARQUITETO LINA BO BARDI
COLAB. ARQ^OS MARCELO C FERRAZ
MARCELO SUZUKI

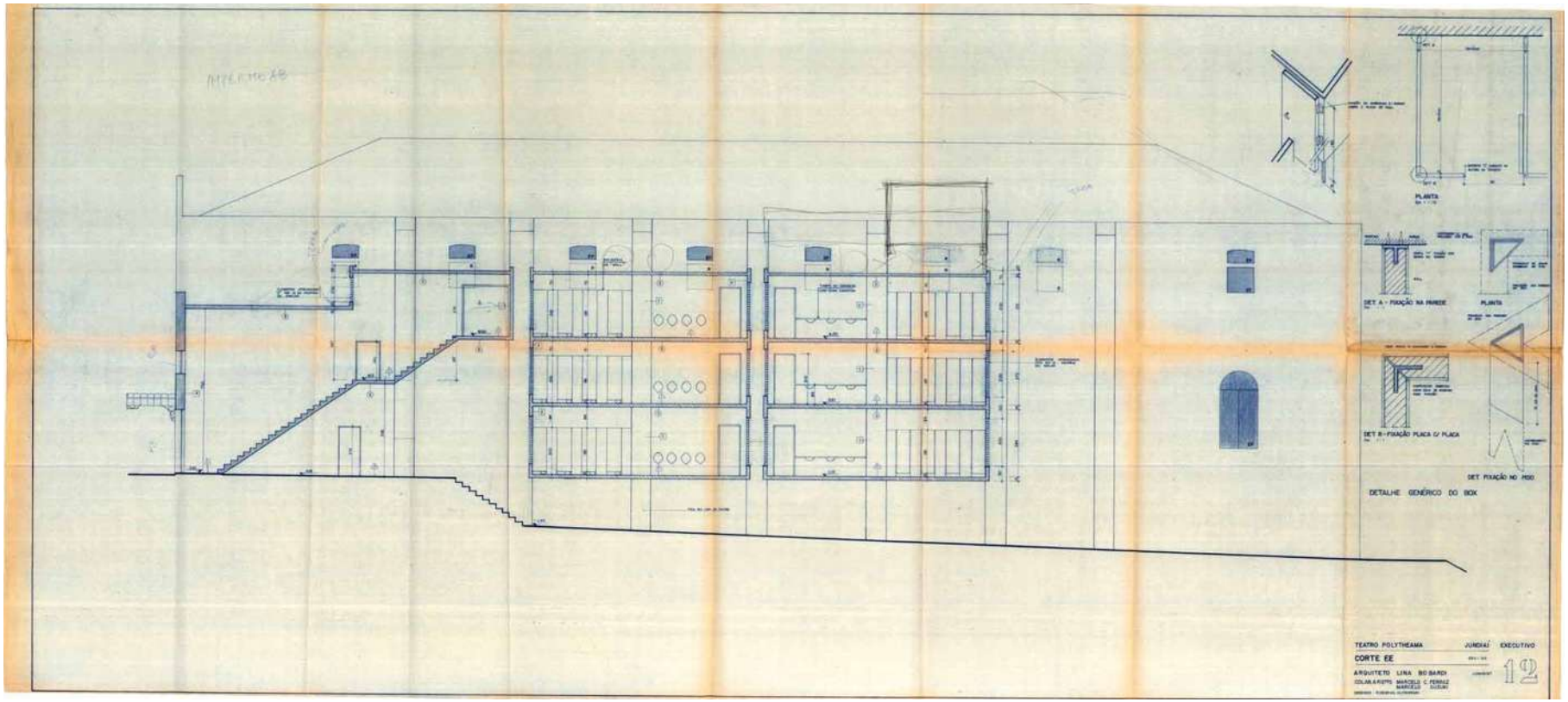

W.C MASC.
COZINHA
BAR
DEPÓSITO
W.C FEM.
CHOPERIA
PLANTA - CHOPERIA
CORTE AA
ACABAMENTOS
TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
PLANTA - CHOPERIA
ARQUITETO LINA BO BARDI

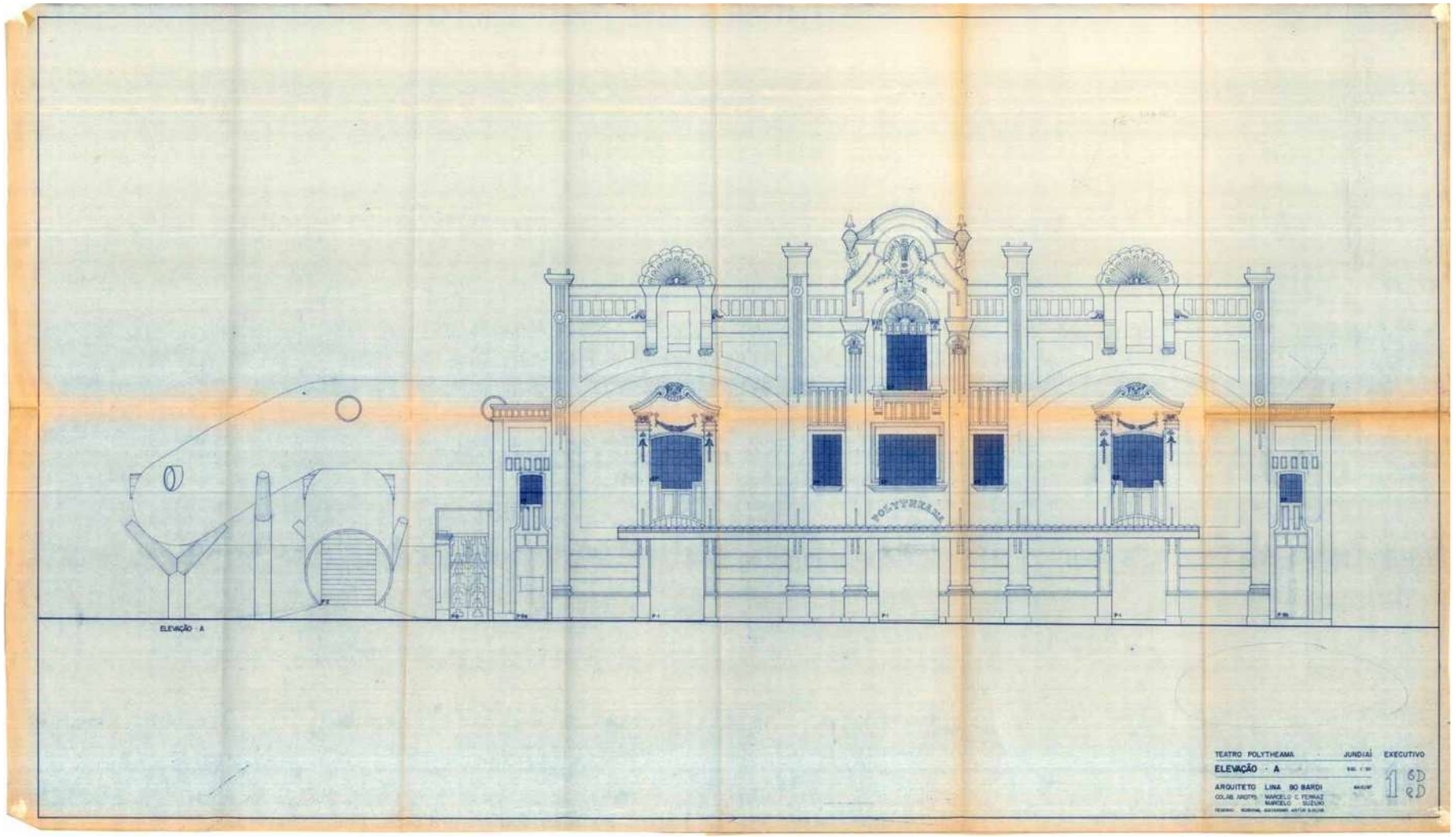

TEATRO POLYTHEAMA JUNDIAÍ EXECUTIVO
CORTE - A-A
ARQUITETO LINA BO BARDI

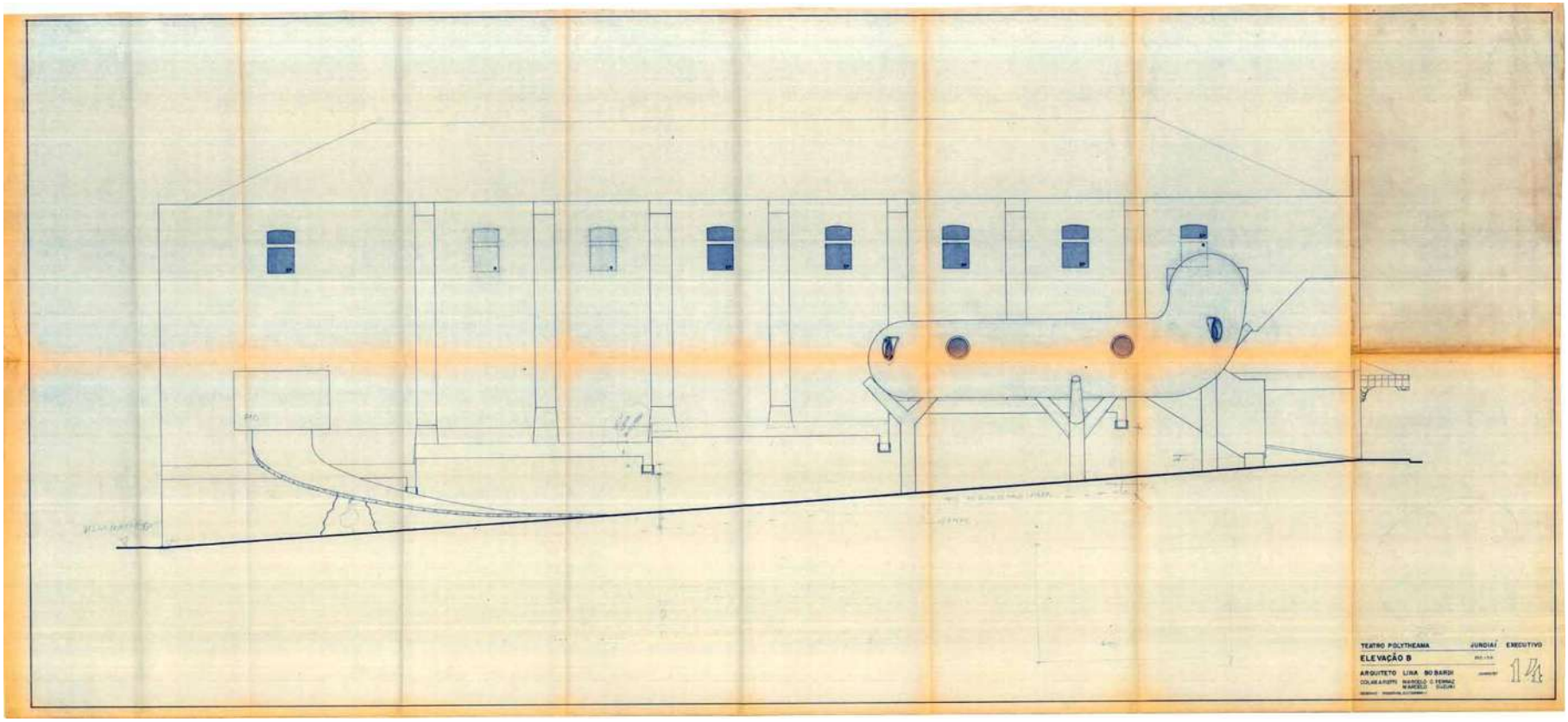

TEATRO POLYTHEAMA
CORTE - B B
ARQUITETO LINA BO BARDI
EXECUTIVO

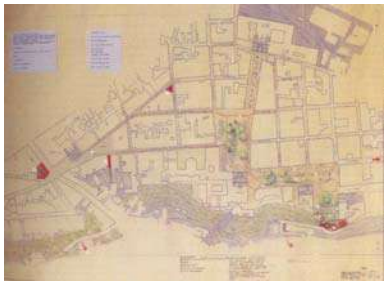

ELEV D
1:25
CORTE A
DET. DO BURACO
TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
CORTE : C C
ARQUITETO LINA BO BARDI
10


TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAI
EXECUTIVO
CORTE · D · D
ESC. 1:50
ARQUITETO LINA BO BARDI
COLAB. ARQTOS MARCELO C. FERRAZ
MARCELO SUZUKI
11


PLANTA
DET A - FIXAÇÃO NA PAREDE
PLANTA
DET B-FIXAÇÃO PLACA C/ PLACA
DET FIXAÇÃO NO PISO
DETALHE GENÉRICO DO BOX
TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
CORTE EE
ARQUITETO LINA BO BARDI
12


POLYTHEAMA
ELEVAÇÃO - A
TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
ELEVAÇÃO - A
ARQUITETO LINA BO BARDI
MARCELO C. FERRAZ
MARCELO - SUZUKI
1


TEATRO POLYTHEAMA
JUNDIAÍ
EXECUTIVO
ELEVAÇÃO B
ARQUITETO LINA BO BARDI
14



Anexo 1.4

Centro Histórico de Salvador
1986

Endereço: Centro Histórico – Salvador BA, Brasil.

Autoria da intervenção: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto de intervenção: 1986.

Nível de Tombamento: Conjunto Arquitetônico, Paisagístico e Urbanístico Centro Histórico da cidade de Salvador, inscrito no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico – 1984 do Instituto dp Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Inscrito na United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco) na Lista de Patrimônio Mundial, Cultural e Natural – 1985.

Histórico: o centro histórico de Salvador é a antiga cidade fundada em 1549 pelo governador–geral do Brasil, Tomé de Souza, como medida de proteção para a baía de Todos os Santos. Como primeira capital do Brasil, Salvador se desenvolveu em duas partes: a Cidade Baixa onde ficavam o porto e as zonas comerciais; e, a Cidade Alta, onde se localizavam as áreas administrativas, religiosas e habitacionais.

Mesmo com a transferência da capital para o Rio de Janeiro, em 1763, Salvador manteve a economia com o comércio de cacau, gado e tabaco. No final do século XIX, a cidade tornou–se alvo da especulação imobiliária, com o desenvolvimento do sistema viário e o

estabelecimento da classe média na zona sul houve um declínio do centro, que começou a entrar em decadência, transformando–se num lugar degradado.

A iniciativa de recuperação do centro histórico de Salvador partiu do prefeito Mário Kertész, que convidou a arquiteta Lina Bo Bardi para coordenação do projeto. Seria a segunda temporada de trabalho de Lina na Bahia. Sua primeira estadia no Estado se deu entre 1958–1964, quando foi convidada para criar o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular da Bahia.

Fazia parte do plano de intervenção: o novo Belvedere da Sé, Casa do Olodum no Pelourinho, a Casa do Benin e restaurante, Teatro e Fundação Gregório de Mattos, conjunto de seis imóveis dos séculos 17 a 19 na Ladeira da Misericórdia; além dos projetos não realizados para a Praça da Sé, Terreiro de Jesus e Cruzeiro de São Francisco, Fundação Pierre Verger no Pelourinho e Casa da Bahia no Benin.

Contratante: Prefeitura Municipal de Salvador BA.

[Cada um dos projetos apresenta–se com ficha própria a seguir]

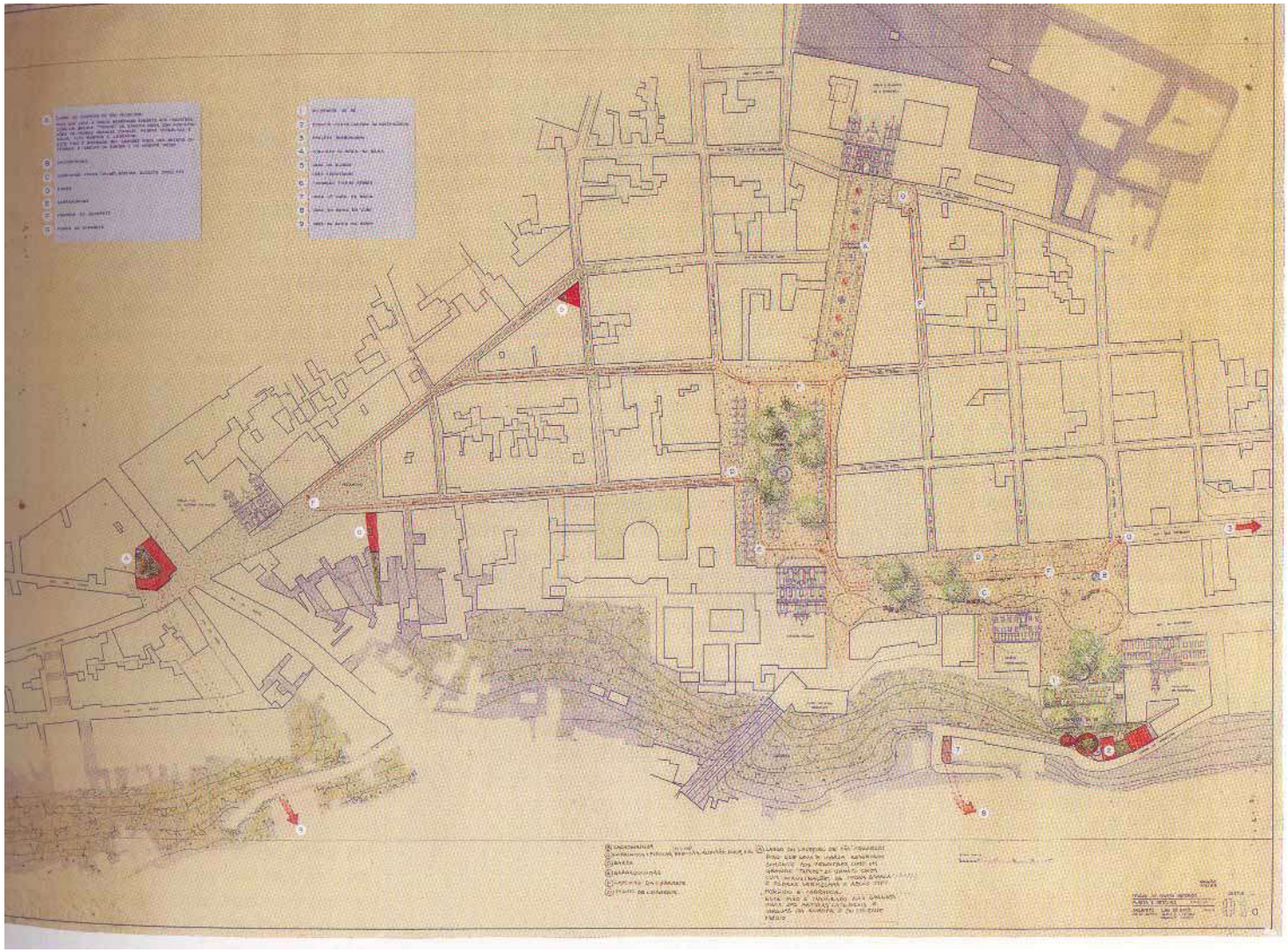


Figura 019 – Mapa do centro histórico de Salvador com a proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 143.



Anexo 1.5

Conjunto da Barroquinha
1986

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Praça Castro Alves, Salvador BA, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: século XVIII.

Data da Construção: século XVIII.

Área do Terreno: não é possível saber a área exata do terreno, pois a edificação está implantada em um largo, junto ao espaço público.

Área construída: aproximadamente 890,00 m^2.

Uso Original: igreja – sala de espetáculos Tabaris Night Club.

Nível de Tombamento: a igreja da Barroquinha ou Nossa Senhora da Barroquinha é tombada pelo Iphan desde 1941 – inscrita no Livro Histórico vol. 1 e no Livro das Belas Artes vol. 1.

Histórico: não encontrado.

Características arquitetônicas: igreja com planta retangular, dividida internamente em nave central, capela-mor, sacristia e corredores laterais no pavimento térreo; coro, tribunas e consistório no pavimento superior. A fachada é plana, dividida em três partes – a entrada principal, com portada de madeira em verga curva, ladeada pelas torres sineiras de planta quadrada e encimadas por cobertura em quatro águas. O frontão possui desenho em volutas. O corpo principal da igreja é coberto por telhado em duas águas, com estrutura de madeira e telhas cerâmicas; os corredores laterais são cobertos por meia-água independente do corpo central. A construção foi edificada com alvenaria mista de pedras e tijolos cerâmicos.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1986.

Data da Construção: 1986.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: -

Uso atual: fundação e teatro.

Programa: projeto que engloba a recuperação das ruínas de um casario para uso misto, criação de praça e mercado de ervas aromáticas, restauração do Teatro e da Igreja da Barroquinha.

Descrição da intervenção: da proposta inicial, só foi concretizada a restauração da edificação que abriga a Fundação e Teatro Gregório de Mattos.

A arquiteta Lina Bo Bardi aproveitou a estrutura do edifício existente, adaptando-a aos novos usos. Insere uma escada de ligação dos pavimentos. O andar térreo destina-se a Fundação e o andar superior, ao teatro.



Figura 020 – Igreja da Barroquinha. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 021 – Vista atual do conjunto da Barroquinha. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

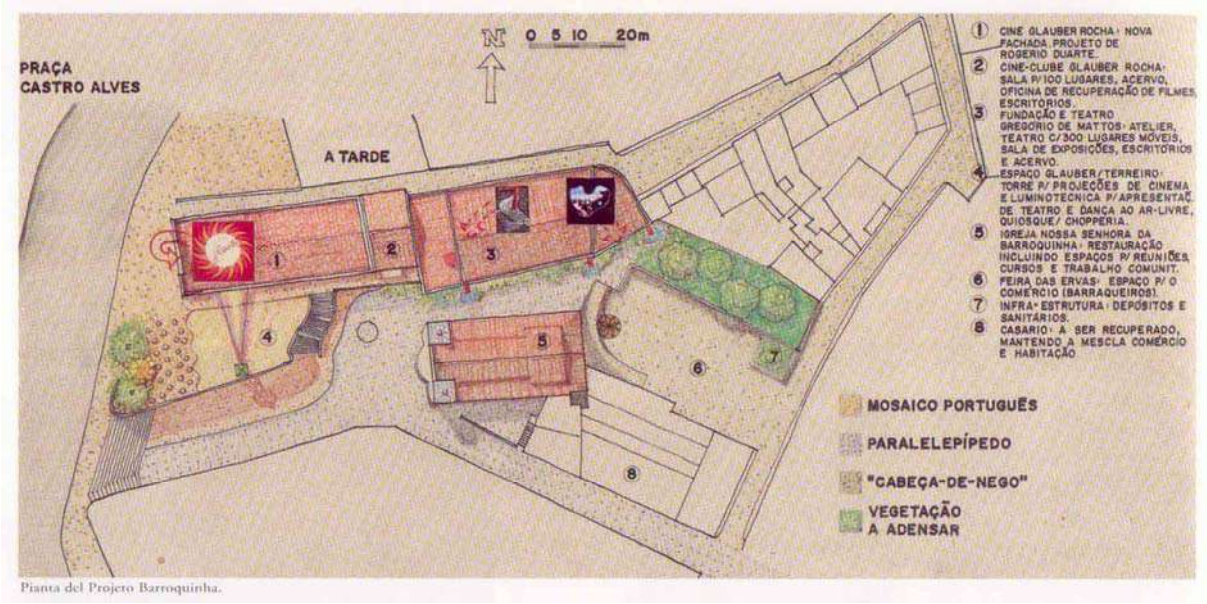


Figura 022 – Implantação do Conjunto da Barroquinha com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.280.

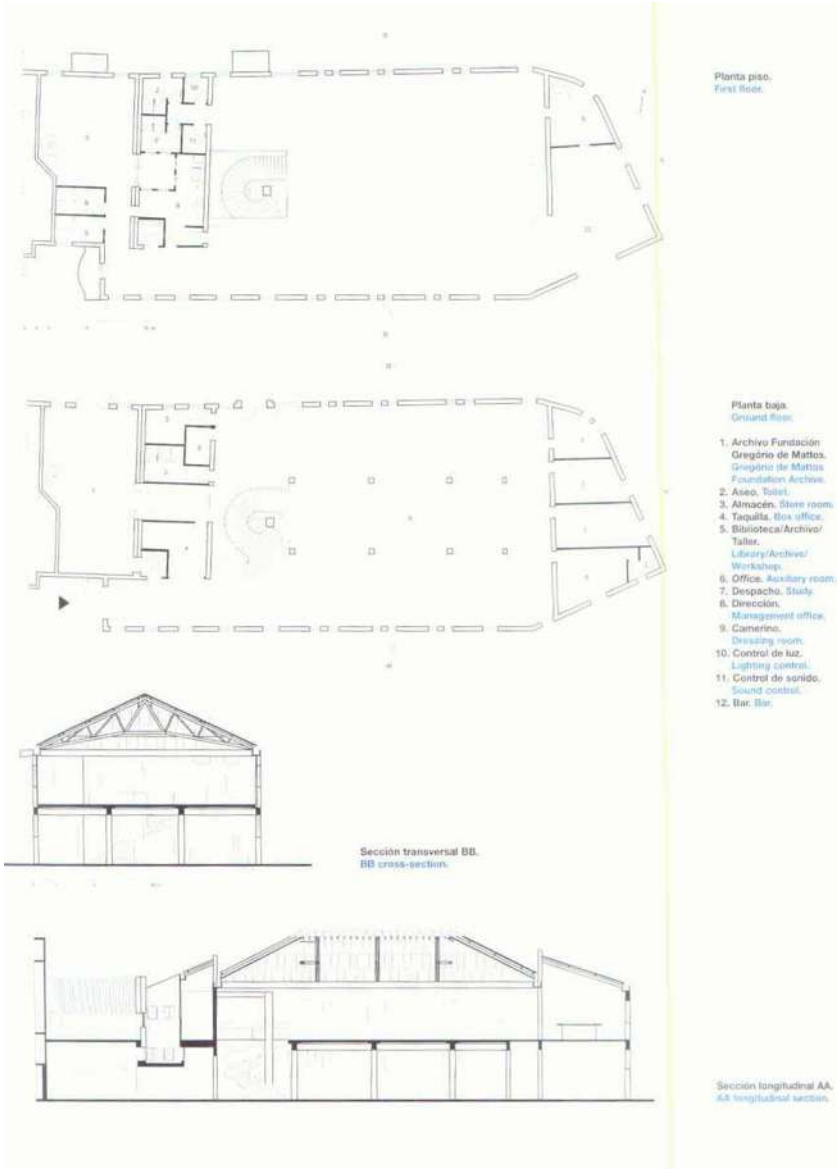


Figura 023 – Plantas da Fundação Gregório de Mattos, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.147.

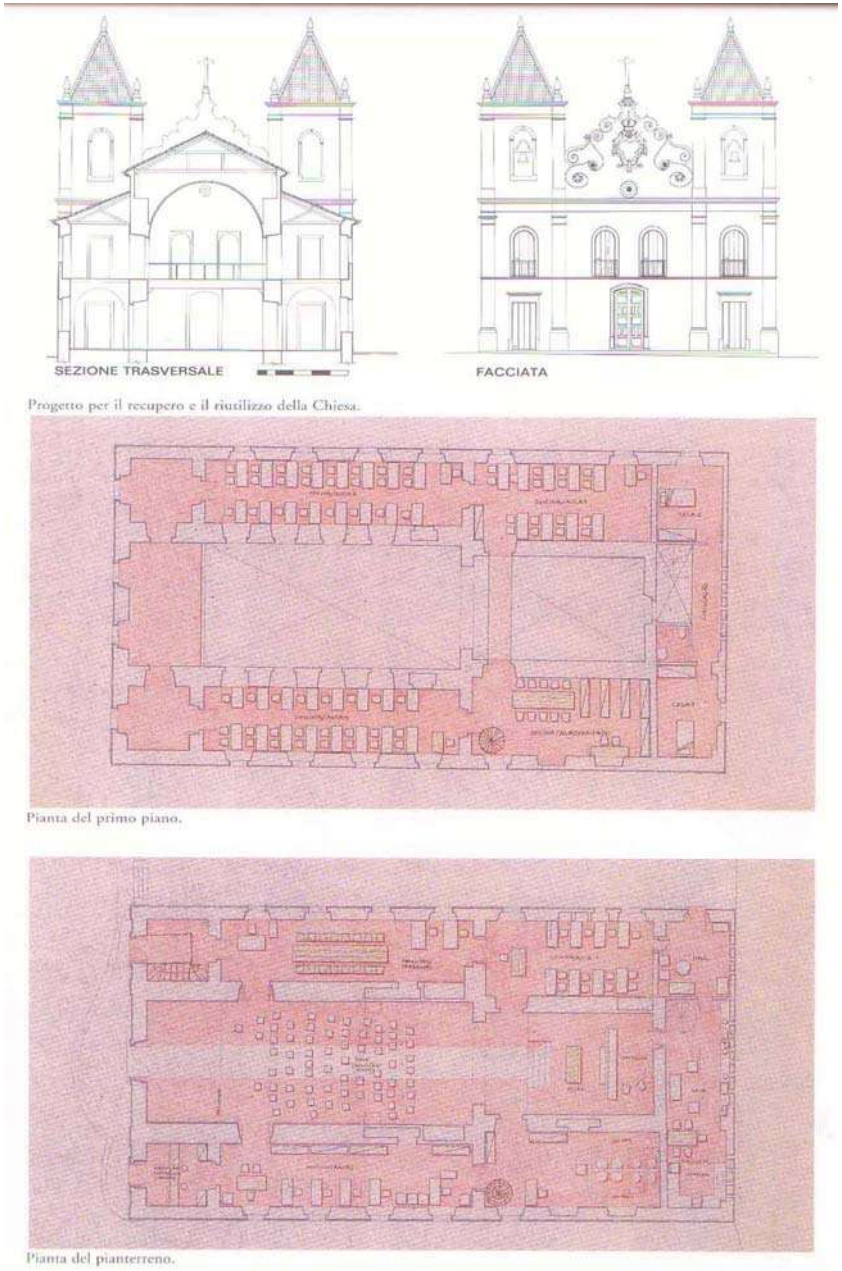


Figura 024 – Plantas da Igreja da Barroquinha, com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.281.



Anexo 1.6

Casa do Benin
1987

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Largo do Pelourinho, Salvador BA, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: século XIX.

Data da Construção: século XIX.

Área do Terreno: aproximadamente 500,00 m^2.

Área construída: aproximadamente 640,00 m^2.

Uso Original: desconhecido.

Nível de Tombamento: tombamento federal, incluso no perímetro do centro histórico de Salvador.

Histórico: O sobrado foi bastante destruído por um incêndio na década de 1970. Antes da intervenção de Lina Bo Bardi, havia sido reformado com a construção de estrutura de concreto substituindo a estrutura de madeira existente danificada pelo incêndio.

Características arquitetônicas: o conjunto do Benin é composto por dois sobrados, que se ajustam às duas esquinas, com um jardim interno.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1987.

Data da Construção: 1987.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: quiosque externo do restaurante.

Uso atual: centro cultural.

Programa: centro de estudos e intercâmbio cultural, restaurante e residência do representante do Benin na Bahia.

Descrição da intervenção: a readequação do sobrado da ladeira do Pelourinho partiu de um projeto cultural do etnólogo francês Pierre Verger de consolidação dos laços entre a Bahia e o Golfo do Benin, antigo Daomé, local de onde veio o maior contingente de escravos para a Bahia.

O projeto da arquiteta Lina Bo Bardi reconstitui as fachadas que restaram tal como eram, segundo o restauro clássico, mas na parte interior propõe uma intervenção mais contemporânea, mesclando elementos da arquitetura moderna e elementos populares referentes à cultura local – ao mesmo tempo em que recobre os pilares com palha de

coqueiro trançada, utiliza elementos pré-fabricados (Fábrica de Equipamentos Comunitários – Faec, do arquiteto João Filgueiras Lima) para estrutura e paredes – são lajes isostáticas em módulos de 67 X 67 cm fundidas por concretagem in loco e placas duplas corrugadas para paredes.

No sobrado da esquina do Largo do Pelourinho com a Rua Pe. Agostinho Gomes, foi instalada a Casa do Benin. O projeto consegue unificar todos os pavimentos com a abertura de um vazio que começa no pavimento térreo, onde está a sala de exposições indo até o terceiro pavimento. No segundo pavimento ficam a biblioteca, administração e sanitários. No terceiro pavimento estão os alojamentos para estudantes.

No sobrado da esquina do Largo do Pelourinho com a Rua das Flores foi instalada a Casa do Representante do Benin, com os cômodos distribuídos ao longo dos dois pavimentos existentes.

O jardim no interior das duas edificações, batizado de Jardim do Benin, recebeu uma construção aos moldes das construções populares africanas, onde está o restaurante. Caracteriza-se como um grande quiosque de planta elíptica, de barro e estrutura de madeira, com cobertura em palha.

Ao lado do sobrado mais baixo foi criada uma praça de uso público.

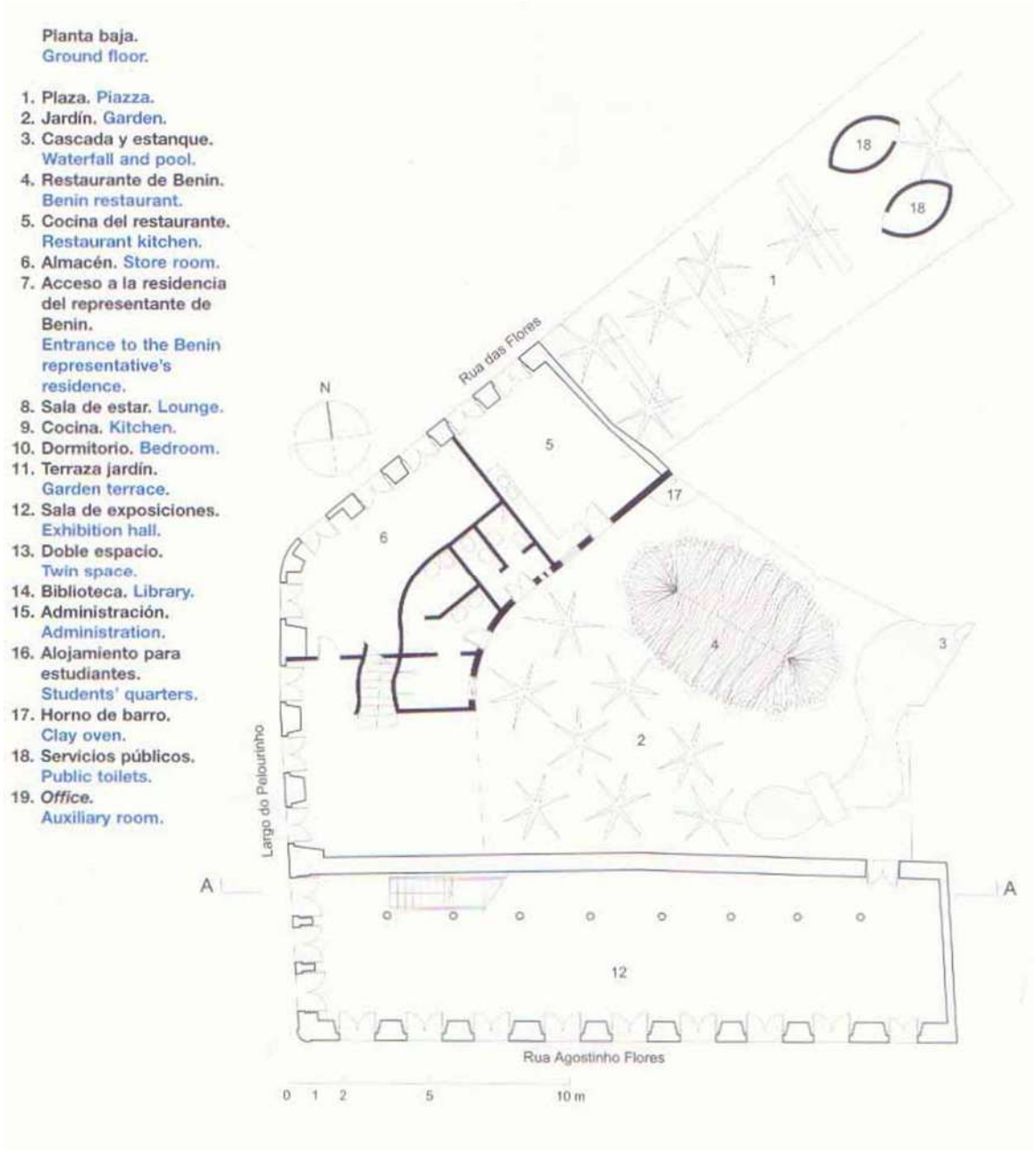




Figura 025 (ao lado) – Implantação da Casa do Benin, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.160.

Figura 026 (acima) – Pátio interno da Casa do Benin, restaurante. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

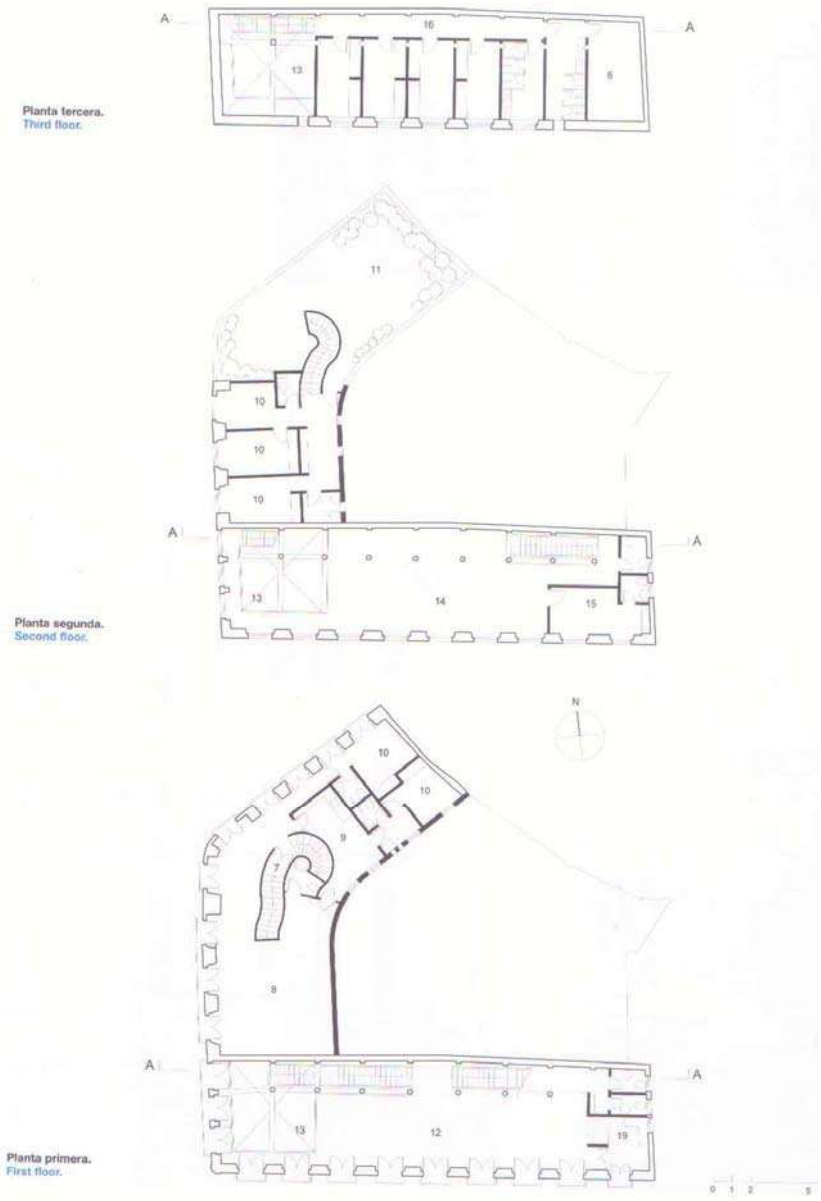




Figura 027 (acima) – Vista do conjunto, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 028 (acima) – Sala de exposições. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 029 (ao lado) – Plantas da Casa do Benin, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 162.



Anexo 1.7



Ladeira da Misericórdia
1987

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Ladeira da Misericórdia, Salvador BA , Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: sobrados do século XVIII – XIX e XX.

Data da Construção: sobrados do século XVIII – XIX e XX.

Área do Terreno: Restaurante Coatí – 200,00 m^2; Casa 7 – 140,00 m^2; Bar dos Três Arcos – 112,00 m^2; Casa 3 – 150,00 m^2; Casa 1 – 120,00 m^2 (áreas aproximadas).

Área construída: Restaurante Coatí – 100,00 m^2; Casa 7 – 270,00 m^2; Bar dos Três Arcos – 100,00 m^2; Casa 3 – 340,00 m^2; Casa 1 – 240,00 m^2 (áreas aproximadas).

Uso Original: residências.

Nível de Tombamento: tombamento federal, incluso no perímetro do centro histórico de Salvador.

Histórico: a ladeira tem sua história atrelada à ligação da cidade alta à cidade baixa, desde o século XVI; era um dos principais acessos ao centro da cidade. Com a abertura da Ladeira

da Montanha, que possui inclinação mais suave, a Ladeira da Misericórdia passou por um processo de desvalorização e abandono.

Características arquitetônicas: as construções encontravam–se em ruínas na época do projeto, apenas preservando as fachadas originais; em virtude disso não é possível a descrição interna dos espaços.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1987.

Data da Construção: 1989/1990.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: uso misto.

Programa: restaurante, bar, apartamentos residenciais, pontos comerciais.

Descrição da intervenção: trata–se de um projeto piloto para a implantação em todo o centro histórico de Salvador onde houvesse casas semidestruídas, abandonadas ou em ruínas. Para este projeto foram escolhidas edificações desabitadas para que não fosse necessária a recolocação das famílias. A recuperação das edificações com o uso residencial e comercial reverteria o abandono e a falta de segurança da região. Assim como na Casa do

Benin, Lina Bo Bardi realiza nova parceria com o arquiteto João Filgueiras Lima, Lelé, no uso de elementos pré–fabricados de cimento armado.

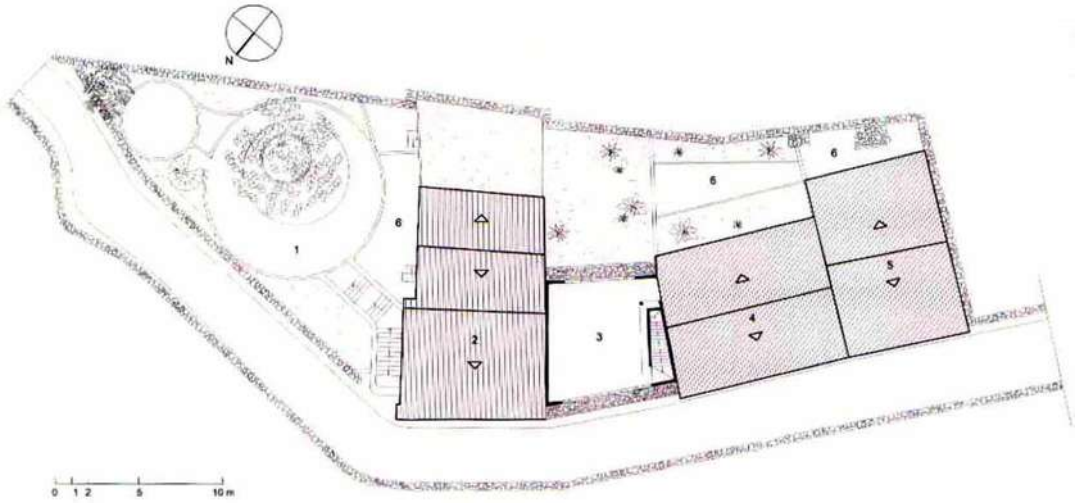
As intervenções realizadas:

- Restaurante Coatí: edificação nova construída em elementos pré–fabricados de cimento armado; composição de plantas circulares. No pavimento térreo – restaurante, bar, cozinha e sanitários. No subsolo – depósito.
- Casa 7: sobrado em três pavimentos. Térreo: sala comercial; 1º Pavimento: 2 apartamentos; Mezanino.
- Bar dos Três Arcos: edificação em ruína com intervenções com elementos pré–fabricados de cimento armado. 2 Pavimentos.
- Casa 3: sobrado em três pavimentos. Térreo: comércio; 1º Pavimento: apartamento 1; 2º Pavimento: apartamento 2 e 3.
- Casa 1: sobrado em três pavimentos. Térreo: comércio; 1º Pavimento: apartamento 1; 2º Pavimento: apartamento 2.

Figura 030 (abaixo) – Vista da Ladeira da Misericórdia, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 031 (ao lado) – Implantação da Ladeira da Misericórdia. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.150.



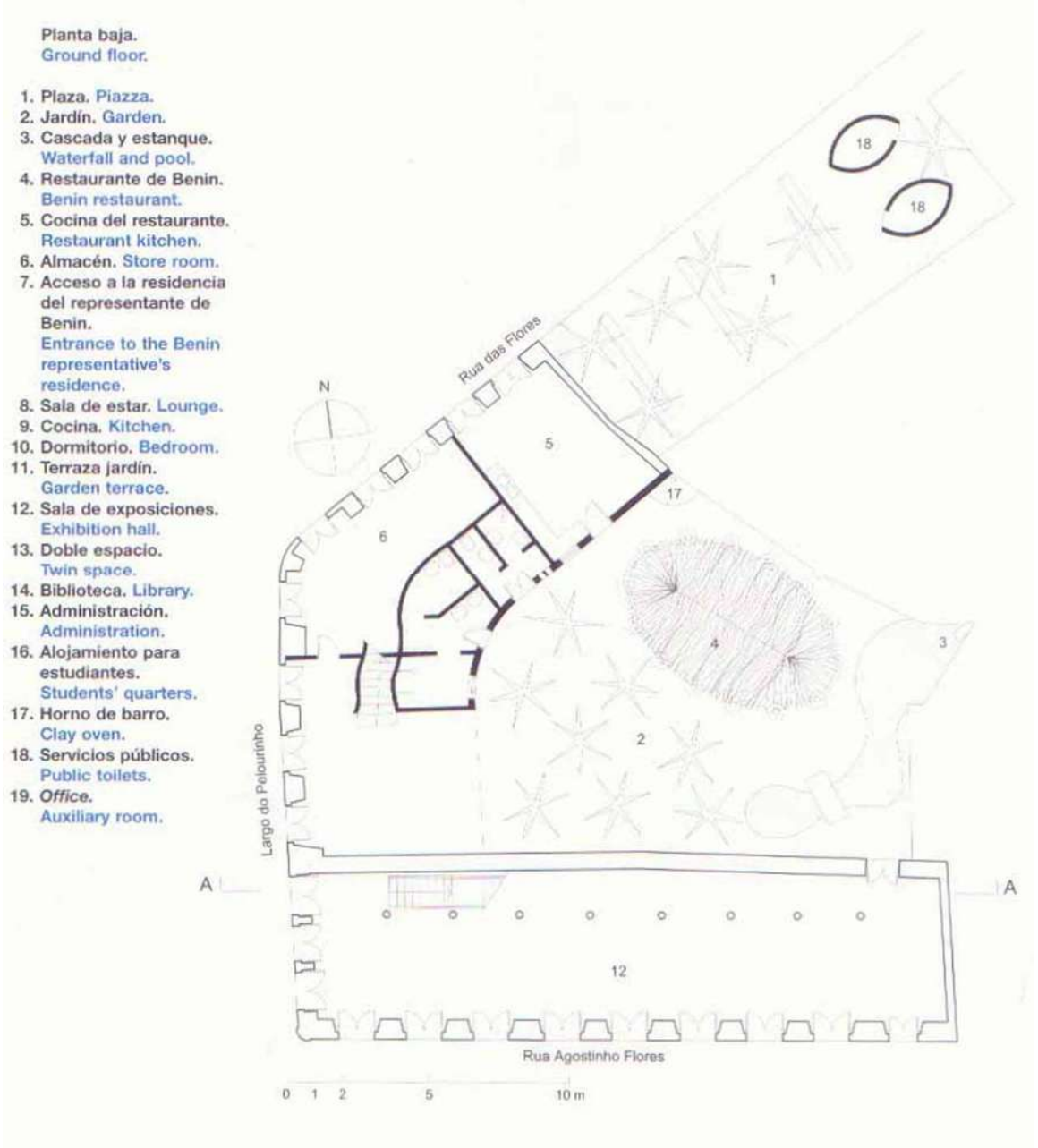




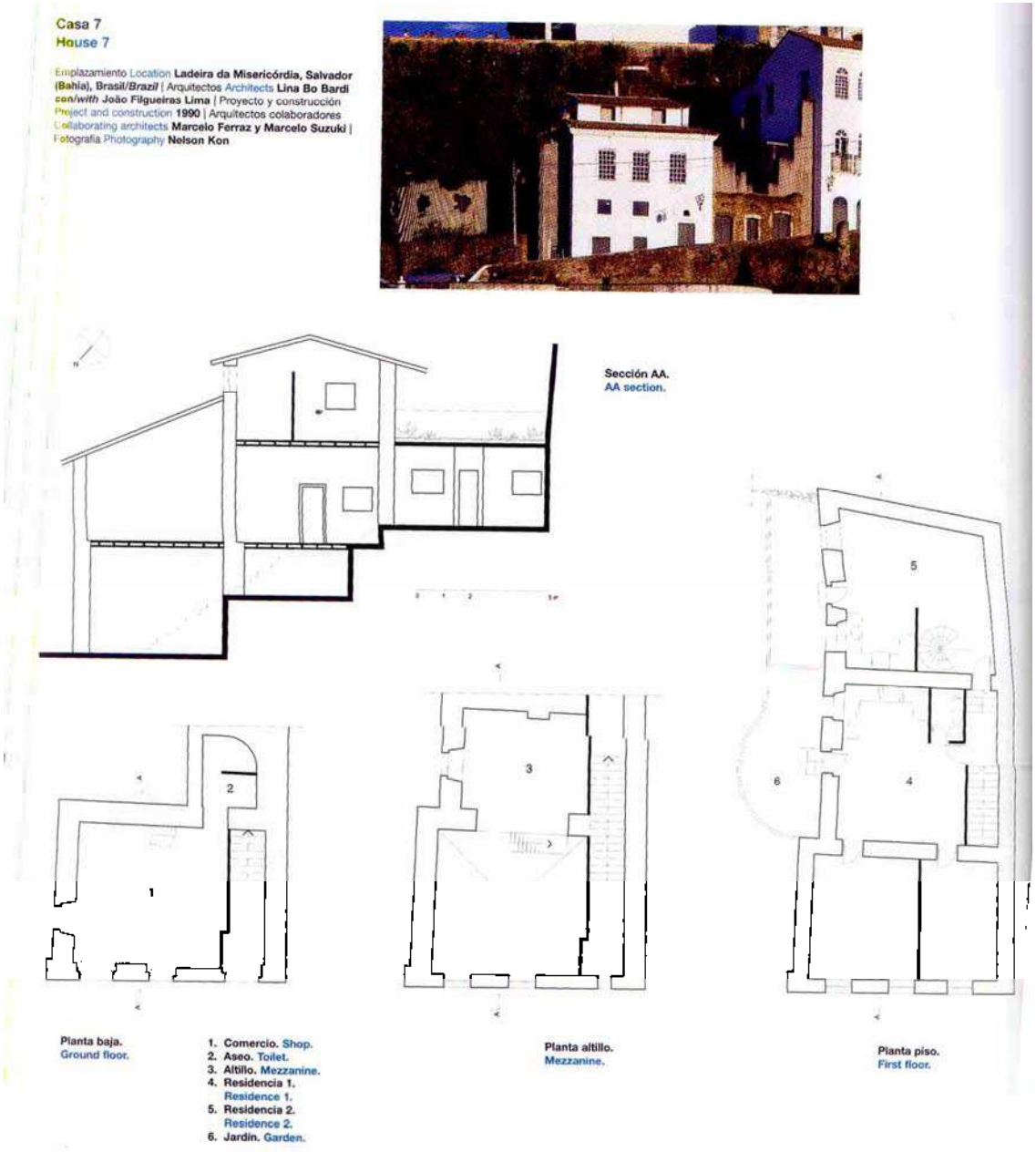
Figura 032 (ao lado) – Plantas para o Restaurante Coatí. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.152.

Figura 033 (acima) – Restaurante Coatí, hoje. Foto: Patrícia Viceconti Nahas.



Figura 034 (acima) – Vista interna da Casa 7 após a intervenção. Foto: Patrícia Viceconti Nahas.

Figura 035 (ao lado) – Plantas para a Casa 7.
Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.156.



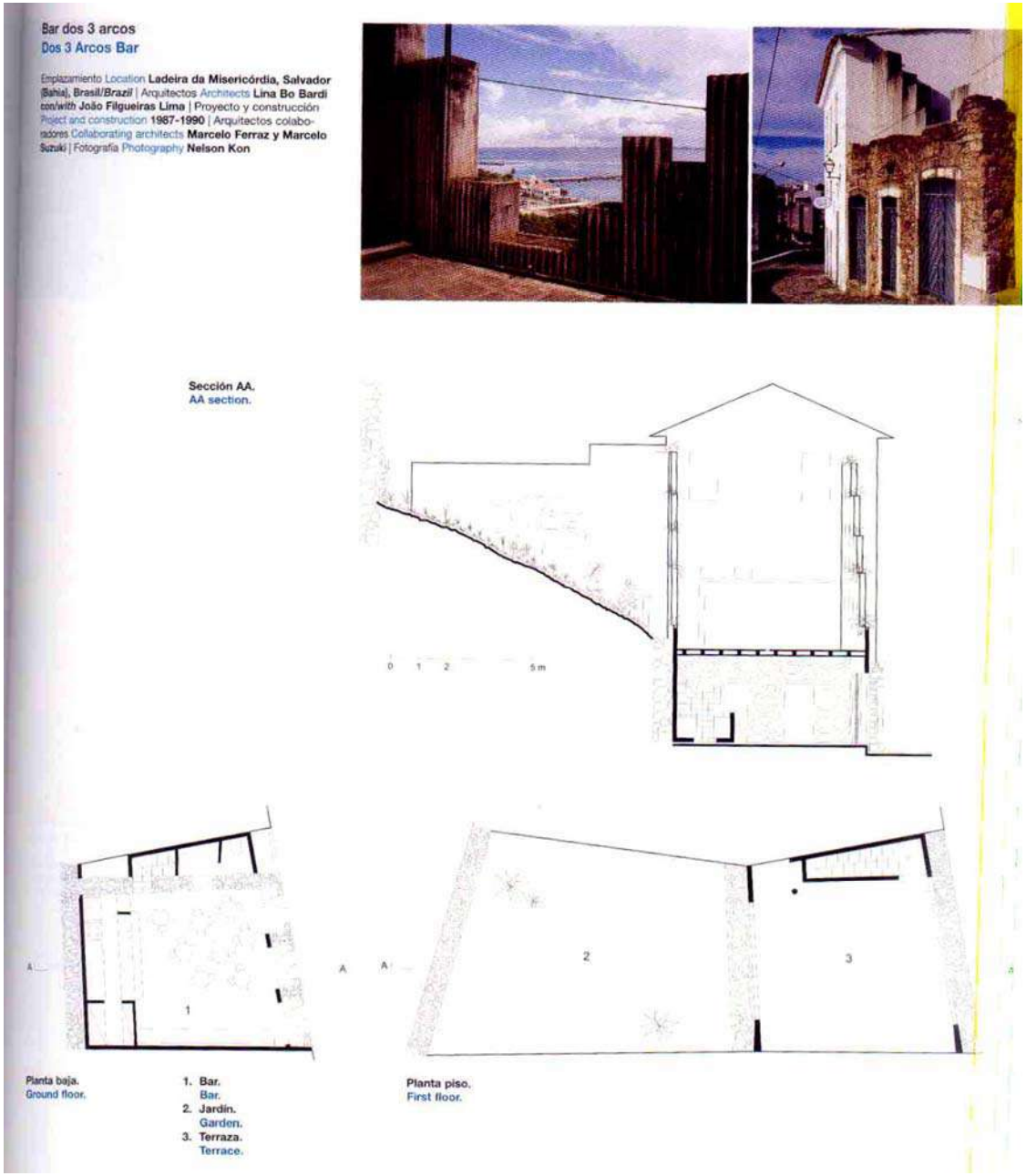




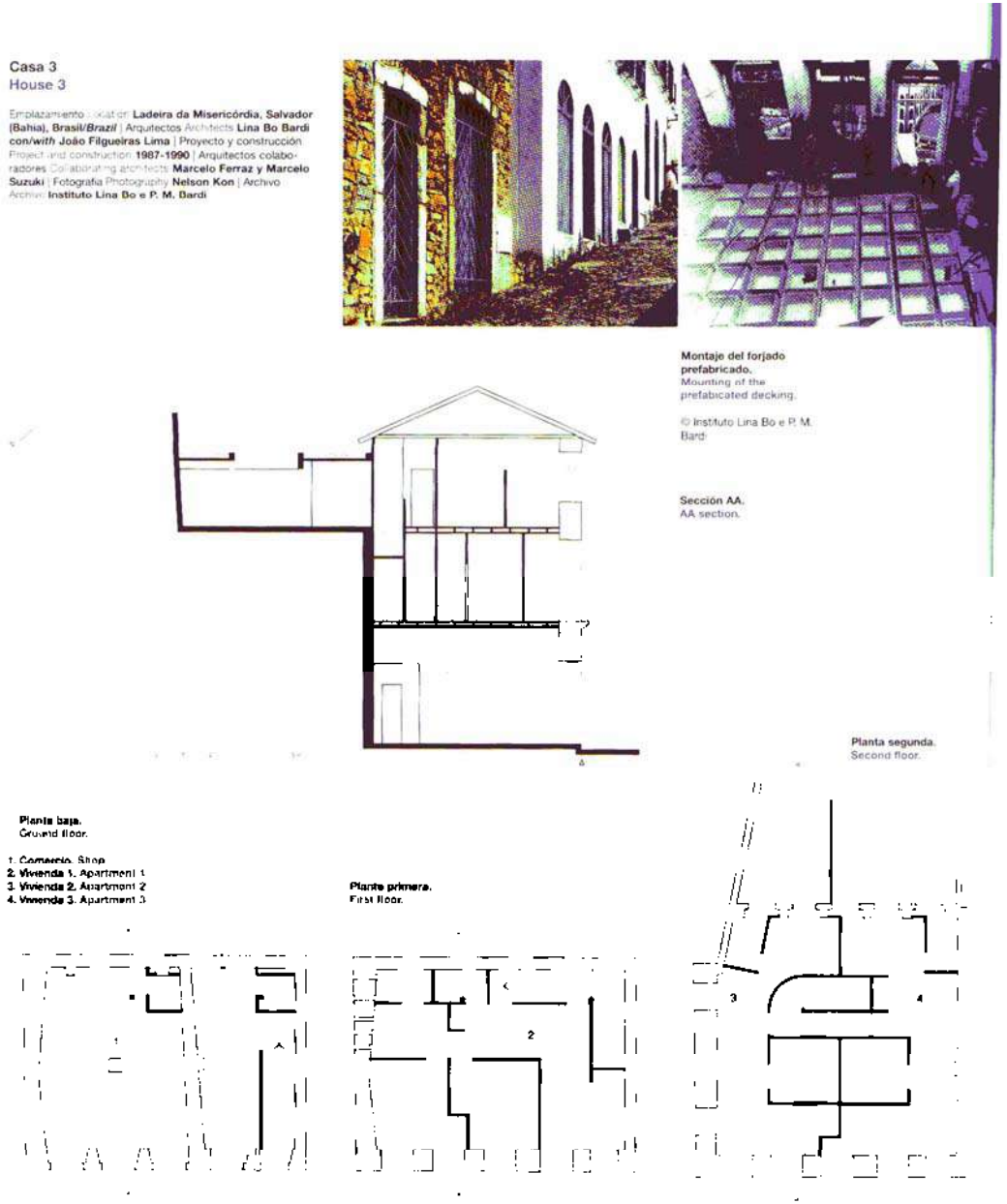
Figura 036 (ao lado) Plantas o Bar dos 3 Arcos. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.157.

Figura 037 (acima) – Vista do Bar dos 3 Arcos, hoie. Foto: Patrícia Viceconti Nahas.



Figura 038 (ao lado) – Plantas para a Casa 3.
Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.1587.

Figura 039 (acima) – Vista das casas 1 e 3, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



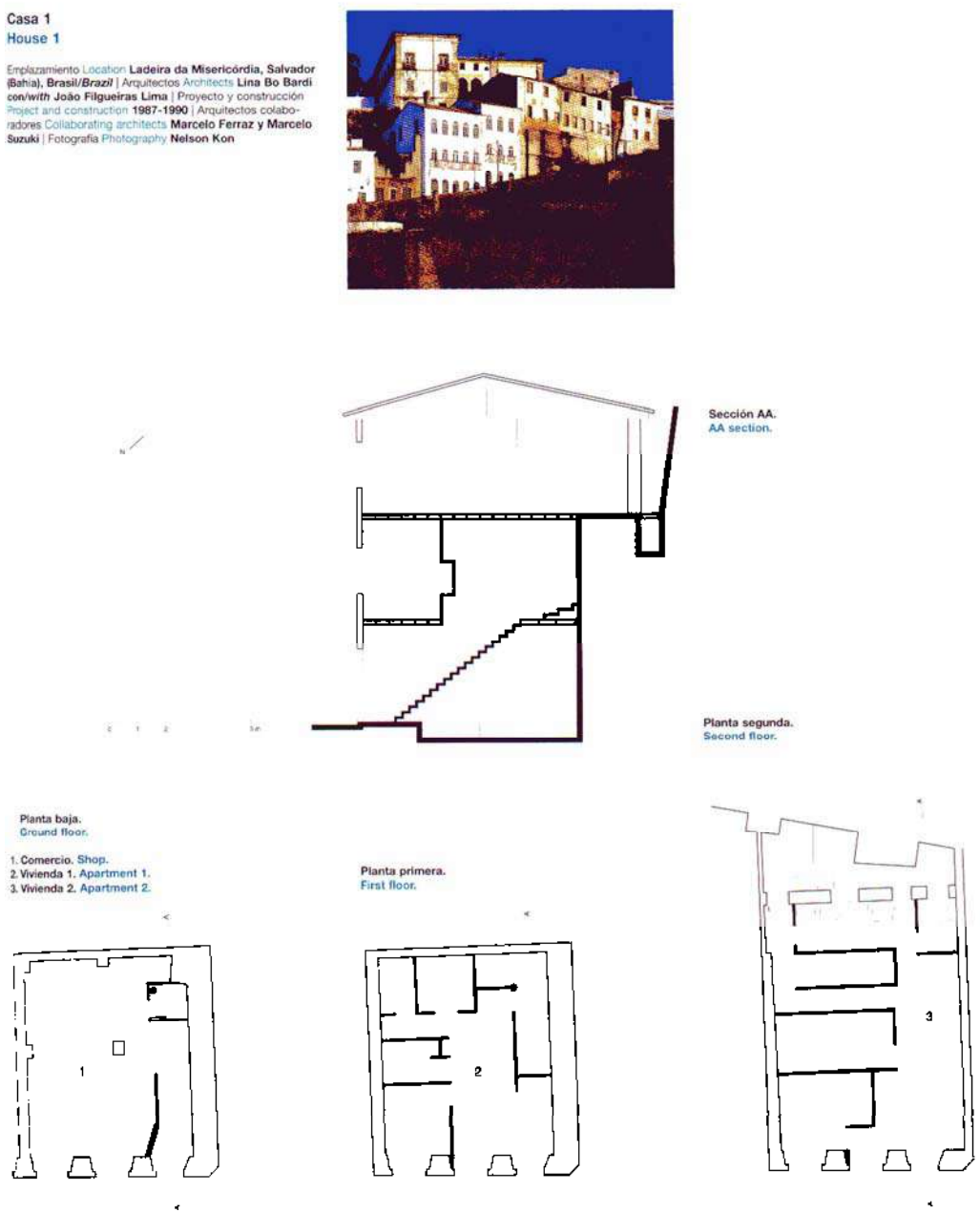




Figura 040 (ao lado) – Plantas para a Casa 1.
Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.159.

Figura 041 (acima) – Vista das casas 1 e 3, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Casa do Olodum
1988

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Gregório de Mattos com Rua Frei Vicente, Salvador BA, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: final do século XVIII.

Data da Construção: final do século XVIII.

Área do Terreno: aproximadamente 195,00 m^2.

Área construída: aproximadamente 420,00 m^2.

Uso Original: desconhecido.

Nível de Tombamento: tombamento federal, incluso no perímetro do centro histórico de Salvador.

Histórico: desconhecido.

Características arquitetônicas: edificação de planta trapezoidal, localizada na esquina das ruas Frei Vicente e Gregório de Matos, em três pavimentos, com cobertura em duas águas. São desconhecidas a divisão interna dos ambientes e o método construtivo, assim como os acabamentos originais.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1988.

Data da Construção: 1988.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: sede do grupo de carnaval Afro e do grupo Olodum.

Programa: salão para ensaio, sala de reunião, biblioteca, escritório, cozinha, sanitários, camarins.

Descrição da intervenção: restauração de sobrado para sede dos grupos de carnaval. Edificação composta de três pavimentos – térreo: bar, cozinha e depósito; 1º pavimento: biblioteca, secretaria, depósito e sanitários; 2º pavimento: salão, sala de reuniões e escritório.

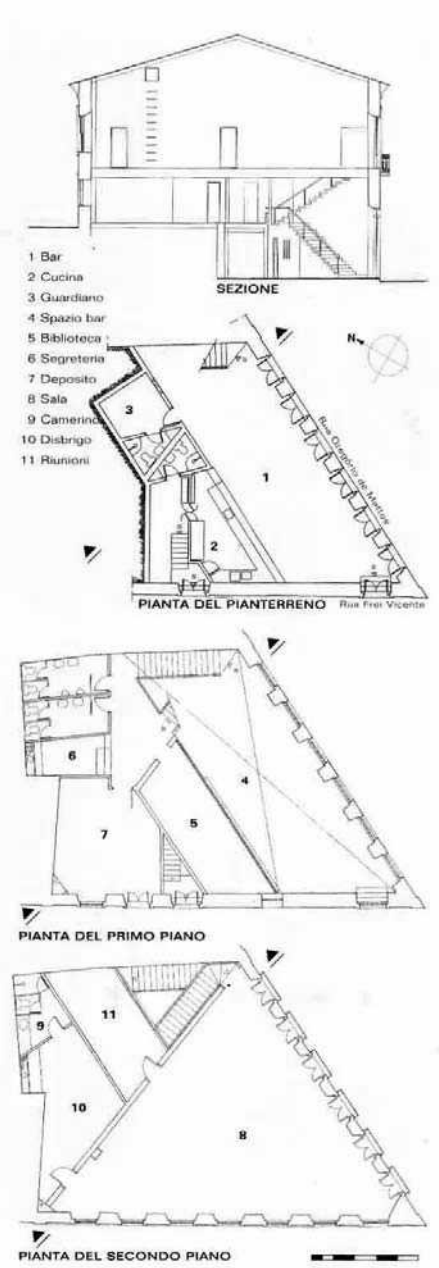


Figura 042 – Plantas pata intervenção na Casa do Olodum. Fonte: FERRAZ, 1996, p.291.



Figura 043 – Vista da Casa do Olodum, hoje.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 044 – Vista interna da Casa do Olodum, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Anexo 1.9

Fundação Pierre Verger
1989

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Largo do Pelourinho**,** Salvador BA, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: desconhecida.

Data da Construção: desconhecida.

Área do Terreno: aproximadamente 150,00 m^2.

Área construída: aproximadamente 342,00 m^2.

Uso Original: desconhecido.

Nível de Tombamento: tombamento federal, incluso no perímetro do centro histórico de Salvador.

Histórico: desconhecido.

Características arquitetônicas: edificação de planta retangular, alinhada à rua e encostada em ambas as divisas laterais do lote. Possui três pavimentos e um sótão. Não são

conhecidos dados da divisão interna dos ambientes e método construtivo da edificação original.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1989.

Data da Construção: não foi executada.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: centro cultural.

Programa: livraria, administração, biblioteca, laboratório fotográfico, departamento de botânica, departamento de história, lanchonete, sala de som e vídeo, auditório e sala de reunião.

Descrição da intervenção: os dados encontrados nos permitem entender que a intervenção baseou–se no rearranjo interno dos espaços para a adaptação aos novos usos, implantação de elevador, reforma e recaracterização da fachada.

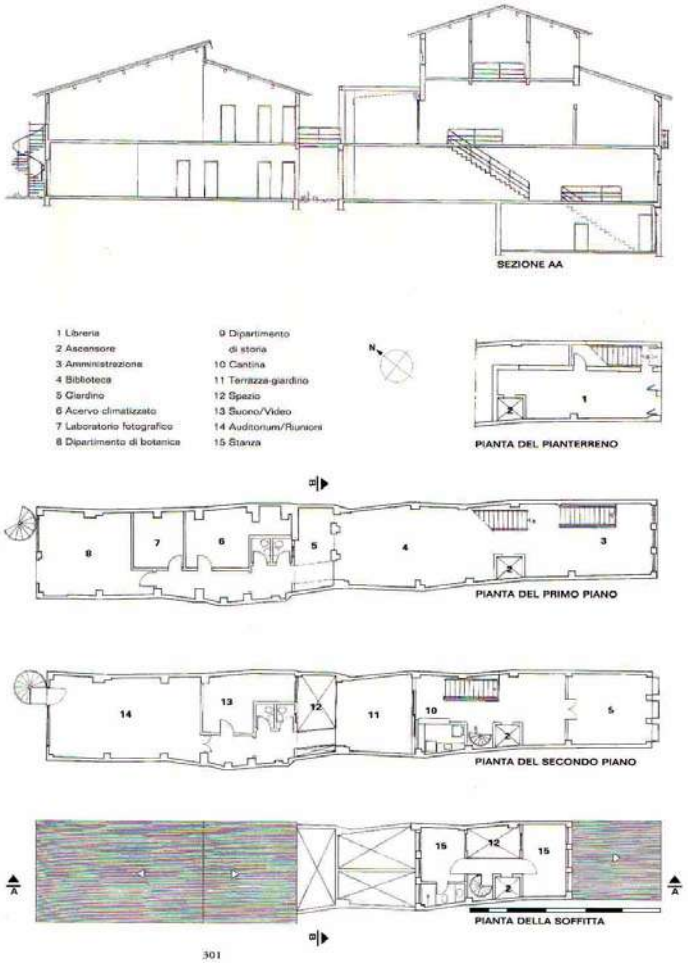


Figura 045 – Proposta de Intervenção para Fundação Pierre Verger. Fonte: FERRAZ, 1996, p.301.



Figura 046 – Local (edificação em amarelo) onde seria implantada a Fundação Pierre Verger . Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Anexo 1.10

Belverede da Sé
1986

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: centro histórico de Salvador BA Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: década de 1930.

Data da Construção: década de 1930.

Área do Terreno: aproximadamente 70,00 m^2.

Área construída: aproximadamente 5,00 m^2 (lanchonete).

Uso Original: espaço público.

Nível de Tombamento: tombamento federal, incluso no perímetro do centro histórico de Salvador.

Histórico: localizado junto a Praça da Sé, é o local onde foi construída a antiga Igreja da Sé demolida na década de 1930 para a implantação dos trilhos dos bondes.

Características arquitetônicas: espaço público localizado entre a Santa Casa de Misericórdia e o Palácio Arquepiscopal com vista para a Baía.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1986.

Data da Construção: 1986.

Uso atual: espaço público.

Programa: lanchonete, espaços de estar, mirante.

Descrição da intervenção: implantação de mirante para a Baía de Todos os Santos, construção de edificação para abrigar lanchonete, implantação de mesas e guarda–sóis, construção de pequeno palco integrado à praça da Sé. Hoje o local encontra-se descaracterizado.



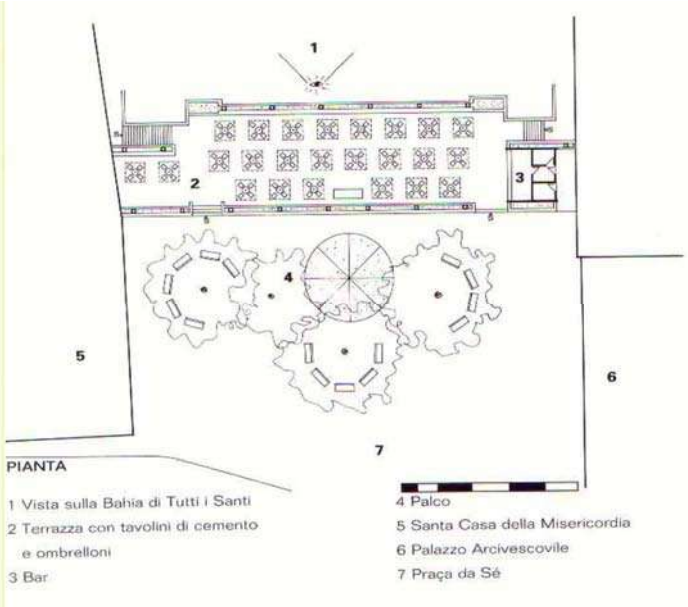


Figura 047 (ao lado) – Planta de intervenção no Belvedere da Sé.
Fonte: FERRAZ, 1996, p.274.

Figura 048 (acima) – Vista do Belvedere da Sé, hoje, já descaracterizado.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Anexo 1.11



EEPG Prof. Dantés
1986

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Benjamin Constant esquina com Rua Cerqueira César, 443 – Centro, Igarapava SP, Brasil.

Autoria: José Van Humbeeck.

Data do Projeto: 1909.

Data da Construção: por volta de 1914.

Área do Terreno: 4100,00 m^2.

Área construída: 1270,00 m^2 antes de reforma de 1947.

Uso Original: escola.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 2002.

Histórico: no início do período republicano, a instrução primária passou ser obrigatória e gratuita. O crescimento das cidades do interior, com o avanço da ferrovia e a presença das lavouras de café, promoveu um aumento das construções escolares, durante as primeiras décadas do século XX. A construção das escolas também tinha um caráter simbólico, como

marcos de referência na cidade. Essas construções mostravam a influência dos arquitetos e do estilo europeu no Brasil. A escola de Ensino de Primeiro Grau (EEPG) Professor Dantes faz parte de um grupo de escolas construídas segundo a mesma tipologia[2], elaborada pelo arquiteto José Van Humbeeck.

A edificação passou por uma série de acréscimos que modificaram seu aspecto original – alteração da volumetria com a construção de novos blocos; substituição da caixilhos originais de madeira por caixilhos de ferro, substituição de assoalho de madeira por piso cerâmico; substituição do vigamento de madeira dos passadiços, ornamentado com lambrequim por vigas de concreto armado.

Programa: 8 salas de aula e dependências de apoio.

Características arquitetônicas: A edificação apresenta planta simétrica, com circulação em "H". É dividida em duas partes com quatro salas de aula cada uma – seção masculina e seção feminina; separadas por porta localizada no corredor. O uso do porão alto é característico desse período, independente da tipologia utilizada, pois permite a fácil adaptação a qualquer terreno, além de melhorar a salubridade do edifício, afastando–o do solo. A fachada possui pequeno frontão central situado entre as escadas de acesso da ala masculina e da ala feminina. Todos os vãos são em arco pleno, com pequenas ornamentações na parte superior.

De cada um dos corredores, saem passadiços que ligam a edificação principal a um galpão no fundo – espaço coberto com telhado em duas águas, para recreação. O pátio interno formado pelas duas edificações e pelos passadiços também é dividido por alas.

---

[2] Fazem parte desse grupo tipológico as escolas EEPG Gustavo Teixeira/São Pedro; EEPG Dep. Leônidas Pacheco Ferreira/Bocaína; EEPG Dr. Evangelista Rodrigues/Cachoeira; EEPG D. Francisca ribeiro dos Reis/Brotas; EEPG José Inocêncio da Costa/ Matão, EEPG Cel. Ribeiro da Luz/São Bento do Sapucaí; EEPG Cel. Tobias/Descalvado; EEPG Alfredo Guedes/Tambaú; EEPG Esperança de oliveira/Lençóis Paulista; EEPG Ataliba Leonel/Piraju (os nomes das escolas se referem a denominação atual).

Em 1944, a escola sofreu reforma e o galpão dos fundos foi fechado para ampliação da escola. Sua cobertura passou a ser em 4 águas. Em 1947, são construídas salas de aula no espaço livre entre as duas edificações, ao longo do passadiço. Em 1969, é construído mais um anexo (2 salas de aula) numa das laterais do antigo galpão dos fundos. Em 1984, é construído um bloco transversal no interior do pátio descoberto, para ampliação das áreas administrativas[3].

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki.

Data do Projeto: 1986.

Data da Construção: 1987–1988.

Contratante: Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE).

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: – (após a intervenção a escola passou a ter 1250,00 m^2).

Uso atual: escola.

Programa: não foram encontradas informações a respeito do programa.

Descrição da intervenção: os arquitetos optaram em eliminar todos os acréscimos posteriores, para que o prédio voltasse à configuração original. Os espaços que seriam eliminados e os espaços que deveriam ser acrescidos nessa reforma foram rearranjados no

[3] O arquiteto Marcelo Suzuki recompôs, através de croquis, as transformações sofridas pela edificação da escola, a partir de fotos da época.

porão da escola. Com a técnica do submuramento, o porão que possuía um pé–direito que variava entre 1,00 m e 1,80 m, teve o chão rebaixado, aumentando em mais um pavimento a edificação da escola. Os arquitetos verificaram que a área e as condições de higiene e saneamento eram apropriadas para tal intervenção[4].

[4] Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora.

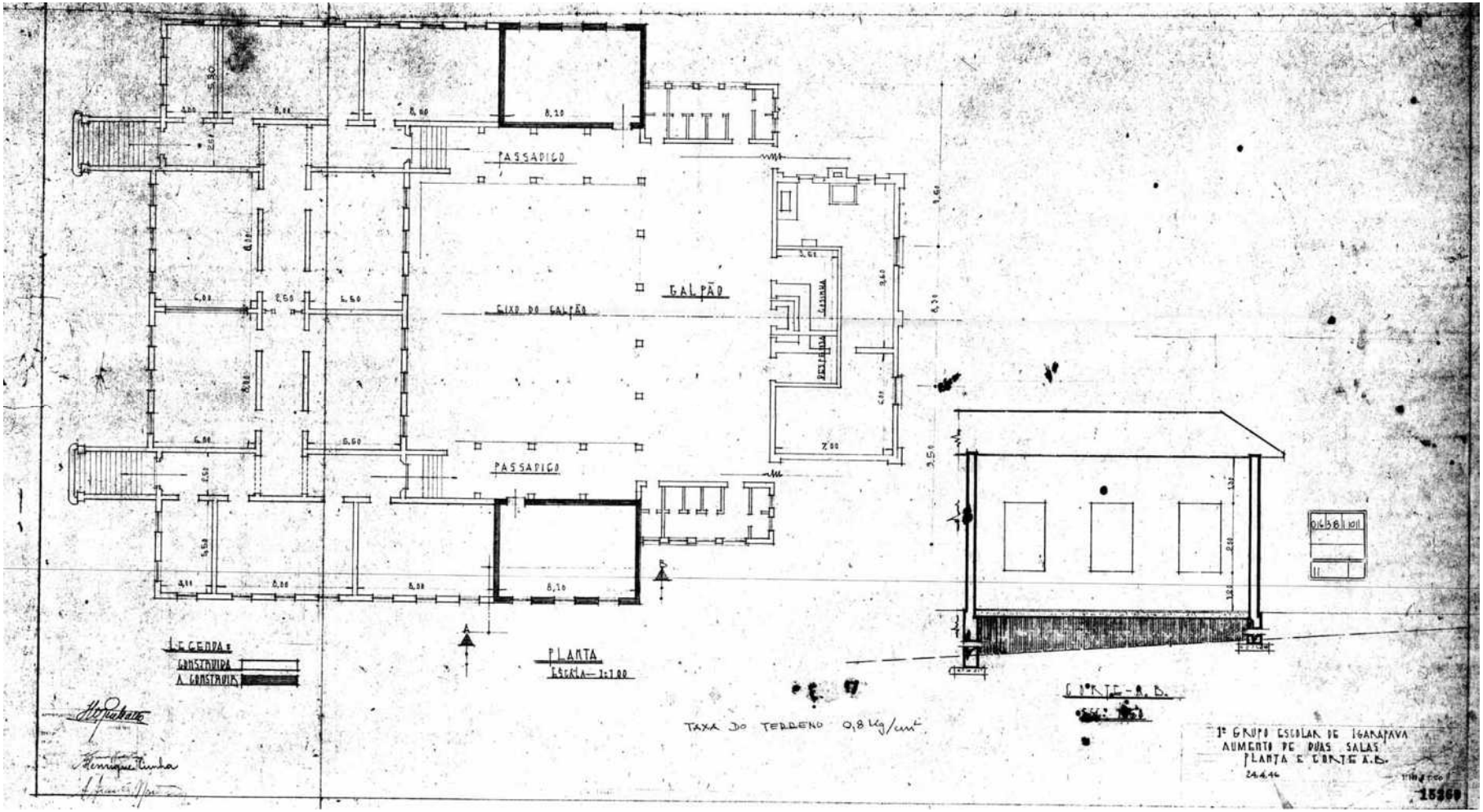


Figura 049 – Planta Antiga da Escola Professor Dantes – térreo. Fonte: arquivo do FDE.

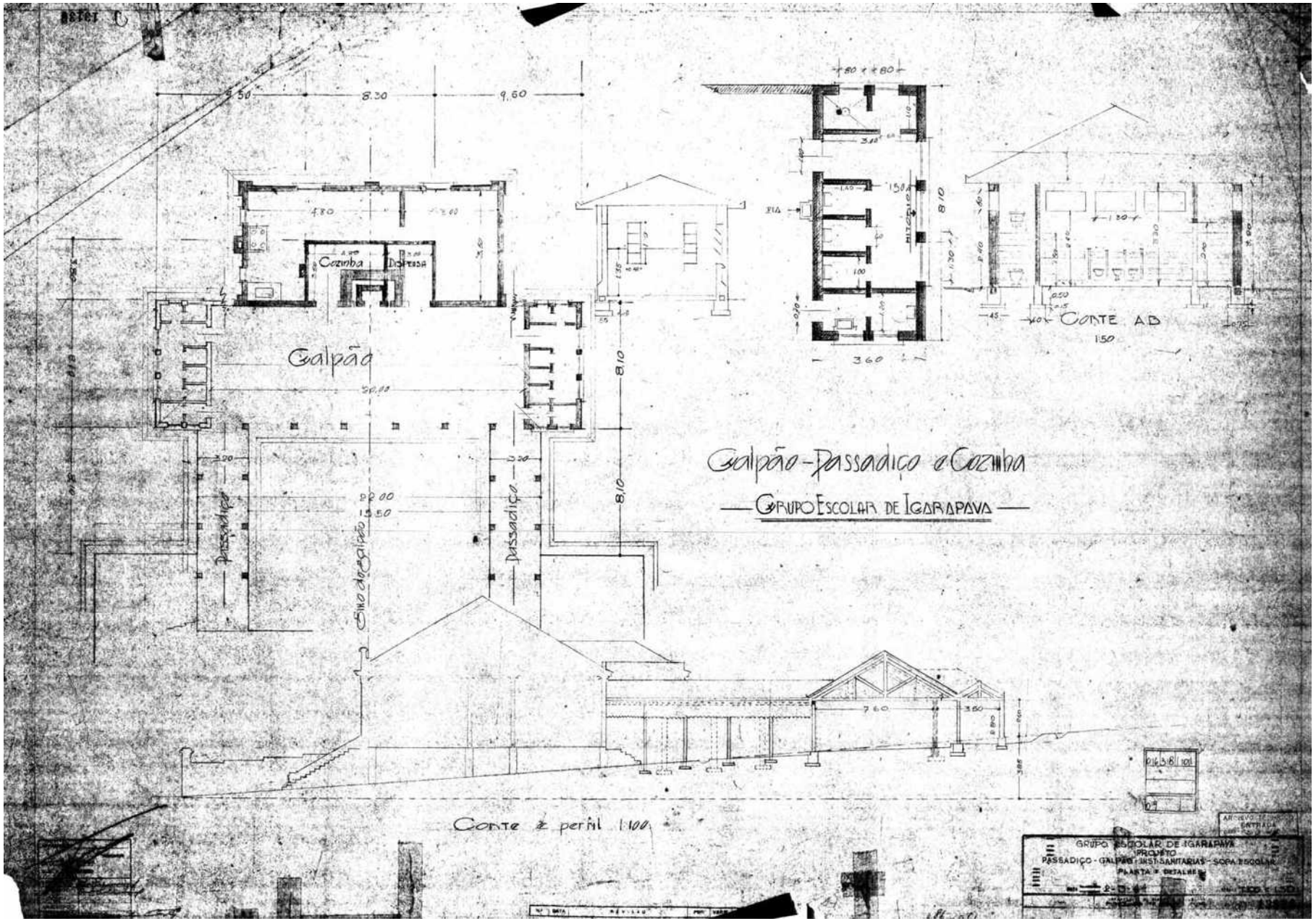


Figura 050 – Planta Antiga da Escola Professor Dantes – galpão. Fonte: arquivo do FDE.

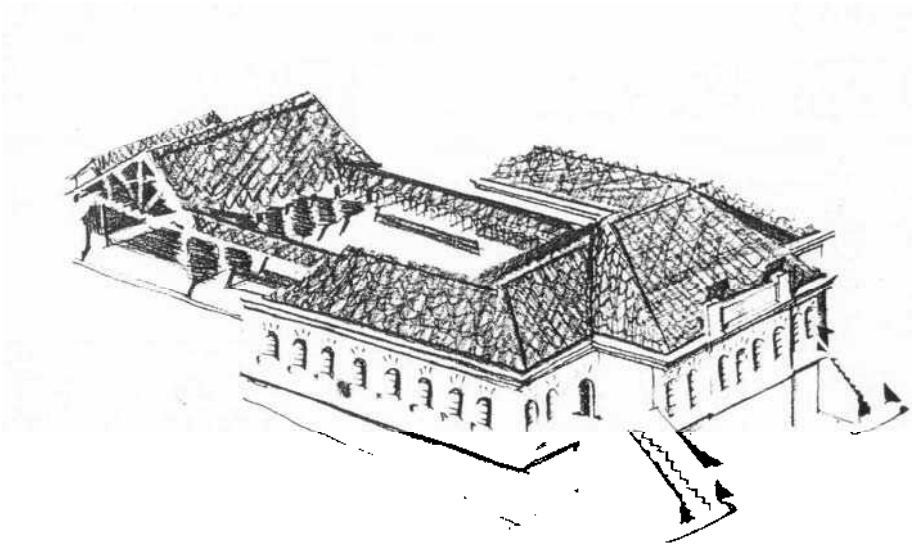


Figura 051 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1911.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

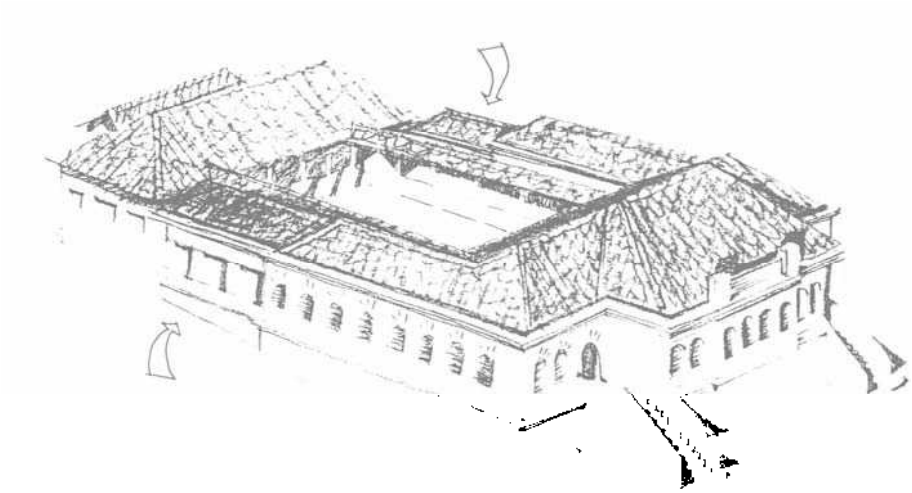


Figura 053 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1947.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

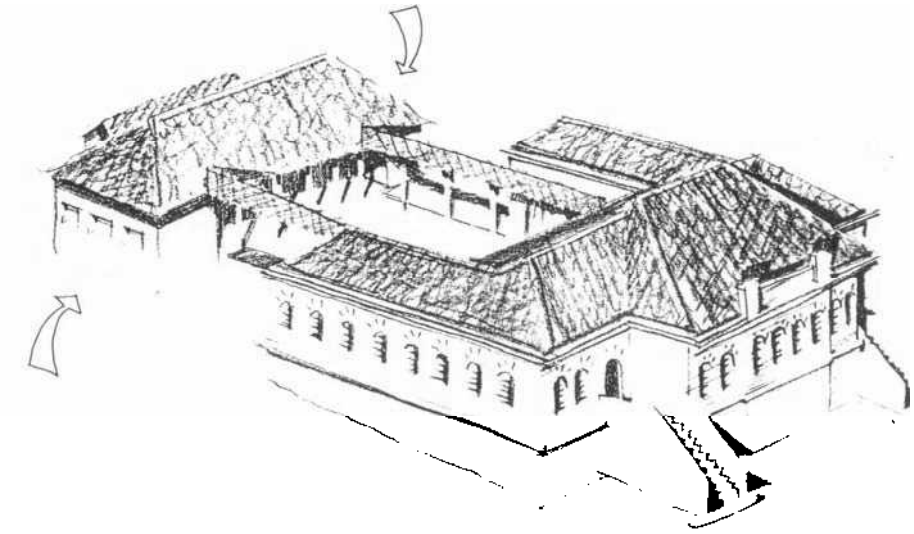


Figura 052 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1944.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

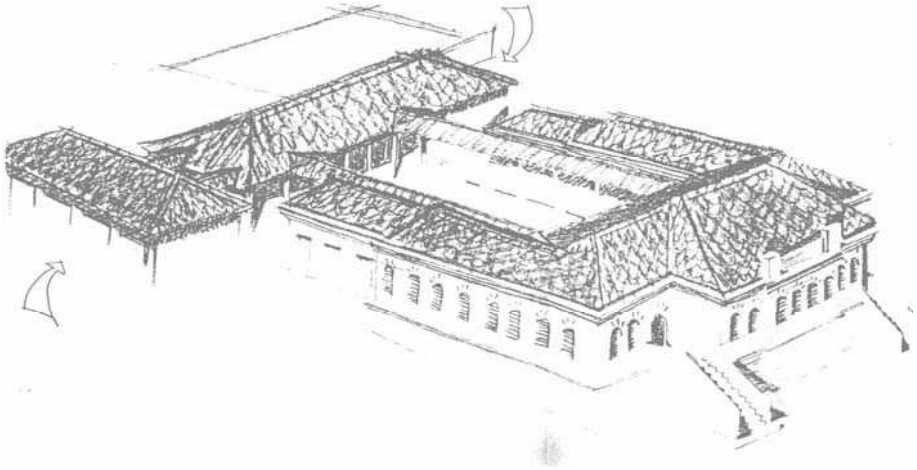
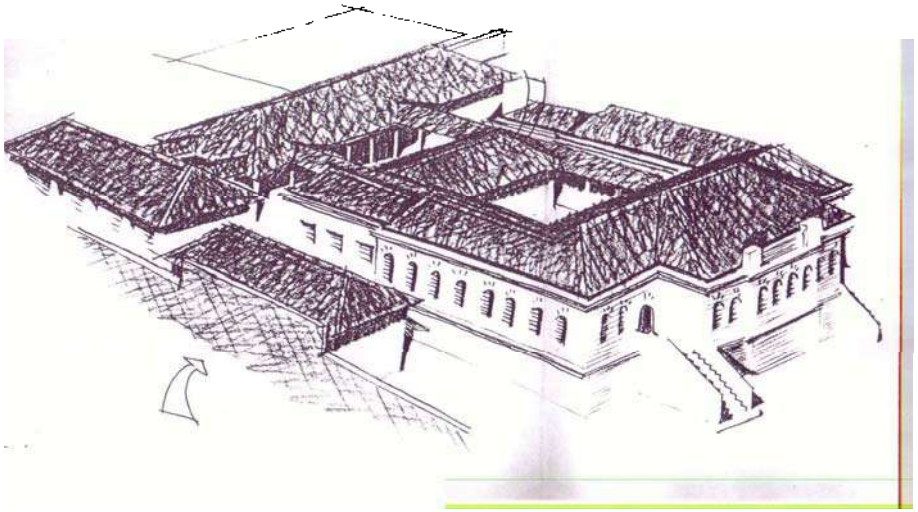
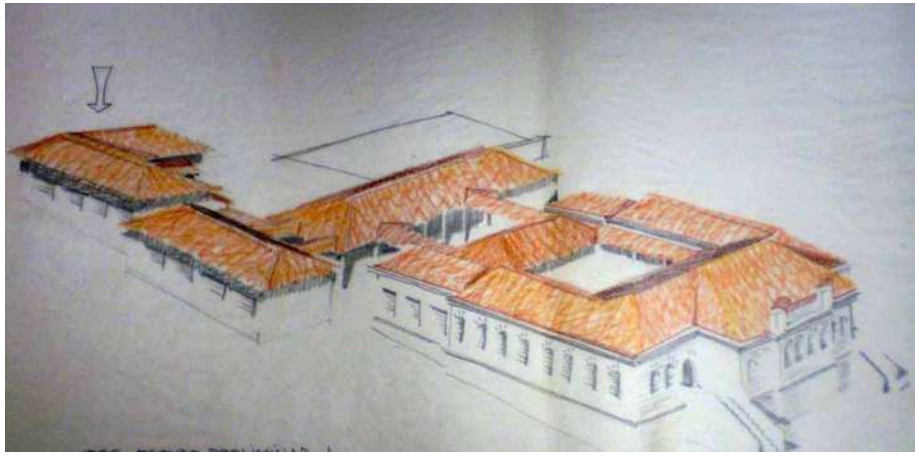


Figura 054 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1969.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





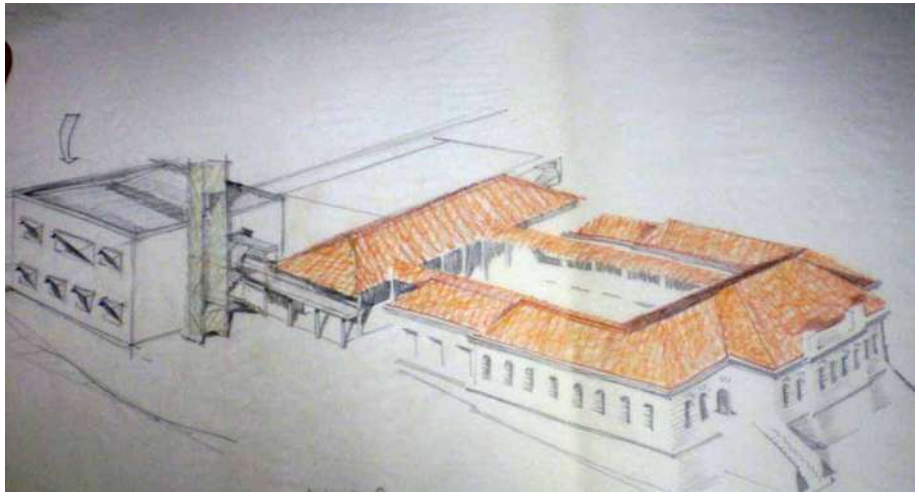


Figura 055 (acima) – Croqui da Escola Professor Dantes – 1984
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 056 (superior, ao lado) – Croqui da Escola Professor Dantes – Estudo Preliminar 1. Fonte: arquivo do FDE.

Figura 057 (inferior, ao lado) – Croqui da Escola Professor Dantes – Estudo Preliminar 2 . Fonte: arquivo do FDE.





Figura 058 – obras no subsolo da escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.

Figura 059 – Vista externa das aberturas do subsolo da escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.

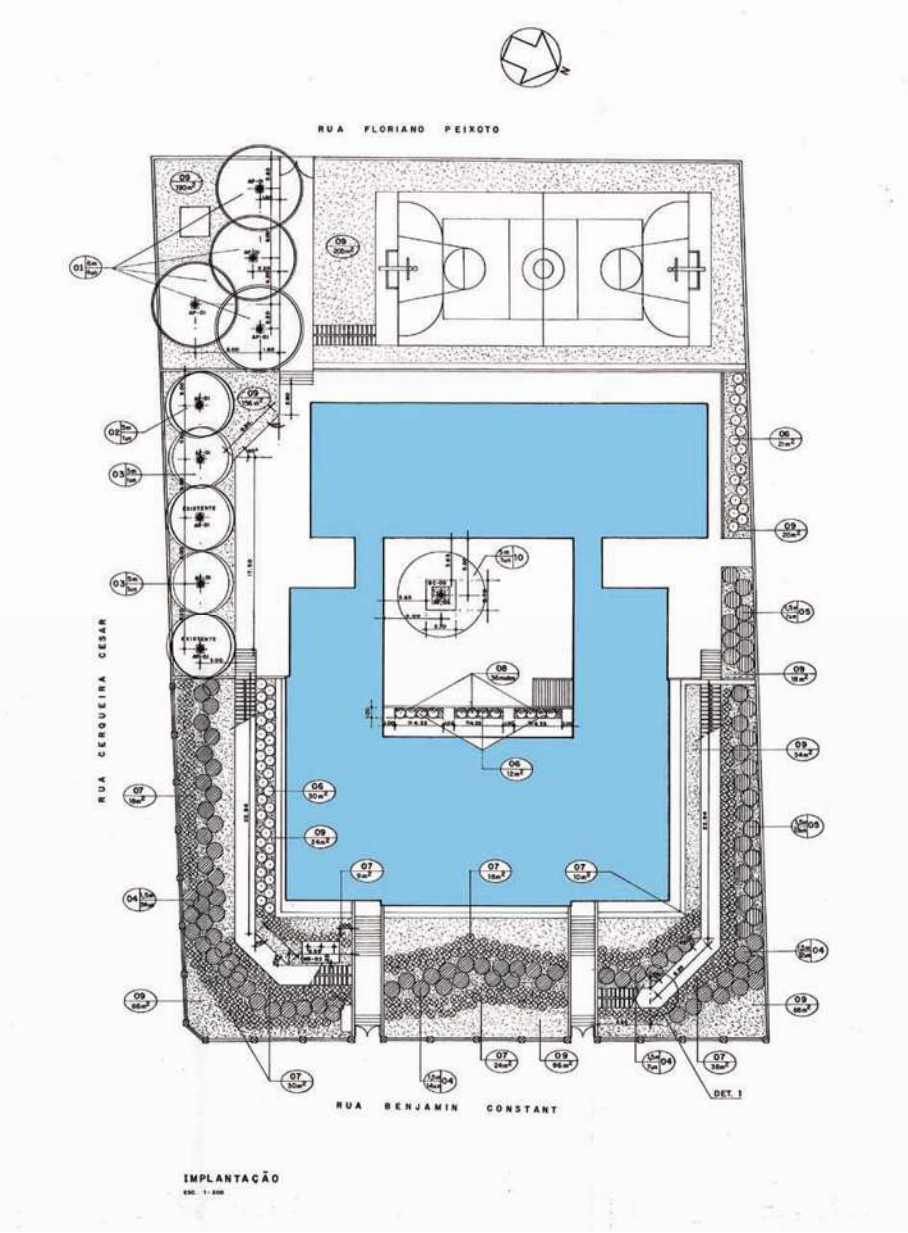


Figura 060 – Implantação – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE.

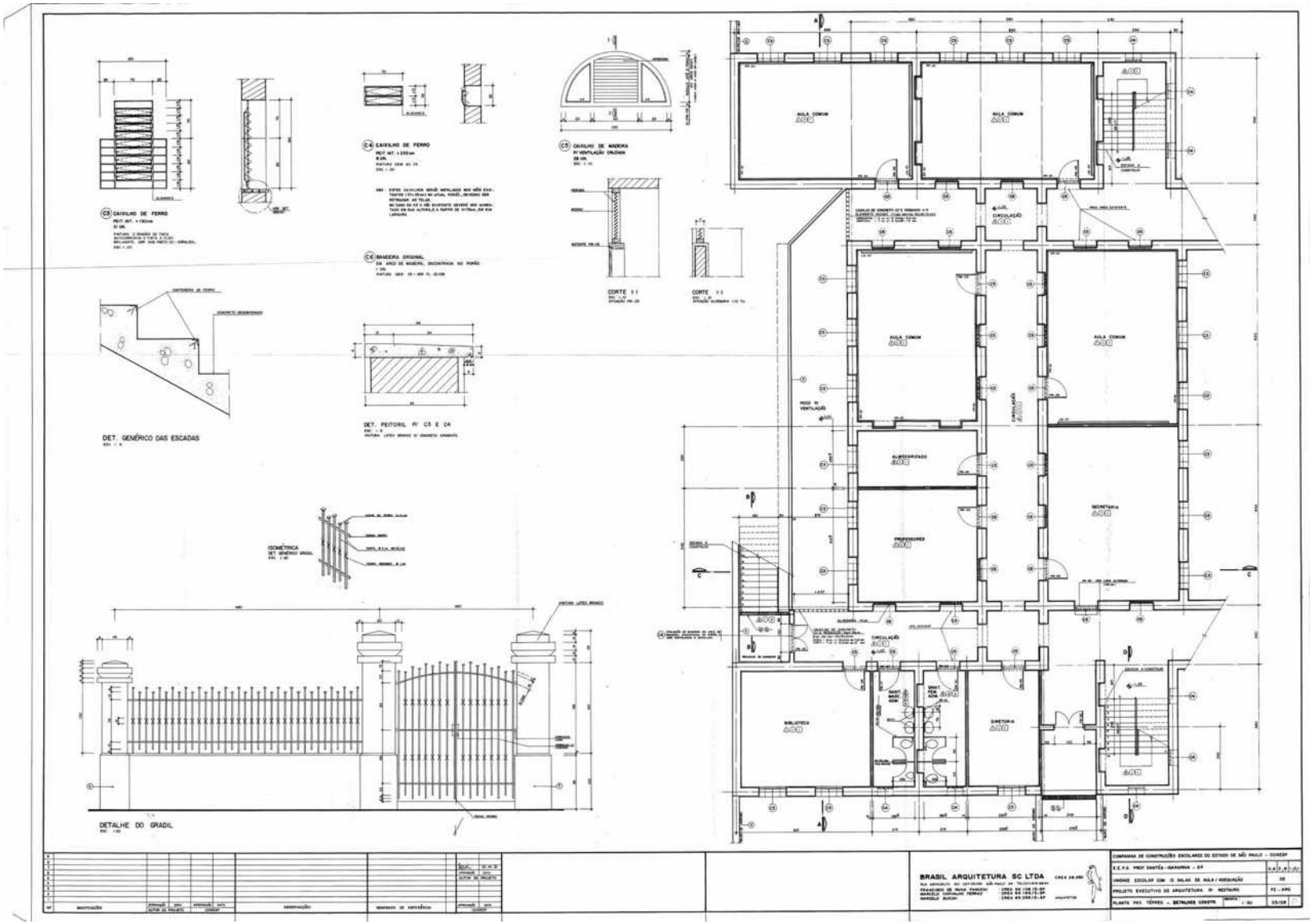


Figura 061 – Planta do Pavimento Térreo – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.

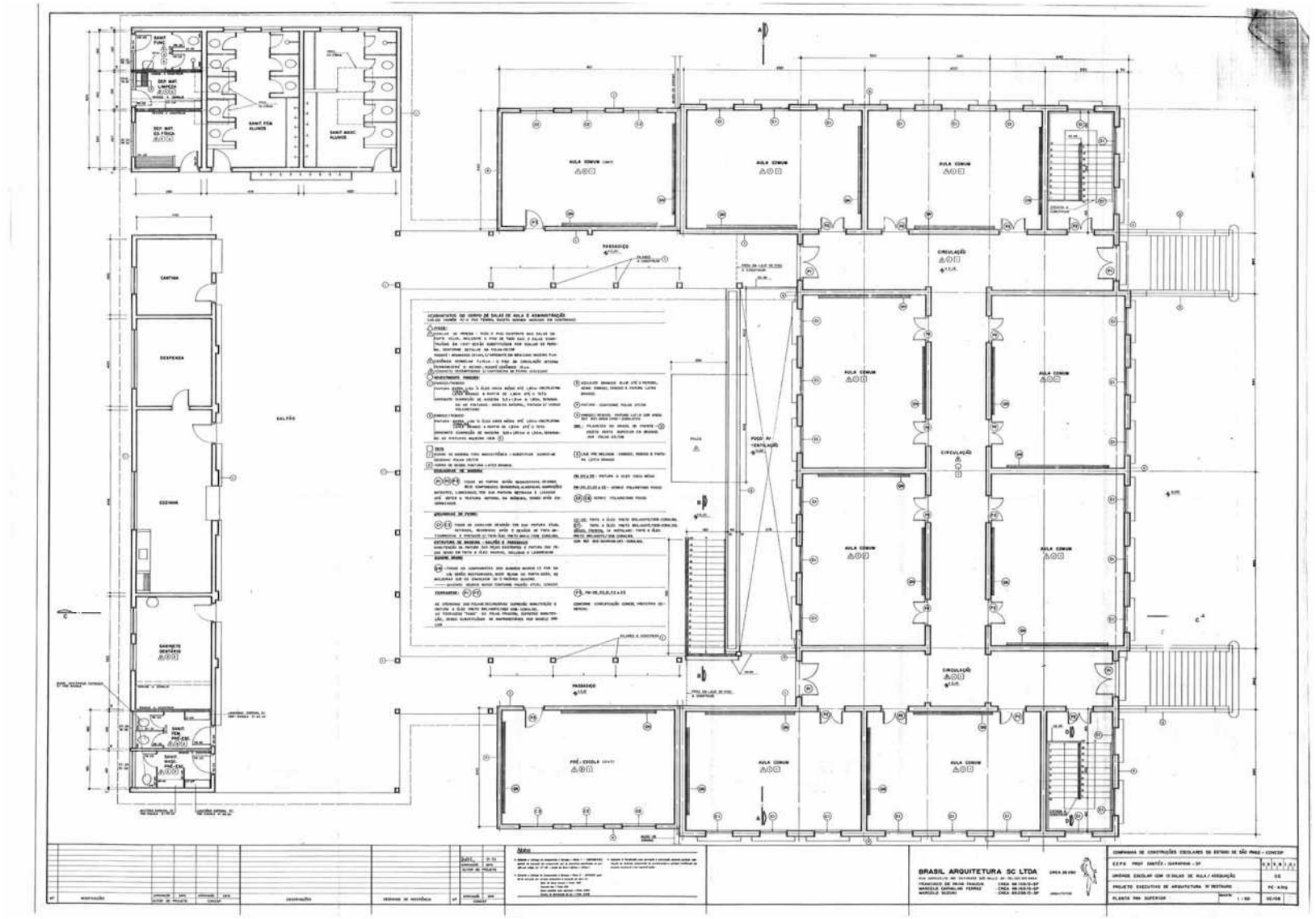


Figura 062 – Planta do Pavimento Superior – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.

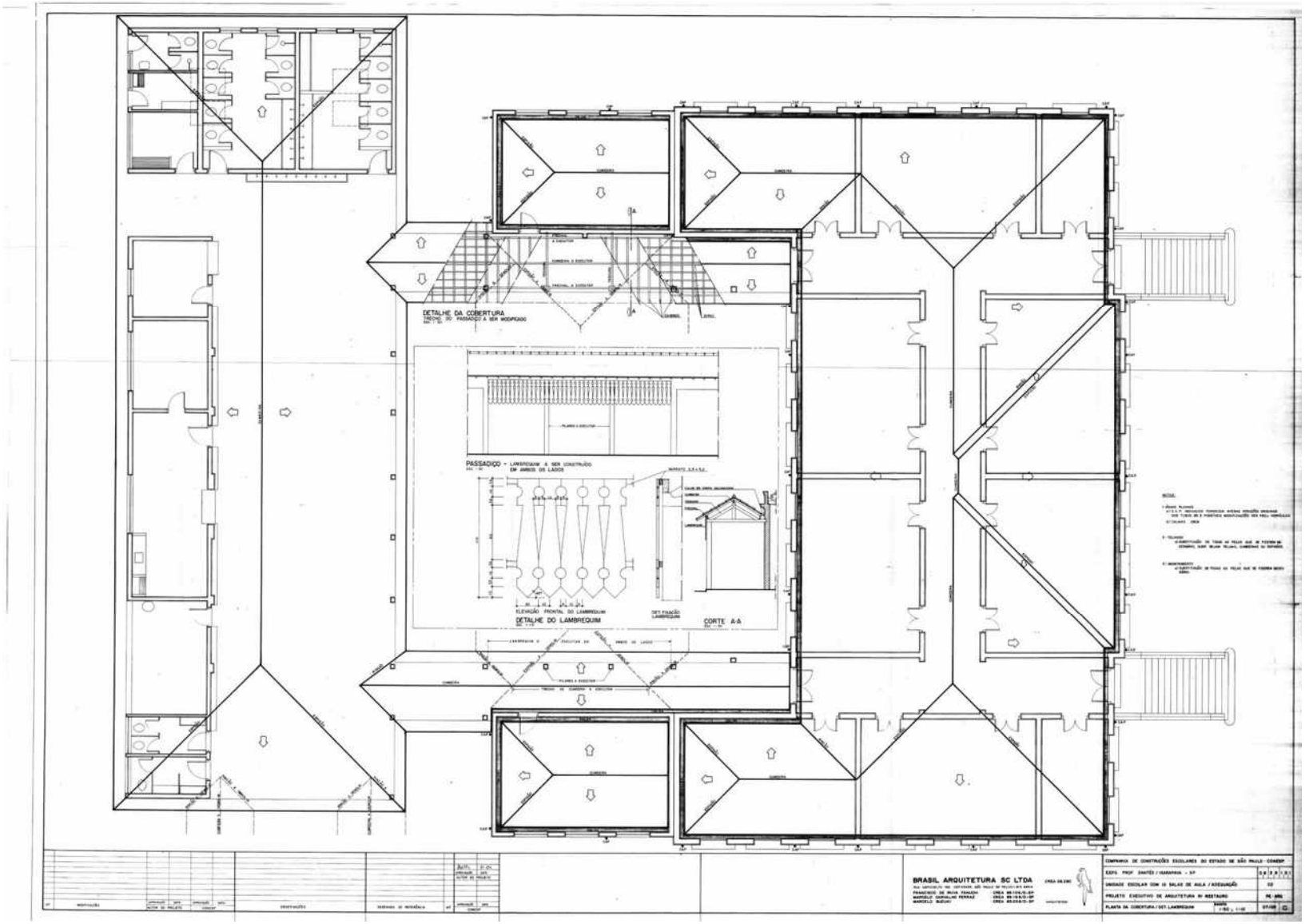


Figura 063 – Planta da Cobertura – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.

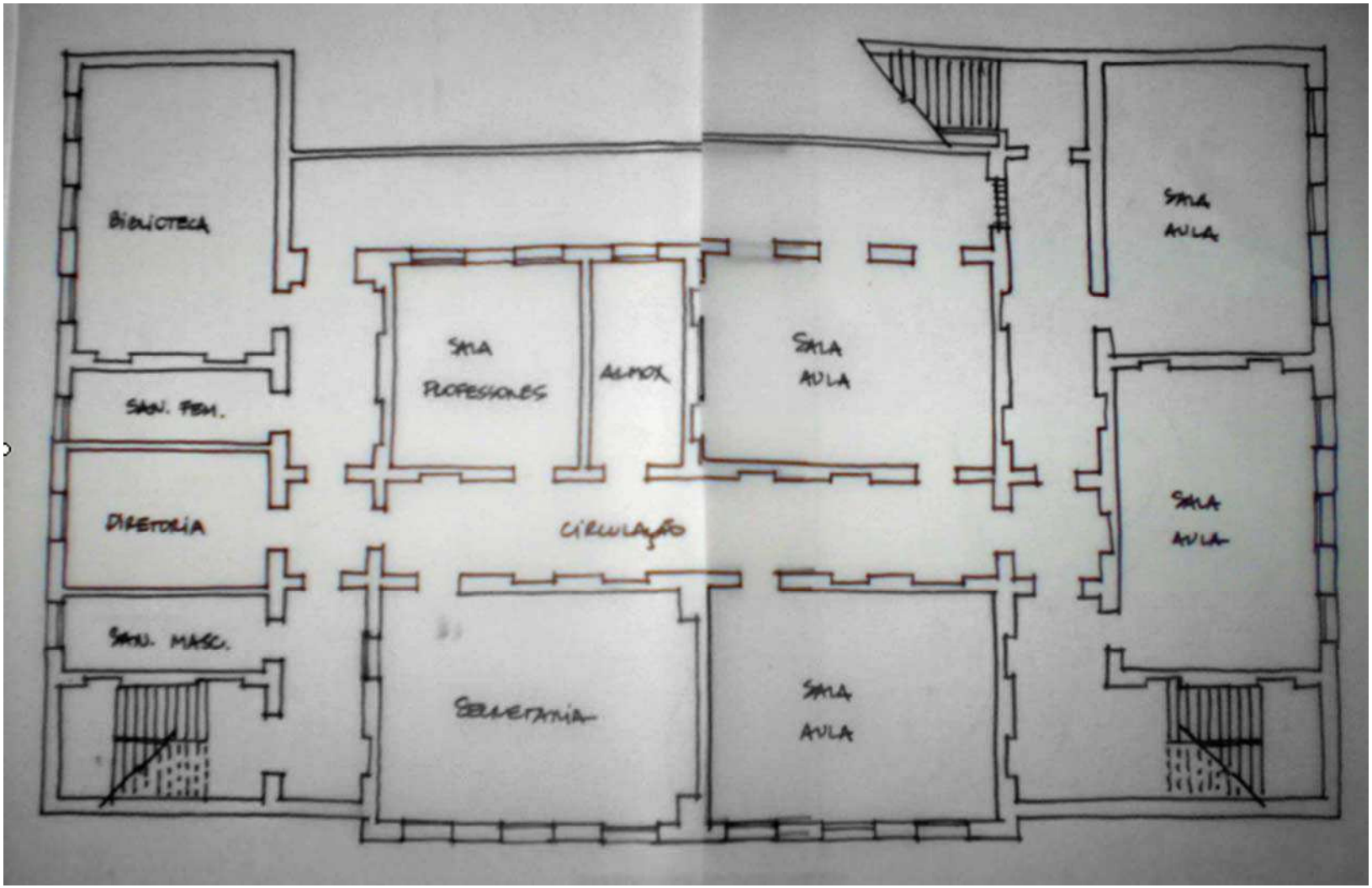


Figura 064 – Planta do Subsolo – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE.

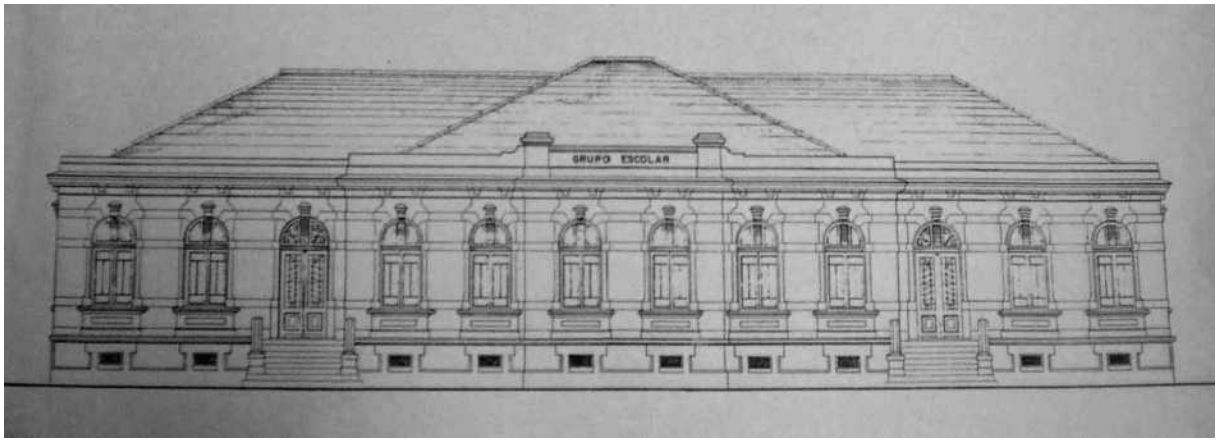


Figura 065 – Fachada antes da intervenção. Fonte: arquivo do FDE.

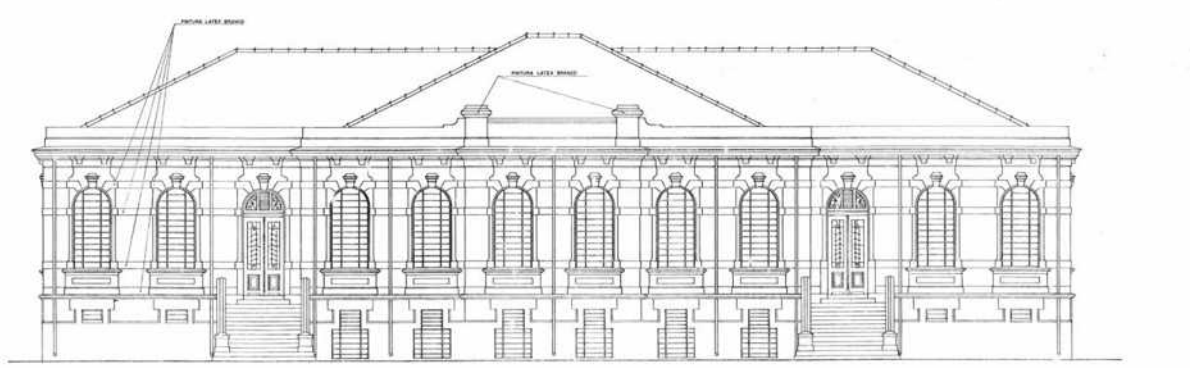
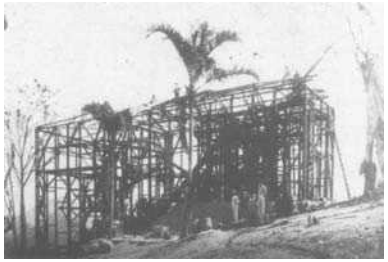


Figura 066 – Fachada após a intervenção. Fonte: arquivo do FDE.



Anexo 1.12

Teatro e Bar no Morro da Urca
1986

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rio de Janeiro RJ, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: 1912.

Data da Construção: 1913.

Área do Terreno: não foram encontrados desenhos que pudessem esclarecer esse item.

Área construída: aproximadamente 340,00 m^2 (estação).

Uso Original: estação para bondinho que liga o Morro da Urca ao Pão de Açúcar.

Nível de Tombamento: tombamento municipal.

Histórico: a linha de teleférico ligando o Pão de Açúcar ao Morro da Urca foi inaugurada em 1913. Com a construção de uma nova estação, a antiga construção em estrutura metálica alemã foi desativada.

Programa: estação para embarque e desembarque de passageiros do bondinho.

Características arquitetônicas: edificação em estrutura metálica alemã de planta retangular com cobertura em duas águas.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer).

Data do Projeto: 1986.

Data da Construção: a obra não foi executada porque o contratante perdeu a concessão de administração da linha de bondinhos.

Contratante: empresa administradora da linha de bondinhos.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: -

Uso atual: bar/restaurante.

Programa: bar, palco, terraço.

Descrição da intervenção: fazia parte do projeto a readequação da antiga estrutura da estação de bondinhos e a reforma de um teatro localizado ao lado da estação. Para a antiga estação, foi previsto um bar, que a arquiteta Lina Bo Bardi chamou de *wunderbar*.

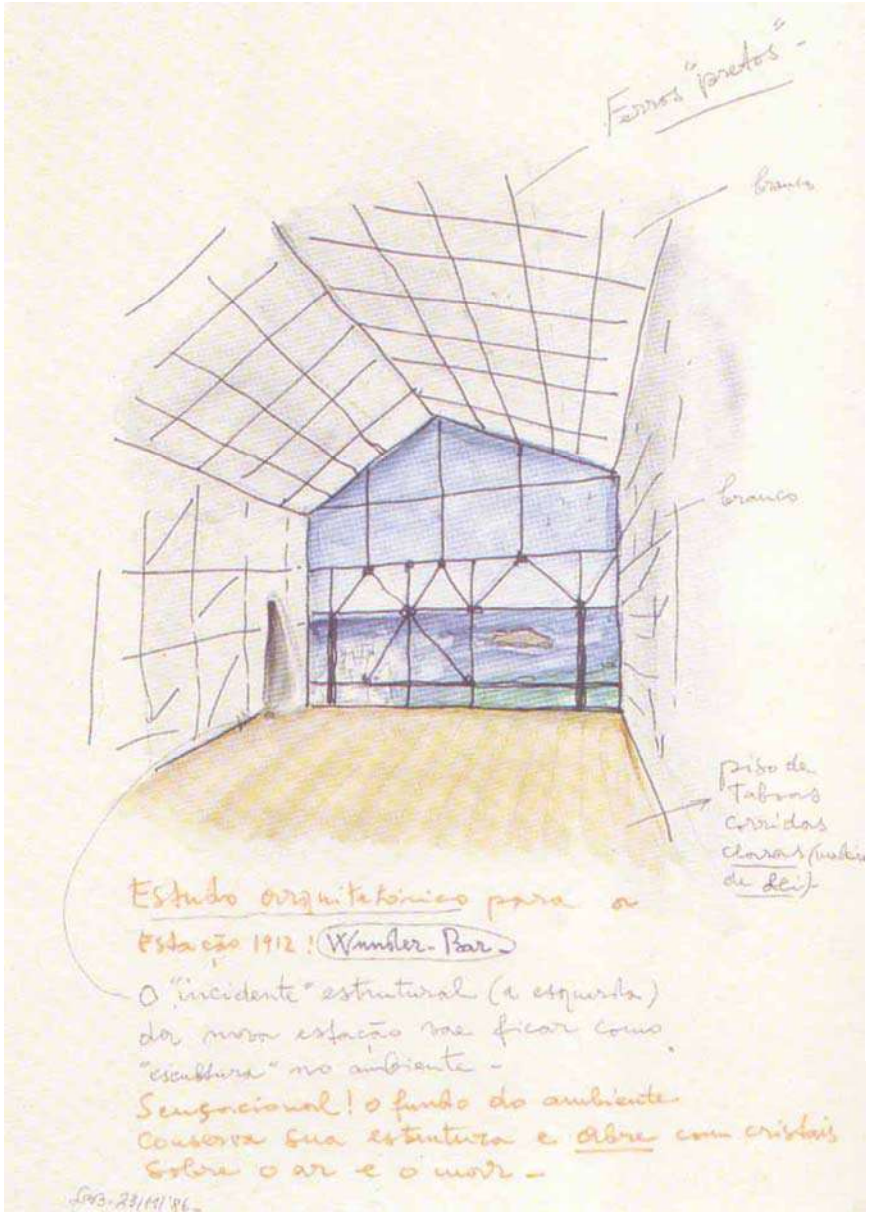


Figura 067 - croqui de Lina Bo Bardi para a estação. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 268.

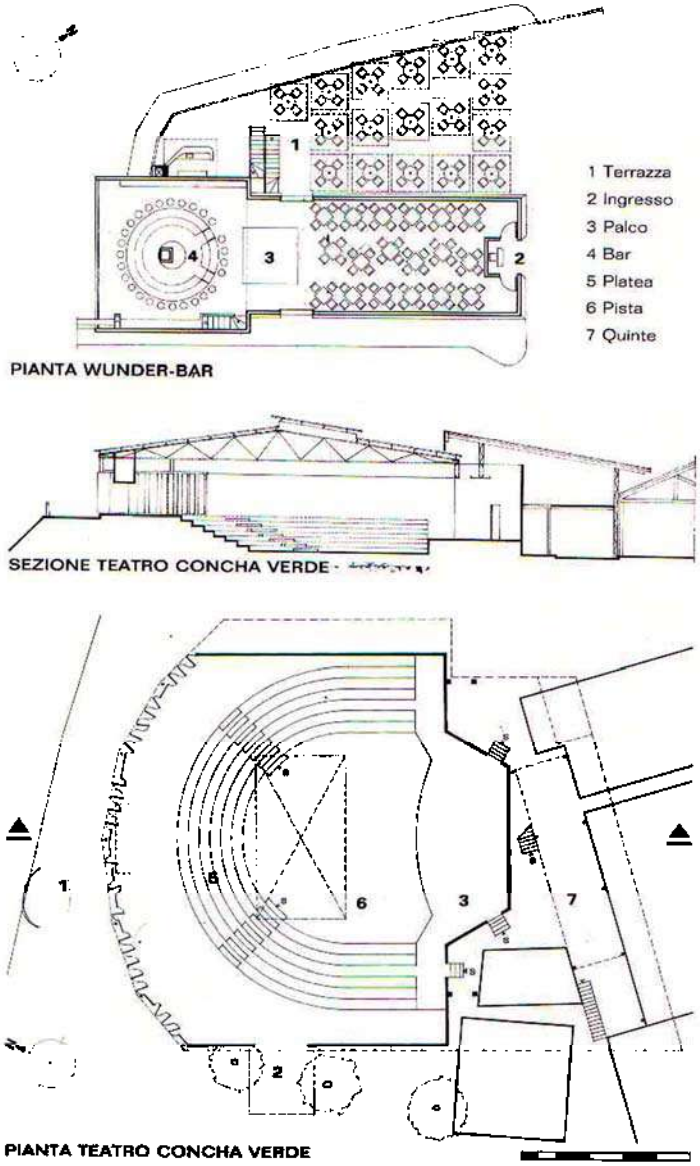


Figura 068 - projeto completo da estação e teatro. Fonte: FERRAZ, 1996, p.268.



Centro de Convivência – LBA
1988

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Tristão Lobo, Cananéia SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: não encontrado.

Data da Construção: não encontrado.

Área do Terreno: 900,00 m^2

Área construída: 260,00 m^2 (edificação existente)

Uso Original: não se conhece o uso original da edificação.

Nível de Tombamento: não encontrado.

Histórico: não encontrado.

Programa: não se conhece o uso original da edificação.

Características arquitetônicas: edificação térrea construída em alvenaria de pedra no alinhamento da rua. De planta retangular, possui um pavimento semi–enterrado

aproveitando o desnível do terreno de onde se estende um “puxado”. A cobertura é formada por duas águas de telhas cerâmicas, sobre estrutura de madeira.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1988.

Data da Construção: 1988.

Contratante: Legião Brasileira de Assistência (LBA).

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: Centro de Convivência LBA (Hoje o edifício não pertence mais a LBA – algumas características da intervenção estão alteradas ou modificadas.

Programa: salão, sala multiuso, secretaria, sala de direção, refeitório, cozinha, sanitários.

Descrição da intervenção: o Sr. Renato Requixa, na época diretor regional da LBA, foi quem convidou a arquiteta Lina Bo Bardi para a readequação da edificação em Cananéia em Centro de Assistência para Idosos. A arquiteta ampliou o programa e criou um centro de convivência para todos.

A edificação encontrava–se em ruínas, apenas constituída pelas paredes externas. O pavimento de acesso foi transformado em grande salão de convivência; e, o pavimento semienterrado, em cozinha e sala de refeições. A fachada foi restaurada e seu revestimento

foi refeito. Internamente, as paredes de pedra foram deixadas à mostra. Foi incorporada ao espaço interior, uma lareira, uma fonte e a escada que leva ao pavimento semienterrado. Nesse espaço, também foram construídas algumas paredes divisórias em alvenaria de tijolos.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 171,00 m^2

Uso: administrativo.

Programa: pátio coberto, cantina, cozinha, refeitório, depósito e sanitários.

Características Arquitetônicas: a edificação nova, construída em alvenaria de tijolos, é uma continuação do “puxado” do prédio antigo, mas tem dois pavimentos independentes. No pavimento térreo estão os sanitários e sala; no pavimento superior, há uma sala multiuso, secretaria e sala do diretor. Os dois pavimentos se interligam por escadas externas. A cobertura é um terraço jardim.



Figura 069 – Edificação antes da intervenção.
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 308.

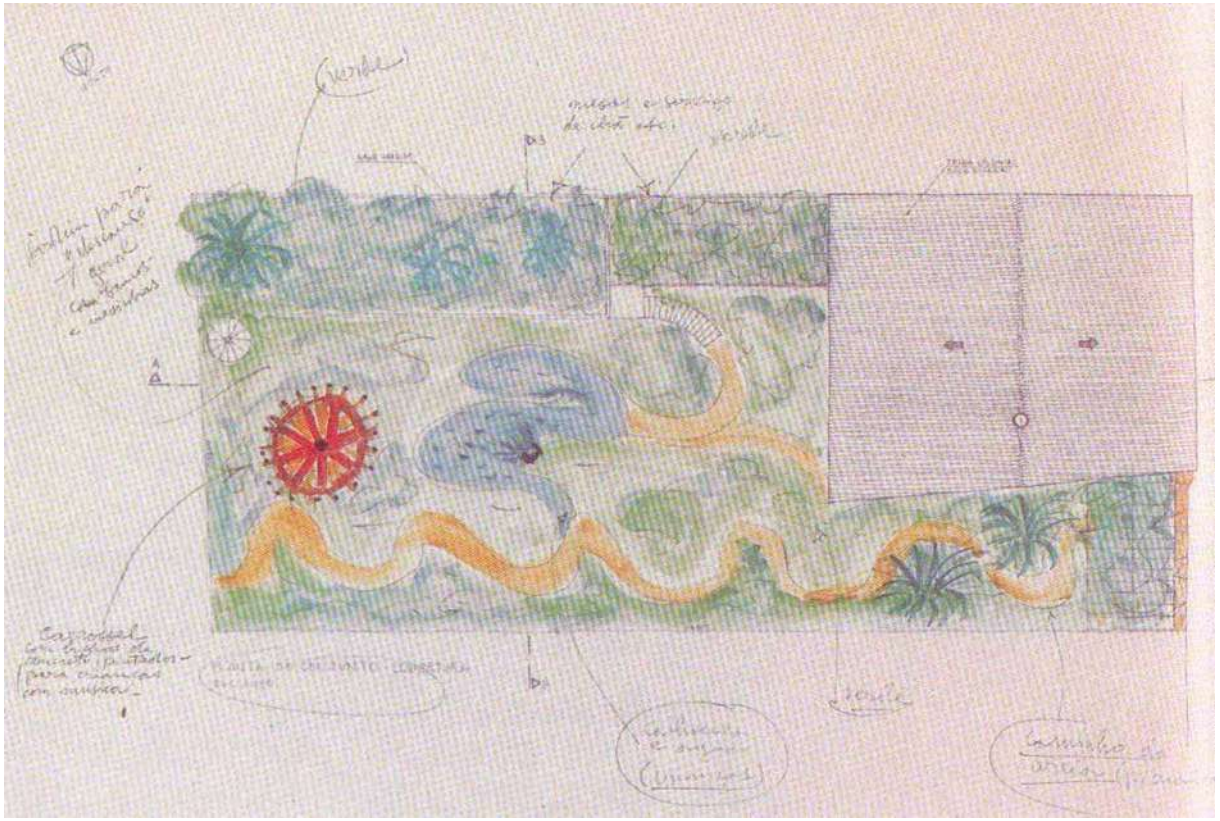


Figura 070 – Implantação, croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 308.



Figura 071 – Vista dos fundos do conjunto.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 180 – Foto: Nelson Kon.



Figura 072 – Vista prédio novo. Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 180 – Foto: Nelson Kon.

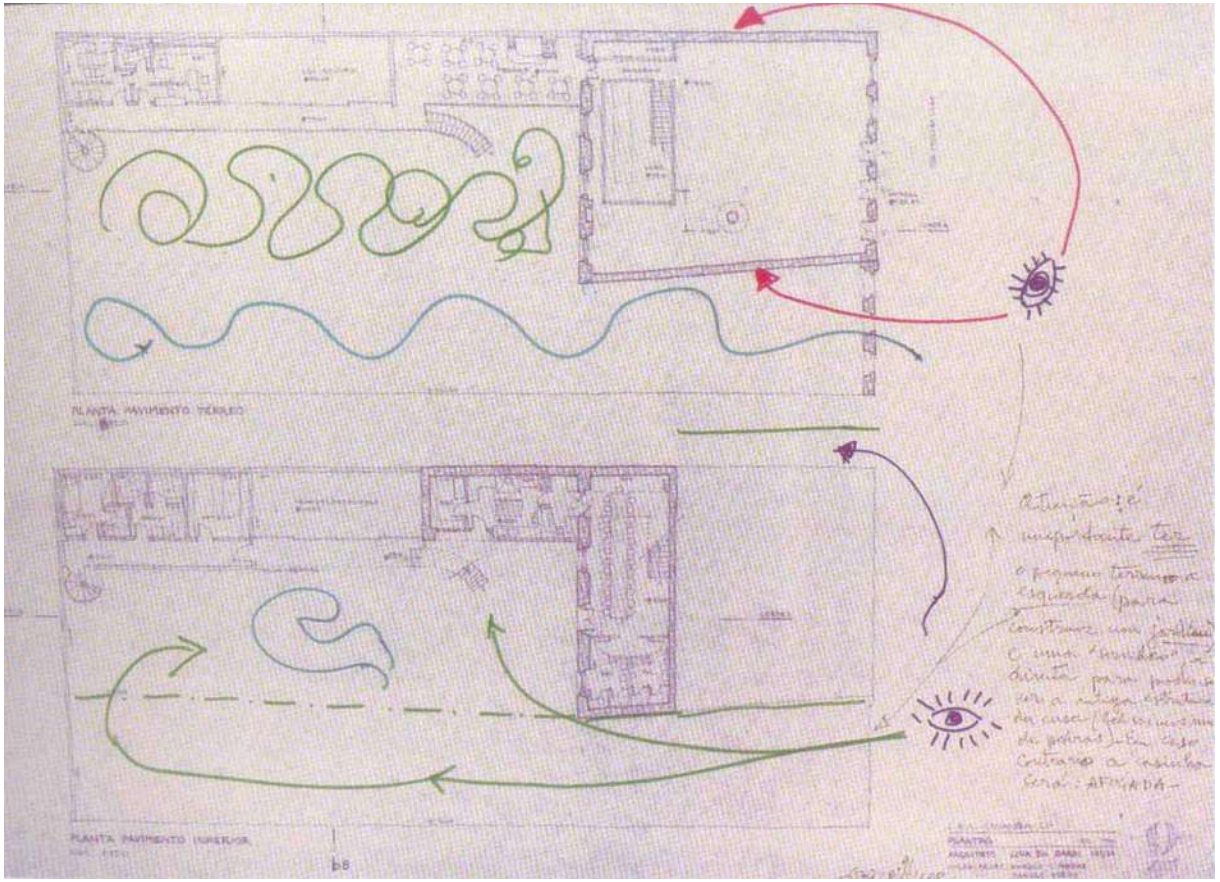
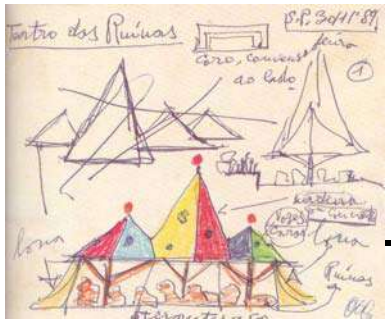


Figura 073 – Plantas, croquis de Lina Bo Bardi.

Fonte: FERRAZ, 1996, p. 309.



Anexo 1.14

Teatro das Ruínas
1989

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Campinas SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: século XIX.

Data da Construção: século XIX.

Área do Terreno: – (integra a área total do sítio)

Área construída: –

Uso Original: sede da fazenda.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: não se conhece bem história do lugar. O proprietário Renato Magalhães Gouveia comprou parte das terras pertencentes a uma antiga fazenda da região, transformando a antiga senzala em casa de final de semana. No terreno, existem as ruínas – blocos de adobe, da antiga sede da fazenda. O proprietário contactou a arquiteta Lina Bo Bardi para criar uma solução para o lugar onde estão essas ruínas.

Programa: espaço coberto destinado a eventos.

Características arquitetônicas: ruínas em blocos de adobe da antiga sede da fazenda.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1988.

Data da Construção: não foi executado.

Contratante: Renato Magalhães Gouveia.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: aproximadamente 100,00 m^2 (área da cobertura).

Uso atual: espaço para eventos.

Programa: cobertura para ruínas.

Descrição da intervenção: foi pensado em um sistema de coberturas sobre estrutura leve de ferro, sobre as ruínas, criando um espaço retangular coberto, que poderia ser fechado nas laterais, através de cortinas. Num dos lados do retângulo, seria construída uma espécie de arquibancada.

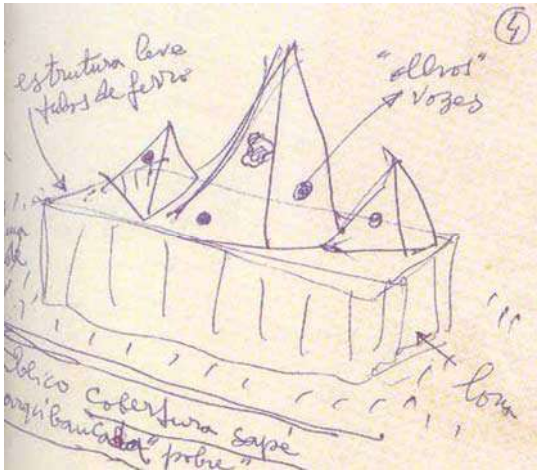
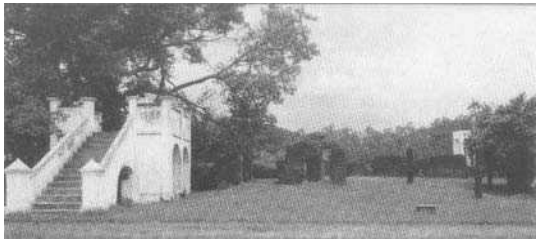


Figura 074 – Croqui de Lina Bo Bardi.
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.





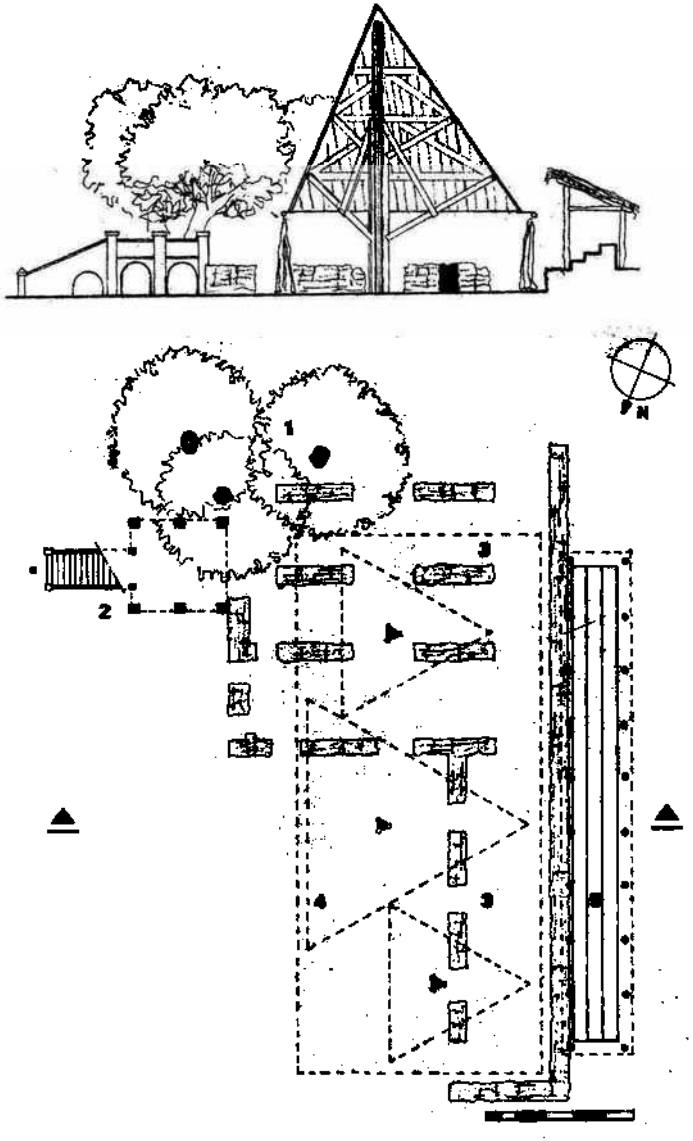


Figura 075 (ao lado) – Planta e corte do projeto
(1. paineiras existentes no local; 2. antiga escada;
3. ruínas; 4. projeção da cobertura; 5. arquibancada).
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.

Figura 076 – Foto do local.
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.

Figura 077 – Foto do local.
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.



Residência em Cachoeira
1989

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Inocêncio Boaventura, 59 – Cachoeira BA, Brasil (Antigo proprietário Eduardo Azevedo; atual proprietário Paulo Roberto Cerqueira).

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: desconhecida.

Data da Construção: 1896 (data inscrita na platibanda).

Área do Terreno: 460,00 m^2

Área construída: 340,67 m^2 (Porão=79,02m^2 – Térreo=189,09m^2 – Sótão=72,51m^2)

Uso Original: residência.

Nível de Tombamento: inscrita no conjunto arquitetônico e paisagístico tombado pelo Iphan em 1971.

Histórico: não foi encontrado.

Programa: sala de estar, sala de jantar, cozinha, banheiro, três dormitórios, depósito.

Características arquitetônicas: construção térrea, em lote urbano, de estilo eclético. A edificação de planta retangular, com anexo nos fundos para cozinha, possui implantação encostada em um dos lados, com corredor lateral do outro, onde se dá o acesso à residência. O pavimento térreo encontra–se elevado em relação ao nível da rua, devido a presença de porão. No pavimento térreo, distribuem–se as áreas sociais da residência. O acesso principal se dá pela lateral através de dois pares de escadas – a primeira delas dá acesso à sala principal, voltada para rua; a segunda, para sala de jantar. Existe um outro acesso de serviço, pela cozinha. As aberturas da fachada frontal são constituídas por portas de madeira (folha interna) e portas de vidro (folha externa). As portas da frente possuem vergas curvas e são protegidas por guarda–corpos de ferro. Nas fachadas laterais (mesmo estando encostada em um dos lados, existem aberturas nessa outra fachada) e dos fundos as portas e janelas possuem vergas retas com bandeira. Através de escada de dois lances localizada na parte posterior da residência, chega–se ao sótão, originalmente sem uso. As aberturas do sótão, localizadas nas duas fachadas laterais, absolutamente idênticas, são formadas por duas portas centrais mais altas e duas portas nas extremidades mais baixas, todas com venezianas por fora e vidro por dentro, e guarda–corpo de alvenaria. Dois óculos em formato de flor complementam as aberturas do pavimento superior. O porão possui aberturas no corredor lateral e nos fundos, em formato de losango.

A cobertura é composta por duas águas, com telhas cerâmicas tipo capa–canal. Na frente, o telhado termina em platibanda trabalhada e ornamentada por três esculturas. Nos fundos, a cobertura termina em beiral simples.



Figura 078 – Residência antes do restauro.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 079 – Fundos da residência antes do restauro.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 080 – Interior da residência antes do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 081 – Interior da residência depois do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki

Data do Projeto: 1989.

Data da Construção: 1989.

Contratante: Eduardo Azevedo.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO[5]

Área de intervenção:

- a conservar: porão=40,26m^2 – térreo=161,96m^2 – sótão=64,57m^2 / Total= 266,79m^2
- a demolir: porão=38,81m^2 – térreo=27,13m^2 – sotão=7,94m^2 / Total=73,88m^2
- a construir: sotão=4,45m^2
- Total de Projeto: 271,24m^2

Uso atual: residência/ Atual família formada por três pessoas.

Programa: pavimento térreo – três salas, sala/dormitório, sala de refeições, cozinha e banheiro; pavimento superior – três dormitórios, banheiro; porão – lavandeira, dormitório e banheiro de empregados, depósito; piscina.

[5] A proprietária atual entrou em contato com a autora (Patricia Nahas) após visita à edificação, pois deseja reformar a residência e gostaria de obter as fotos do imóvel antes da restauração. A edificação pertenceu à família dos atuais moradores que por motivos particulares venderam à casa a Eduardo Azevedo (cliente do escritório Brasil Arquitetura). Ao adquirirem a casa novamente, a família deseja que ela volte a ter a configuração original, onde guardam recordações da infância.

Descrição da intervenção: a solicitação para esse projeto foi feita pelo Sr. Eduardo Azevedo, cliente do escritório Brasil Arquitetura, para o qual já havia sido projetada uma casa em Tamboré. O cliente havia comprado a casa na cidade de Cachoeira BA e desejava reformá–la para casa de férias. A casa estava abandonada, possuía um galpão no fundo (construção posterior à construção da casa) que era utilizado para bailes de final de semana. A partir do programa inicial, que não sofreu alterações até o final da obra, os arquitetos desenvolveram o projeto de reforma da edificação. Foram realizados alguns levantamentos sobre as condições da edificação – o que estava em boa conservação foi preservado, como o assoalho de madeira; batentes e portas foram recuperados e alguns trocados.

O “puxado” utilizado para cozinha foi demolido – era solicitado pelo cliente uma cozinha integrada à sala de jantar. Com a incorporação da cozinha ao corpo principal da casa, foi necessário retirar a antiga escada que levava ao sótão. A necessidade de um número maior de cômodos, fez os arquitetos substituírem o forro do pavimento térreo por piso, acabando por criar um novo pavimento, aproveitando o espaço do sótão.

A parte central da casa foi rearranjada para que se pudesse introduzir a nova escada para o sótão, agora, pavimento superior, onde foram distribuídos três dormitórios e um banheiro.

A nova configuração do pavimento térreo englobava as salas da frente e dos fundos (sala de jantar mais a cozinha) e outras duas salas na lateral voltada para o corredor de acesso. Um dormitório e um sanitário completam os ambientes do térreo.

A modificação dos espaços internos só foi possível porque do ponto de vista estrutural, os arquitetos não encontraram dificuldades; a escada, metálica, foi construída com estrutura independente e o antigo forro, agora piso do pavimento superior, ganhou reforços.



Figura 082 – Fundos da residência depois do restauro. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Nos fundos, o galpão também foi demolido e o local foi utilizado para a implantação da piscina.

Externamente, as partes decorativas faltantes da fachada foram recompostas. A cor original – vermelho e amarelo foi mantida, ainda que a primeira idéia dos arquitetos era a utilização do branco.



Figura 083 – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

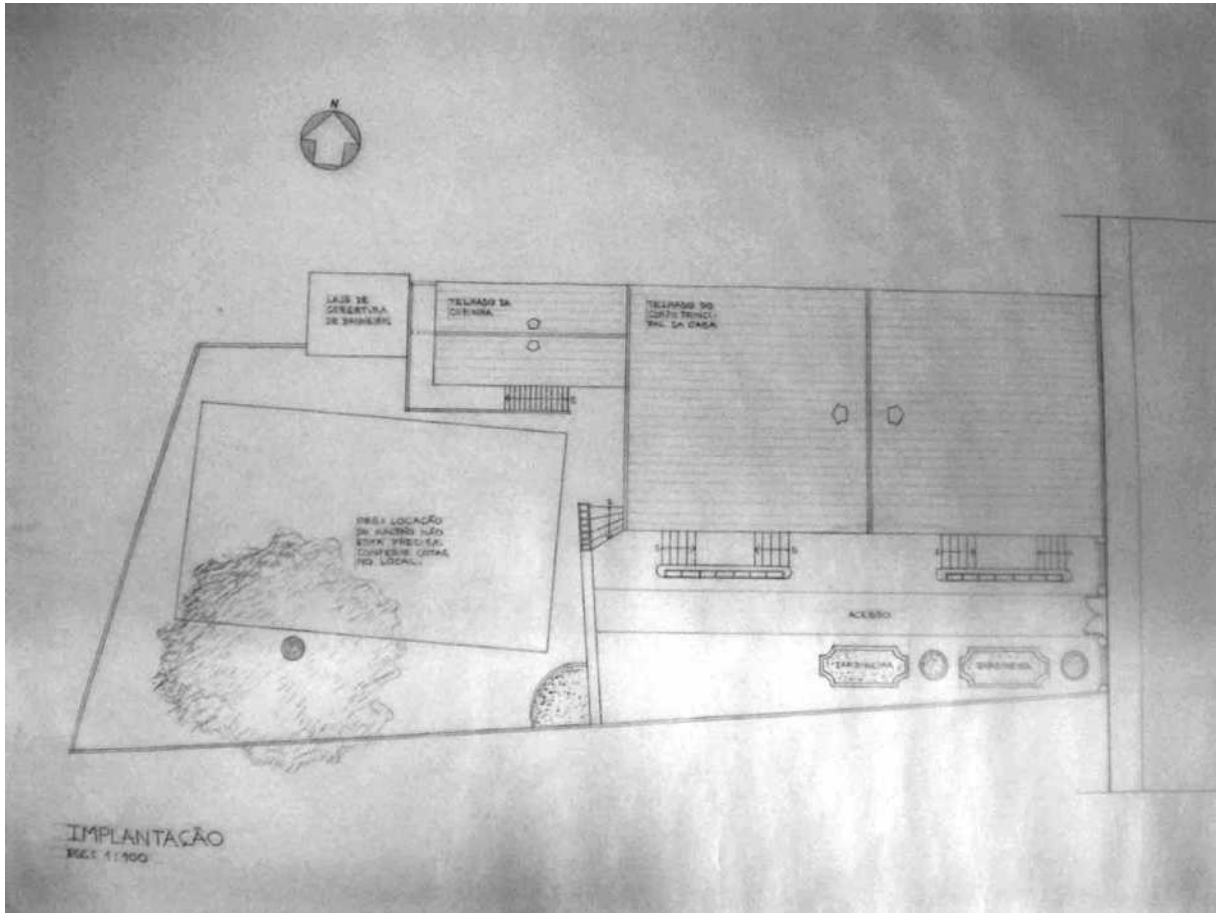


Figura 084 – Escada metálica. Foto: Marcelo Ferraz.

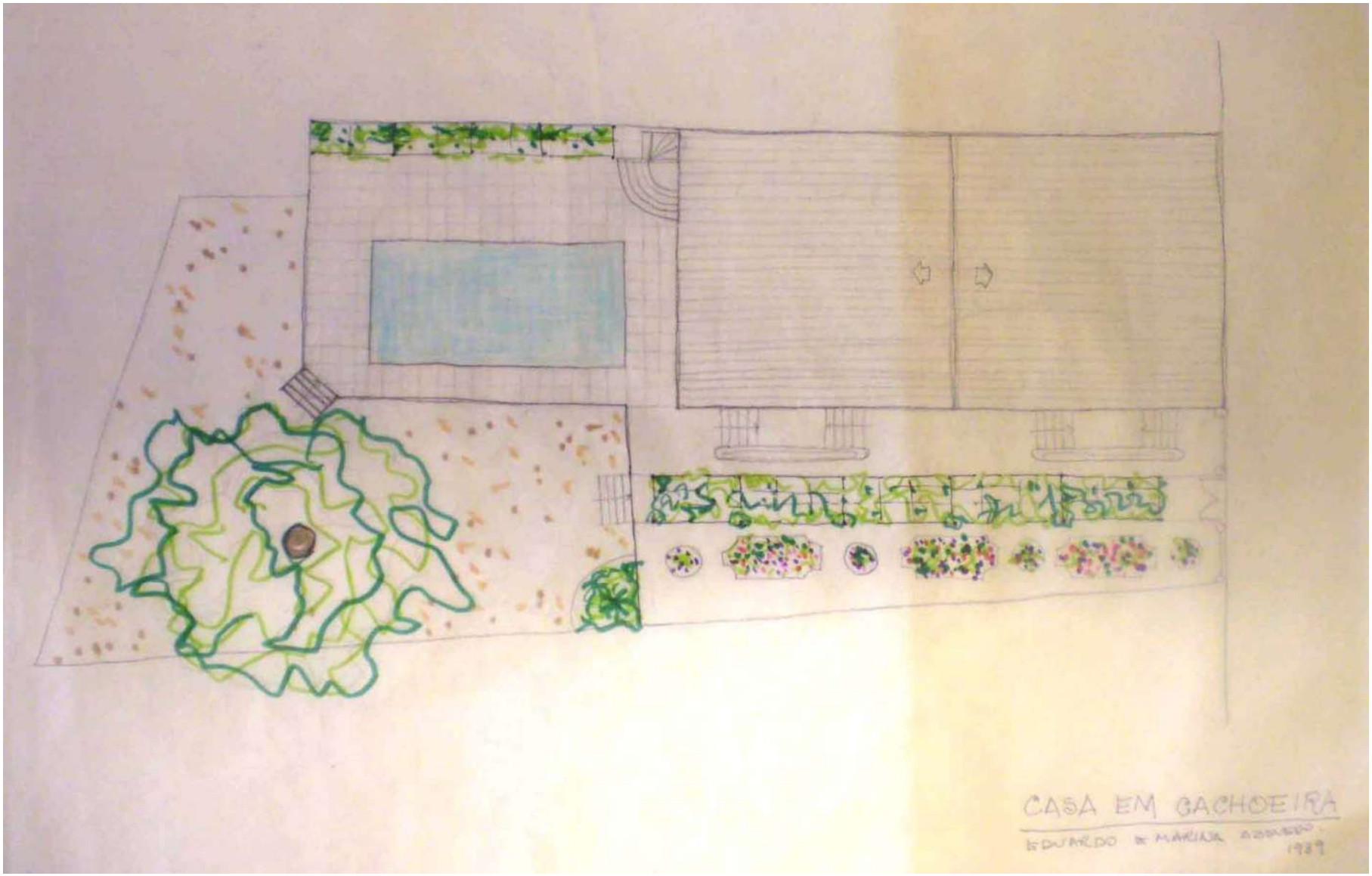


Figura 085 – Implantação depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

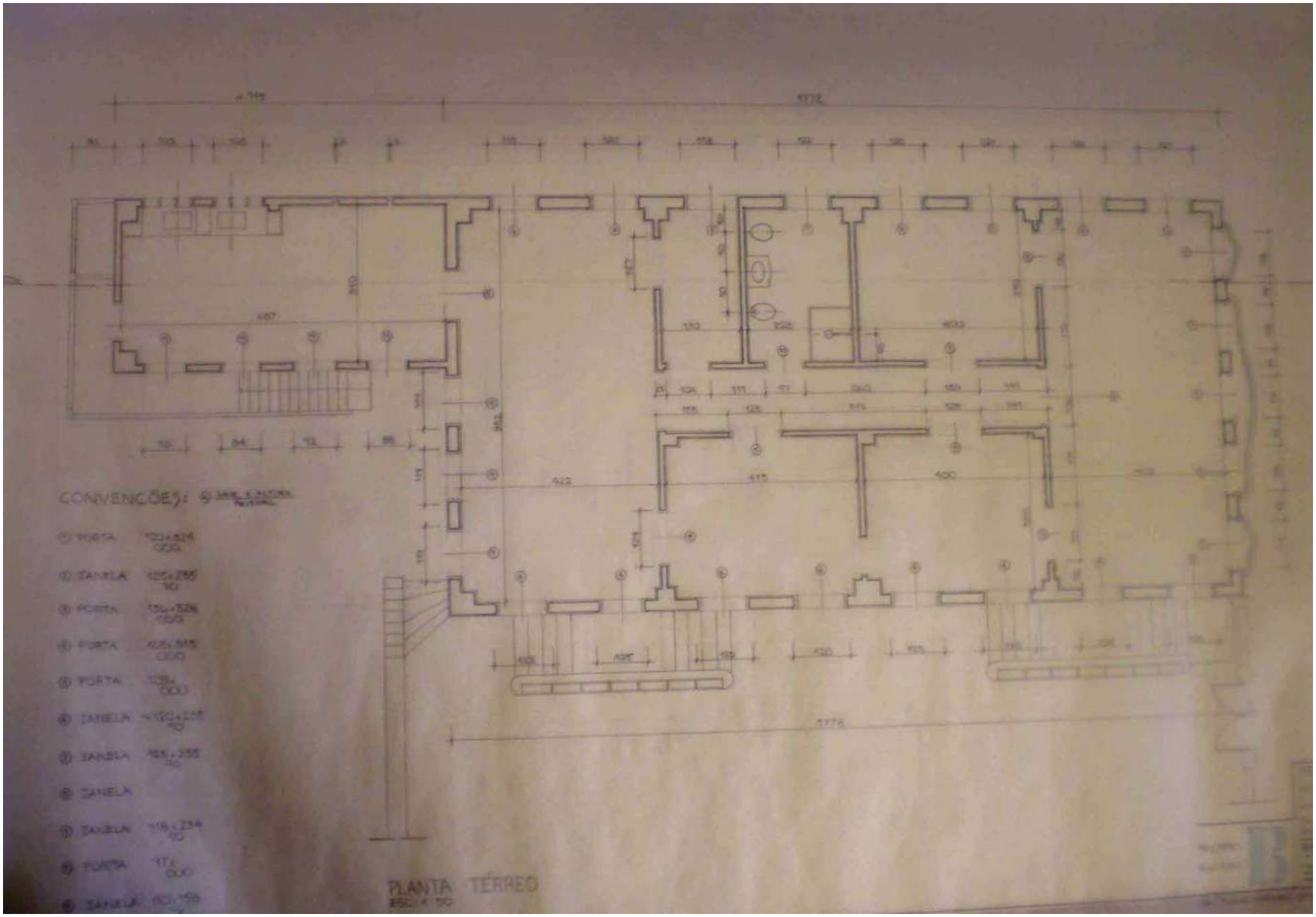


Figura 086 – Planta Pav. térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

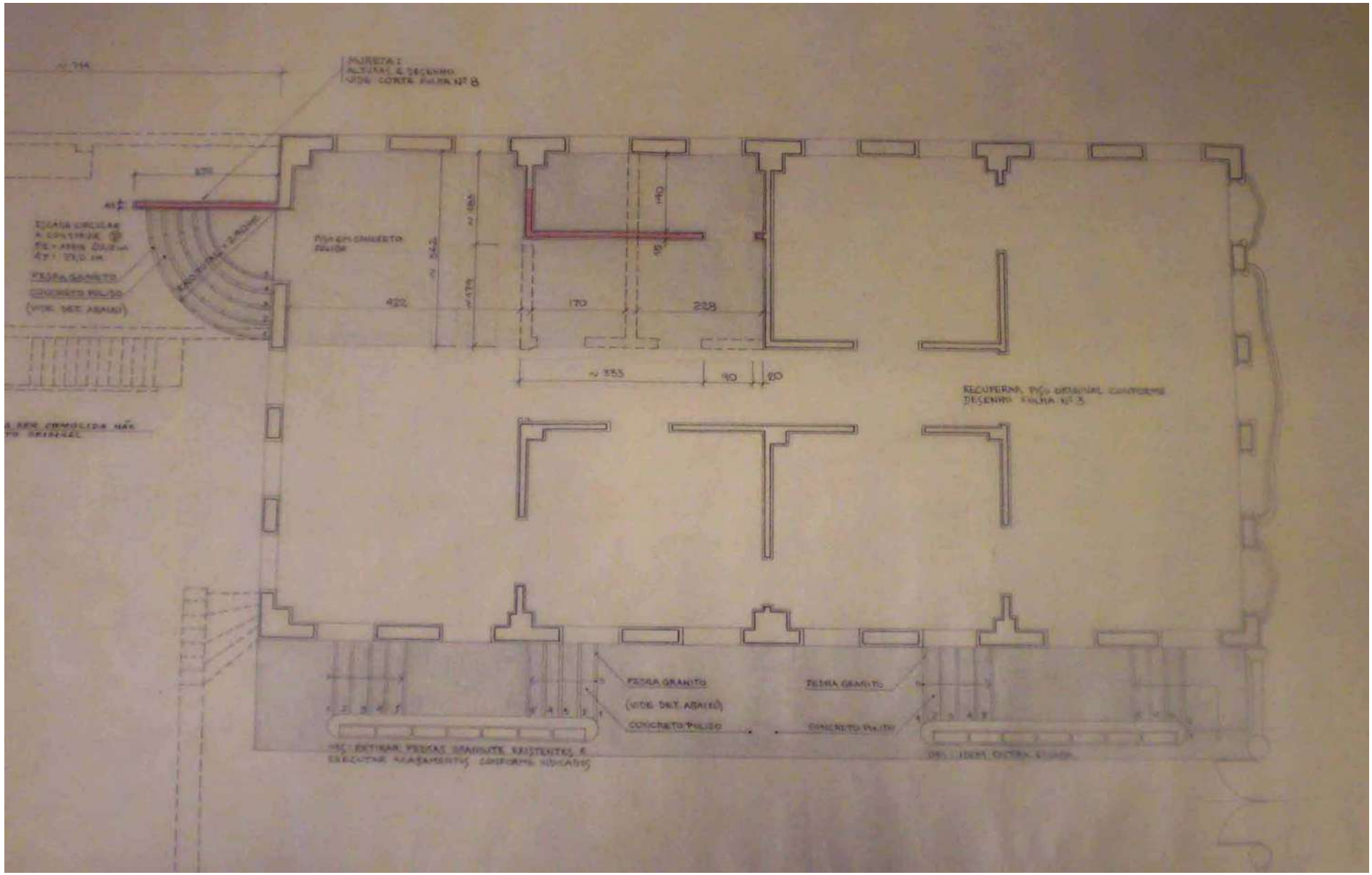


Figura 087 – Planta Pav. térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

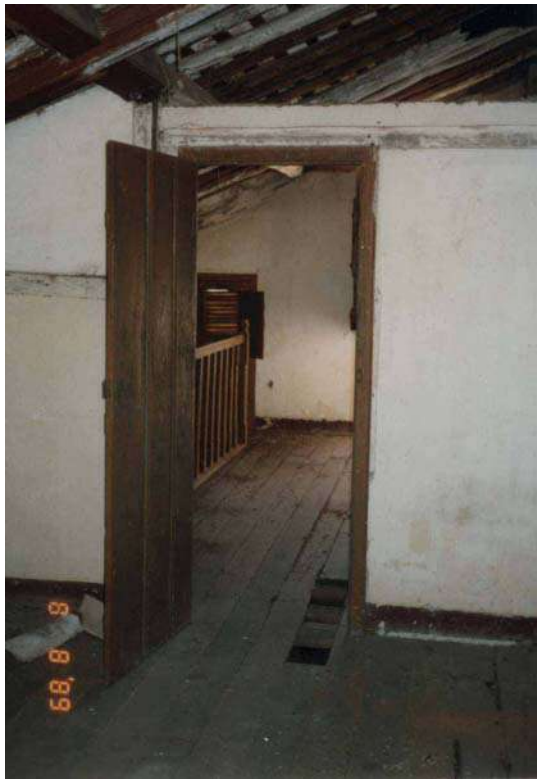


Figura 088 – Sótão antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

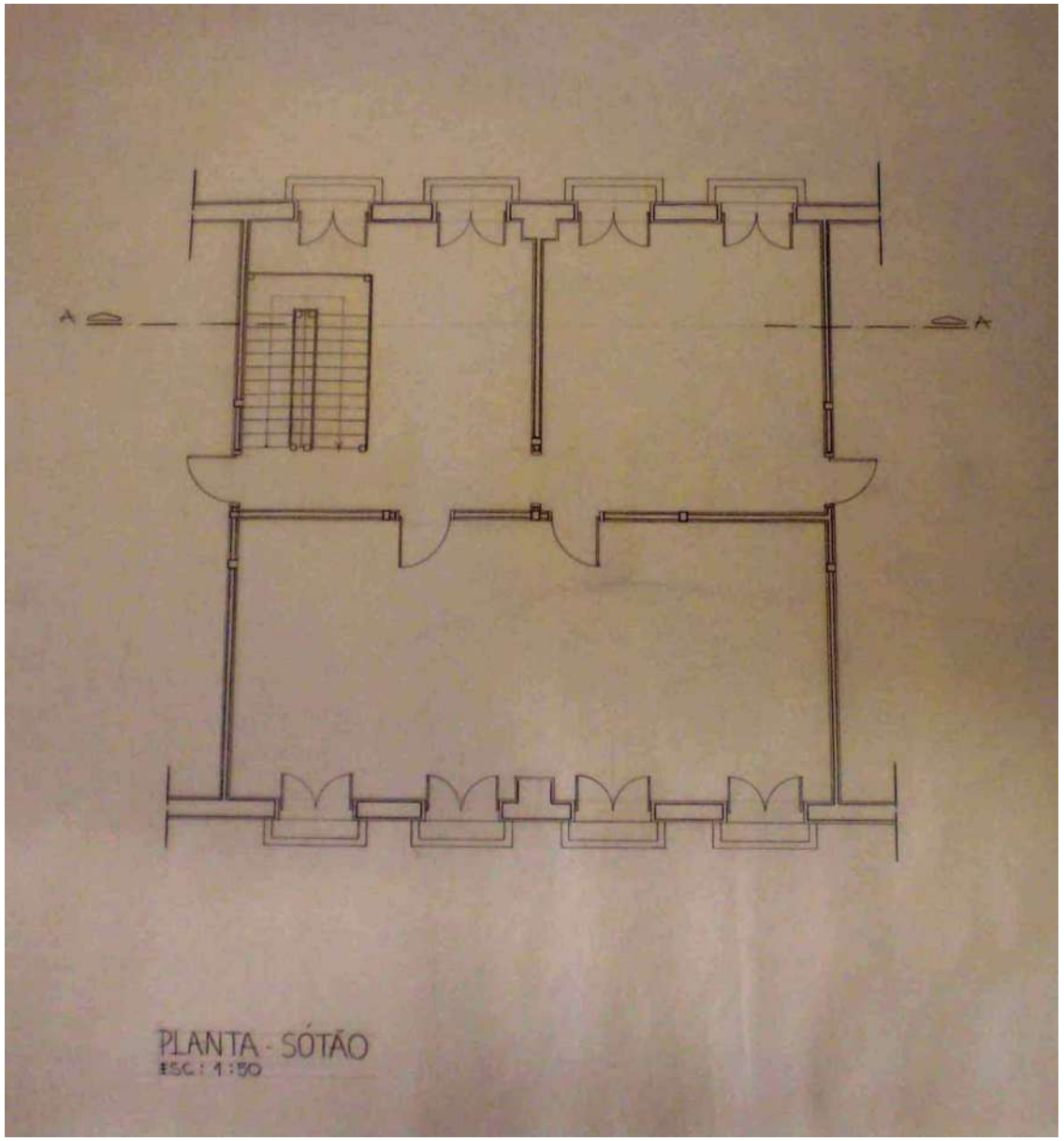


Figura 089 – Planta do Sótão antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

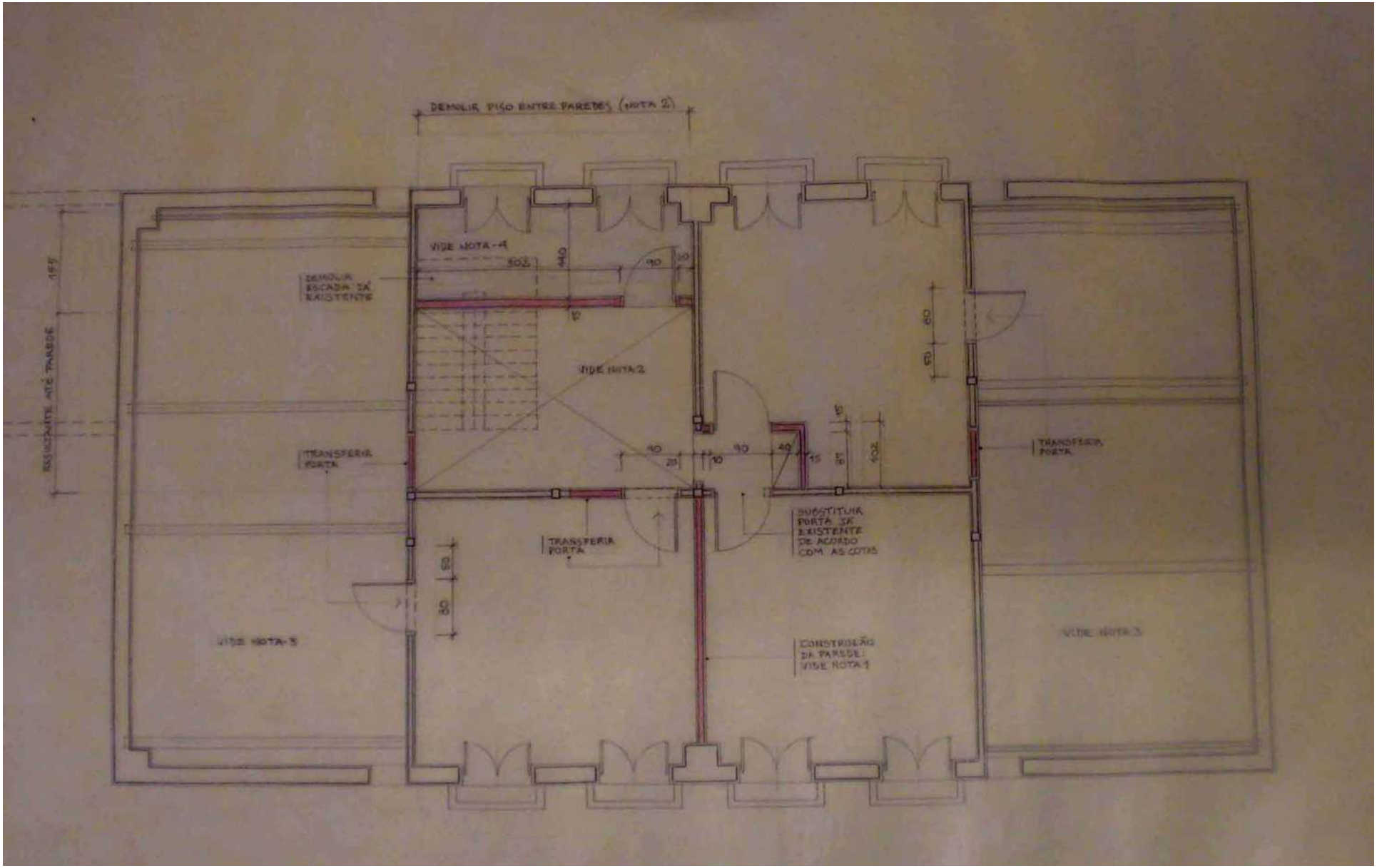


Figura 090 – Planta do Sótão depois antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

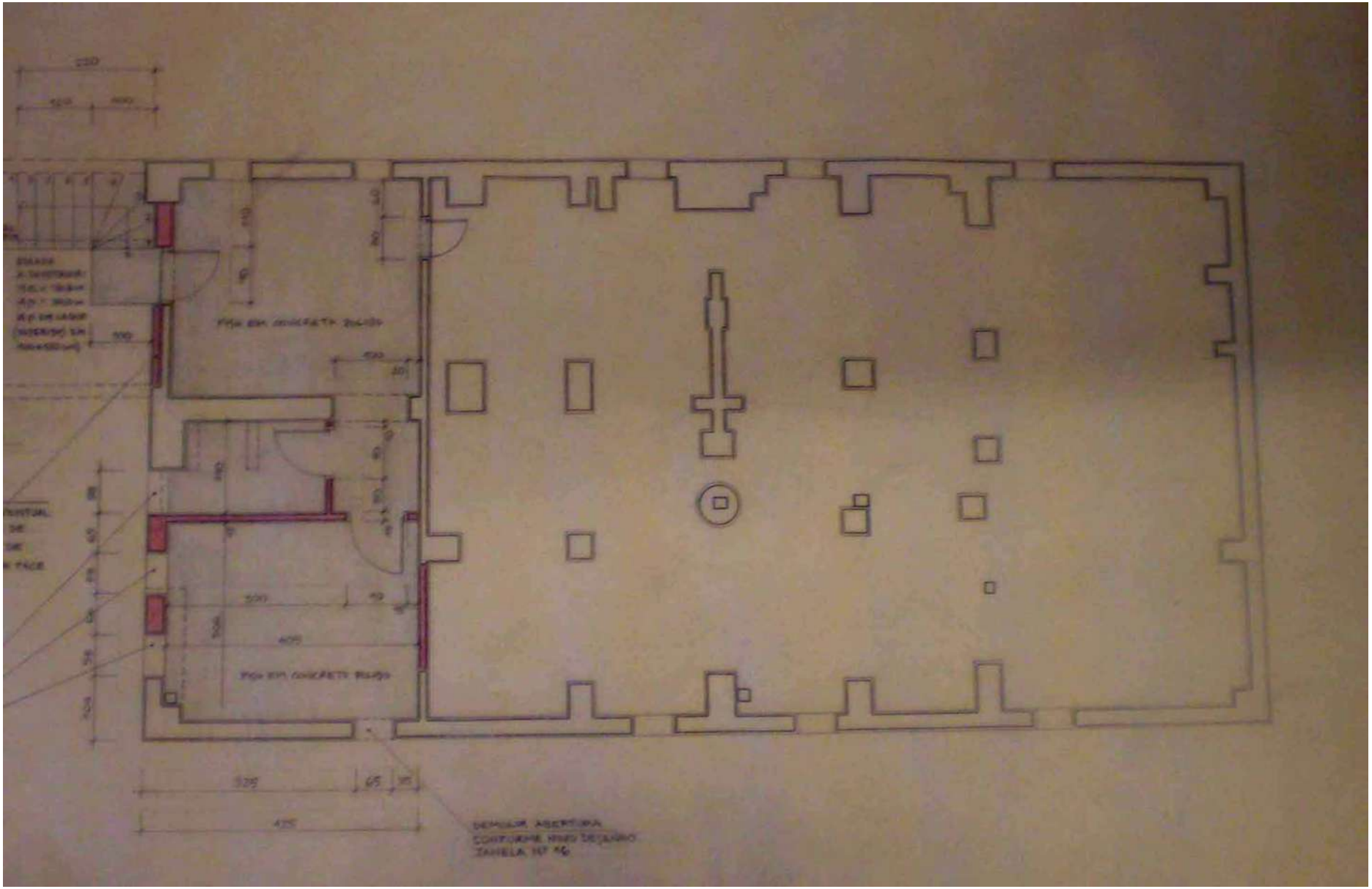
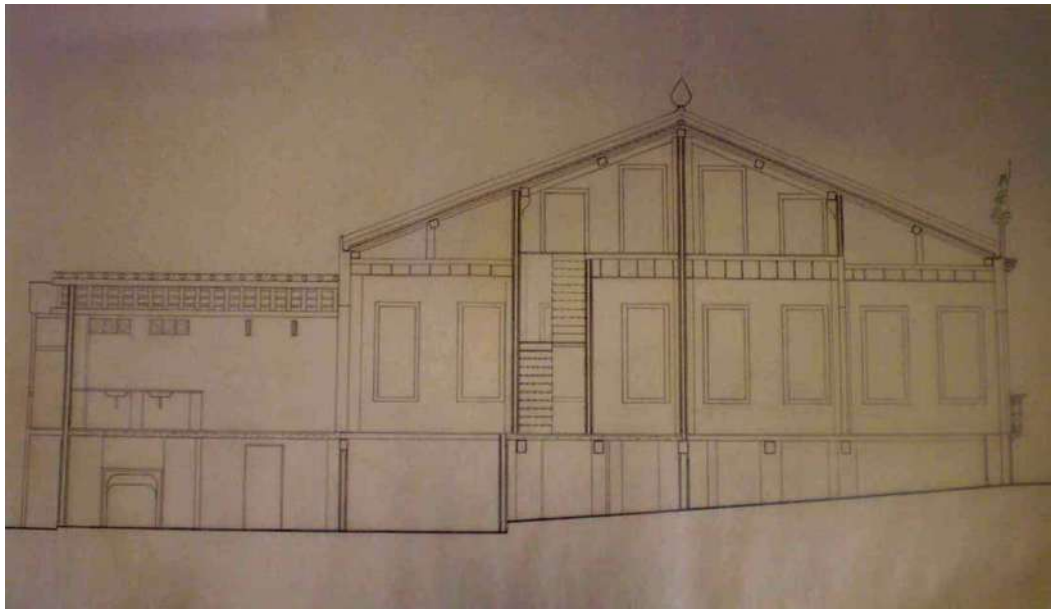
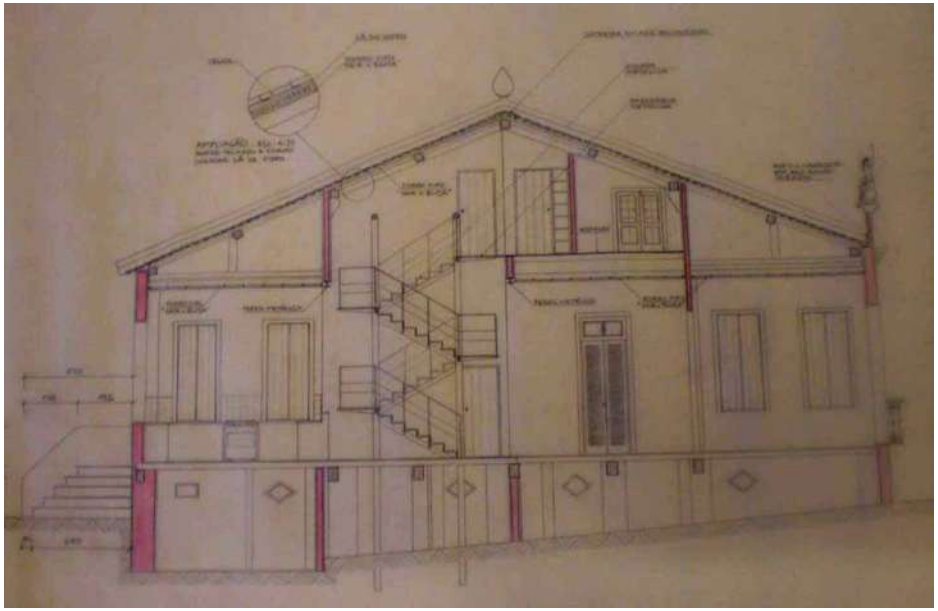


Figura 091 – Planta Porão depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





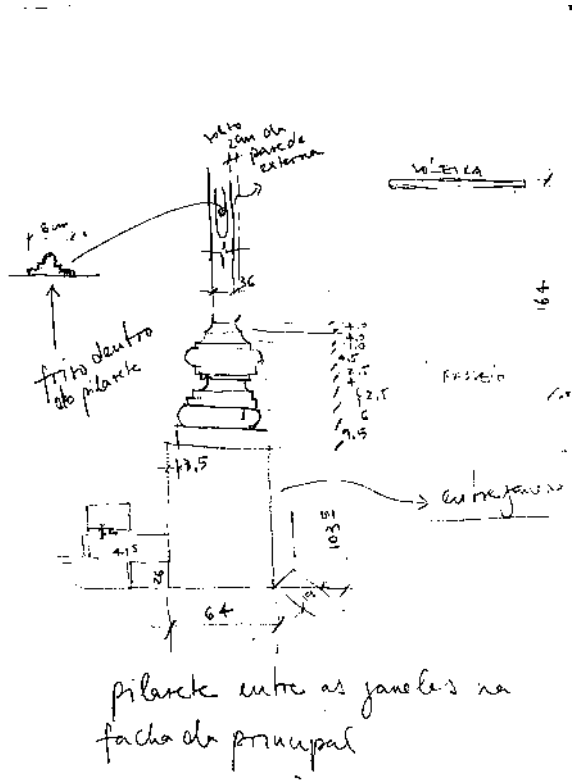


Figura 092 (ao lado) – Corte antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 093 (ao lado) – Corte depois da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 094 (acima) – Croqui de levantamento de detalhes da edificação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.16

Estação Guanabara

1990

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Mário Siqueira, Campinas SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: desconhecida.

Data da Construção: 1915.

Área do Terreno: 9.076 m^2

Área construída: 5.796 m^2

Uso Original: estação ferroviária.

Nível de Tombamento: tombamento municipal.

Histórico: estação ferroviária da Estrada de Ferro Mogiana formada por gare (1915), edifício–estação em alvenaria (1883) e armazém (1883); foi desativada e permaneceu abandonada até passar a ser posse da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Programa: estação, gare e armazém.

Características arquitetônicas: estação original de 1883 com 334,00 m^2: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; armazém de

1883: com 910,00 m^2: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; gare de 1915 com 1.522,00 m^2: edificada com estrutura metálica inglesa.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1990.

Data da Construção: o projeto não foi executado.

Contratante: Unicamp.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: no projeto, não foi acrescida área ao edifício histórico; pelo contrário, do conjunto original, só a gare foi preservada.

Uso atual: está abandonada.

Programa: espaço para exposições, reuniões e eventos.

Descrição da intervenção: o projeto previa a demolição dos prédios em alvenaria e a recuperação da estrutura original pintada em azul–arara e com fechamento em vidro 10 mm, formando um grande prisma. A cobertura seria como a original, em telhas metálicas e o piso será executado em concreto.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 4.509 m^2

Uso: misto.

Programa: restaurante–choperia, centro de documentação e memória, auditório–teatro para Orquestra Sinfônica de Campinas, com capacidade para 1000 lugares.

Características Arquitetônicas: prisma retangular pintado de branco, com dois pavimentos e teto–jardim. No térreo estariam dispostos parte do centro de documentação, o restaurante–choperia e o teatro. No primeiro pavimento ficariam o centro de documentação, a administração e serviços. Um jardim interno rasgaria o prédio no sentido transversal, onde estariam duas grandes árvores que chegariam ao teto jardim.

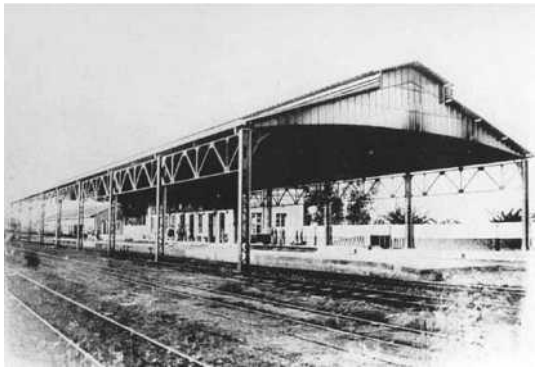


Figura 095 – Foto antiga da Estação Guanabara.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 096 – Foto da Estação Guanabara em 1990.
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 312.

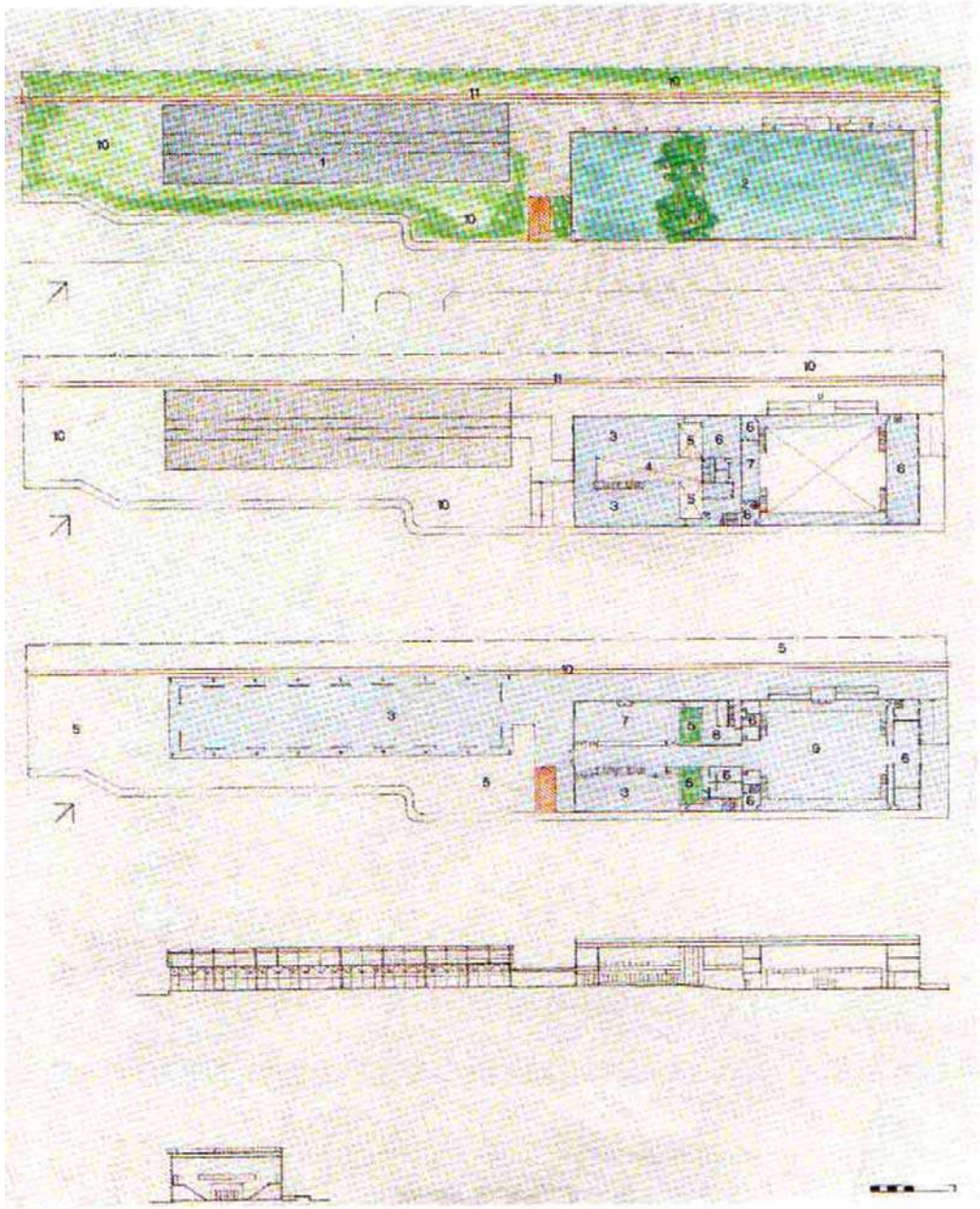


Figura 097 – projeto completo para Estação Guanabara.



Palácio das Indústrias
1990

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Parque Dom Pedro II, centro, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: Domiziano Rossi, Ramos de Azevedo e Ricardo Severo.

Data do Projeto: foi projetado por volta de 1911, data do início da construção.

Data da Construção: 1911 – 1924.

Área do Terreno: 29.000,00 m^2

Área construída: 14.000,00 m^2

Uso Original: exposições agrícolas, industriais e comerciais.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1982.

Histórico: a iniciativa de construção do Palácio das Indústrias partiu da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado. Uma primeira inauguração aconteceu em 1917. Na época da construção do Palácio das Indústrias, o local, antiga Várzea do Carmo, foi transformado em Parque Dom Pedro II, projeto concebido por Bouvard.

Na década de 1940, o prédio, doado à Assembléia Legislativa, passou por várias reformas que descaracterizaram os espaços originais. Após 30 anos passou a ser utilizado como Secretaria de Segurança Pública.

Programa: espaços expositivos, ateliês, galerias, alas e jardins.

Características arquitetônicas: prédio construído em estilo eclético, incorpora elementos da arquitetura italiana do final do século XIX e início do século XX, como *loggias*, torreões, fontes. Construído em estrutura metálica e alvenaria de tijolos cerâmicos, o prédio é composto de um corpo principal de planta quadrada, composto por subsolo, térreo e mais dois pavimentos. Adjacente a ele, outra edificação, também de planta quadrada, mas com pátio central, funciona como uma espécie de galeria, formada por arcadas em arco pleno que se voltam para um pátio central. À esquerda do prédio principal, surge um volume retangular, um grande corredor, ao qual se ligam, perpendicularmente, outros dois anexos retangulares menores. Essa parte da edificação foi construída com alvenaria de tijolos a vista. Alguns acréscimos foram realizados ao longo da história do edifício.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki).

Data do Projeto: 1990.

Data da Construção: 1992 (não concluída).

Contratante: Prefeitura Municipal de São Paulo.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: Prefeitura.

Programa: readequação do edifício existente e recuperação das condições originais; construção de edifício novo para uso das Secretarias; demolição do Viaduto Diário Popular.

Descrição da intervenção: No início da década de 1990, a arquiteta Lina Bo Bardi foi chamada para restaurar e readequar o prédio à nova Prefeitura. O empreendimento fazia parte das obras de revitalização do centro de São Paulo e previa a demolição de 3.000 m^2 de intervenções posteriores.

No corpo principal do palácio foram instaladas as seguintes atividades: recepção no saguão principal, salões de cerimônia, gabinete do prefeito e do vice–prefeito e salas administrativas. Outros dois elevadores foram acrescidos ao programa. O galpão anexo de tijolo, serviria como foyer do auditório instalado num dos anexos perpendiculares a ele. O outro, abrigará uma creche.

Paredes divisórias que desfiguravam a arquitetura original, foram demolidas. O subsolo – espaço não utilizado, ganhou novas funções – composto por arcadas e abóbadas de tijolo, passará a ser restaurante, cozinha, despensas e serviços de apoio.

Todas as instalações foram refeitas, o madeiramento do telhado foi descupinizado, as telhas da cobertura também foram substituídas por telhas novas. A ornamentação da fachada também foi revista – elementos decorativos foram completados. Todas as fachadas passaram por restauro.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 10.000 m^2

Programa: secretarias da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Características Arquitetônicas: O edifício novo, de três pavimentos e um subsolo, com planta em forma de “C”, foi projetado para ser construído em concreto protendido, com grandes vãos e apenas quatro apoios. O prédio possui quase 200 m de fachada – a fachada voltada para o Palácio seria um grande jardim vertical; a fachada voltada para a cidade, um grande pano de vidro. Internamente, no subsolo e pavimento térreo – 4 blocos retangulares que correspondem aos apoios da estrutura em “C” – ficariam a circulação e os serviços; os 1^o e 2^o pavimentos, seriam destinados aos escritórios. No projeto, também estava prevista a instalação de uma caixa d’água, uma torre cilíndrica, de 50 m de altura, pintada de rosa.

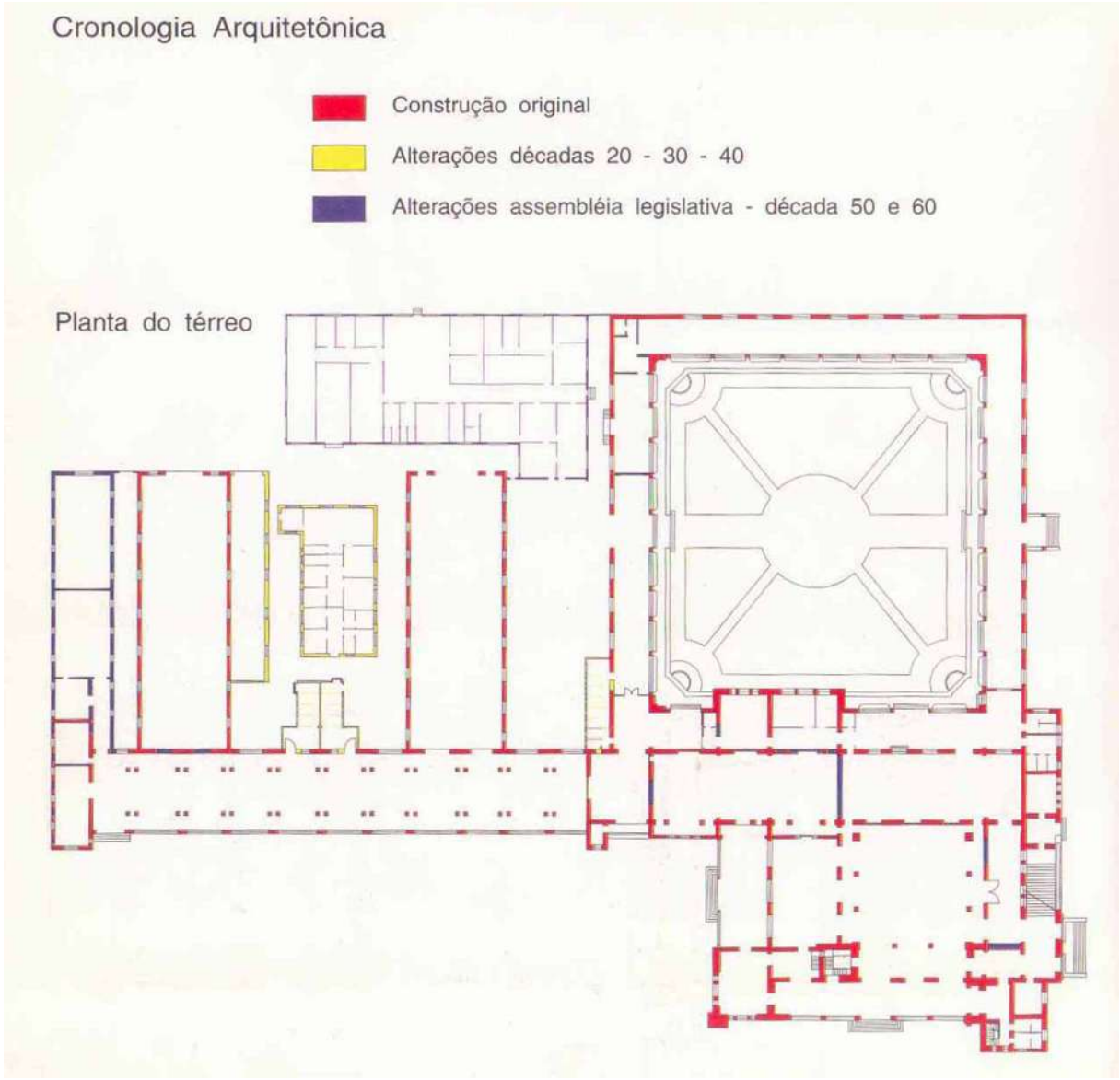


Figura 098 – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 62.

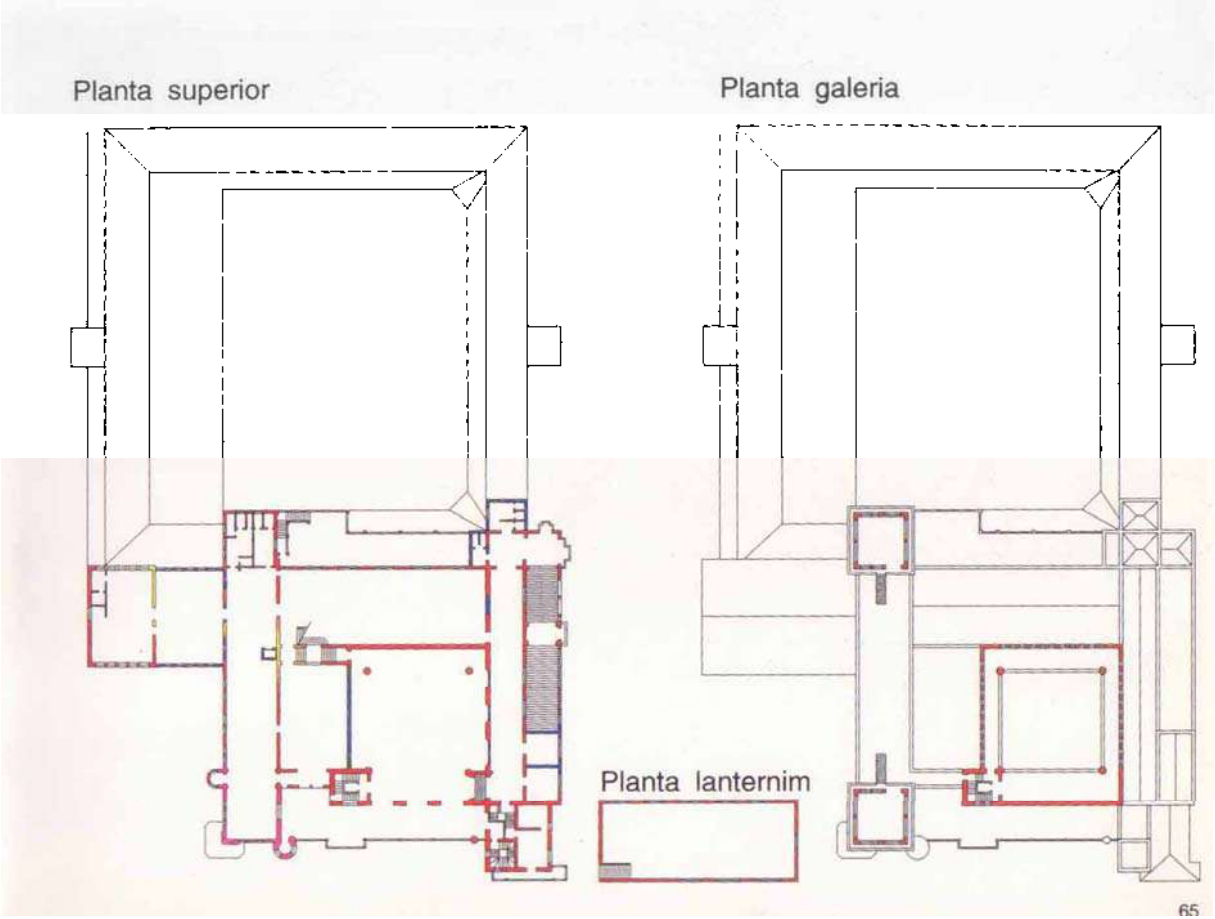


Figura 099 – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 65.

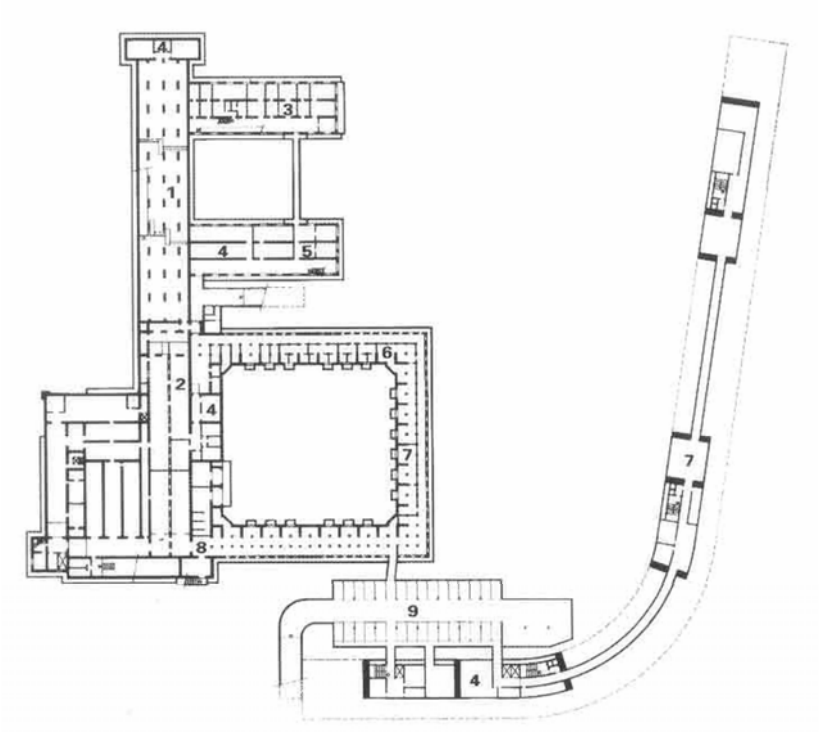


Figura 100 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do subsolo (1. restaurante; 2. cozinha; 3. centro de convivência infantil; 4. máquinas; 5. camarins; 6. funcionários; 7. áreas de apoio; 8. circulação do prefeito; 9. garagem).
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.

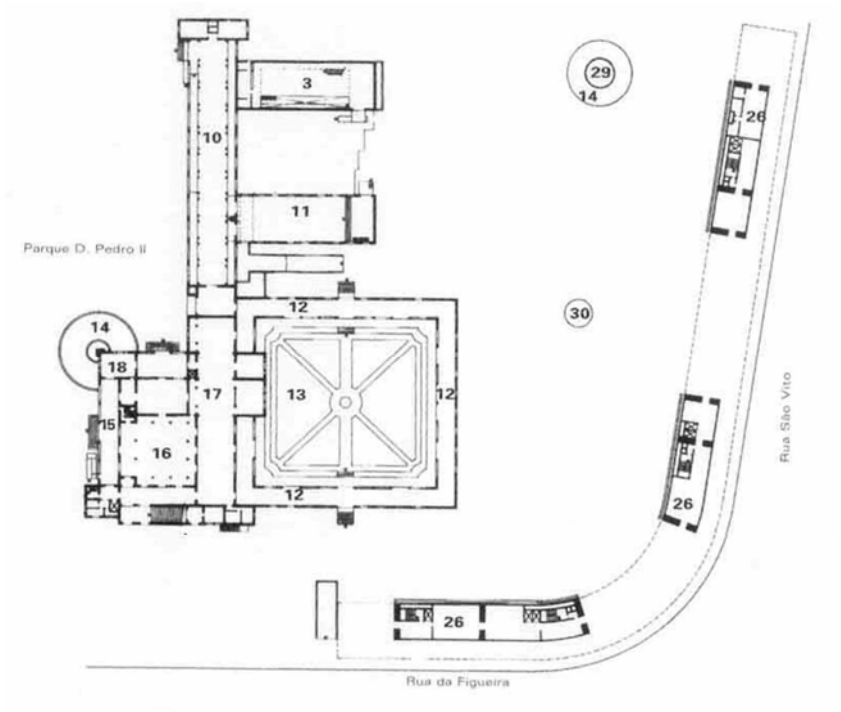


Figura 101 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do pavimento térreo (3. centro de convivência infantil; 10. foyer; 11. auditório; 12. loggia; 13. jardim; 14. espelho d'água; 15. varanda; 16. hall nobre; 17. assessorias; 18. gabinete do vice–prefeito; 26. hall; 29. torre caixa d'água; 30. grande fogueira).
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.

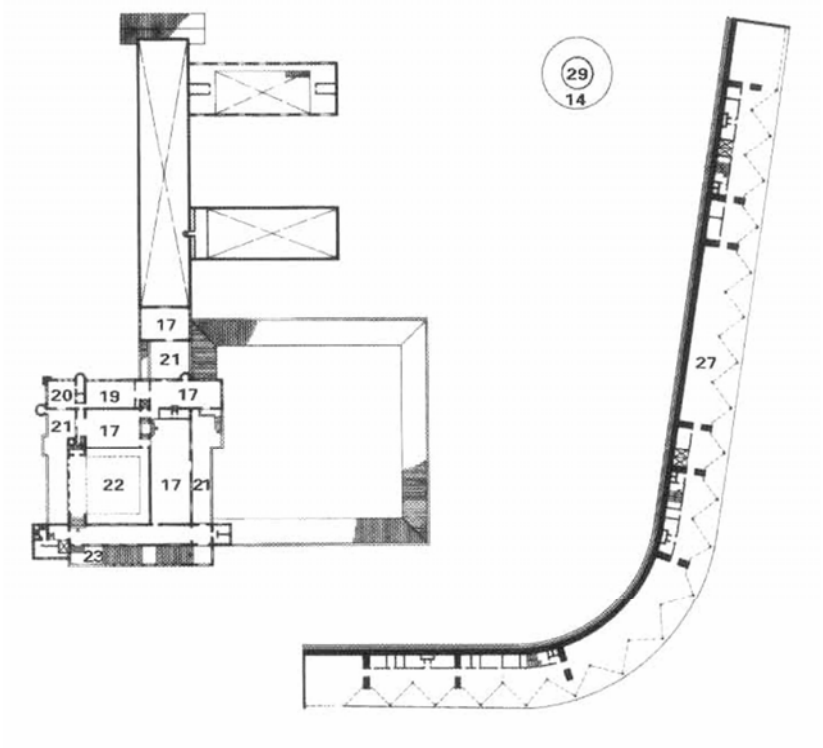


Figura 102 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 1º pavimento (14. espelho d'água; 17. assessorias; 19. gabinete do prefeito; 20. apartamento do prefeito; 21. terraço; 22. salão azul; 23. escadla monumental; 27. escritórios; 29. torre caixa d'água).
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.

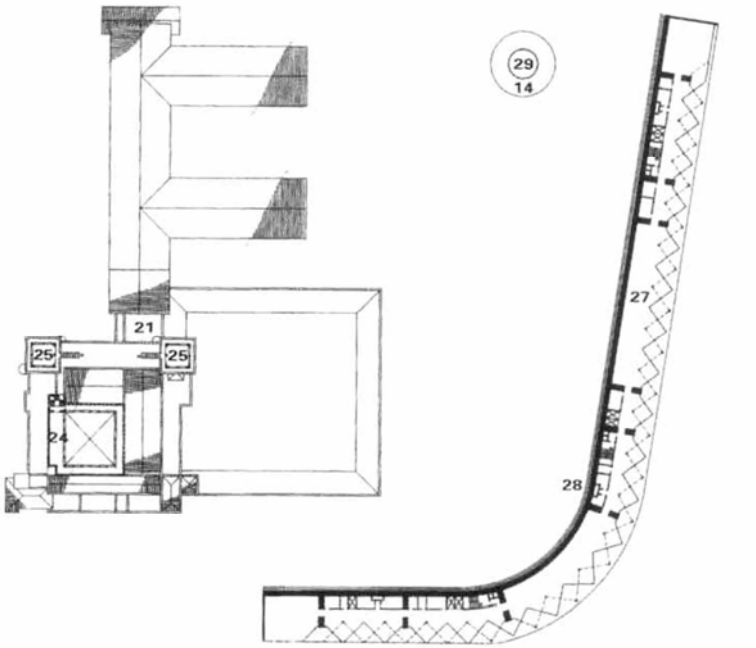
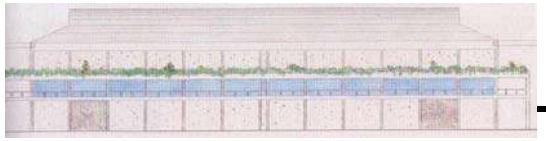


Figura 103 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 2º pavimento (14. espelho d'água; 24. galeria; 25. torre–mirante; 26. hall; 27. escritórios; 28. jardim vertical; 29. torre caixa d'água).
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.



Figura 104 – Palácio das Indústrias na década de 1920.
Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 44.



Centro de Convivência Vera Cruz 1991

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Lucas Nogueira Garcez, São Bernardo do Campo SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: final da década de 1940.

Data da Construção: final da década de 1940.

Área do Terreno: 46.493,18 m^2

Área construída: 16.655,00 m^2

Uso Original: estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado

Histórico: a Fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz se deu no ano de 1949, por iniciativa de Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. Dos seus dois estúdios saíram filmes de grande importância da cinematografia brasileira. Produziu 18 filmes de longa metragem e 4 filmes de curta metragem entre 1949 e 1953. Todo o seu acervo está guardado no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS). No início da década de 1950 passou por uma crise, retomando suas atividades em 1956 com o nome de Brasil Filmes. Volta a se chamar Vera Cruz na década de 1970. Com a Cia. Cinematográfica já em

decadência, em 1989, é criada a Comissão Vera Cruz para criação de um Centro de Produção e Difusão Culturais aproveitando os remanescentes da Cia. Vera Cruz. A arquiteta Lina Bo Bardi é chamada para a readequação do conjunto. Na época do projeto, os estúdios maiores eram alugados para empresas de publicidade, feiras de móveis e outros eventos; e, o estúdio menor, era alugado para a Televisão e Cinema Ltda (TVC).

Programa: três estúdios e áreas de apoio.

Características arquitetônicas: o conjunto é formado por dois galpões maiores contíguos entre si, um galpão menor, portaria e estacionamento. Os dois galpões maiores são retangulares, construídos em estrutura de concreto armado e vedação em alvenaria de tijolos; cada um deles possui cobertura independente, em estrutura metálica cobertas por telhas também metálicas. O galpão menor, de planta retangular, é formado por cobertura metálica em semicírculo.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Lina Bo Bardi (colaboradores Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer).

Data do Projeto: 1991.

Data da Construção: o projeto não foi executado.

Contratante: Secretaria do Estado da Cultura.

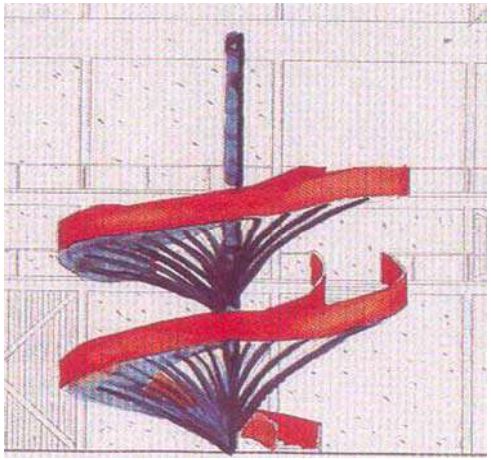
2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: Centro de Lazer, Museu e Convivência.

Programa: teatro, sala de exposições, espaços para atividades gerais (recreação, lazer etc), restaurante e serviços de apoio.

Descrição da intervenção: o projeto previa a reforma dos galpões: num dos galpões maiores seria implantado o Museu Vera Cruz, uma Pinacoteca e uma sala permanente de Exposições Artísticas; no outro, salas para oficinas e cursos, sala de projeção, salas administrativas e biblioteca. Nas estruturas externas remanescentes de concreto armado, um espaço avarandado circundaria toda a edificação. O galpão menor seria utilizado para atividades de cinema e rádio. Os acréscimos posteriores seriam demolidos. A área verde seria aumentada e seria implantado um pátio com uma pequena cidade cinematográfica. Nesse projeto de intervenção destaca–se a escada helicoidal criada pela arquiteta Lina Bo Bardi, ligando o pavimento térreo e superior.



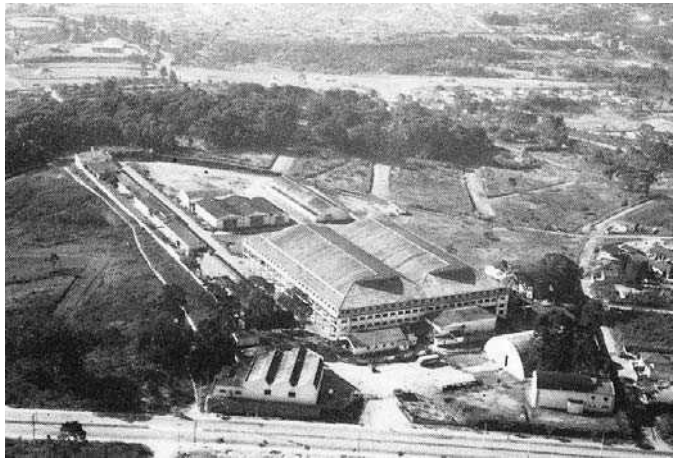


Figura 105 – Vista Geral dos Estúdios Vera Cruz.
Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.

Figura 106 – Desenho de Lina Bo Bardi para escada interna.
Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.

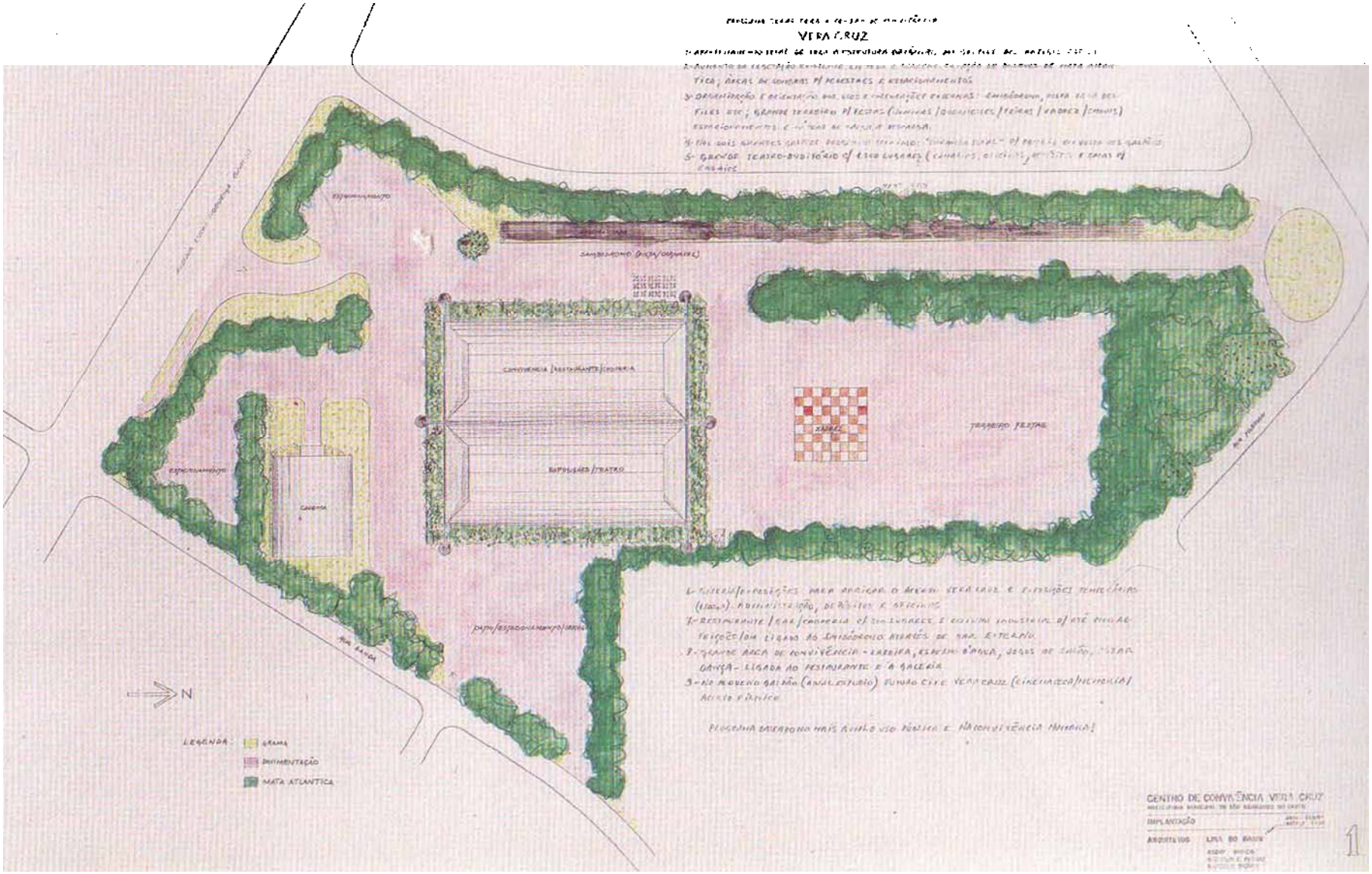


Figura 107 – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.316.

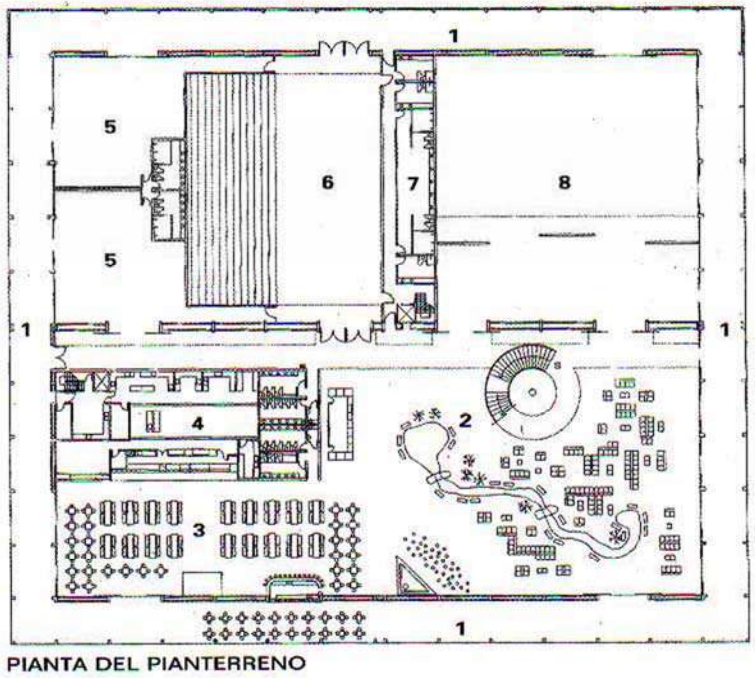


Figura 108 – Implantação com proposta de intervenção (1. varanda; 2. living; 3. restaurante; 4. cozinha industrial; 5. uso múltiplo; 6. teatro; 7. camarim; 8. exposições). Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.

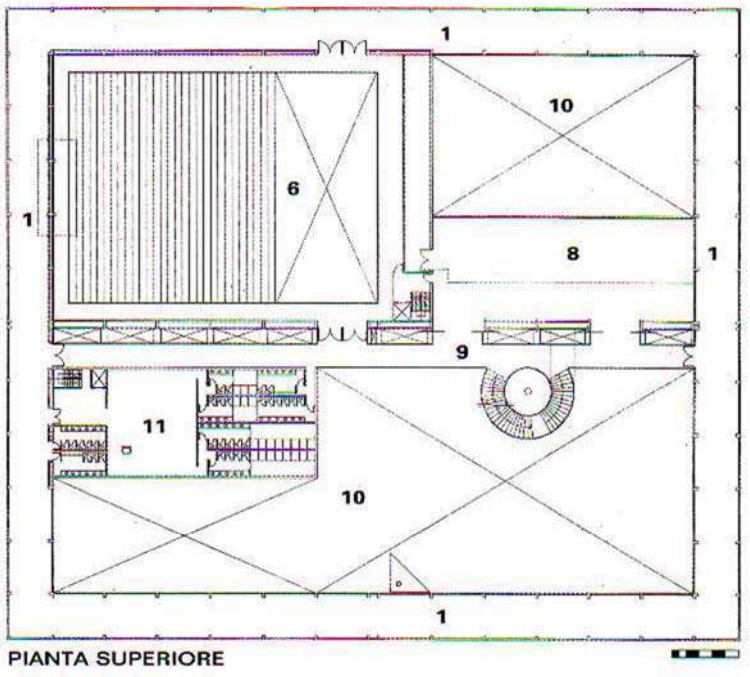


Figura 109 – Implantação com proposta de intervenção (1. varanda; 6. teatro; 8. exposições; 9. passarela; 10. vazio; 11. área de funcionários). Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.

Anexo 1.19



EEPG Coronel Joaquim José
1992

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Praça Joaquim José, São João da Boa Vista SP, Brasil.

Autoria: José Van Humbeeck.

Data do Projeto: 1902.

Data da Construção: não se conhece a data do início da construção, mas em 1903 a obra já estava na fase final.

Área do Terreno: 4.600,00 m^2.

Área construída: 1.038,00 m^2 (edificação principal) e 530,00 m^2 (passadiços e galpão de recreio).

Uso Original: escola.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: o grupo escolar foi criado em 1896 e funcionava num prédio alugado pela Câmara Municipal de São João da Boa Vista. Instalou–se em prédio próprio a partir do ano

de 1905. Na década de 1940, foram realizadas algumas modificações no prédio, com a inclusão de atividades como dentista e raio–X. O galpão dos fundos também sofreu modificações com a construção de alguns espaços destinados à cozinha e sopa escolar. Os passadiços originais, que ligavam o prédio principal ao galpão dos fundos, foram demolidos. Até a data da intervenção, 1992, as duas edificações que formam o grupo escolar foram sofrendo reformas em função da incrementação do programa, como é possível observar nas plantas.

Assim como a Escola Prof. Dantés, a escola Prof. Joaquim José também faz parte do início do período republicano. Foi construída dentro de uma tipologia[6] adotada pelo arquiteto José Van Humbeeck.

Programa: 6 salas de aula, sanitários, depósito, secretaria e galpão para recreio com separação por sexo.

Características arquitetônicas: edifício escolar do início de século XX, em estilo eclético. Construção de dois pavimentos com porão alto. A planta é simétrica, constituída por um corpo central retangular, dividida por corredor central, no sentido longitudinal. De cada lado do corredor distribuem–se as salas. Nas laterais desse retângulo, dois retângulos menores adjacentes ao bloco principal, organizam os sanitários e a circulação vertical. Os acessos à edificação, através de escadas, localizam–se nas laterais, nas extremidades do corredor. É desse acesso que saem os passadiços, construídos em madeira com cobertura em telha cerâmica, que interligam o bloco da edificação principal e o galpão dos fundos.

As fachadas, de aspecto sóbrio, são divididas em três corpos – o porão alto, com pequenas aberturas retangulares; o pavimento térreo, com aberturas em verga curva; e, pavimento superior, com aberturas em verga reta. A platibanda, com frontão triangular centralizado na

[6] Essa tipologia também foi adotada na EEPG Joaquim Salles em Rio Claro.

fachada principal, esconde o telhado formado pelas quatro águas do corpo central do edifício mais três águas de cada um dos corpos laterais que se articulam entre si. A cobertura é de telha cerâmica francesa sobre estrutura de madeira.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki.

Data do Projeto: 1992.

Data da Construção: 1994–1995.

Contratante: FDE.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: escola.

Programa: readequação dos espaços existentes e restauro do prédio.

Descrição da intervenção: os arquitetos elencaram todos os itens que necessitavam de restauro – pisos, forros, instalações. Os passadiços foram reincorporados ao prédio principal, mas ligando–o ao prédio novo. Os espaços internos foram reorganizados em conjunto com os espaços novos criados no prédio anexo.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 1.700,00 m^2.

Uso: escola.

Programa: salas de aula, salas de apoio, espaços e recreação, vestiários, pátio coberto, cantina, cozinha, refeitório, depósito, casa do zelador e sanitários.

Características Arquitetônicas: o bloco novo tem configuração em planta similar ao bloco antigo, colocando–se atrás deste, mas assentando–se em nível mais baixo. Localiza–se exatamente onde ficava o antigo galpão de recreio. Possui três pavimentos, porém sua altura não supera a do bloco existente. As duas edificações se interligam por passadiços originais reconstruídos. O bloco novo distingue–se do bloco antigo pela arquitetura. Prédio com estrutura de concreto armado, com vedação em alvenaria; caixilhos em alumínio e vidro e fechamentos em elemento vazado de concreto. A intervenção é uma releitura da construção original no início do século XX.



Figura 110 – Jardim frontal da escola em 1910.
Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.



Figura 111 – Escola na década de 1920.
Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.

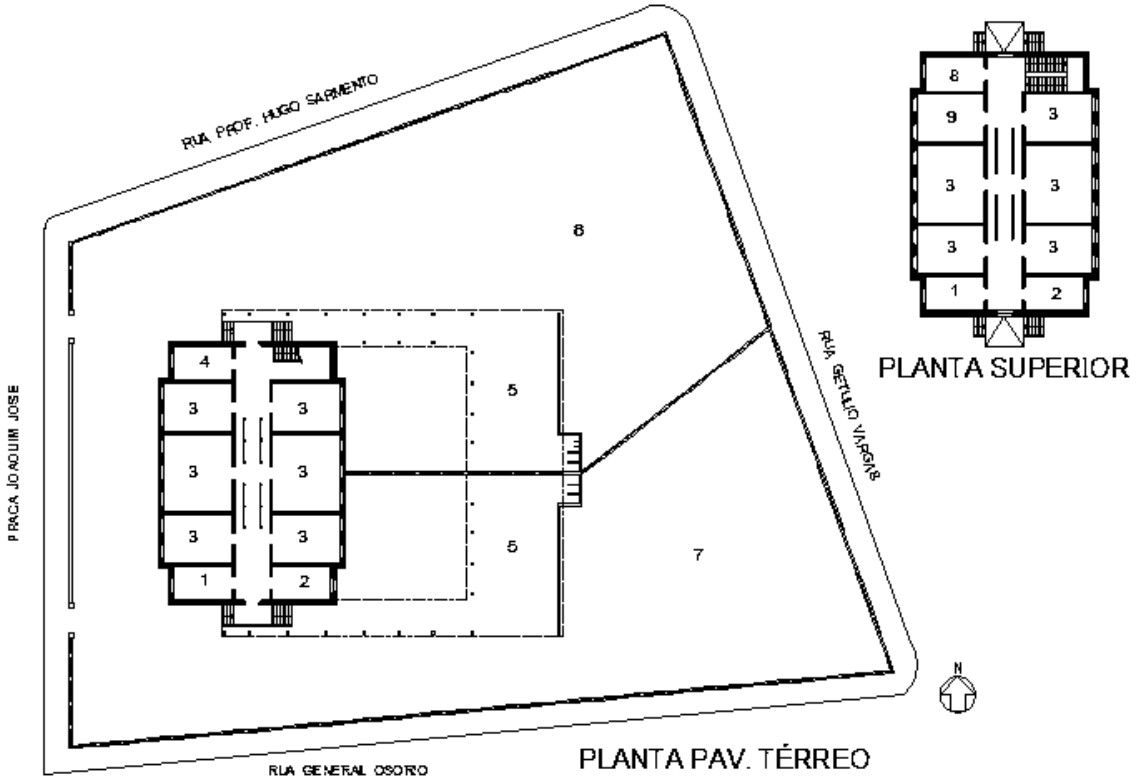


Figura 112 – Planta na década de 1900 (1. sanitários; 2. depósito; 3. sala de aula; 4. secretaria; 5. ginásio; 6. recreio dos meninos; 7. recreio das meninas; 8. sala de professores; 9. diretoria).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

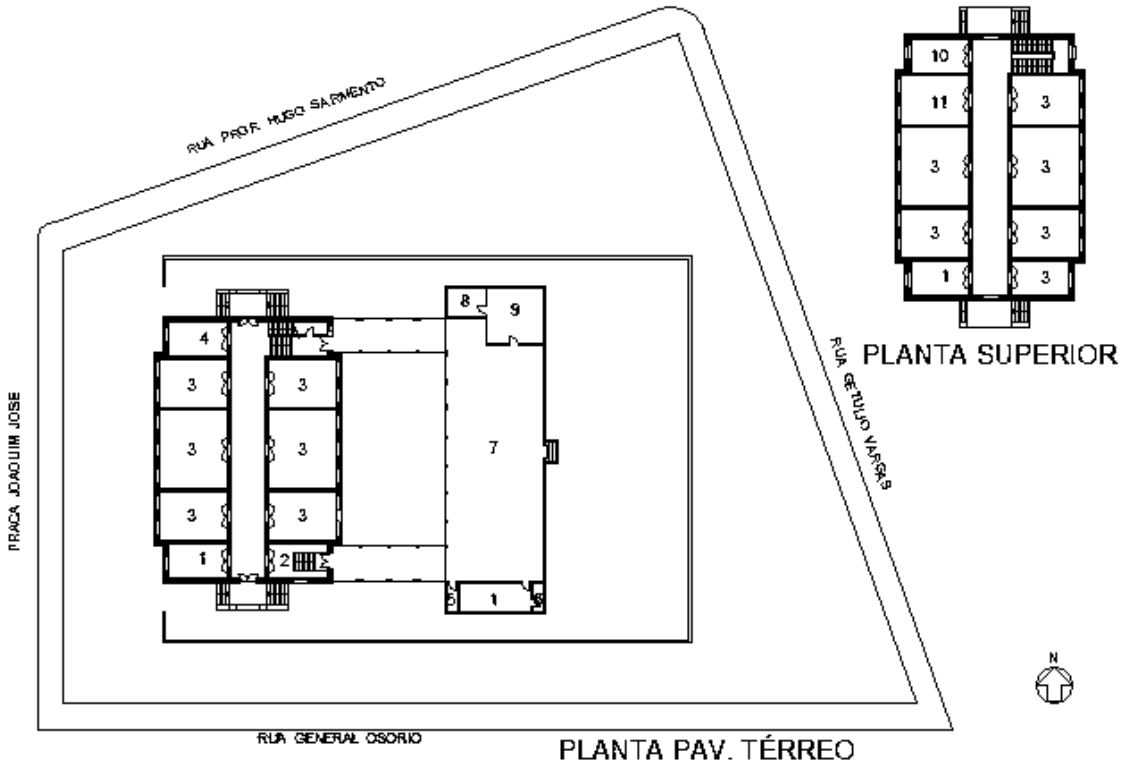


Figura 113 – Planta em 1947 (1. sanitários; 2. raio X; 3. sala de aula; 4. dentista; 5. sanitário de professores; 6. depósito; 7. galpão; 8. cozinha; 9. sopa escolar; 10. sala de professores; 11. diretoria).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 114 – Escola na década de 1930.
Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.



Figura 115 – Escola na década de 1950.
Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.

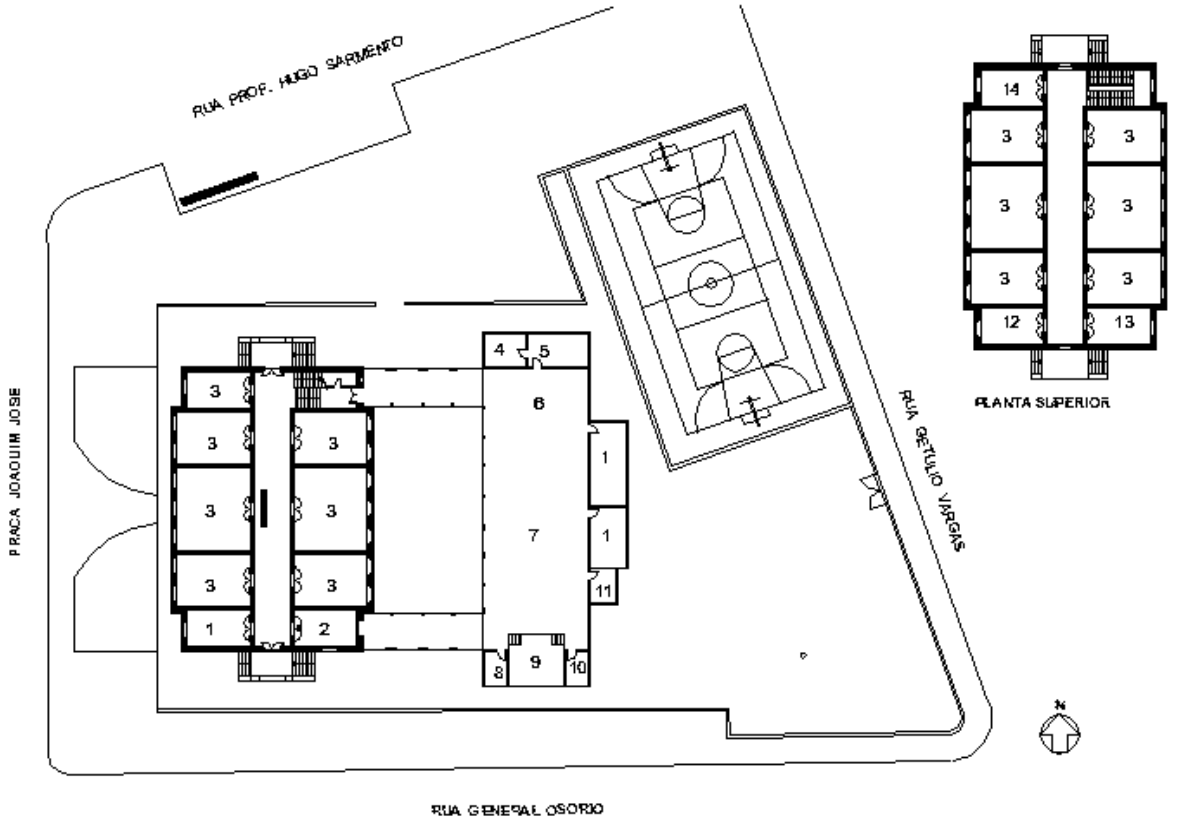


Figura 116 – Planta em 1992, antes da intervenção (1. sanitários; 2. sala de professores; 3. sala de aula; 4. despensa; 5. cozinha; 6. refeitório; 7. galpão; 8. educação física; 9.palco; 10. depósito; 11. cantina; 12. almoxarifado; 13. educação especial; 14. diretoria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

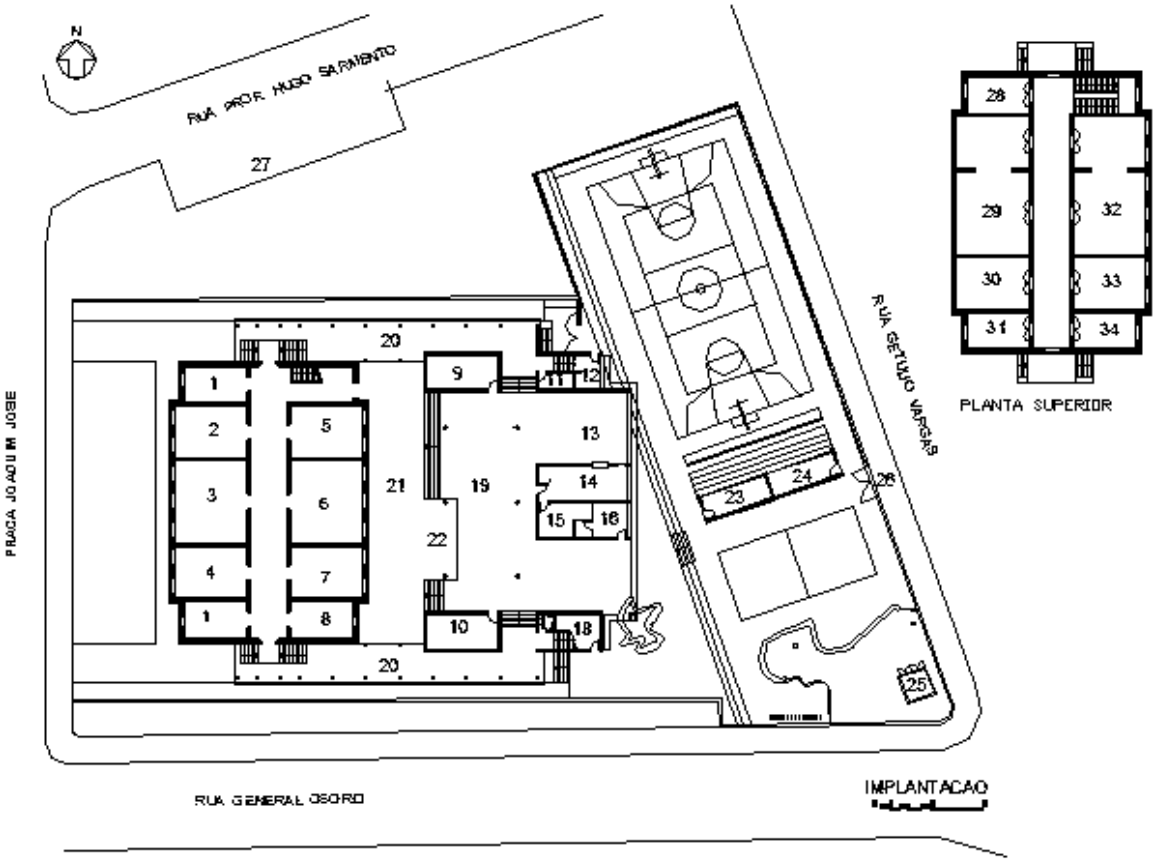


Figura 117 – Implantação após intervenção (1. sanitários da administração; 2. diretoria; 3. secretaria; 4. almoxarifado; 5. sala de informática; 6. sala de vídeo; 7. sala de professores; 8. SHTP; 9. sanitário masculino; 10. sanitário feminino; 11. vestiários de funcionários; 12. DMEF; 13. refeitório; 14. cozinha; 15. despensa; 16. cantina; 17. DML; 18. depósito; 19. galpão; 20. passadiço; 21. pátio descoberto; 22. palco; 23. vestiário feminino; 24. vestiário masculino; 25. reservatório; 26. acesso de alunos; 27. estacionamento; 28. assistência escolar; 29. centro de leitura; 30. ciclo básico; 31. sanitário especial; 32. aula prática; 33. aula especial; 34. grêmio). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

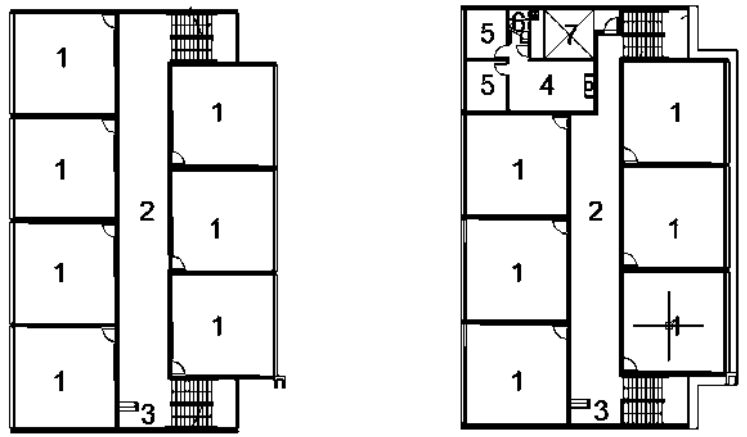


Figura 118 – Planta do 1º e 2º pavimentos do Edifício Novo (1. sala de aula; 2. circulação; 3. inspetor de alunos; 4. sala/cozinha; 5. dormitório; 6. sanitário; 7. terraço). Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.

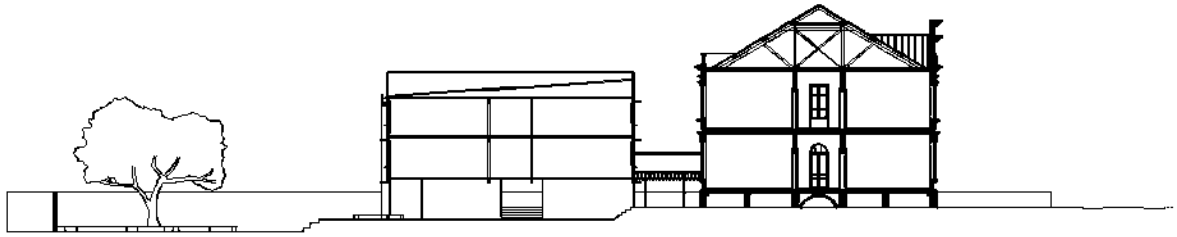


Figura 119 – Corte esquemático da intervenção. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 120 – Foto antiga da Escola Joaquim José. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



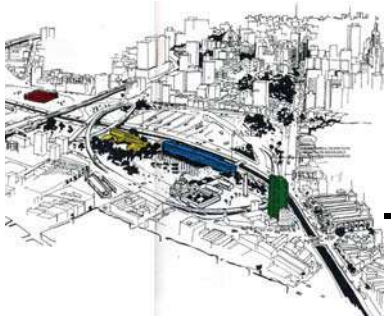
Figura 121 – Foto da Escola Joaquim José, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 122 – Ligação entre o prédio velho e o prédio novo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 123 – Vista geral do conjunto após a intervenção. Fonte: FERREIRA, 1998, p.93.



Palácio das Indústrias
1994

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Parque Dom Pedro II, centro, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: Domiziano Rossi, Ramos de Azevedo e Ricardo Severo.

Data do Projeto: foi projetado por volta de 1911, data do início da construção.

Data da Construção: 1911 – 1924.

Área do Terreno: 29.000,00 m^2.

Área construída: 14.000,00 m^2.

Uso Original: exposições agrícolas, industriais e comerciais.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1982.

Histórico: a iniciativa de construção do Palácio das Indústrias partiu da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado. Uma primeira inauguração aconteceu em 1917. Na época da construção do Palácio das Indústrias, o local, antiga Várzea do Carmo, foi transformado em Parque Dom Pedro II, projeto concebido por Bouvard.

Na década de 1940, o prédio, doado à Assembléia Legislativa, passou por várias reformas que descaracterizaram os espaços originais. Após 30 anos, passou a ser utilizado como Secretaria de Segurança Pública.

Programa: espaços expositivos, ateliês, galerias, alas e jardins.

Características arquitetônicas: prédio construído em estilo eclético, incorpora elementos da arquitetura italiana do final do século XIX e início do século XX, como *loggias*, torreões, fontes. Construído em estrutura metálica e alvenaria de tijolos cerâmicos, o prédio é composto de um corpo principal de planta quadrada, composto por subsolo, térreo e mais dois pavimentos. Adjacente a ele, outra edificação, também de planta quadrada, mas com pátio central, funciona como uma espécie de galeria, formada por arcadas em arco pleno que se volta para um pátio central. À esquerda do prédio principal, surge um volume retangular, um grande corredor, ao qual se ligam, perpendicularmente, outros dois anexos retangulares menores. Essa parte da edificação foi construída com alvenaria de tijolos a vista.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki.

Data do Projeto: 1994.

Data da Construção: não foi executada.

Contratante: OAS Construtora.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Não houve intervenção no prédio histórico.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: aproximadamente 8.800,00 m^2.

Programa: secretarias da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Características Arquitetônicas: O escritório Brasil Arquitetura juntamente com o arquiteto André Vainer foi chamado pela OAS, construtora que ganhou a concorrência na época do primeiro projeto para o Palácio das Indústrias, para readequar o projeto do prédio novo proposto pela arquiteta Lina Bo Bardi e implantá–lo num outro local. O edifício novo, de quatro pavimentos e subsolo, agora com uma planta curva, foi remodelado sobre três apoios. O partido arquitetônico é o mesmo adotado pela Lina, com a diferença de que agora o jardim vertical ficaria voltado para o Rio Tamanduateí e a fachada envidraçada para o parque D. Pedro.

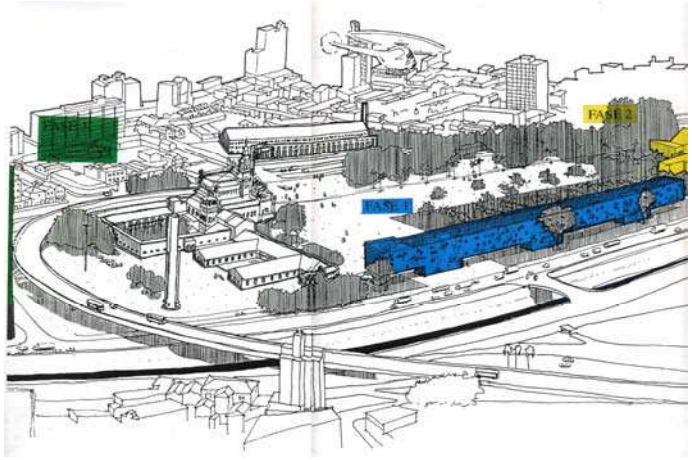


Figura 124 – Simulação da proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

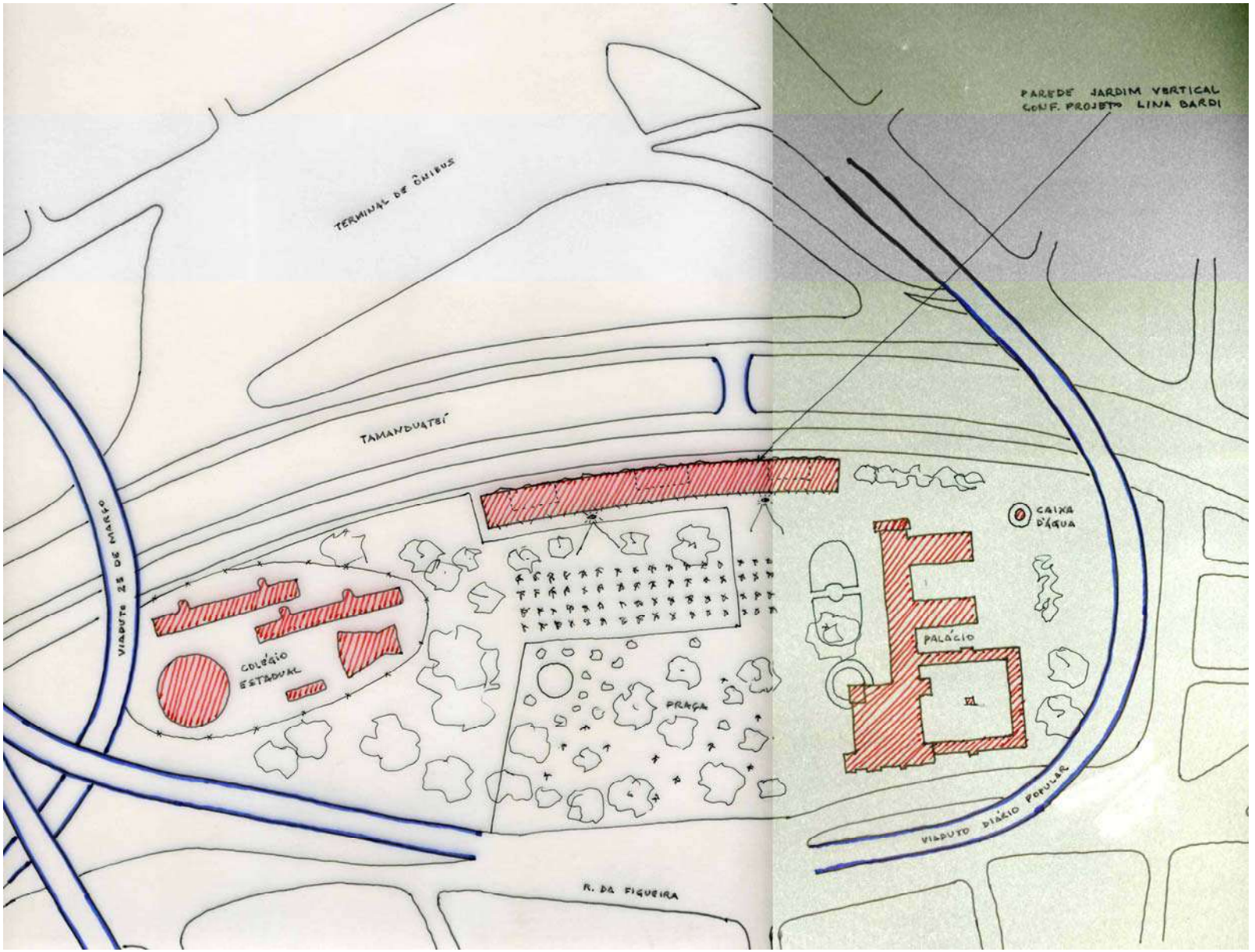


Figura 125 – Implantação com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

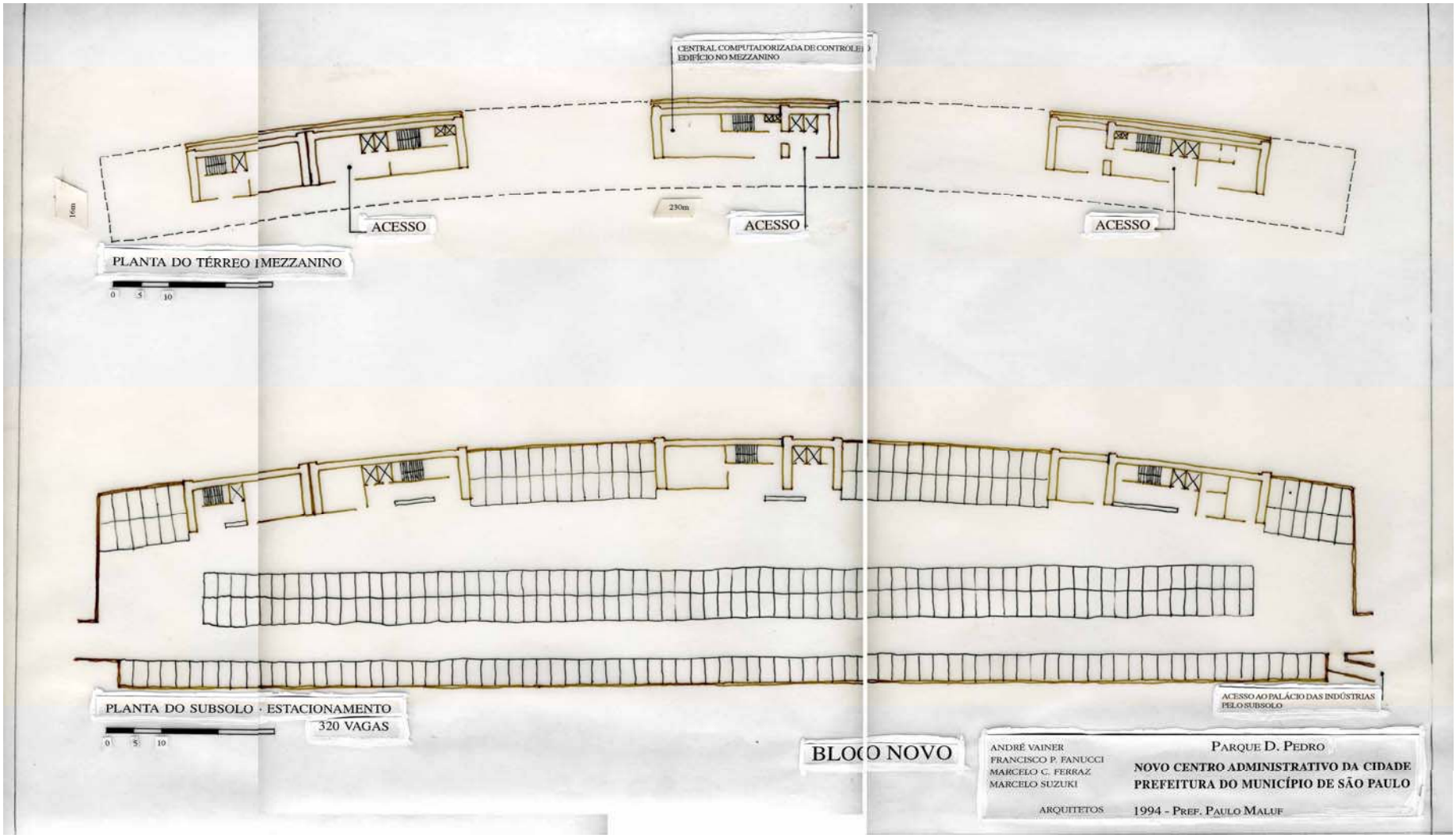


Figura 126 – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

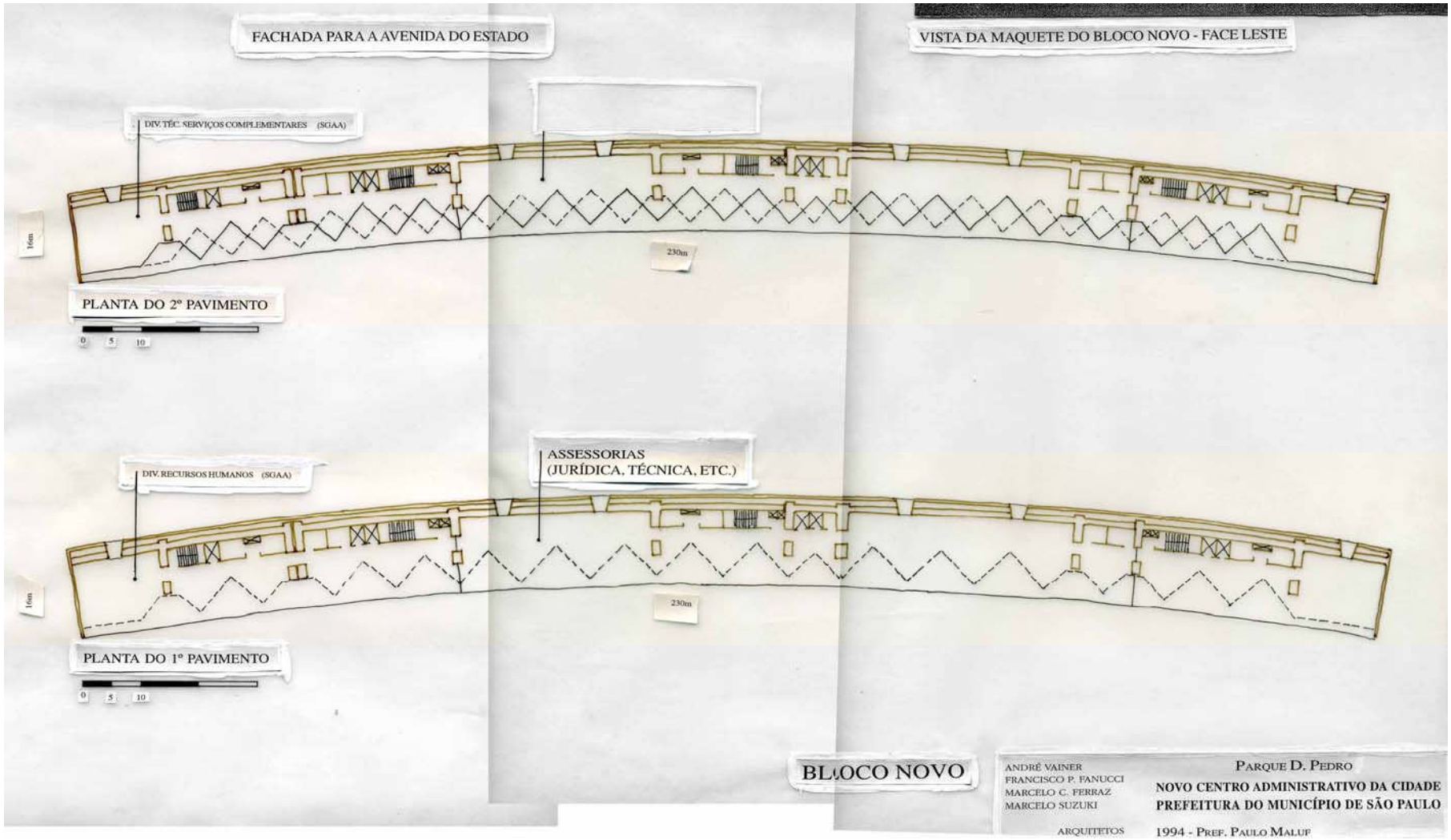


Figura 127 – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

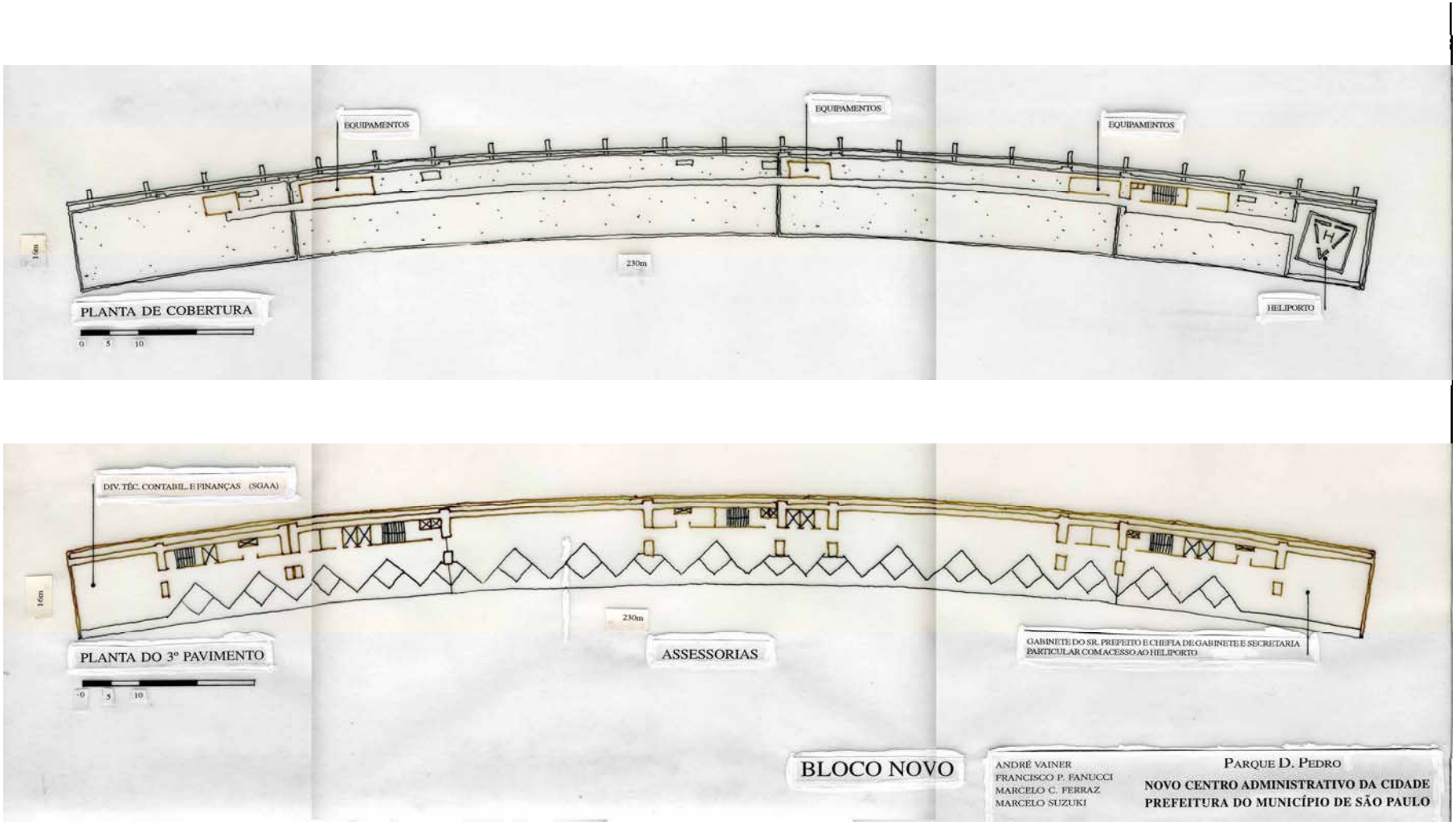


Figura 128 – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



–Anexo 1.21

Teatro Polytheama
1995

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Barão de Jundiaí, n. 176, Centro, Jundiaí SP, Brasil.

Autoria: a iniciativa da construção do teatro partiu de Albano Pereira, mas não é possível afirmar que o projeto seja de sua autoria. Na reforma de 1927, o projeto é de responsabilidade do arquiteto Giácomo Venchiarutti e do engenheiro Emanuel Gianni.

Data do Projeto: 1897.

Data da Construção: 1911. Em 1927 o teatro passou por reformas, sendo reinaugurado em 1928.

Área do Terreno: 2.300,00 m^2.

Área construída: 2.260,00 m^2.

Uso Original: teatro – cinema – sala de espetáculos circenses e salão de baile (1^o projeto); teatro – cinema (2^o projeto).

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: inaugurado em 1911, o Teatro Polytheama funcionou até a década de 1960. Só veio a ter sua importância reconhecida, na prefeitura de André Benassi. Em 1897 o Sr. Albano Pereira apresentou–se a Intendência Municipal de Jundiaí com a intenção de

construir um teatro na cidade. Polytheama significa – *Poly*, do latim, “muito”; *Theama*, do grego, “espetáculo”. Na década de 1920, o teatro passou por uma grande reforma, alterando seu aspecto original. Nos anos 1970, chegou a ser colocado à venda devido ao seu estado de abandono.

Programa: teatro *polytheama*.

Características arquitetônicas: o primeiro projeto do Polytheama era um pavilhão, de planta retangular, com 50,00 por 25,00 metros, totalizando uma área de 1.250,00 m^2. Internamente, a planta era dividida em um pequeno foyer, o salão da platéia e o palco. De cada lado da platéia, ocupando toda a parede lateral estavam os lugares destinados às gerais, situados a 1,20 do chão. O espaço era multifuncional, podendo ser utilizado para espetáculos de circo – removendo–se o palco; cinema – havia uma tela de projeção de 3 x 4 metros; e, salão para bailes.

Em 1927, o teatro passa por uma reforma que altera seu aspecto original. A edificação passa a ter três pavimentos – o primeiro pavimento, destinado à platéia, com capacidade para 1400 lugares, mais as frisas, com capacidade para 200 lugares e 4 camarotes, com 220 lugares. No terceiro pavimento ficavam as gerais e os balcões, com entrada independente.

Internamente, a decoração do teatro é de autoria do pintor Camillo Meloni, o mobiliário é da fábrica Guido Pellicari & Cia.

A reforma ficou a cargo do engenheiro Emanuel Gianni e do arquiteto Giácomo Venchiarutti. Também trabalharam na reforma: Levada & Mila como mestres, Domenico Venitucci e Alberto Galeto como mestres nas obras de relevo da fachada e boca do palco.

2. INTERVENÇÃO

Prêmio IAB–SP Melhor Projeto Obra Construída – Rino Levi de Arquitetura – 1996.





Figura 129 – Fachada do Teatro em 1911. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 130 – Fachada do Teatro antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Representante do Brasil na I Bienal Ibero Americana de Madri – 1998.

Grande Prêmio de Reabilitação na IX Bienal Internacional de Arquitetura de Quito – 1998.

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci, Marcelo Suzuki, André Vainer e Roberval Guitarrari.

Data do Projeto: 1995.

Data da Construção: 1996.

Contratante: Prefeitura Municipal de Jundiaí SP.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 310,00 m^2.

Uso atual: teatro.

Programa: recuperação de edifício histórico e construção de edifício de apoio – salas de ensaio, depósitos, oficinas, restaurante, choperia e belvedere.

Descrição da intervenção: as intervenções realizadas no edifício histórico são claramente percebíveis pelo uso do concreto aparente, utilizado nas novas escadas de acessos aos pisos superiores e nas passarelas de ligação entre os pisos. De cada lado do teatro, duas caixas de concreto, também aparente, enclausuram a nova circulação. Numa das laterais foi criada uma galeria que seria a ligação do teatro ao prédio novo.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 1285,00 m^2.

Uso: edificação de apoio.

Programa: salas de ensaio, depósitos, oficinas, restaurante, choperia e belvedere.

Características Arquitetônicas: na retomada do projeto pelo escritório Brasil Arquitetura, não foi possível incorporar o terreno ao lado, já destinado a outra utilização. Como fazia

parte do programa a expansão do teatro, a solução encontrada pelos arquitetos foi a construção de um edifício anexo, na parte posterior do corpo principal do teatro, aproveitando o declive acentuado do terreno e fazendo a ligação com a rua debaixo, R. Vig. S.S. Rodrigues.

O edifício anexo, uma caixa de concreto aparente de quatro pavimentos, ocupa todo o fundo do lote. A laje de cobertura do 2º pavimento, no mesmo nível do pavimento térreo do teatro, serve de terraço para vista da cidade. Os dois blocos se ligam por pequena passarela de 7,50 m metros. No 3º pavimento, um volume menor que os demais, estão o bar/restaurante, cozinha e sanitários. Os pavimentos térreo, 1º e 2º têm configuração retangular – um grande espaço livre, onde funcionam as oficinas, sala de ensaios e vestiários, respectivamente. A circulação vertical é dividida de ambos os lados do edifício novo.

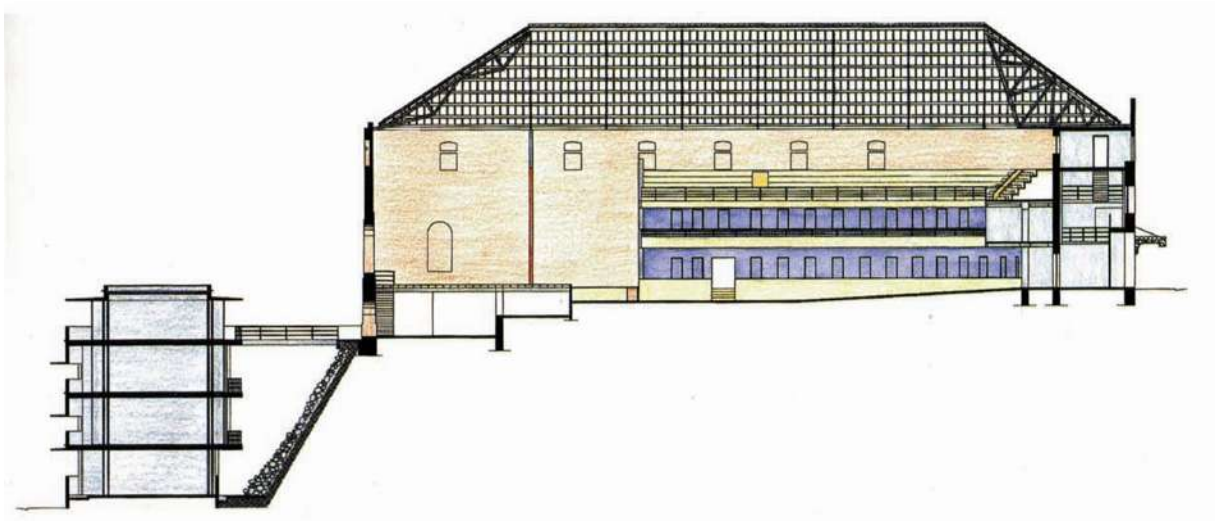


Figura 131 – Corte esquemático da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

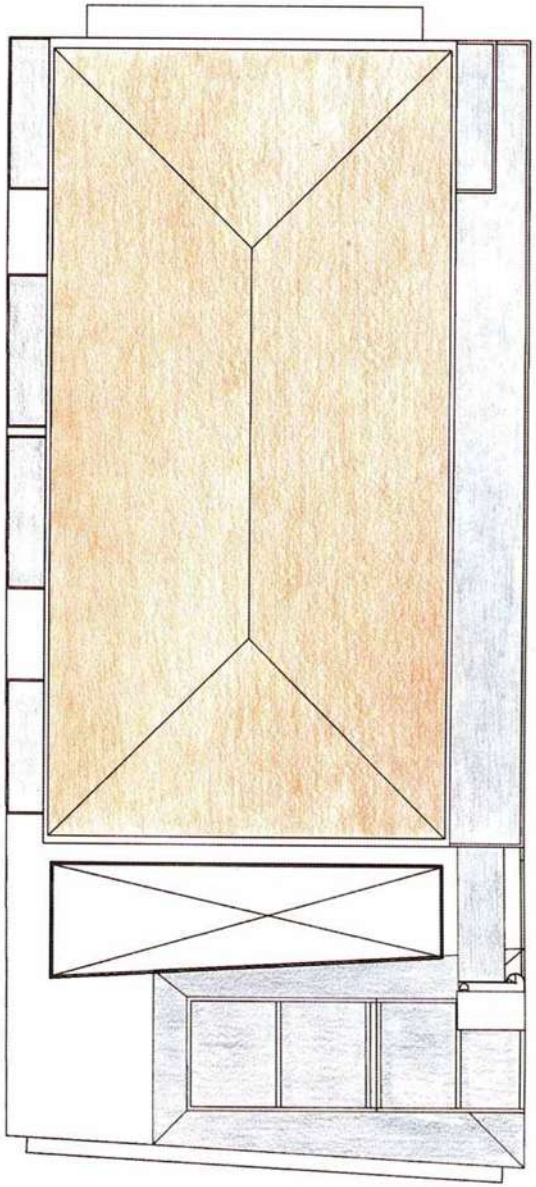


Figura 132 – Implantação – proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

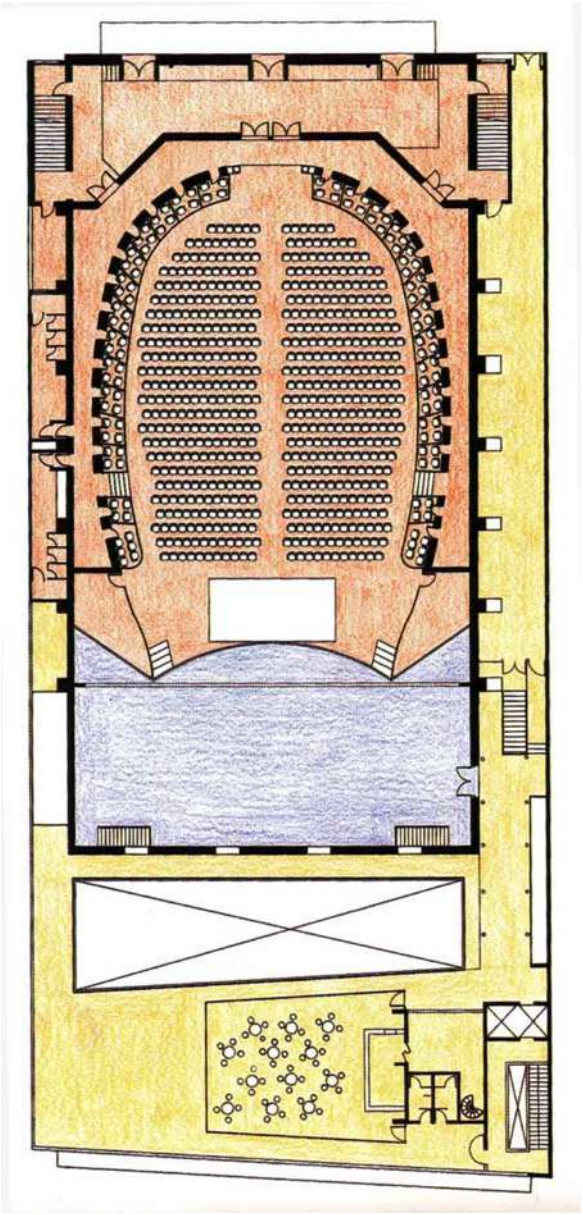


Figura 133 – Planta do Térreo – proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

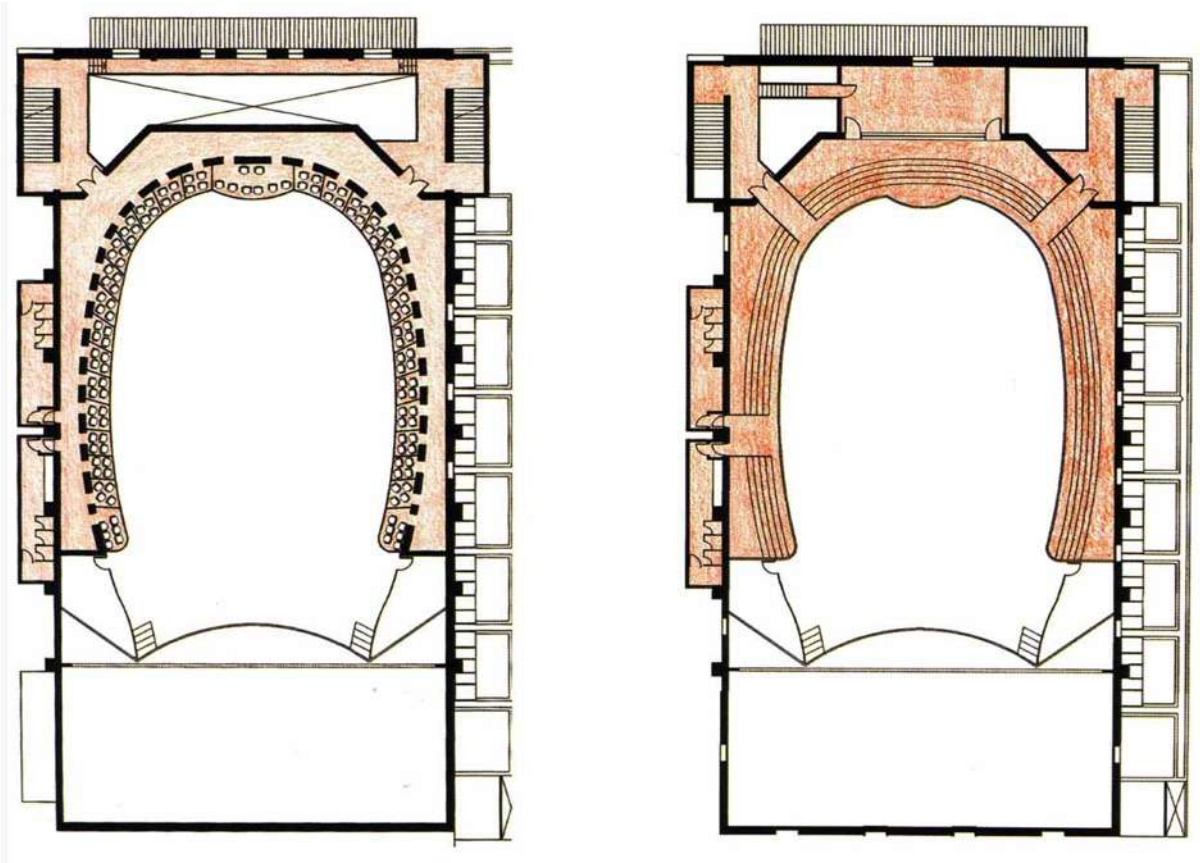


Figura 134 – Plantas das frisas e arquibancadas – proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 135 – Vista da platéia antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 136 – Vista da platéia depois da intervenção. Foto: Nelson Kon.

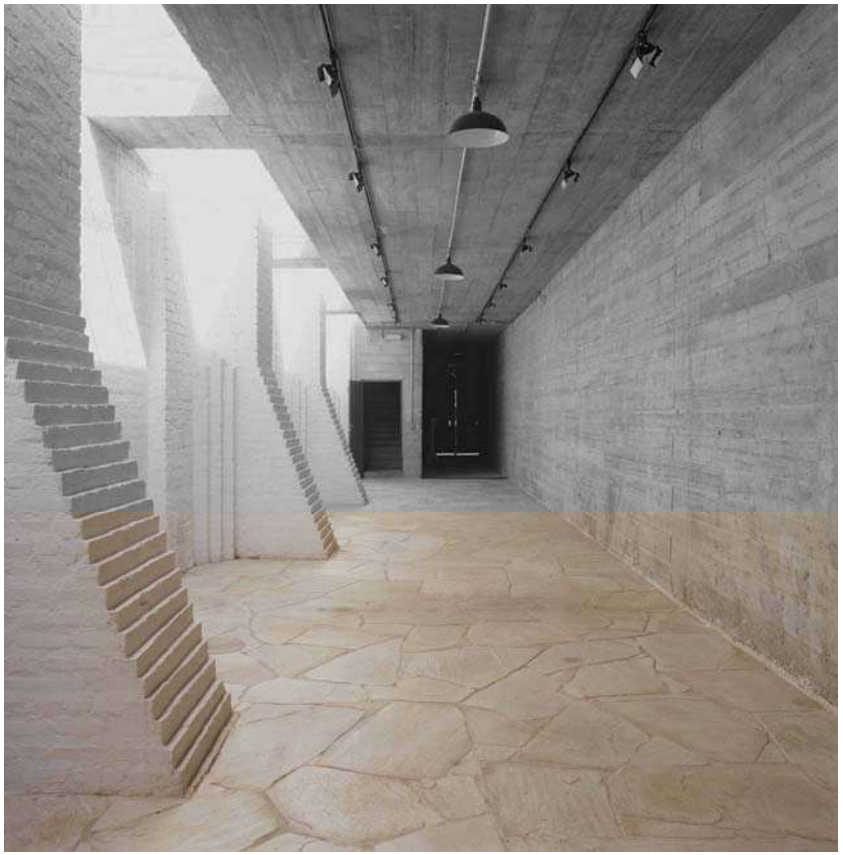


Figura 137 – Corredor Lateral. Foto: Nelson Kon.

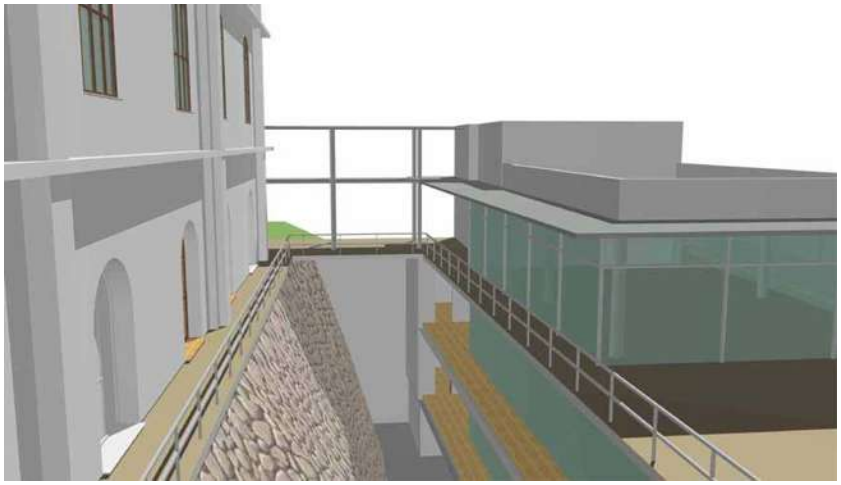


Figura 138 – Ligação entre prédio velho e prédio novo.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

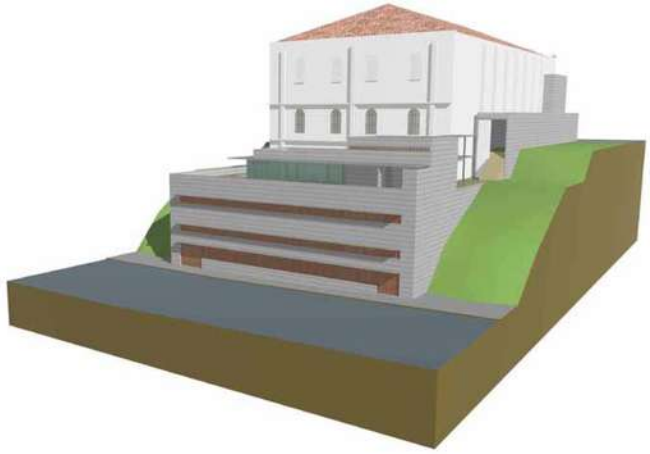


Figura 139 – Prédio Anexo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

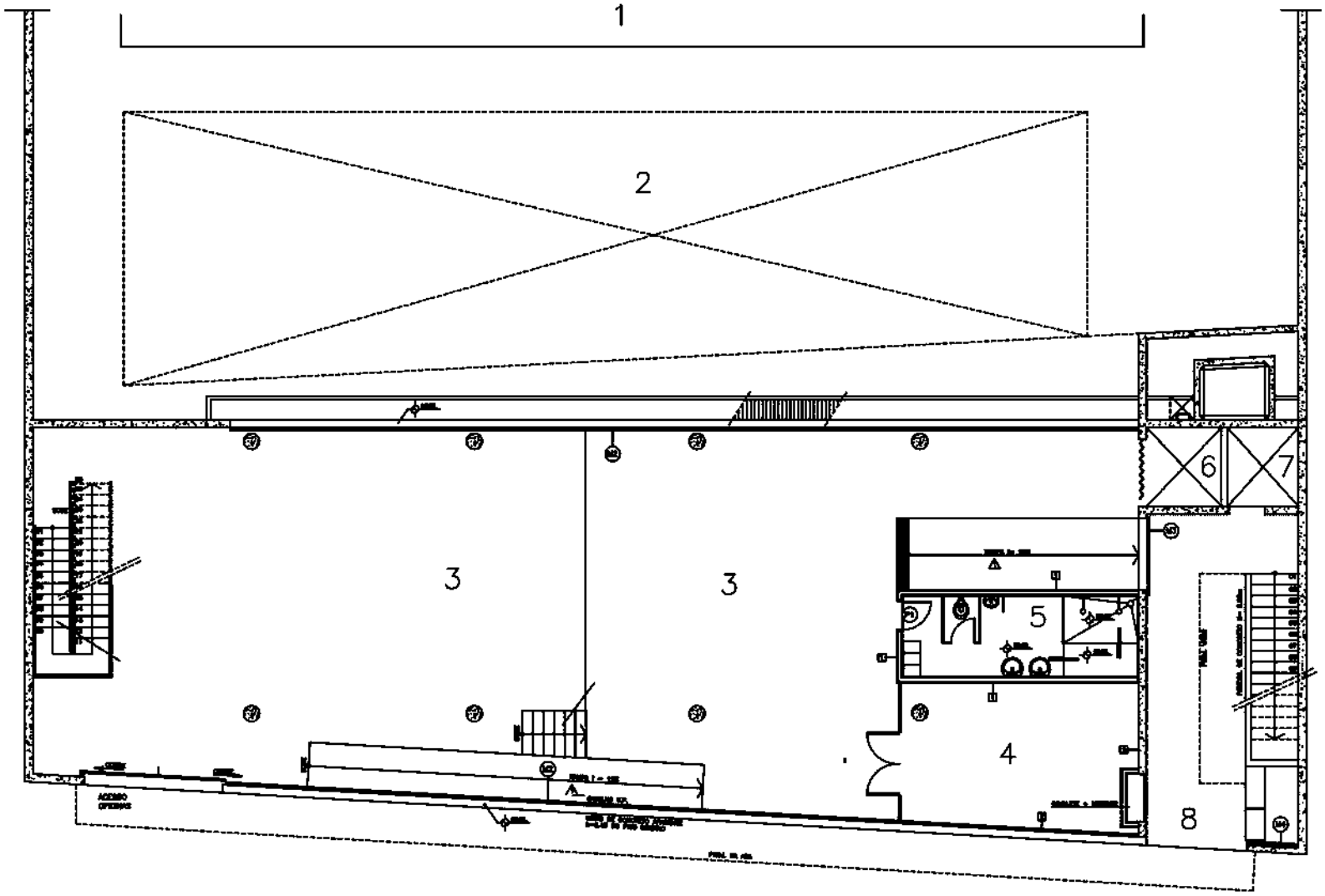


Figura 140 – Planta do pavimento térreo do prédio novo (1. edificação existente; 2. vazio; 3. oficinas; 4. transformador; 5. vestiário; 6. monta–carga; 7. poço do elevador; 8. portaria). Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.

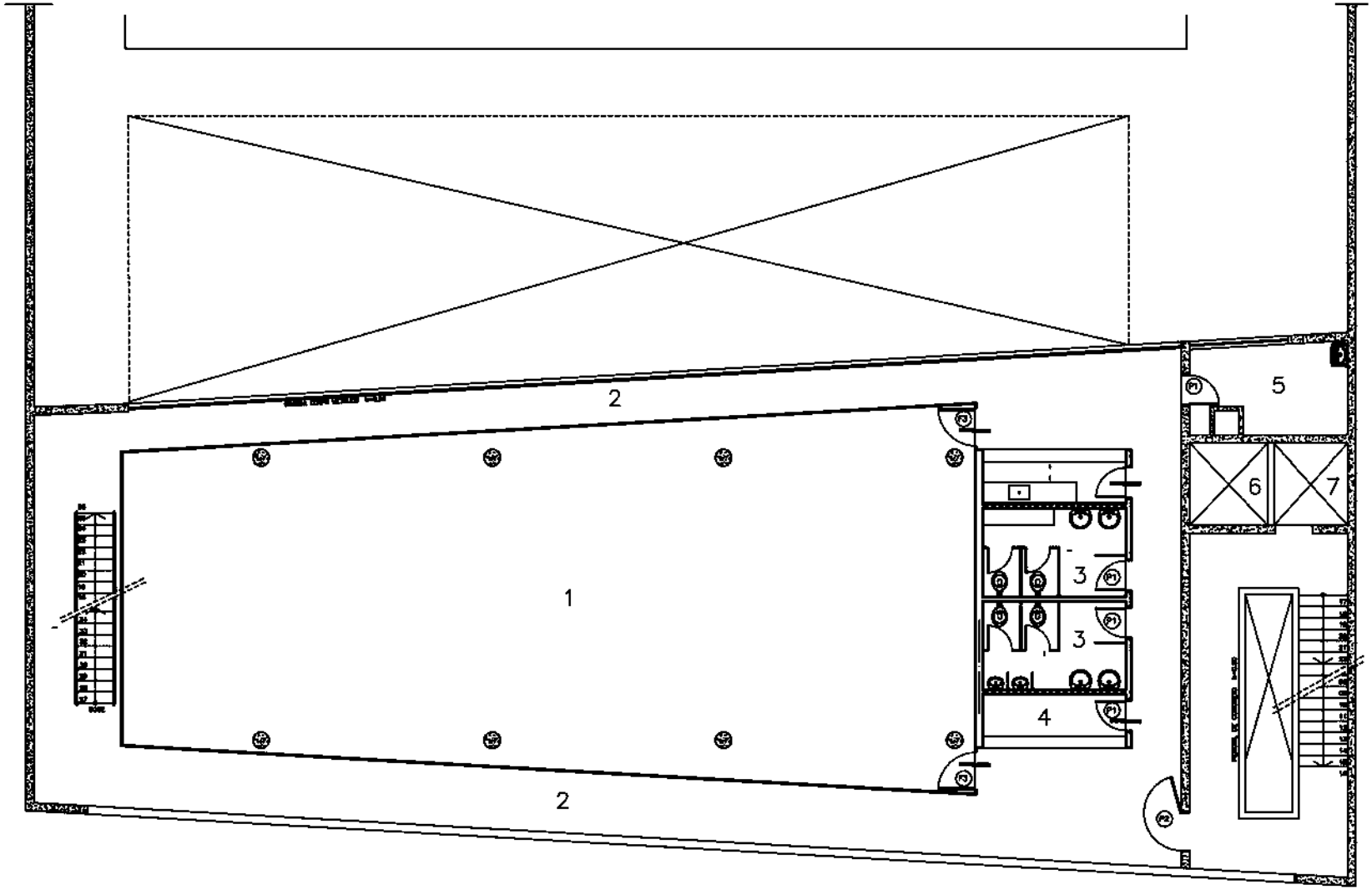


Figura 141 – Planta do 1º pavimento do prédio novo (1. cursos; 2. circulação; 3. sanitários; 4. informações; 5. depósito; 6. monta–carga; 7. poço do elevador). Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.

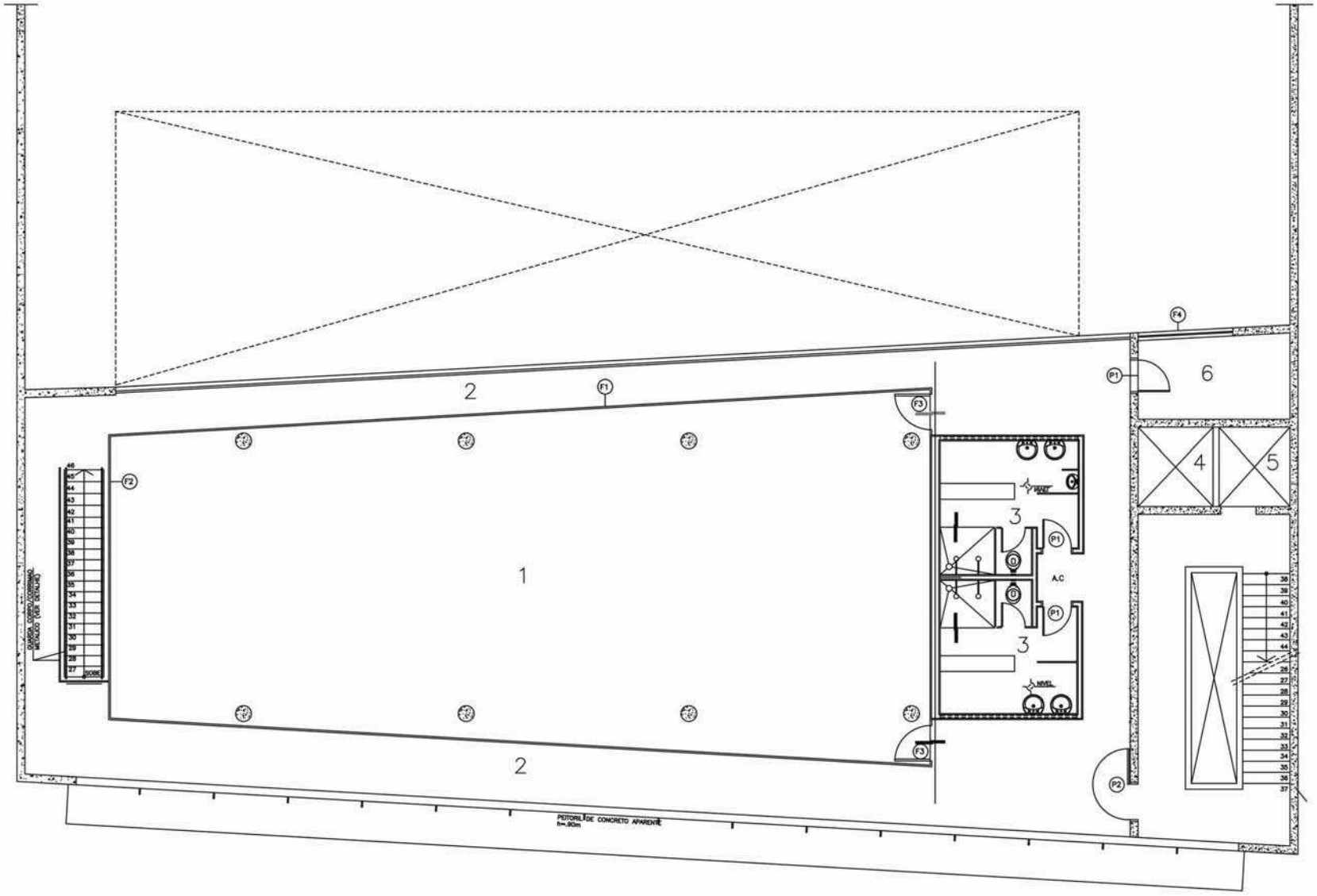


Figura 142 – Planta do 2º pavimento do prédio novo (1. ensaios; 2. circulação; 3. vestiário; 4. monta–carga; 5. poço do elevador; 6. depósito).

Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.

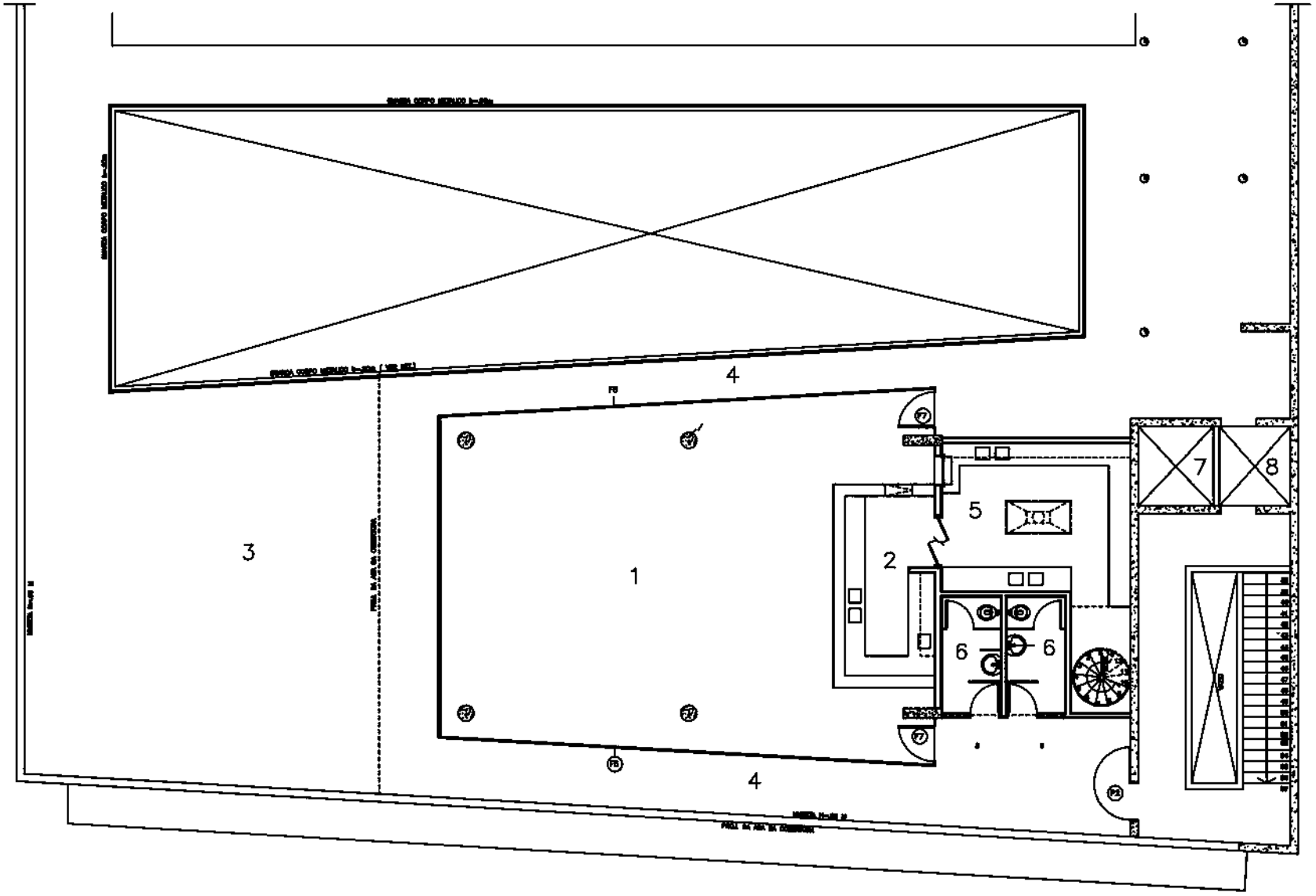


Figura 143 – Planta do 3º pavimento do prédio novo (1. restaurante; 2. bar; 3. terraço; 4. circulação; 5. cozinha; 6. sanitários; 7. monta–carga; 8. elevador). Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.

Anexo 1.22



Conjunto KKKK
1996

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Miguel Aby Azar, Registro SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: início da década de 1920.

Data da Construção: início da década de 1920.

Área do Terreno: 10.815 m^2.

Área construída: 725,00 m^2 (engenho) e 1.108,00 m^2 (armazéns).

Uso Original: armazéns e engenho .

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1987.

Histórico: A cidade de Registro se formou a partir de um posto de registro de ouro, na época da colonização portuguesa. Sua emancipação política se deu em 1944 e a construção da BR–116 provocou o crescimento da cidade.

A cidade foi um dos principais locais onde se estabeleceu a imigração japonesa em São Paulo. Data dos anos de 1912 o primeiro tratado entre Brasil e a imigração japonesa para a

vinda de 2.000 famílias e seu estabelecimento em uma área de 50.000 hectares no Vale do Ribeira de Iguape.

Em 1922, a Companhia Ultramarina de Desenvolvimento Kagai Kogyo Kabushiki Kaisha (KKKK), filial da Cia. Imperial Japonesa de Imigração, foi a responsável pela introdução das famílias japonesas na região; para isso, construíram quatro armazéns e um engenho de beneficiamento de arroz como suporte para a produção agrícola dos imigrantes. As edificações, conhecidas como Conjunto KKKK, funcionaram até 1939, quando as atividades foram paralisadas com o advento da guerra e a empresa KKKK foi dissolvida.

Hoje, a cidade pouco guarda de sua origem, restando apenas algumas habitações construídas no início do assentamento dos imigrantes e o conjunto KKKK. Neste sentido, as edificações que formam o conjunto constituem o principal testemunho do período de colonização da área.

Programa: engenho de beneficiamento de arroz e quatro armazéns para estocagem.

Características arquitetônicas: Os quatro armazéns possuem edificações idênticas, em alvenaria portante de tijolos, esteios de ferro e cobertura de telhas cerâmicas sobre tesouras de madeira.

A edificação destinada ao engenho de beneficiamento de arroz é constituída por três pavimentos, também em alvenaria portante de tijolos, com cobertura de telhas cerâmicas sobre estrutura metálica. Os pisos internos são de madeira, apoiados sobre perfis metálicos tipo “I”.

Todas as edificações possuem vãos localizados nas envasaduras das paredes, onde estão os caixilhos de ferro e vidro. A ligação externa entre os galpões e engenho se fazia através

de longa cobertura com telhas cerâmicas e estrutura metálica, localizada na parte voltada para a cidade.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 1995 – 1999.

Data da Construção: término da obra em 2002.

Contratante: Prefeitura Municipal de Registro – FDE.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 70,00 m^2

Uso atual: Memorial da Imigração Japonesa no antigo engenho; área para convivência e exposições nos armazéns K1 e K2; centro de formação de gestores da Educação Estadual nos armazéns K3 e K4.

Programa: Memorial da Imigração Japonesa no antigo engenho – espaços expositivos, cozinha, sanitários, restaurante, vestiário de funcionários; área para convivência e exposições nos armazéns K1 e K2 – sanitários, salas de exposições, sala de estar, salas administrativas; centro de formação de gestores da Educação Estadual nos armazéns K3 e K4 – salas de aula, sala de aula prática, sala de informática, sala multimídia, sala de reuniões, sanitários.

Descrição da intervenção: O escritório Brasil Arquitetura preparou um estudo hipotético, em 1995, para a transformação do antigo conjunto KKKK em centro de educação e cultura. Com o estudo em mãos peregrinaram por governos municipais e secretarias de Estado até conseguirem a adesão do Prefeito de Registro, Samuel Moreira da Silva Junior, e o apoio da Fundação de Desenvolvimento da Educação, através da Secretaria de Educação.

O programa foi estabelecido com atividades bem definidas – *Centro de Formação de Professores da Rede Estadual*, *Centro de Convivência dos Habitantes de Registro* e *Memorial da Imigração Japonesa do Vale do Ribeira* –, que foram distribuídas nos prédios já existentes; o auditório, a ser usados por todas as atividades, mereceu uma edificação nova.

O projeto prescreveu a restauração das edificações já existentes, bastante deterioradas pelas interferências climáticas da região. Alguns elementos e anexos adicionados às edificações ao longo dos anos foram eliminados pelos arquitetos.

Na edificação do Engenho – edifício de três pavimentos, onde foi alocado o Memorial da Imigração Japonês – foi acrescentada a caixa do elevador, facilmente percebida no lado externo da edificação, em destaque, e devidamente caracterizada como intervenção contemporânea. O mesmo ocorre com a marquise de concreto que faz a ligação de todas as edificações, em referência à antiga marquise existente.

Dois galpões foram adaptados para abrigar o centro de formação de professores, a ser utilizado por 300 profissionais por semana. Os outros dois galpões se tornaram um local para uso múltiplo, com centro de convivência e espaços administrativos. A ligação entre os dois pares de galpões foi transformada em jardim interno.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 400,00 m^2

Uso: teatro/auditório.

Programa: platéia para 150 lugares, palco reversível, camarim, foyer, sala de apoio, sanitários, depósito, cabine de projeção.

Características Arquitetônicas: a edificação do teatro/auditório apresenta–se como um prisma branco um pouco afastado das edificações antigas. De planta retangular, é uma grande caixa de concreto pintada de branco. As duas grandes aberturas situam–se nas faces menores do prisma – a entrada, com fechamento em muxarabi de madeira e, do lado oposto, a abertura dos fundos do palco para o espaço externo. Essas aberturas são fechadas por painéis deslizantes; no nível do palco, se projeta para fora uma pequena plataforma de concreto, coberta por marquise atirantada, também em concreto. As outras duas faces do prisma apresentam pequenas aberturas que correspondem ao acesso de serviços e janelas das salas de apoio e sanitários. Quatro gárgulas de cada um dos lados maiores, fazem a drenagem das águas pluviais.

O espaço interior também é pintado de branco; o piso é em cimento queimado e a laje do foyer, em concreto aparente; o espaço a platéia possui forro acústico.



Figura 144 – Vista do Conjunto KKKK, no início do século XX. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 145 – Vista do Conjunto KKKK, na década de 1990. Foto: Marcelo Ferraz.



Figura 146 – Vista do Conjunto KKKK, na década de 1990. Foto: Cícero Ferraz Cruz.

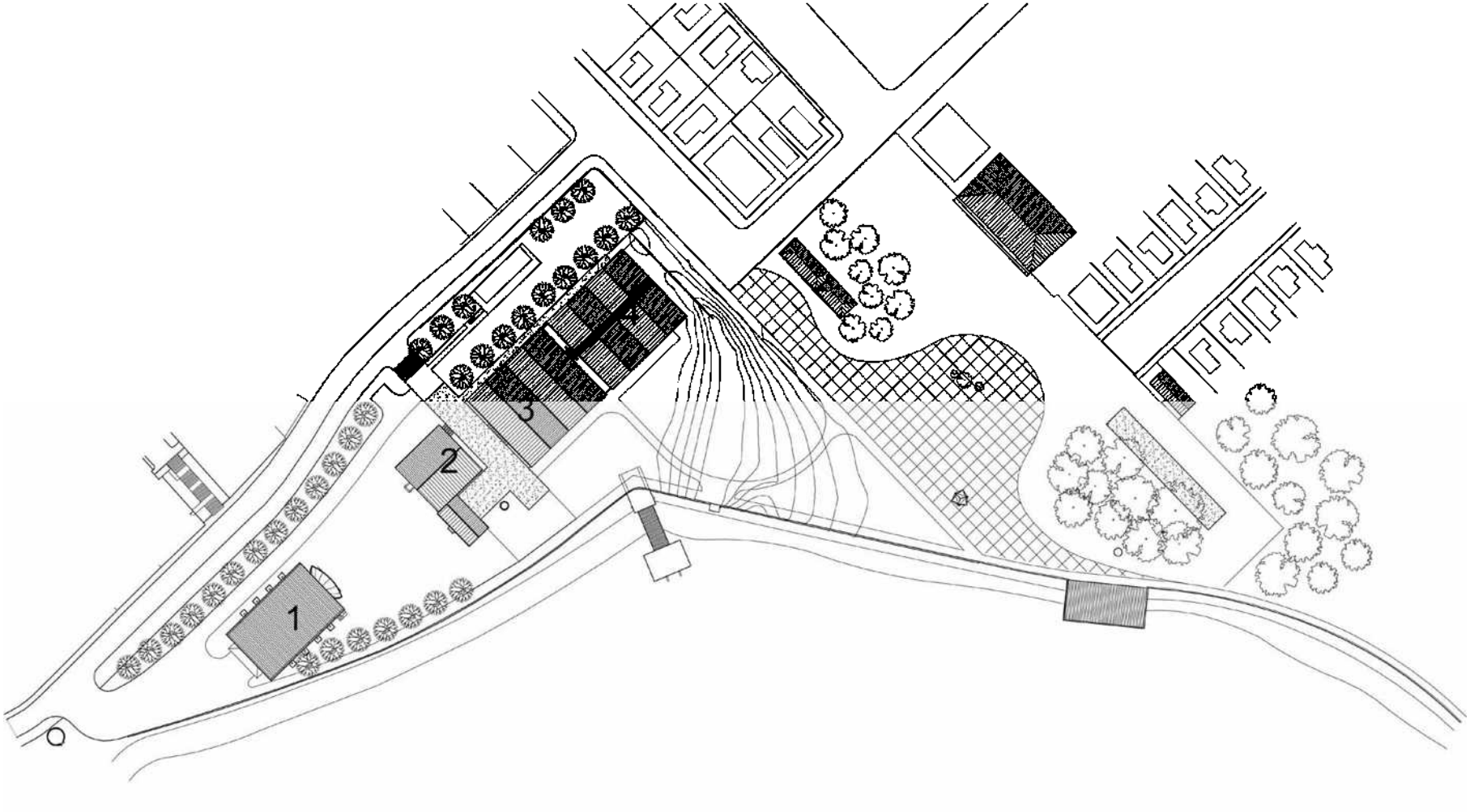


Figura 147 – Implantação com proposta de intervenção (1. teatro–auditorio; 2. Memorial da Imigração Japonesa; 3. Centro de Convivência/Exposições; 4. Centro de capacitação de professores). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

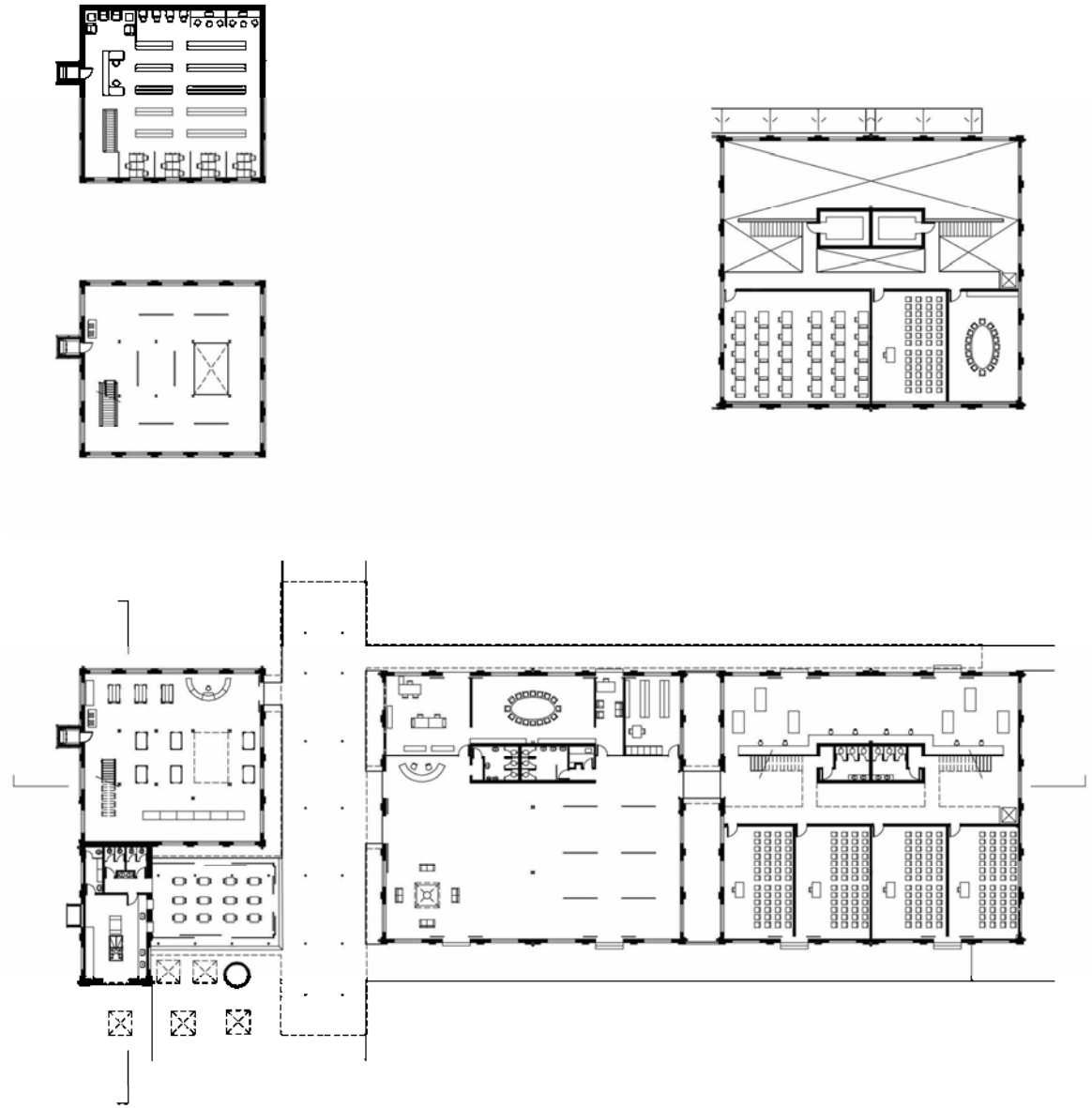


Figura 148 (acima) – Plantas do prédio do Memorial (antigo Engenho, à esquerda) e dos galpões. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 149 – Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 150 – Galpões, após a intervenção Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 151 – Teatro. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

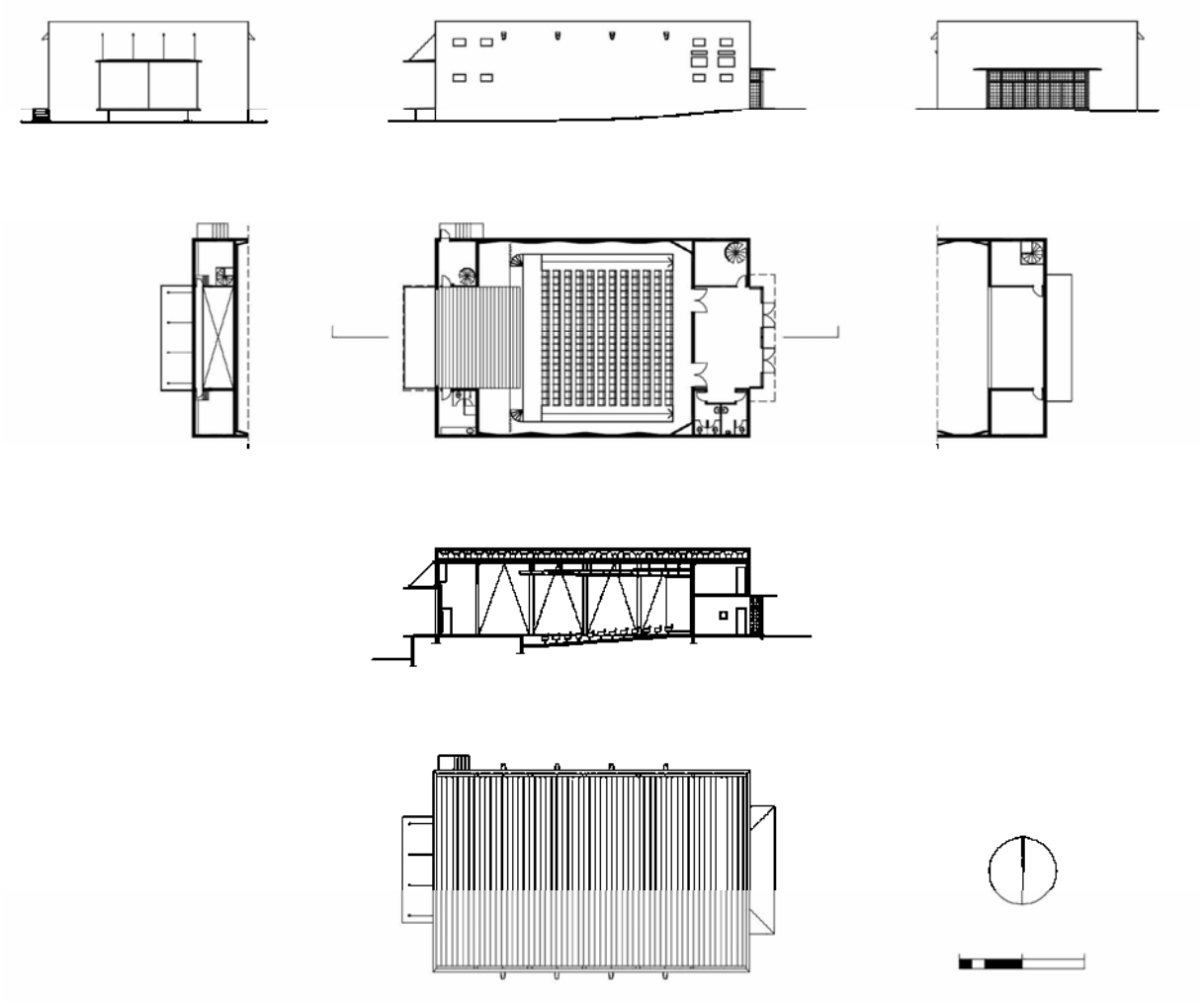


Figura 152 – Projeto completo do Teatro. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 153 – Vista do Conjunto KKKK após a intervenção. Foto: Nelson Kon.

Anexo 1.23



Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz

1996

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Lucas Nogueira Garcez, São Bernardo do Campo SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: final da década de 1940.

Data da Construção: final da década de 1940.

Área do Terreno: 46.493,18 m^2.

Área construída: 16.655,00 m^2.

Uso Original: estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: a Fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz se deu no ano de 1949, por iniciativa de Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. Dos seus dois estúdios saíram filmes de grande importância da cinematografia brasileira. Produziu 18 filmes de longa metragem e 4 filmes de curta metragem entre 1949 e 1953. Todo o seu acervo está guardado no MIS. No início da década de 1950 passou por uma crise, retomando suas

atividades em 1956 com o nome de Brasil Filmes. Volta a se chamar Vera Cruz na década de 1970. Com a Cia. Cinematográfica já em decadência, em 1989, é criada a Comissão Vera Cruz para criação de um Centro de Produção e Difusão Culturais aproveitando os remanescentes da Cia. Vera Cruz. A arquiteta Lina Bo Bardi é chamada para a readequação do conjunto, mas a obra não se concretiza. Na época do projeto, os estúdios maiores eram alugados para empresas de publicidade, feiras de móveis e outros eventos; e, o estúdio menor, era alugado para a TVC. Alguns anos mais tarde, é encomendado ao escritório Brasil Arquitetura um estudo para a revitalização dos dois estúdios maiores e a criação de um Centro Cultural, aproveitando o galpão menor, fruto de um convênio entre a Secretaria de Estado da Cultura, a Fundação Padre Anchieta e a Prefeitura de São Bernardo do Campo.

Programa: três estúdios e áreas de apoio.

Características arquitetônicas: o conjunto é formado por dois galpões maiores contíguos entre si, um galpão menor, portaria e estacionamento. Os dois galpões maiores são retangulares, construídos em estrutura de concreto armado e vedação em alvenaria de tijolos; cada um deles possui cobertura independente, em estrutura metálica cobertas por telhas também metálicas. O galpão menor, de planta retangular, é formado por cobertura metálica em semicírculo.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz (colaboradores: Eduardo Colonelli e Ana Paula G. Pontes).

Data do Projeto: 1996/1997.

Data da Construção: obra inacabada.

Contratante: Secretaria do Estado da Cultura – TV Cultura.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 1.500,00 m^2

Uso atual: Estúdios e Centro Cultural.

Programa: dois estúdios, laboratório de filmes, estúdio de efeitos especiais, recepção e administração, camarins, figurino, maquiagem, apoio, depósito, oficina, câmeras, fotografia, trucagem.

Descrição da intervenção: o projeto previa a reforma e adaptação dos galpões da antiga Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Todos os acréscimos posteriores seriam demolidos. A estrutura de concreto existente ao redor dos estúdios abrigaria todas as atividades de apoio, criando uma espécie de anel em volta dos dois galpões existentes. O galpão menor, o cine teatro seria abraçado por dois anexos novos – o Memorial Vera Cruz e o Conjunto do Cinema e Restaurante.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 3.800,00 m^2 (Centro Cultural) e 680,00 m^2 (Edifício Técnico).

Uso: Centro Cultural.

Programa: cine–teatro, memorial, restaurante, cozinha, cabine de projeção, camarins, depósito, oficinas, administração.

Características Arquitetônicas: o galpão menor existente, de planta retangular seria recuperado e continuaria a funcionar como cine–teatro. A proposta previa a construção de dois blocos dispostos perpendiculares entre si e que abraçarão o prédio existente – um deles é interrompido por um espelho d'água, dividindo–o em um bloco que abrigará o cinema; e outro, que teria dupla função de foyer para o cinema e para o cine–teatro. A interrupção desse bloco geraria dois volumes concebidos com perfil trapezoidal.

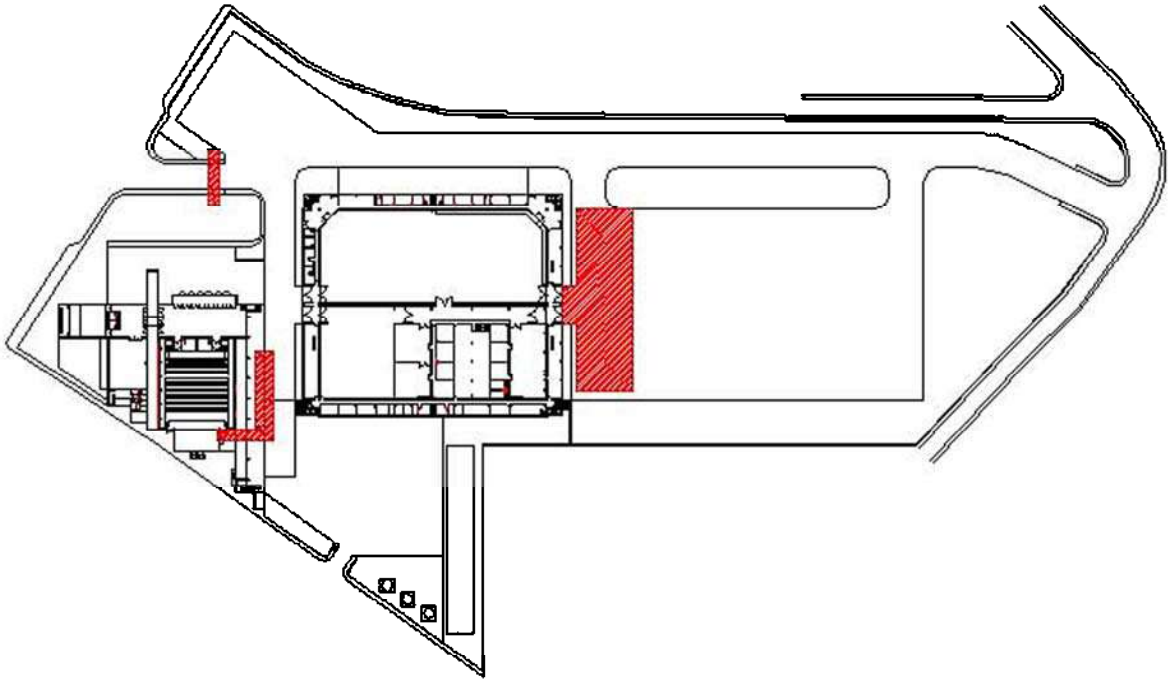


Figura 154 – Planta do Conjunto Vera Cruz com proposta de demolição (em vermelho).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

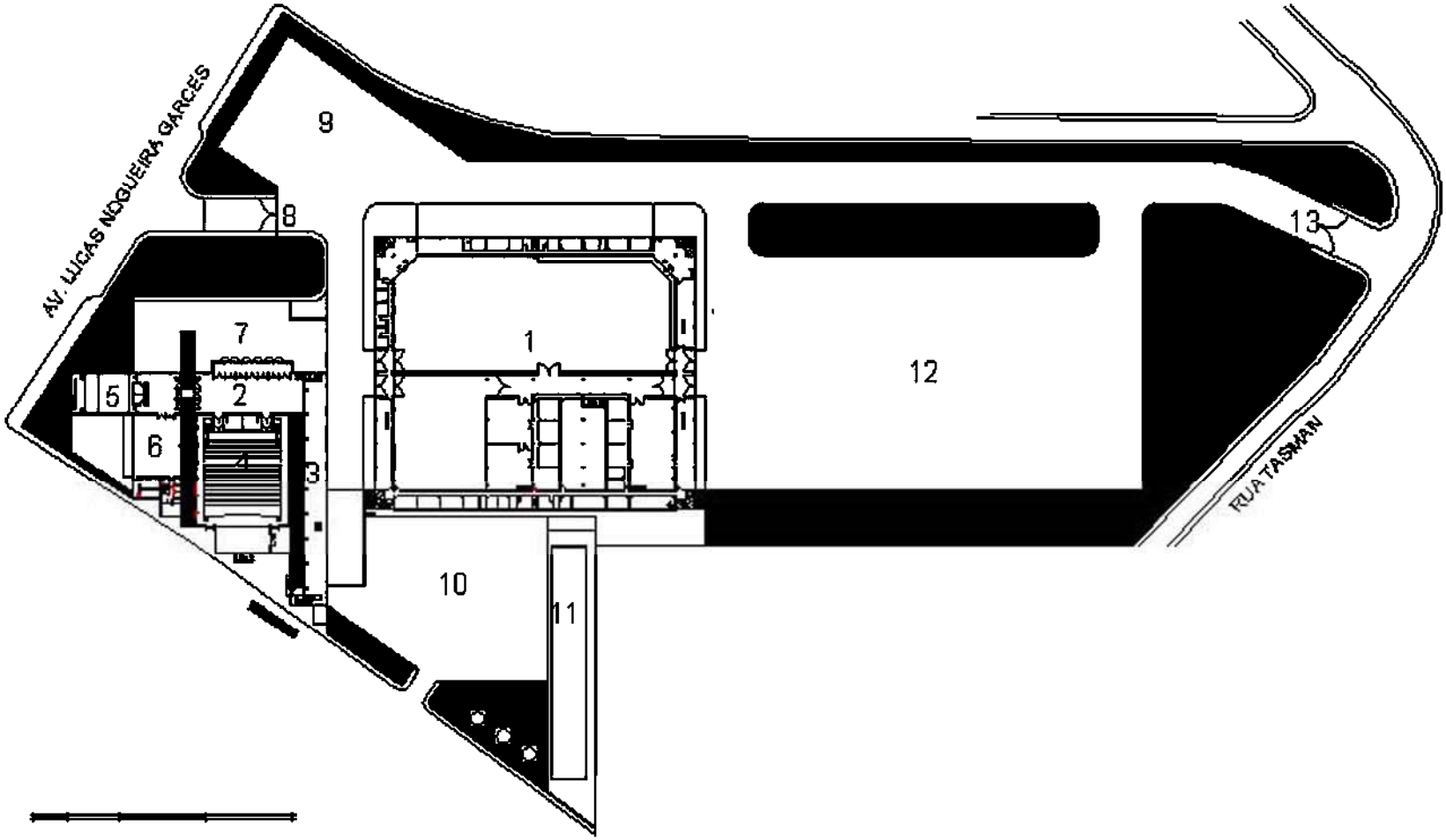


Figura 155 – Implantação com proposta de intervenção (1.estúdios; 2. centro cultural; 3. memorial; 4. cine/teatro; 5. cinema; 6. restaurante; 7. praça; 8. entrada; 9. estacionamento existente; 10. estacionamento de serviço; 11. edifício técnico; 12. *back lot*; 13. entrada de serviços). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

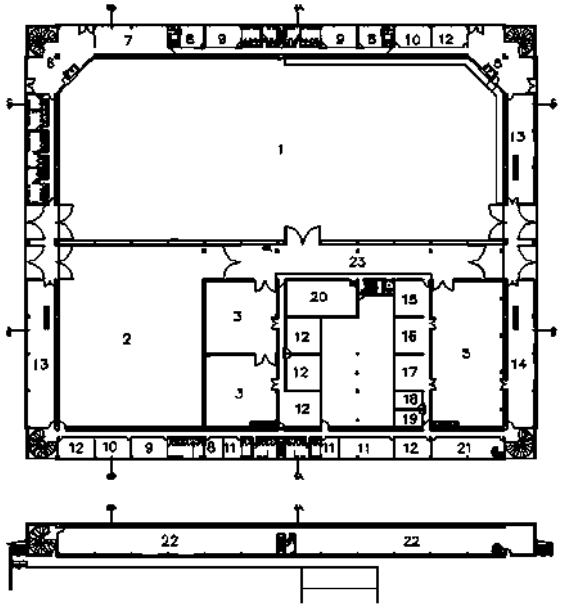


Figura 156 – Estúdios, planta do pavimento térreo com proposta de intervenção (1. estúdio A; 2. estúdio B; 3. estúdio cine/TV; 4. laboratório de filmes; 5. estúdio de efeitos especiais; 6. saguão de entrada; 7. recepção/administração; 8. camarim individual; 9. camarim coletivo; 10. figurino; 11. maquiagem; 12. apoio técnico; 13. depósito; 14. oficina; 15. contra regra; 16. câmeras; 17. fotografia; 18. laboratório; 19. trucagem; 20. cabine transformadora; 21. administração locadora; 22. depósito locadora; 23. rua de acesso). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

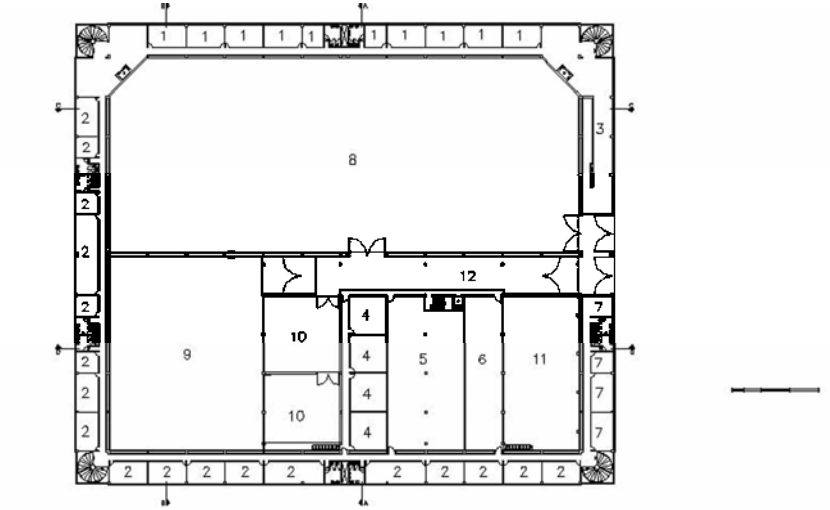


Figura 157 – Estúdios, planta do primeiro pavimento com proposta de intervenção (1. sala de aula; 2. administração; 3. lanchonete; 4. apoio técnico; 5. laboratório filmes; 6. animação e scanner; 7. apoio aos estúdios; 8. vazio estúdio A; 9. vazio estúdio B; 10. vazio estúdio cine/TV; 11. estúdio de efeitos especiais; 12. rua de serviço). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

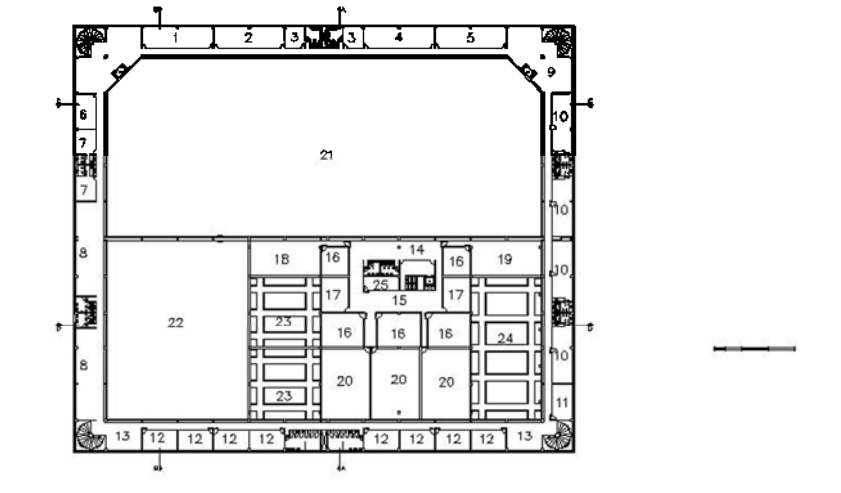


Figura 158 – Estúdio, planta do segundo pavimento, com proposta de intervenção: 1.biblioteca; 2. pesquisa; 3. projeção; 4. acervo; 5. reuniões; 6. secretaria; 7. sala; 8. administração; 9. estar apartamentos; 10. apartamento; 11. apoio apartamento; 12. alojamento; 13. estar alojamento; 14. recepção; 15. circulação; 16. controle; 17. apoio técnico; 18. estúdio foley; 19. estúdio mixagem; 20. estúdio som; 21. vazio estúdio A; 22. vazio estúdio B; 23.vazio estúdio cine/TV; 24. vazio estúdio efeitos especiais; 25. depósito). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

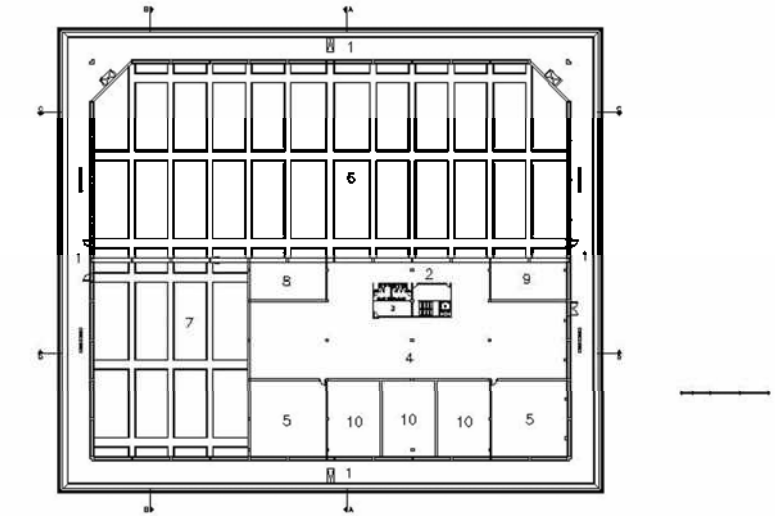
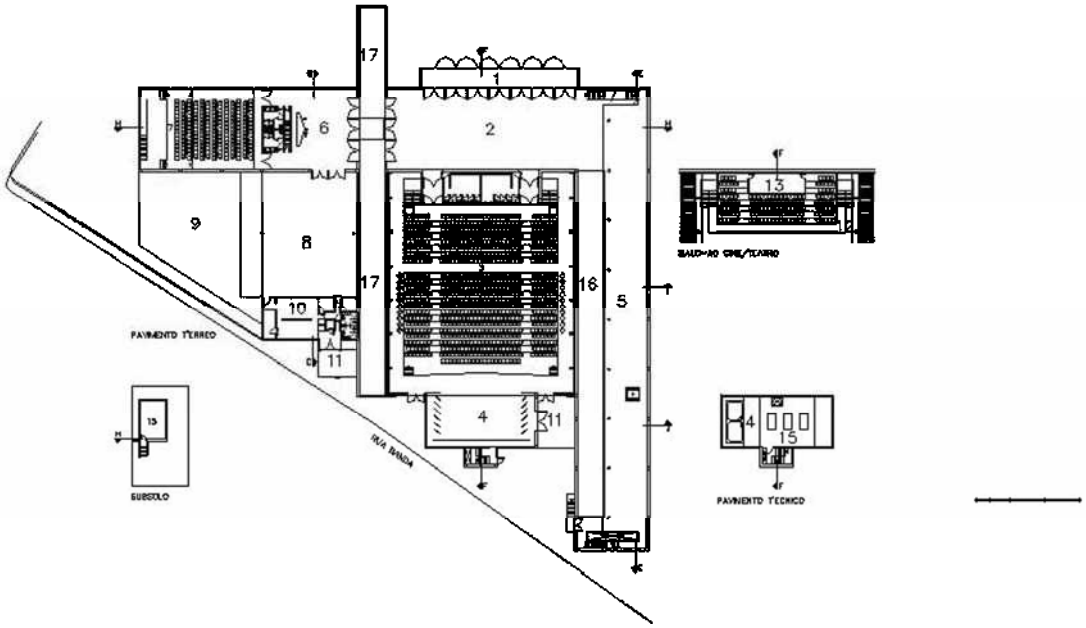


Figura 159 – Estúdios, planta da cobertura, com proposta de intervenção (1. reservatório d’água e *fan&coils*; 2. recepção; 3. depósito; 4. administração; 5. estúdio de som; 6. vazio estúdio A; 7. vazio estúdio B; 8. vazio estúdio *foley*; 9. vazio estúdio mixagem; 10. vazio estúdio de som). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



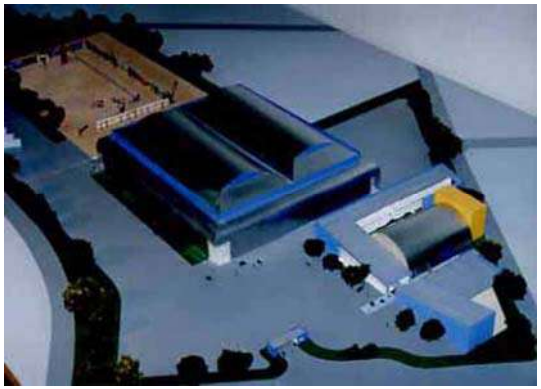


Figura 160 – Centro Cultural, planta térreo, com proposta de intervenção (1. balcão e pavimentos técnicos 1. acesso ao público; 2. foyer cine/teatro; 3. platéia cine/teatro; 4. palco; 5. memorial Vera Cruz; 6. foyer cinema; 7. platéia cinema; 8. restaurante; 9. pátio restaurante; 10. cozinha; 11. acesso serviço. 12. balcão cine/teatro; 13. cabine de projeção; 14. reservatório d'água; 15. equipamentos de ar condicionado; 16. jardim; 17. espelho d'água). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

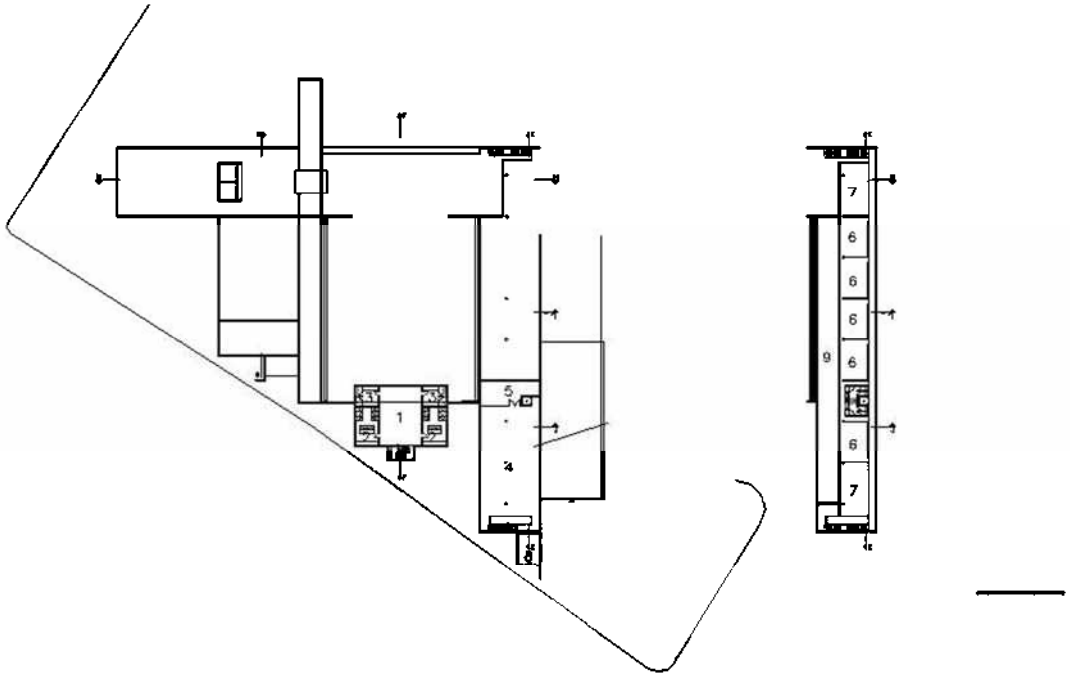


Figura 161 – Centro Cultural, plantas do subsolo e mezanino, com proposta de intervenção (1. fosso do palco/depósito; 2. camarim coletivo; 3. camarim individual; 4. depósito; 5. elétrica; 6. oficinas; 7. administração; 8. acesso de serviço; 9. jardim). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 162 – Maquete do projeto proposto.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.24

Requalificação do Bairro Amarelo

1997

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Hellersdorf, Berlim, Alemanha.

Autoria: não encontrada.

Data do Projeto: década de 1980.

Data da Construção: 1988/1992.

Área do Terreno: não encontrada.

Área construída: não encontrada.

Uso Original: conjunto habitacional.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: entre os anos 1960 e 1980 foram construídos pelo regime comunista, vários conjuntos habitacionais com elementos pré–fabricados. Em 1989, com a queda do Muro de Berlim foi criada uma fundação com o objetivo de revitalizar esses conjuntos. Foi aberta uma concorrência apenas para escritórios da América Latina, para projetar a revitalização de um desses conjuntos, o *Gelbes Viertel*. Entres os finalistas estava o escritório Brasil Arquitetura,

a dupla Éolo Maia e Jô Vasconcelos e o escritório MSGSSS de Clorindo Testa. Saiu vencedor o projeto do Brasil Arquitetura.

Programa: seis edifícios com seis andares cada.

Características arquitetônicas: conjuntos residenciais construídos em concreto pré–fabricado, com 3.200 apartamentos, totalizando 12 mil pessoas. São seis blocos, com seis andares cada.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Data do Projeto: 1997.

Data da Construção: 1998.

Contratante: concurso realizado pela administração municipal de Berlim.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: conjunto habitacional.

Programa: humanizar e dar personalidade ao conjunto habitacional *Gelbes Viertel*.

Descrição da intervenção: o projeto, apoiado na cultura popular da América Latina, partiu de quatro premissas: uso de cores com a função de dar uma identidade aos edifícios; utilização de muxarabis em contraste com o concreto; uso de azulejos com motivos

indígenas; utilização de obras de artistas brasileiros (Franc Krajcberg, amílcar de Castro, Miguel dos Santos, Siron Franco).

A área externa foi remodelada com caminhos sinuosos de mosaico português, espelhos d'água e vegetação. As quatro entradas do conjunto são marcadas pelas obras de arte.



Figura 163 – Vista dos prédios do Conjunto Habitacional antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 164 – Vista Geral do Conjunto Habitacional antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 165 – Vista Aérea de Hellersdorf. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 166 – Mapa de Berlim. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

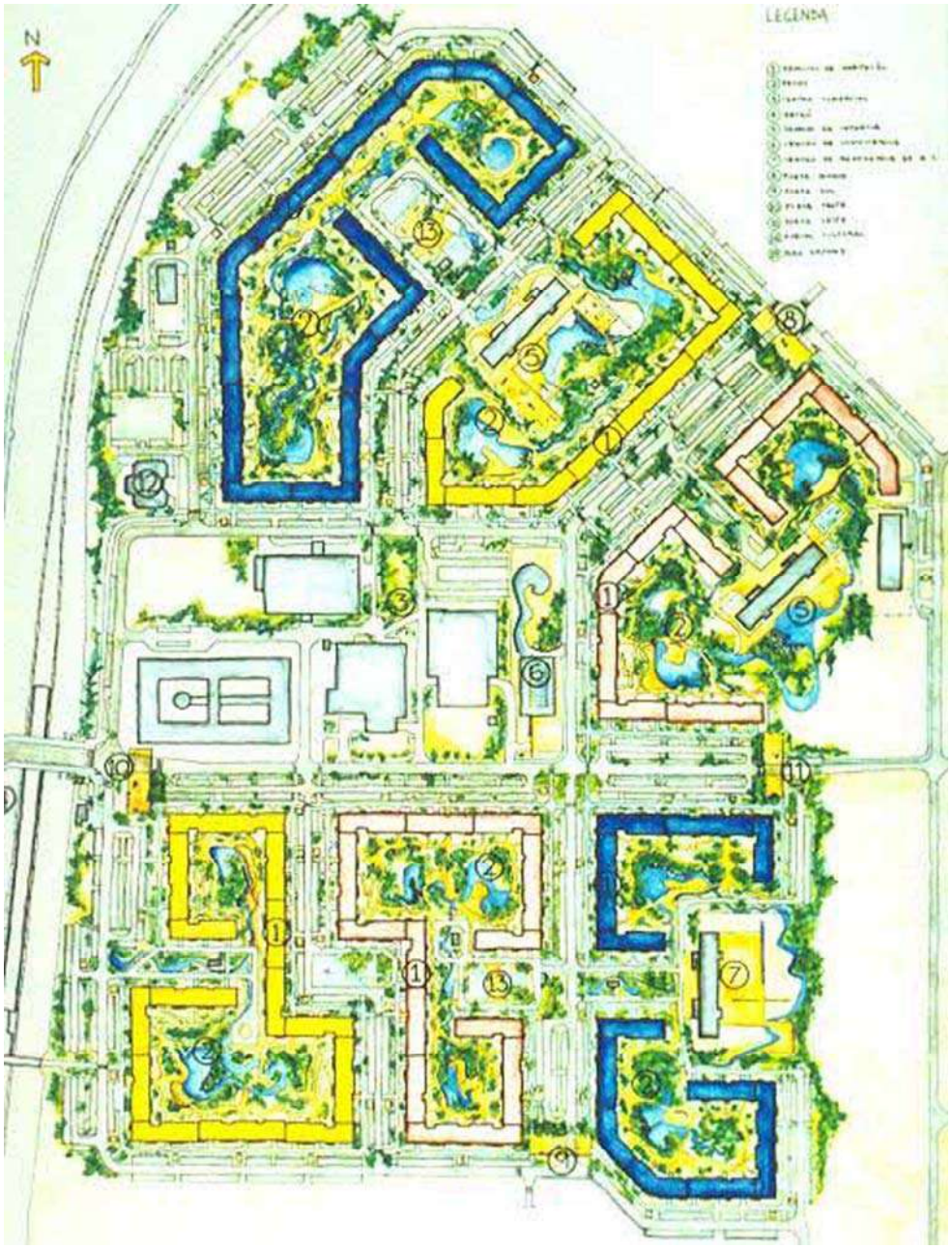


Figura 167 – Implantação com proposta de Intervenção para conjunto habitacional *Gelbes Viertel*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 168 – Vista Geral do Conjunto Habitacional após a intervenção .
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 169 – Azulejos Kadiwéu aplicados na fachada.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Documento 004 – Publicação internacional *Neues Deutschland* .

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Neues Deutschland

SOZIALISTISCHE TAGESZEITUNG · GEGRÜNDET 1946 Mittwoch, 9. April 1997

Lateinamerikanisches Flair in der »Platte«

Brasilianer gestalten Hellersdorfer Wohngebiet um

Von Ingeborg Dittmann

»Ein Quartier bekennt Farbe« – unter diesem Motto hatte die Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf (WoGeHe) einen internationalen städtebaulichen Wettbewerb zur Aufwertung des Wohngebietes zwischen Carola-Neher- und Erich-Kästner-Straße ausgeschrieben. 8000 Bürger wohnen hier in 3300 Wohnungen.

Drei von 80 eingereichten Wettbewerbsbeiträgen wurden nun bei einer Planungswerkstatt vorgestellt und diskutiert. Gutachtergruppen, denen Architekten, Städteplaner, Vertreter von Bezirk, WoGeHe und Mieterbeiräten angehören, entschieden sich letztlich für das Konzept der Gruppe »Brasil Arquitetura«, die mit brasilianischen Gestaltungselementen der »Platte« lateinamerikanisches Flair verleihen will. Eine »fröhliche Farbgestaltung« (weiß, gelb, blau, rosa), Balkongitter aus edlen Hölzern, Fassadengestaltung mit Kacheln, neue Eingangsbereiche und Hofdurchgänge sollen den Hochhäusern eigene Identität verleihen, Pflanzen und Wasserelemente die Höfe verschönern – so Marcelo Ferraz von »Brasil Arquitetura« gestern vor Journalisten. Vier als Portale wirkende Großskulpturen bilden die Tore zum Quartier.

Diese Aufwertung des Wohnumfeldes sowie Treppen- und Dachsanierung, Fensteraustausch, Fassaden- und Eingangsgestaltung führe zu keiner Mieterhöhung, versicherte WoGeHe-Chef Jack Gelfort. Lediglich die je nach Wunsch der Mieter durchgeführte Sanierung der Wohnung (Wohneingangstüren, Modernisierung von Bad und Küche, Balkonverglasung, Rolläden) habe eine Mieterhöhung zur Folge. Noch im April geht es los. Ende '98 soll alles abgeschlossen sein.

In einer öffentlichen Diskussion werden demnächst die Ergebnisse des Wettbewerbs vorgestellt, die ab 5. Mai auch in einer Ausstellung im »Baukasten« am U-Bahnhof Hellersdorf zu sehen sind.

Documento 005 – Publicação internacional *Berlim Beitung* .

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Berliner Zeitung

Italien 2000 Lit Dänemark 9,75 Dkr Schweiz 1,30 Sfr Österreich 10 Ös Spanien 200 Ptas Kanaren 230 Ptas Griechenland 370 Dr Schweden 12 Skr Norwegen 13 Nkr Tschechien 32 Kc Slowakei 40 SK Ungarn 145 Ft Portugal Cont. 230 Esc Türkei 165 000 TL Belgien 25 Bfr 90 020 ***

Nummer 82 · 53. Jahrgang Mittwoch, 9. April 1997 1 DM Berlin und Brandenburg/1,30 DM Auswärts



Bringt brasilianisches Flair nach Hellersdorf: Architekt Marcelo Carvalho Ferraz. Foto: Pohl

Plattenviertel mit brasilianischem Flair

Lateinamerikanische Architekten frischen Neubausiedlung auf

HELLERSDORF

Für 90 Millionen Mark will die Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf (WoGeHe) ein Plattenviertel mit 2 800 Wohnungen sanieren. Dabei sollen brasilianische Architekten einem Kiez ein neues Gesicht geben.

Der von der WoGeHe als „Gelbes Viertel" bezeichnete Kiez zwischen Wuhlegraben, Carola-Neher-Straße und Erich-Kästner-Straße wird wohl demnächst einen neuen Namen brauchen. Denn im Zuge der Sanierung wurde ein brasilianisches Architektenbüro mit einer farbenfrohen Verjüngungskur beauftragt. „Wir schlagen beispielsweise Großplastiken als Eingangstore zum Viertel und die Verwendung edler Hölzer und der volkstümlichen Farben Weiß, Blau, Gelb und Rosa vor. Aber wir haben gleichzeitig Respekt vor der Substanz der Plattenbauten", erklärt Marcelo Carvalho Ferraz, dessen Architekturbüro „Brasil Arquitetura S/C" sich in einem internationalen Gestalterwettbewerb durchgesetzt hat. „Gestützt auf unsere Erfahrungen aus Lateinamerika, möchten wir dem Kiez einen eigenen Charakter geben."

Von 35 Architekten in Europa und Lateinamerika, die sich bewarben, kamen drei – übrigens alle aus Lateinamerika – in den Endausscheid, informiert WoGeHe-Geschäftsführer Jack Gelfort. Maximal drei Prozent der Investitionssumme von 90 Millionen Mark würden für künstlerische Arbeiten eingeplant. Noch 1997 sollen drei Viertel aller Sanierungsmaßnahmen abgeschlossen sein. Die Grundsanierung werde sich nicht auf die Miete auswirken.

Für Marcelo Carvalho Ferraz ist es der erste Auftrag in Deutschland. Er betrachte es auch als Ehre, mit seinen Mitteln zu einem Kulturaustausch beizutragen. Sein Büro habe in Brasilien zahlreiche öffentliche Aufträge für Schulen, Krankenhäuser und Rathäuser verwirklicht. Das Motto des 43jährigen: „Wir Architekten sind ständig auf der Suche nach Neuem. Bei uns sagt man deshalb: Wir stehen im Regen, um naß zu werden." In dieser Woche will sich Ferraz im „brasilianischen Kiez" umsehen. sr

Documento 006 – Publicação internacional *Der tagesspiegel* .

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

UNABHÄNGIGE BERLINER MORGENZEITUNG

DER TAGESSPIEGEL

BERLIN, MITTWOCH, 9. APRIL 1997 / 53. JAHRGANG / Nr. 15 946 * 1,20 DM / 1,40 DM / A6622

HOTEL BOGOTA
Schlüterstr. 45 · Ecke Kurfürstendamm
10707 Berlin
Tel. 881 50 01 · Fax 883 58 87

Ein Stück Brasilien in Hellersdorf

Südamerikanische Künstler gestalten Plattenbau-Fassaden neu

HELLERSDORF (CD). Die Plattenbauten im sogenannten Gelben Viertel in Hellersdorf sollen bis 1998 ein unverwechselbares, lateinamerikanisch geprägtes Äußeres erhalten: In einem Wettbewerb der Wohnungsbaugesellschaft WoGeHe unter dem Motto „Ein Quartier bekennt Farbe" setzte sich jetzt ein brasilianisches Architekturbüro mit seinen Umgestaltungsplänen durch.

Anlaß des Wettbewerbs war die geplante Sanierung des Gelben Viertels, dessen Name von den bisherigen Gebäudefarben abgeleitet ist. In den 2800 Wohnungen zwischen der Carola-Neher-Straße im Norden und der Erich-Kästner-Straße im Süden leben rund 7000 Mieter. Die WoGeHe will in den nächsten Wochen damit beginnen, für insgesamt 90 Millionen Mark die Dächer, Hauseingänge und Treppenhäuser zu erneuern, Fenster auszutauschen und die Fassaden mit frischer Farbe zu versehen. An dem Wettbewerb hatten sich 80 Städtebauer, Architekten und Künstler beteiligt, von denen drei in die engere Wahl kamen. Eine zwölfköpfige Jury wählte schließlich das Büro Brasil Architetura der beiden Architekten Marcelo Carvalho Ferraz und Francisco de Paiva Fanucci aus.

Auffällig an den Entwürfen der Brasilianer sind vor allem die in Lateinamerika als „Mujarabi" bekannten Holzgitter, die vor den Hauseingängen, an allen Balkonen und an den Durchgängen zwischen Straßen und Innenhöfen angebracht werden sollen. Für die Fassaden wird als Grundfarbe Weiß benutzt, hinzu kommen je ein farbiger Streifen an der Gebäudeunter und -oberkante. „Wir verwenden Farben, die der volkstümlichen Architektur Lateinamerikas entnommen sind: Meerblau, Gelb und Rosa", erläuterten die brasilianischen Planer gestern. Außerdem erhalten die Höfe ein Pflaster aus portugiesischem Stein und Verkleidungen aus bedruckten Kacheln an den Zugängen. An den vier Eingangsbereichen des Gelben Viertels im Norden, Süden, Westen und Osten sollen Skulpturen entstehen, für deren Gestaltung die Architekten noch „einen Bildhauer von zweifellosem Wert und Ruf" suchen.

B.Z.
Nr. 82/15 ★ 121. Jahr / Mittwoch, 9. April 1997 ★ A 2032 A
80 Heute mit großem Reise-Teil
Dänemark dkr 5,25 · Griechenland Dr 280,- · Schweiz sfr 1,- Türkei TL 175.000,- · Italien Lit 1.600,- · Österreich öS 9,- · Polen PLZ 2,30 Portugal Esc 200,- (Cont.) · Spanien pts 160,- · Ungarn Ft 140,-

Südamerikaner wollen Hellersdorf bunter, schöner machen

90 Mio für die alten Platten

Hellersdorf – Samba nochmal! Südamerikanische Lebensfreude bald auch in Hellersdorf? Brasilianer wollen die grauen Platten im Berliner Osten kunterbunt und wohnlicher machen.

„Spielwiese" ist das „Gelbe Viertel" (Codename der Wohnungsbaugesellschaft WoGeHe). Zwischen Carola-Neher-Straße im Norden und der Erich-Kästner-Straße im Süden werden ab Juni rund **90 Millionen Mark in die 2800 Wohnungen** investiert. **Architekt Marcelo Ferraz:** „In den Innenhöfen sollen kleine Tropenwälder wachsen. Die Hausfassaden in den klassischen iberischen Farben rot, weiß, blau und gelb strahlen, und die Hausflure werden mit südamerikanischen Fliesen verschönert."

Investiert wird aber nicht nur in Tropenflair, sondern auch in Dach-, Balkon- und Wohnungs-Modernisierung. WoGeHe-Sprecher Olaf Dietze: **„Mieterhöhungen sind durch Grundsanierungsmaßnahmen nicht zu befürchten!"**

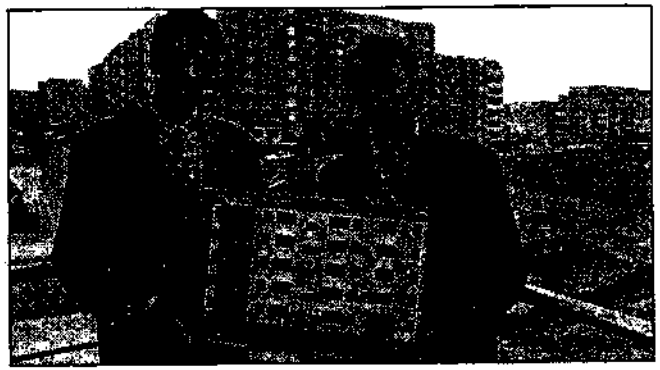


Foto: Beurich

Die Architekten Francisco de Paiva Fanucci (li.) und Marcelo Ferraz mit einem Modell von „Samba"-Hellersdorf: blauer Sockel, holzfarbene Wintergärten

O ESTADO DE S. PAULO
EDIÇÃO SÃO PAULO

ARQUITETURA

Brasileiros vencem concurso alemão

Projeto escolhido para reconstruir o bairro Hellerdorf, em Berlim, é do Escritório Brasil

CAMILA VIEGAS
Especial para o Estado

Dentro do maior canteiro de obras da Europa atual, para a reestruturação de Berlim, haverá uma zona onde se falará português. O escritório Brasil Arquitetura defendeu, ao lado de outros dois, no último dia 7, um projeto para a reforma do bairro de Hellerdorf, na antiga Berlim Oriental. O projeto, inspirado na cultura latino-americana, começa a ser posto em prática em junho.

A partir de 1999, Berlim pretende ser novamente o centro de interesses internacionais da Europa. Para esse reerguimento social e estrutural, levando-se em conta os atuais desafios ecológicos, econômicos e sociais, a prefeitura de Berlim abriu um concurso internacional como estratégia para a modernização da metrópole.

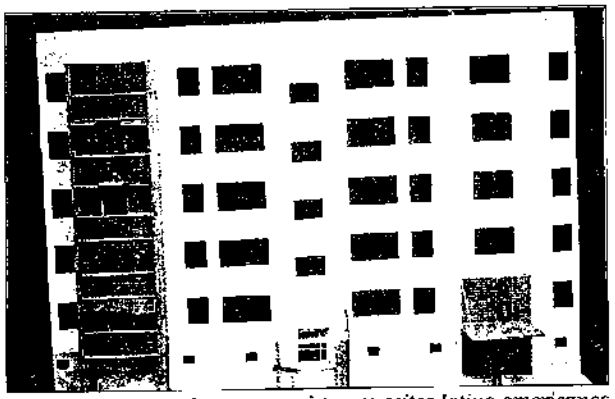
O bairro de Hellerdorf foi escolhido para ser reformulado por arquitetos latino-americanos. Do México ao Chile, 50 escritórios mandaram seus portfólios e currículos para uma pré-seleção de três. Esses selecionados tiveram um mês para projetar um novo desenho para o bairro. Dois brasileiros e um argentino foram escolhidos: o Brasil Arquitetura, de Marcelo Ferraz (São Paulo), e o escritório de Éolo Maia e Jô Vasconcelos (Belo Horizonte) e Justo Solsona e Clorindo Testa (Buenos Aires).

ARTISTAS VÃO DESENHAR ENTRADAS

Os projetos foram defendidos ante uma comissão de nove integrantes, entre arquitetos internacionais, críticos, representantes dos habitantes do bairro e vereadores. "O processo foi rápido porque querem inaugurar a primeira etapa das reformas em janeiro", explica Ferraz.

Será aplicado o equivalente a US$ 60 milhões nas obras. Isso inclui trabalhos de infra-estrutura e a adoção do projeto brasileiro. O desenho do Brasil Arquitetura foi baseado na cultura e em conceitos latino-americanos característicos. Há elementos como muxarabi nas varandas (treliças de madeira), pátios internos com vegetação local (mas disposta em calculada desordem como as plantas naturais brasileiras), além de espelhos d'água construídos de forma livre. "Respeitamos os edifícios de pré moldados que estão bem construídos e acrescentamos conceitos da nossa arquitetura, como as cores populares", diz Ferraz.

O arquiteto prevê ainda quatro portas de entrada para o bairro desenhadas pelos artistas brasileiros Amilcar de Castro, Miguel dos Santos, Siron Franco e Franz Krajcberg.



Maquete apresentada com o projeto: conceitos latino-americanos

FOLHA DE S.PAULO

São Paulo, quinta-feira, 17 de abril de 1997

DIRETOR DE REDAÇÃO: OTAVIO FRIAS FILHO • ... • ALAMEDA BARÃO DE LIMEIRA, ... • ANO 77 • ...

ARQUITETURA *Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci projetaram a reforma de um bairro na futura capital alemã*

Brasileiros ganham concurso em Berlim

Concurso teve 56 escritórios

de Reportagem Local

Foi a primeira vez que Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci ganharam um concurso internacional.

Eles concorreram com 56 escritórios de arquitetura na América Latina que foram convidados a elaborar projetos para a reforma urbanística do Bairro Amarelo — em Berlim oriental.

Os convites foram distribuídos no início de janeiro. Cada escritório teve que enviar os currículos, fotos de projetos e publicações em que seus projetos tenham sido publicados. A banca do concurso escolheu três escritórios.

Entre o recebimento do convite e a escolha dos finalistas se passou um mês.

Dois dos finalistas eram brasileiros. O projeto criado pelos arquitetos Éolo Maia e Jô Vasconcelos também passou para essa etapa. O terceiro finalista foi um grupo de arquitetos argentinos que incluía o arquiteto e artista plástico Clorindo Testa.

No dia 17 de março, os representantes dos três projetos finalistas enviaram seus projetos e maquetes.

No dia 7 de abril os projetos foram defendidos em Berlim por cada escritório. No mesmo dia saiu a decisão final.

No dia seguinte, Ferraz e Fanucci já estavam dando as primeiras instruções aos engenheiros alemães.



Os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, que projetaram a reforma do Bairro Amarelo, em Berlim



Maquete do Bairro Amarelo, no leste de Berlim, que sofrerá as reformas projetadas por Ferraz e Fanucci

de Reportagem Local

A futura capital da Alemanha foi transformada em um imenso canteiro de obras. Principalmente a parte oriental de Berlim.

É nessa área que será implantado um projeto de reurbanização, elaborado pela empresa Brasil Arquitetura, comandada por Marcelo Ferraz, 41, e Francisco Fanucci, 45 — responsável também pelo projeto de recuperação dos estúdios de Vera Cruz.

O escritório de arquitetura foi o ganhador de um concurso organizado pela empresa alemã WoGeFe — contratada pela Prefeitura de Berlim para reorganizar o espaço urbano da cidade.

O projeto prevê a reforma do Bairro Amarelo, uma área do bairro conhecido como Hellersdorf, na parte oriental da cidade.

A reformulação de Ferraz e Fanucci prevê liberar o centro dos blocos de edifícios (cada um com 200 apartamentos — cerca de 10 mil habitantes de classe média, segundo Fanucci e Ferraz.

O projeto começa a ser executado em junho e deve ficar pronto no próximo ano. O orçamento previsto é de cerca de R$ 57 milhões.

A reforma no Bairro Amarelo faz parte de uma mudança mais ampla, na mesma área da cidade.

O bairro inteiro de Hellersdorf, com seus 100 mil habitantes, foi dividido em oito áreas e passará por reformas.

Segundo Ferraz e Fanucci, os prédios da área foram construídos durante o regime comunista e têm a mesma aparência. O projeto prevê a diferenciação desses espaços.

"Eles estão fazendo um grande esforço de caracterização desses bairros. Hoje, tudo é pré-moldado", diz Fanucci.

América Latina

A empresa WoGeFe teve então a idéia de contatar apenas escritórios latino-americanos para a reforma do bairro amarelo.

O projeto de Ferraz e Fanucci teve quatro pontos básicos. O primeiro deles foi a criação de quatro "portais" para o bairro. Serão esculturas ergoidas nos quatro cantos do bairro demarcando seu espaço com referências a elementos importantes da América Latina.

Cada uma terá a assinatura de um artista plástico brasileiro. Amilcar de Castro fará a "porta" norte, Miguel dos Santos fará a sul, Siron Franco erguerá a leste, e Frans Krajcberg, a oeste.

Outro ponto no projeto foi o uso de muxarabis (espécie de balcão de treliça).

O terceiro ponto foi a reforma dos pátios internos, com pedras portuguesas, espelhos d'água, e com os acessos revestidos de azulejos estaropados com pedronagens kadiwéu (grupo indígena da Amazônia).

O quarto ponto foi a escolha das cores usadas na América Latina: o branco, o azul ultramar, o rosa e o amarelo.

"Partimos muito da arquitetura popular da América Latina", diz Fanucci.

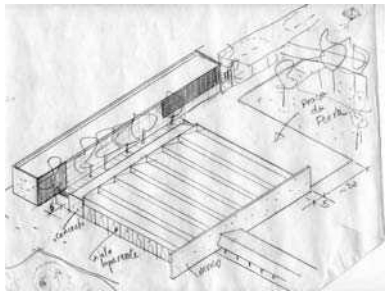
Fases

A execução do projeto terá três fases distintas. A primeira fase começa em junho e prevê a reforma da parte externa dos prédios. Esse estágio do projeto deve ser concluído em janeiro.

A segunda fase do projeto deve ser iniciada no próximo ano e prevê reformas urbanas, principalmente paisagísticas, como a criação de espelhos d'água e a instalação das obras de arte nos portais.

A última fase também está prevista para 98. São dois projetos de reutilização de um bloco de apartamentos que não foi terminado e de um jardim de infância que será desativado.

Ferraz e Fanucci resolveram criar um "centro de convivência dos moradores" e um "centro sobre a América Latina" no jardim de infância.



Anexo 1.25

Museu da Indústria e da Imigração

1997

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Dr. Cavalcanti, 396, Jundiaí SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: não encontrada.

Data da Construção: não encontrada.

Área do Terreno: 36.500,00 m^2 (terreno delimitado pelas Av. Dr. Cavalcanti, R. José do Patrocínio, R. XV de Novembro e R. Monteiro Lobato).

Área construída: 33.566,00 m^2

Uso Original: complexo industrial têxtil.

Nível de Tombamento: tombamento municipal.

Histórico: os primeiros povoadores chegaram à região por volta de 1615 e fixaram–se nas margens do rio Yundiá, desenvolvendo atividades agrícolas. Foi no século XIX que ocorreram as mudanças mais significativas para a região – o estabelecimento dos imigrantes italianos, a vinda da ferrovia e o funcionamento das primeiras indústrias. A Argos

Industrial S.A. foi fundada em 1913, por Ernesto Diederichsen, com a denominação de “Sociedade Industrial Jundiahyense”, depois, passando a se chamar “Sociedade Argos Industrial”. Em 1927, a industrial passou a ter a denominação definitiva de Argos Industrial S.A. A indústria atuou no setor têxtil, principalmente na produção de brins e gabardines. O complexo envolvia não só a edificação fabril, mas um armazém, capela, creche, biblioteca, refeitório e teatro. A empresa faliu em 1984. O complexo foi adquirido pela Prefeitura Municipal de Jundiaí em 1989. Em 1994, parte do complexo é demolido para a ampliação da Rua José do Patrocínio.

Programa: o complexo é formado por duas edificações de três pavimentos utilizadas para fiação e confecção; um bloco com dois pavimentos – área administrativa; um bloco com um pavimento – sala de tecelagem, tinturaria, sala de pano, depósito; 17 residências de 78,00 m^2 para funcionários.

Características arquitetônicas: As construções possuem tipologias diferentes, pois foram construídas em diversos períodos – 1914, 1915, 1938, 1945. As duas construções maiores, de três pavimentos, são construídas com estrutura de concreto armado, laje nervurada, vedação em blocos cerâmicos e cobertura com madeiramento sobre vigamento de concreto e telha tipo Marselha.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 1997.

Data da Construção: não foi executada.

Contratante: Prefeitura Municipal de Jundiaí SP.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 5.625,00 m^2 (área de intervenção).

Uso atual: Museu da Indústria e Museu da Imigração.

Programa: readequação dos espaços existentes – salão da indústria para exposições e eventos; museu da indústria com exposição permanente da história da industrialização de Jundiaí; Museu da Imigração, *Circolo Italiano*, áreas administrativas e de apoio (restaurante, café, estar).

Descrição da intervenção: o plano geral de revitalização do Complexo Argos foi elaborado pelo arquiteto Araken Martinho. Parte da fábrica começou a ser reformada em 1991. Ao escritório Brasil Arquitetura ficou destinado a readequação do conjunto de edificações situado na esquina da R. José do Patrocínio e Av. Dr. Cavalcanti. Em novembro de 1995, o escritório Brasil Arquitetura apresenta uma primeira proposta de trabalho para a intervenção no antigo Complexo Industrial Argos, com o programa da criação do Museu da Indústria de Jundiaí e o Museu da Imigração de Jundiaí. É proposto também, um espaço equipado para receber grandes exposições e um espaço para sediar o *Circolo Italiano*, ambos em edificações novas.

Em fevereiro de 1996, a proposta une os dois museus – da Indústria e da Imigração, num único museu. A idéia das edificações novas permanece. As demais edificações seriam objeto de projeto do arquiteto Araken Martinho.

Os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci desenvolveram apenas croquis iniciais de uma proposta que não se efetivou.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: aproximadamente 2.800,00 m^2

Uso: exposições temporárias.

Programa: indefinido.

Características Arquitetônicas: os primeiros croquis demonstram a intenção dos arquitetos em criar um prédio de planta retangular com três pavimentos, em concreto e vidro, com alguns fechamentos em treliças metálicas.

OBSERVAÇÕES:

A readequação do Complexo Argos aconteceu posteriormente objeto de projeto de outro escritório de arquitetura. Alguns galpões ainda estão em processo de reforma. No conjunto funcionam as seguintes atividades: Biblioteca Pública Municipal Prof. Nelson Foot, Fundação TVE Jundiaí, Centro de Convenções e Exposições João Guimarães Rosa, Auditório Elis Regina, Centro de Capacitação de Profissionais da Educação Professor Paulo Freire, Centro Municipal de Educação de Jovens e Adultos Prof. Dr. André Franco Montoro, Centro Municipal de Línguas Antônio Houaiss, Centro de Referência da Terceira Idade.



Figura 170 – Vista antiga do Complexo Argos.
Fonte: Prefeitura Municipal de Jundiaí.



Figura 171 – Vista antiga do Complexo Argos.
Fonte: Prefeitura Municipal de Jundiaí.



Figura 172 – Vista do Complexo Argos na década de 1990.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 173 – Vista do Complexo Argos, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 174 – Vista do Complexo Argos, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Anexo 1.26



Bank Boston
1998

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Paulista, 1811 – esquina com Al. Min. Rocha Azevedo, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: início da década de 1940.

Data da Construção: início da década de 1940.

Área do Terreno: 1.430,00 m^2.

Área construída: 770,00 m^2.

Uso Original: residência.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: não encontrado.

Programa: salas de estar, jantar, copa, cozinha, hall principal, dormitórios e sanitários.

Características arquitetônicas: a edificação construída no inicio da década de 1940 em estilo eclético segue o padrão dos demais casarões existentes na Av. Paulista, na época.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 1998.

Data da Construção: 1998.

Contratante: Bank Boston.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: agência bancária.

Programa: térreo – auto–atendimento, caixas, gerentes, apoio, sanitários, copa, estacionamento; pavimento superior – gerentes, sala de estar, sala de reuniões, sanitários, almoxarifado; subsolo – tesouraria.

Descrição da intervenção: os arquitetos foram convidados para recuperar e reformar a edificação para receber uma agência do *Bank Boston*, no qual deveria estar presente "um novo conceito de agência que reúne, em um imóvel do início do século, modernidade, tecnologia e a experiência do atendimento personalizado"[7].

O aspecto geral da edificação foi mantido. Para a adequação do novo programa de utilização, algumas paredes internas foram demolidas e outras foram construídas. Os elementos que ornamentam o espaço interno, como lustre, arandelas, peças de gesso,



Figura 175 – Vista Geral antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

[7] Carta convite ao Escritório Brasil Arquitetura (Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura).

peças de mármore, gradil em ferro da escada principal, foram mantidos e recuperados, de forma a manter a memória do antigo palacete residencial.



Figura 176 – Saguão central antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Em virtude da segurança necessária a uma agência bancária, todos os caixilhos (portas e janelas) foram retirados e substituídos por caixilhos em alumínio com pintura eletrostática, com vidro duplo à prova de balas. Algumas portas de madeira do pavimento térreo foram instaladas no andar superior, na sala de reuniões.

Quanto a cobertura, foi recuperada a estrutura, as telhas cerâmicas foram substituídas por telhas metálicas, calhas e rufos foram revisados.

A maior intervenção nessa edificação está na abertura central da cobertura, onde foi instalada uma grande clarabóia de vidro e estrutura metálica, com fechamento interno em muxarabi de madeira maciça, cabriúva vermelha.

Todas as instalações contemporâneas acrescidas à edificação – tubulação de ar condicionado, nova iluminação, rede elétrica, de telefonia, de lógica – foram embutidas no piso ou no forro.



Figura 177 – Saguão central depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Para a criação do estacionamento na área externa, foram demolidas as edificações existentes no fundo do lote. O piso existente também foi trocado por placas de concreto. Foram realizados trabalhos de demolição do muro circundante da construção, com exceção do pórtico existente à Al. Min. Rocha Azevedo. Um outro pórtico idêntico foi construído para marcar a saída do estacionamento.

As fachadas receberam correções no revestimento, com a reparação e substituição de elementos decorativos. Algumas aberturas foram fechadas ou tiveram dimensões alteradas, nesse caso, a ornamentação de frisos e molduras foram refeitas para melhor se adequarem ao novo tamanho. Elementos decorativos como balaustradas, frisos, molduras foram

recuperados e as partes faltantes ou quebradas, restituídas. Todas as fachadas foram pintadas de branco, inclusive os elementos decorativos.

O eixo condutor da intervenção, segundo os arquitetos[8], foi preservar a volumetria, os elementos decorativos mais significativos e adaptar os ambientes aos novos usos.

Os arquitetos sugeriram à instituição bancária a aquisição de duas obras de arte – duas telas da série “Azul e Preto” do artista Amílcar de Castro.

[8] Memorial do Projeto (Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura).

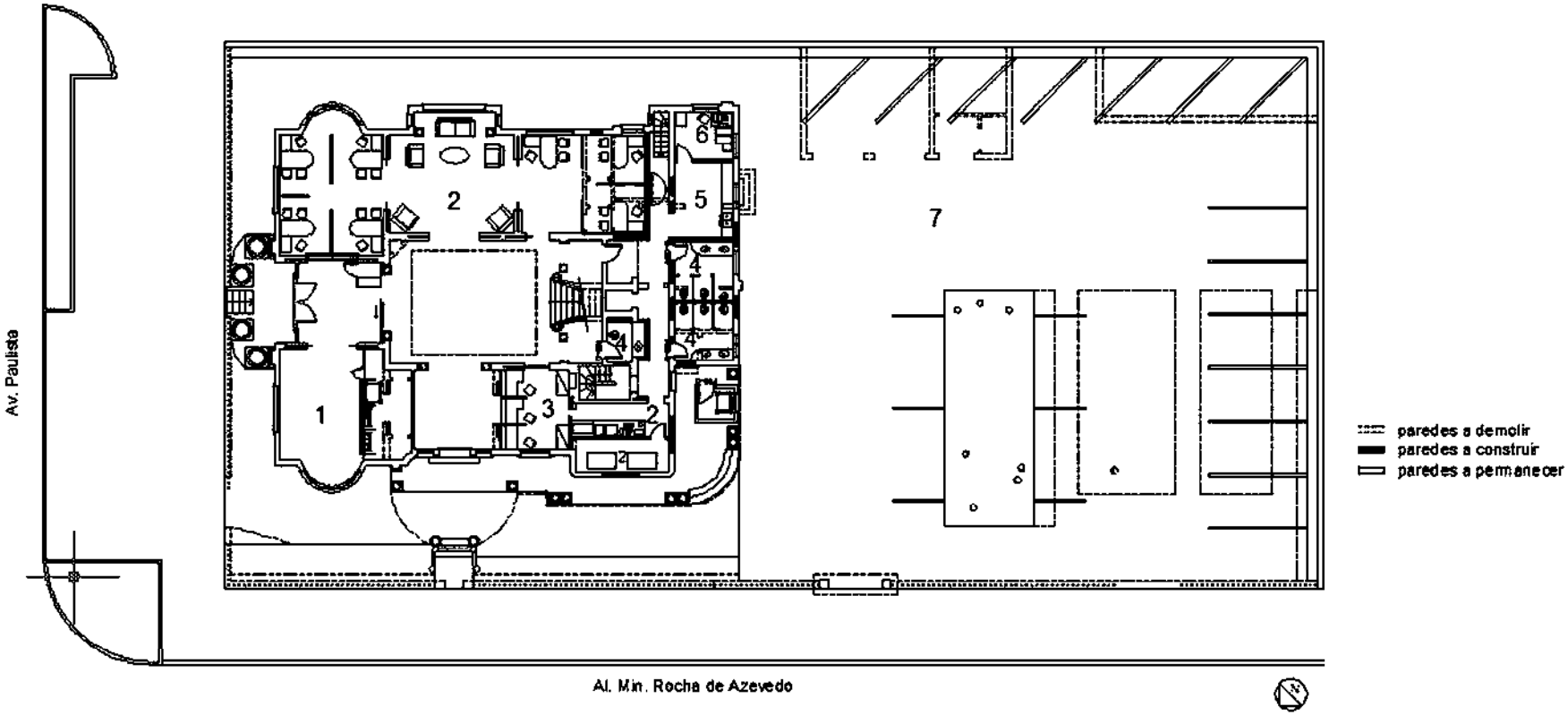


Figura 178 – Planta do Pavimento Térreo (1. auto atendimento; 2. gerentes; 3. caixas; 4. sanitários; 5. copa; 6. site; 7. estacionamento).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

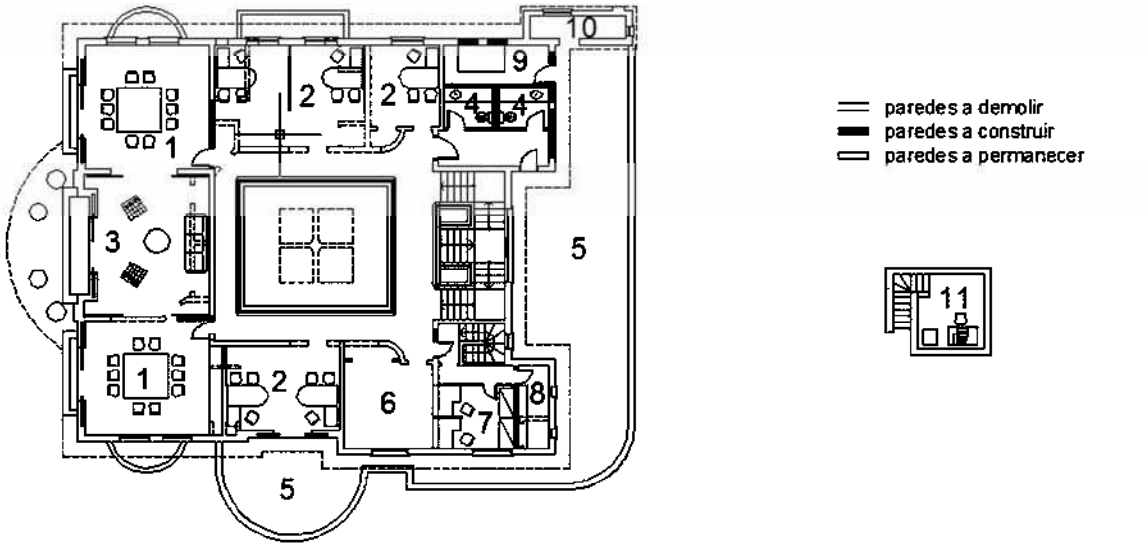


Figura 179 – Planta do Pavimento Superior e Planta do Subsolo (1. sala de reuniões; 2. gerentes; 3. sala de estar; 4. sanitários; 5. terraço; 6. hall dos caixas; 7. caixas; 8. almoxarifado; 9. ar condicionado; 10. apoio; 11. tesouraria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

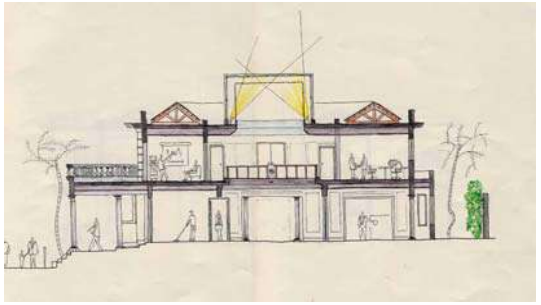


Figura 180 – Corte Transversal.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

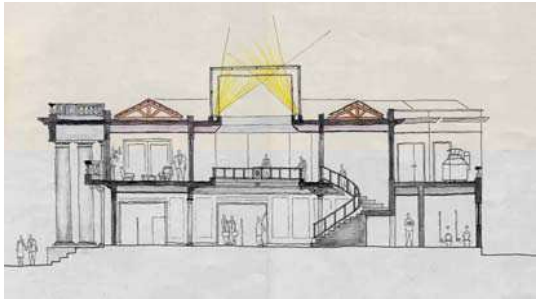


Figura 181 – Corte Longitudinal.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.27

Cine Teatro Carlos Gomes
1999

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: R. Senador Flaquer, 110, Santo André, SP, Brasil.

Autoria: Arthur Boschetti (construtor).

Data do Projeto: década de 1920.

Data da Construção: década de 1920.

Área do Terreno: 1.514,00 m^2.

Área construída: não se conhece a área construída original, pois o edifício passou por inúmeras reformas. Área atual: 1.030,00 m^2.

Uso Original: Cine Teatro de Variedades.

Nível de Tombamento: tombamento municipal em 1992.

Histórico: o Cine Teatro de Variedades Carlos Gomes foi fundado em 1912, por Vicente Arnaldi, sendo o primeiro cinema da cidade. Sua primeira sede localizava–se na esquina das R. Coronel Oliveira Lima e Trav. Conde Arnaldi. Mais tarde, Francisco Masini e Arthur Gianotti passam a ser os novos proprietários do cine teatro, mudando, em 1925, a sede para

o prédio situado à R. Senador Fláquer – edifício construído pelo empreiteiro Arthur Boschetti, em estilo neoclássico. A capacidade do cine teatro era para 800 pessoas. No hall do mezanino ficava a Sede do Clube Atlético Rhodia.

No início da década de 1950 foram inaugurados outros dois Cinemas – o cine Tamoio com capacidade para 2.000 pessoas; e, o Cine Tangará, com capacidade para 3.100 pessoas. Com isso, houve a necessidade do Cine Teatro Carlos Gomes passar por reformas.

Numa primeira reforma foram eliminadas as frisas, construiu–se o mezanino para acomodar mais espectadores e novos sistemas de iluminação e ventilação foram instalados. A fachada foi reformada e passa a ter características da arquitetura européia dos anos 1930–1940. Após essa reforma, a edificação passou a funcionar somente como cinema.

No início da década de 1970, assim como os demais cinemas, o Carlos Gomes entrou num período de decadência, passando a exibir filmes pornográficos, até ser fechado em 1987.

Em 1988 o prédio sofreu nova reforma que destruiu a fachada existente, para transformar esse espaço em lojas de tecidos. O local onde havia a platéia virou um estacionamento de veículos.

Na mesma época, paralelamente à expedição do alvará de demolição do prédio, interessados na preservação do imóvel criaram o movimento SOS Carlos Gomes e tentavam salvá–lo da demolição com um abaixo–assinado. Devido à pressão, em 1990, através do Decreto 12.608, a prefeitura declara o imóvel utilidade pública. No ano seguinte o prédio foi desapropriado, passando a ser propriedade da prefeitura.

Em 1992 sofreu reforma para voltar a ser um espaço, ano este em que foi tombado pelo Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico Arquitetônico–Urbanístico e Paisagístico de Santo André (Comdephaapasa).



Figura 182 – Cine Teatro Carlos Gomes em 1947.
Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.



Figura 183 – Cine Teatro Carlos Gomes em 1987.
Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.

Programa: desconhecido.

Características arquitetônicas: o edifício chegou aos dias de hoje desfigurado em relação a construção original. Tendo passado por diversas reformas, alguns elementos formais foram descaracterizados. Sabe–se que é uma construção de planta retangular, com espaço definido por duas paredes de alvenaria de tijolos de barro, formada por três corpos de diferentes alturas – o primeiro, que corresponde ao foyer, é mais baixo que os demais, com cobertura em uma água; o segundo corresponde à platéia com cobertura em duas águas, com telhas cerâmicas sobre estrutura de madeira; nos fundos, a volumetria saliente revela a caixa cênica, também com cobertura em duas águas.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci, Anderson Feitas, Carmem Lúcia Ávila, Danielle Klintowitz, Pedro Amando de Barros, Carlos Ferrata, Juliana Soler Huet, Maurício Imenes.

Data do Projeto: 1999.

Data da Construção: não foi executada.

Contratante: Prefeitura Municipal de Santo André SP.



Figura 184 – Cine Teatro Carlos Gomes em 1988.
Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área de intervenção: 2312,00 m^2

Uso atual: cine–teatro.

Programa: sala de teatro/cinema para 300 lugares, sala de cinema com 150 lugares, sala de vídeo com 50 lugares, café/choperia, sala de exposições, áreas de apoio.

Descrição da intervenção: segundo os arquitetos[9],

> o edifício, ou parte do que restou do edifício original, não possui nenhum valor arquitetônico, por ser, já à época de sua construção, considerado uma arquitetura eclética e 'tardia' por não corresponder às possibilidades técnicas e ao que se edificava a esta altura. No entanto, porta grande valor enquanto imagem, símbolo físico e concreto, e testemunho da vida cultural e social, enfim, da formação da cidade de Santo André.

Nesse sentido, a intervenção realizada no edifício buscaria a implantação de equipamentos atendendo às necessidades contemporâneas, aproveitando os elementos originais do edifício.

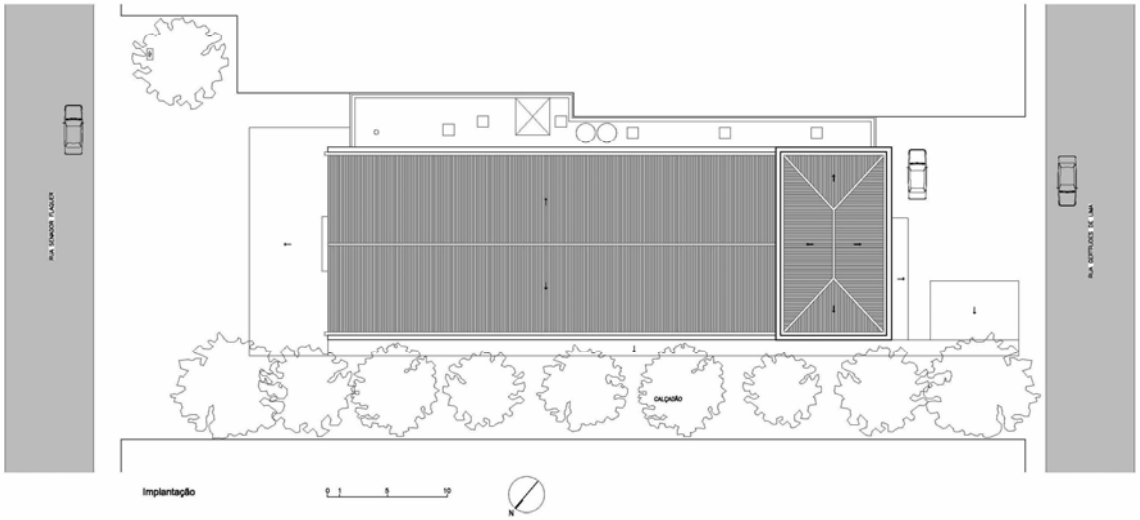




Figura 185 (acima) – Cine Teatro Carlos Gomes em 1992. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.

Figura 186 (ao lado) – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

[9] Memorial do Projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura (Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura)

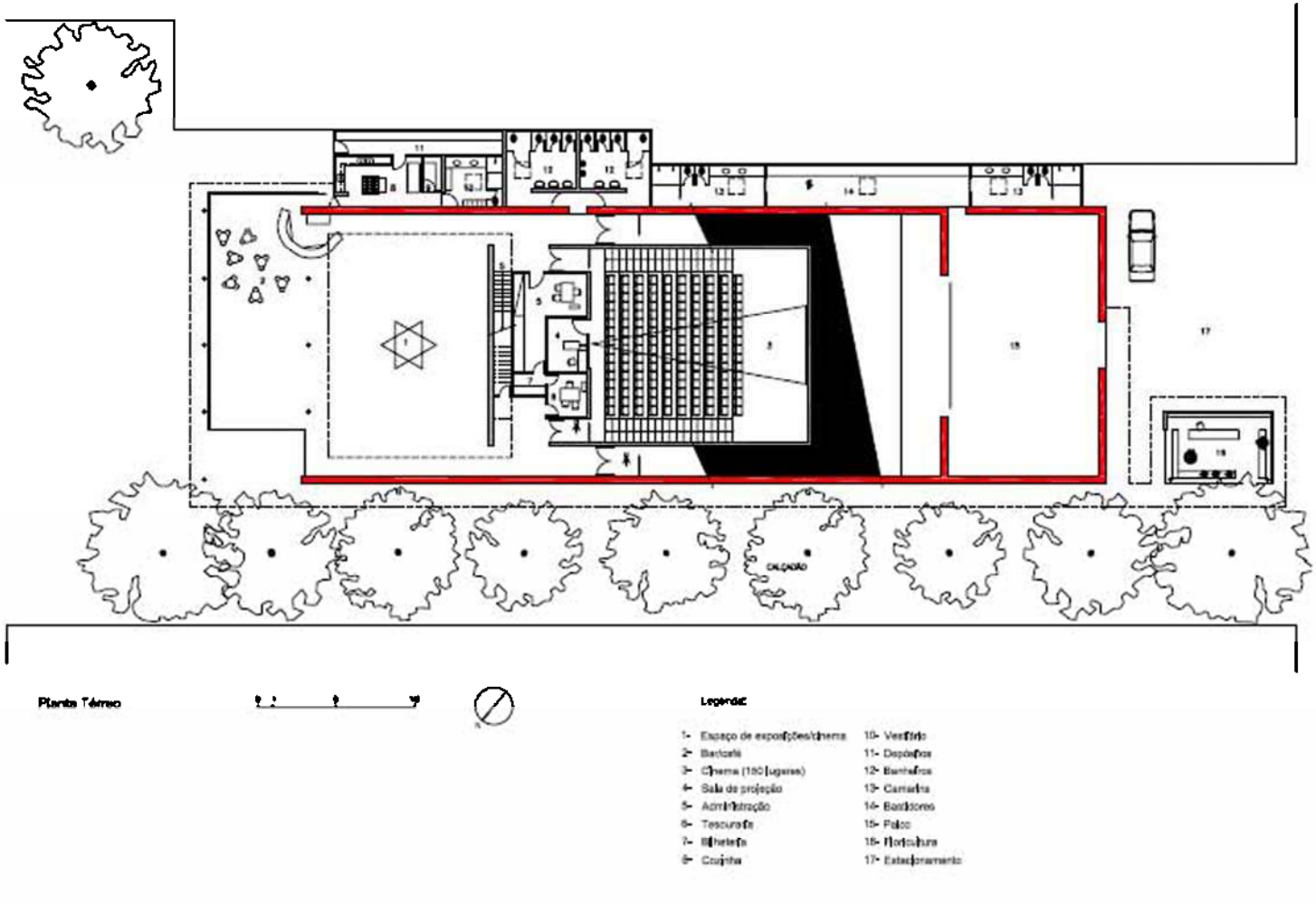


Figura 187 – Planta do pavimento térreo com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

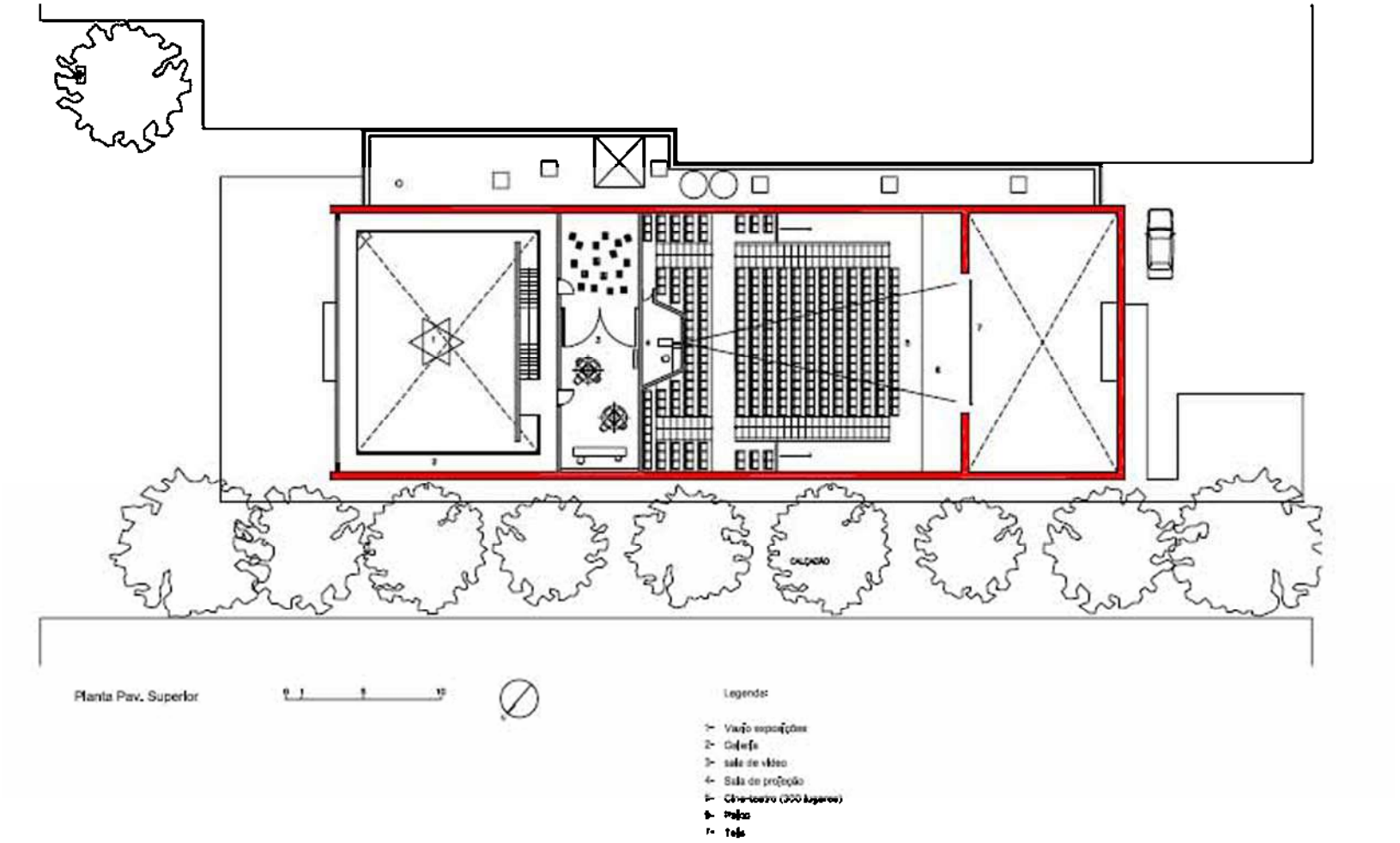


Figura 188 – Planta do pavimento superior com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 189 – Maquete Eletrônica do projeto.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 190 – Maquete Eletrônica do projeto.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 191 – Maquete Eletrônica do projeto.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.28

Museu do Telefone
2000

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Dois de Dezembro, nº 63, Flamengo, Rio de Janeiro RJ, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: início da década de 1900.

Data da Construção: inaugurado em 1918.

Área do Terreno: 365,00 m^2.

Área construída: 1640,00 m^2.

Uso Original: antiga Estação Telefônica Beira–Mar, transformada em Museu do Telefone.

Nível de Tombamento: situa–se em área envoltória de bem tombado.

Histórico: o prédio da antiga Estação Telephônica Beira–Mar foi inaugurado em 1918.

Restaurado em 1980/1981, a edificação passou a abrigar o Museu do Telefone. Situa–se contíguo ao prédio da antiga Casa de Máquinas dos Bondes da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico, de 1904, atual sede do IAB–RJ, que é tombado pelos órgãos municipal e estadual.

Programa: do Museu do Telefone – espaços expositivos, áreas administrativas, auditório, bistrô, copa.

Características arquitetônicas: segundo IAB–RJ, edificação em estilo industrial canadense. Edificação de três pavimentos, com porão alto, situado no alinhamento da rua e encostado em uma das laterais. De planta retangular, possui aberturas na fachada frontal, posterior e uma das laterais. A fachada é dividida em três corpos mais o embasamento – o primeiro, referente ao pavimento térreo, é constituído por quatro aberturas em arco pleno, numa delas está a porta de acesso; o segundo pavimento possui dois pares de aberturas alinhados com as aberturas do pavimento inferior, todas com verga reta; o terceiro pavimento é formado por quatro aberturas com as mesmas características do segundo pavimento. Nas demais fachadas, os vãos são retangulares, de verga reta, sem muita ornamentação. A fachada frontal é ornamentada com elementos como pilastras, cimalhas de arremate na platibanda, capitéis estilizados. A cobertura é constituída por duas águas e telhas cerâmicas, ficando escondida atrás de platibanda. O recuo na lateral dá acesso a uma pequena área descoberta nos fundos. Na parte posterior do terreno, em virtude da demanda, alguns anexos foram acrescidos como – copa, bistrô, centro de documentação e pesquisa e sanitário. O prédio possui duas circulações verticais – uma interna, situada em uma das laterais; e outra, externa, na fachada dos fundos (provavelmente um acréscimo posterior).



Figura 192 – Foto antiga do prédio. Fonte: IAB–RJ.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2000.

Data da Construção: os arquitetos não venceram o concurso.

Contratante: concurso realizado pelo IAB–RJ.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: Museu do Telefone.

Programa: espaços expositivos e auditório.

Descrição da intervenção: o projeto foi executado para Concurso Público realizado pelo IAB–RJ. Apesar de não ser um bem tombado, a intervenção seguiu as diretrizes dos órgãos de patrimônio por estar contíguo ao prédio do IAB, imóvel tombado pelo município e pelo Estado.

No prédio antigo, os arquitetos propuseram a concentração das atividades expositivas e o auditório no prédio antigo, deixando as demais atividades para um edifício novo em anexo. No pavimento térreo e no 1º pavimento, os espaços seriam limpos de todas as paredes divisórias existentes, permanecendo apenas a escada original. Esses espaços tornariam–se mais amplos e propiciaram a implantação das áreas de exposição. No 2º pavimento, os arquitetos criariam um espaço transformável que permite diferentes configurações para o uso de um auditório. Uma abertura na laje de forro desse pavimento permitiria a utilização de parte do sótão para cabine de projeção.

As fachadas seriam mantidas conforme projeto original, mas pintadas de branco.

Todos os acréscimos posteriores seriam retirados. A proposta de intervenção previa a abertura de uma rua semi–pública na lateral do terreno e acesso ao prédio novo em anexo, situado atrás do prédio antigo.

2.2. PRÉDIO NOVO – anexo ao edifício histórico

Área construída: 890,00 m^2

Uso: áreas de apoio ao prédio antigo.

Programa: áreas administrativas e de apoio, bistrô, copa, sanitários, livraria.

Características Arquitetônicas: nos fundos do terreno, os arquitetos propuseram a criação de um bloco anexo em concreto aparente e vidro que ligaria–se ao prédio antigo por passarelas – vãos da edificação antiga foram transformados em portas. Um pórtico – uma pequena marquise se projetaria para fora do alinhamento dos prédios, marcando a existência de um novo elemento no lote.

A planta de bloco anexo, de formato retangular, ocuparia toda a faixa dos fundos do lote e teria a mesma largura do prédio antigo. Numa das extremidades, o conjunto de circulação vertical (escada e elevador) faria a ligação de todos os pavimentos.

A fachada voltada para o prédio antigo seria toda envidraçada permitindo melhor integração entre as edificações.

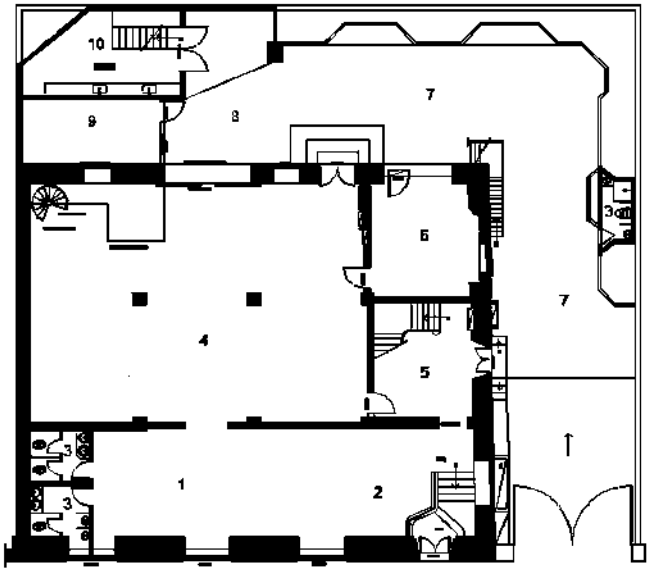


Figura 193 – Planta do Pavimento Térreo antes da intervenção
(1. salão de exposições; 2. recepção; 3. sanitários; 4. salão de exposições; 5. hall; 6. almoxarifado; 7. área descoberta; 8. bistrô; 9. centro de documentação e pesquisa; 10. copa).
Fonte: IAB–RJ.

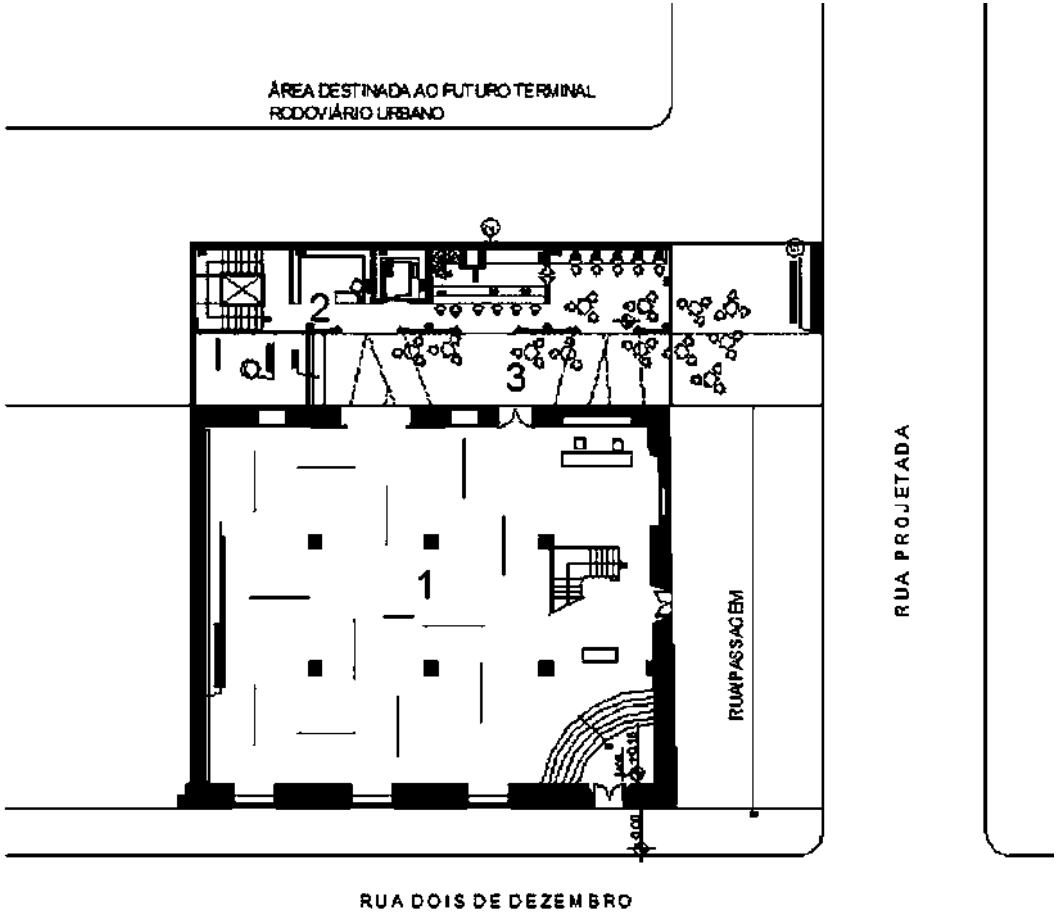


Figura 194 – Proposta de intervenção no Pavimento Térreo
(1. galeria de arte contemporânea; 2. livraria; 3. bistrô).
Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

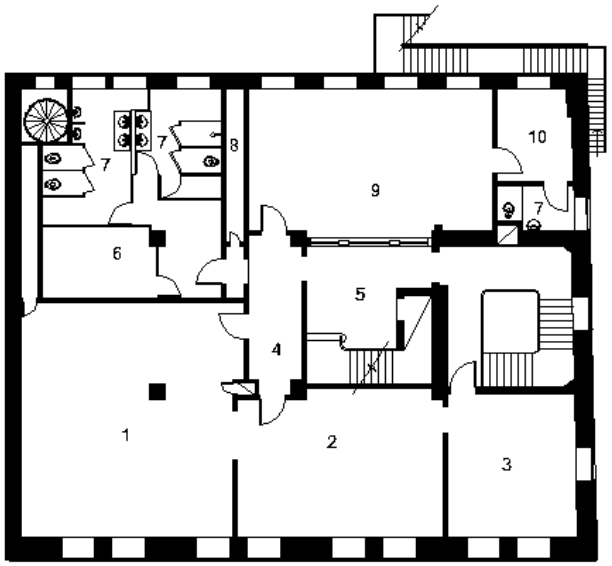


Figura 195 – Planta do 1º Pavimento antes da intervenção (1/2/3. sala de exposições; 4. circulação; 5. hall; 6. copa; 7. sanitários; 8. shaft; 9. administração; 10. depósito). Fonte: IAB–RJ.

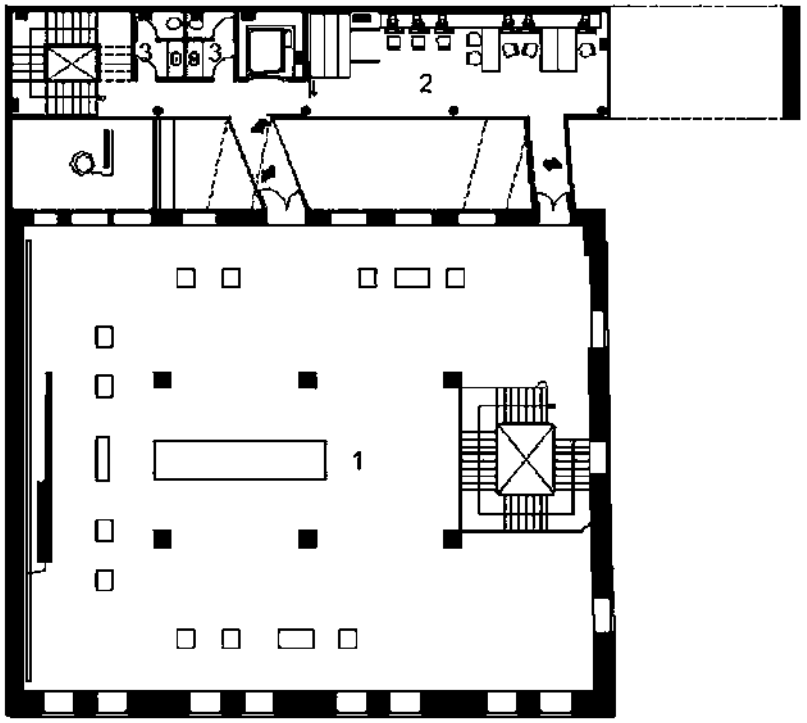


Figura 196 – Proposta de Intervenção na 1º Pavimento (1. galeria de exposições permanentes; 2. centro de pesquisa, arquivo e documentação; 3. sanitários). Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

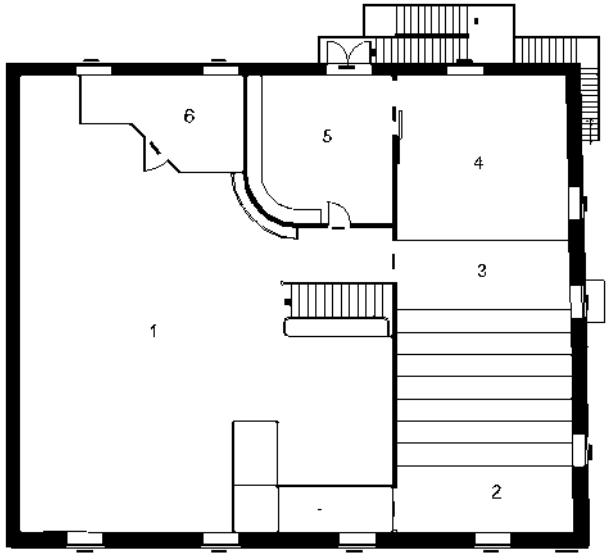


Figura 197 – Planta do 2º Pavimento antes da intervenção (1. sala de exposição de equipamentos; 2. acesso ao auditório; 3. platéia, 4. palco; 5. camarim; 6. depósito). Fonte: IAB–RJ.

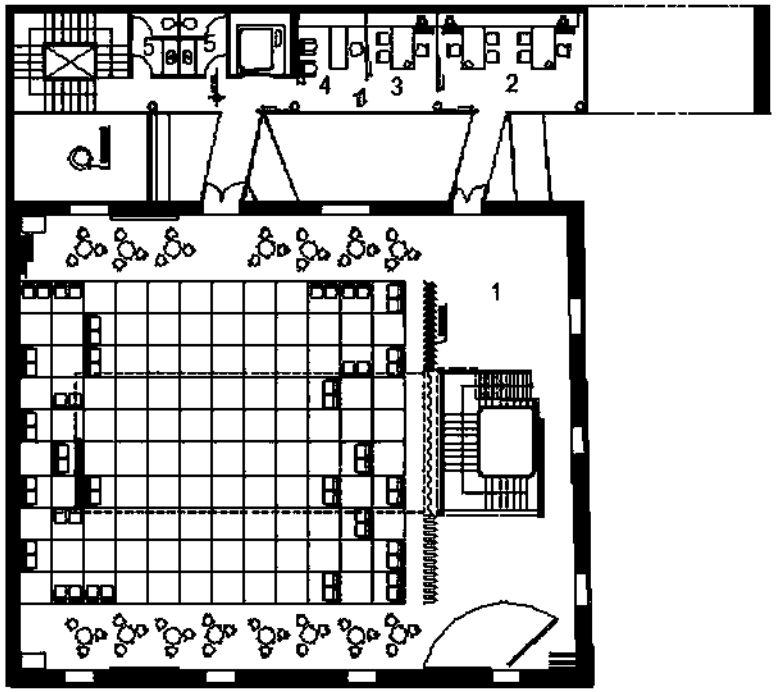


Figura 198 – Proposta de intervenção no 2º Pavimento (1. espaço transformável; 2. produção cultural; 3. assessoria de imprensa; 4. recepção; 5. sanitários). Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

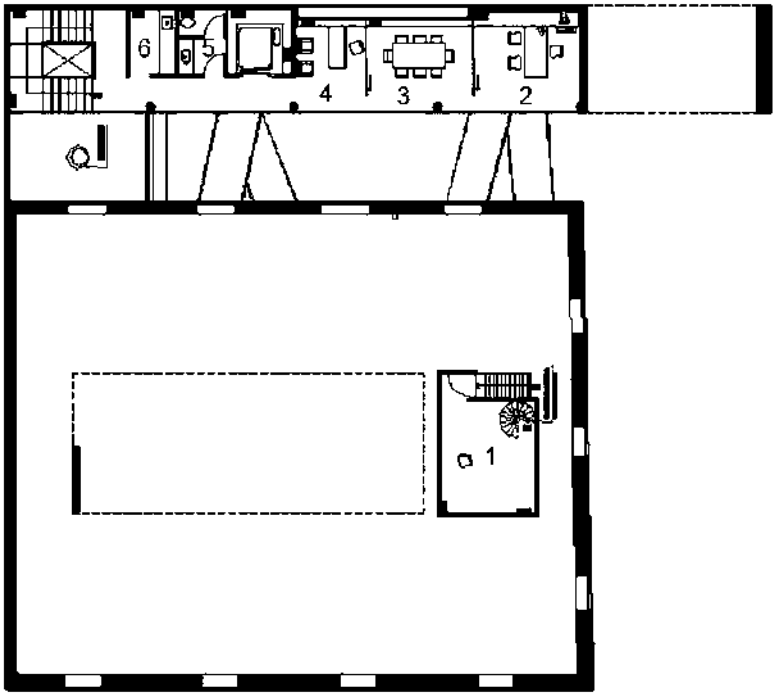


Figura 199 – Proposta para mezanino do 2º pavimento (1. sala de projeção; 2. diretoria; 3. reuniões; 4. recepção; 5. sanitários; 6. copa).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

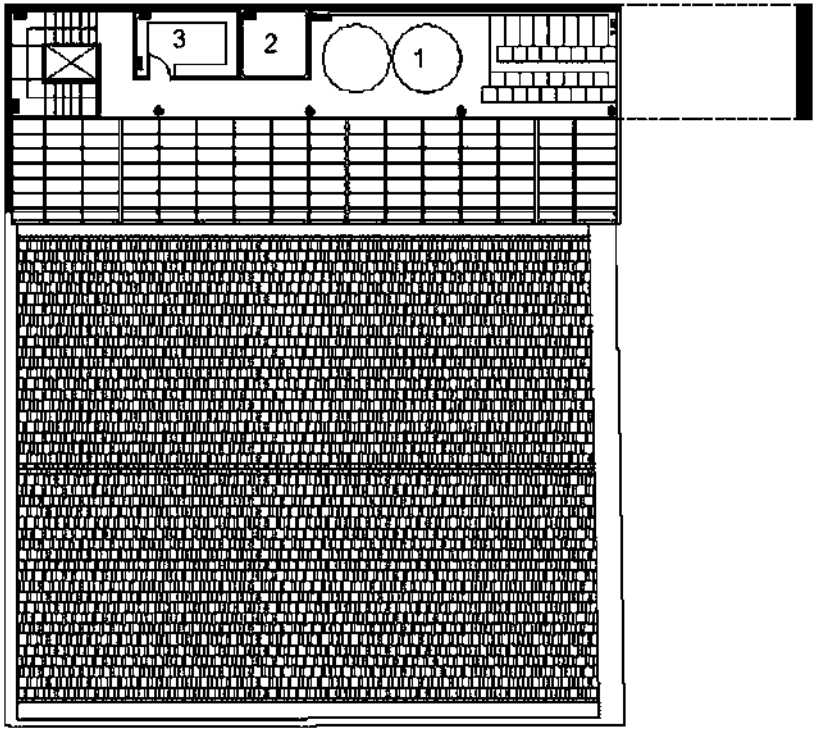


Figura 200 – Proposta de intervenção – Planta de Cobertura (1. reservatórios; 2. reservatório de incêndio; 3. depósito).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

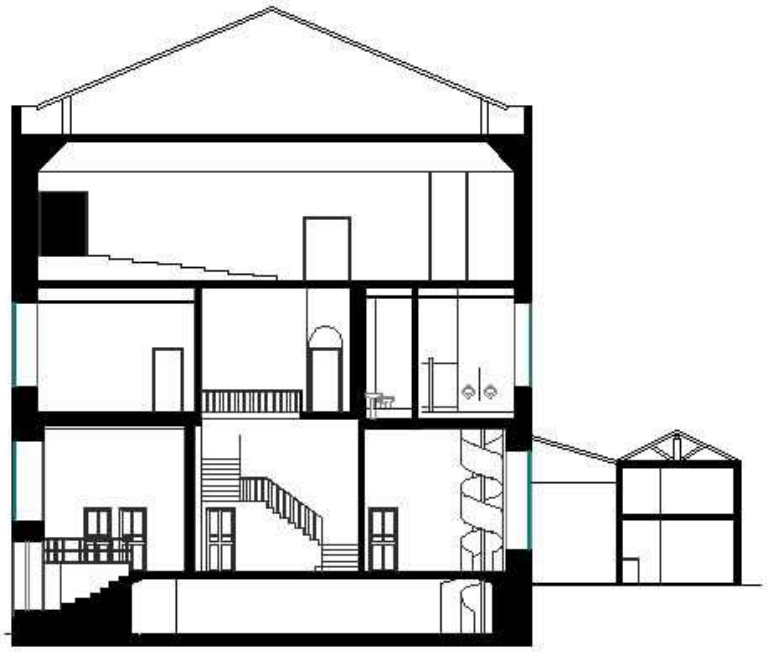


Figura 201 – Corte esquemático antes da intervenção.
Fonte: IAB/RJ.

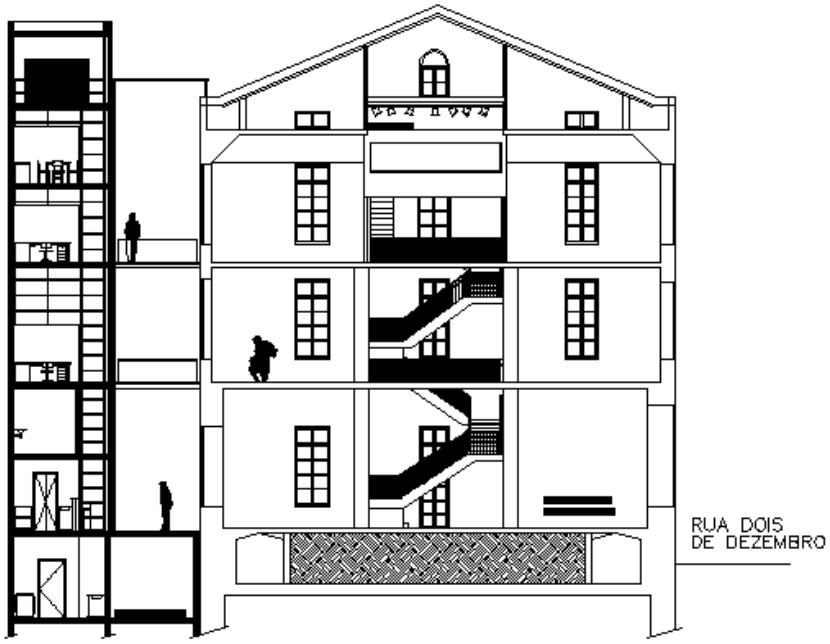


Figura 202 – Proposta de intervenção – corte esquemático.
Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 203 – Proposta de intervenção – maquete eletrônica.
Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 204 – Proposta de intervenção – maquete eletrônica.
Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 205 – Proposta de intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

Anexo 1.29



Instituto Cultural e Museu da Cidade

2001

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua João Moreira Salles, nº 137, esquina com a Rua Amélia Lopes, centro, Cambuí MG, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: desconhecida.

Data da Construção: desconhecida.

Área do Terreno: 507,00 m^2.

Área construída: 195,00 m^2.

Uso Original: misto.

Nível de Tombamento: tombamento municipal.

Histórico: a edificação faz parte do núcleo original da cidade e foi construída para uso misto – residência e comércio. O imóvel passou por vários proprietários até ficar abandonado. Foi restaurado (não se sabe a data da restauração) e alugado para o Clube de Astronomia e

Cultura. Em 2004, o imóvel foi restaurado novamente e atualmente é utilizado como uma pequena galeria comercial.

Programa: residência e comércio.

Características arquitetônicas: o casarão é um dos últimos remanescentes das primeiras construções da cidade. É uma edificação térrea, construída com estrutura de madeira e taipa de pau–a–pique. De planta retangular, está alinhada à rua e as duas laterais. Possui cobertura em oito águas, em estrutura de madeira e telha cerâmica do tipo francesa. Os beirais possuem guarda–pó. Na fachada principal, para a Rua João Moreira Salles, abrem–se oito vãos – seis portas e duas janelas, com caixilhos em madeira e vergas retas. A fachada para Rua Amélia Lopes e a fachada posterior possuem janelas, também com caixilhos em madeira e verga reta. As portas são constituídas por duas folhas de abrir em madeira; e, as janelas são do tipo guilhotina, em madeira e vidro na parte externa e duas folhas de madeira, de abrir, na parte interna. Nos fundos, há uma porta de acesso ao quintal.

Internamente, os ambientes destinados às áreas molhadas possuem piso de ladrilho hidráulico; os demais são formados por assoalho de madeira. Todos os ambientes possuem forro em réguas de madeira.

Em virtude do desnível do terreno, em declive, a edificação possui embasamento em pedra.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2001.

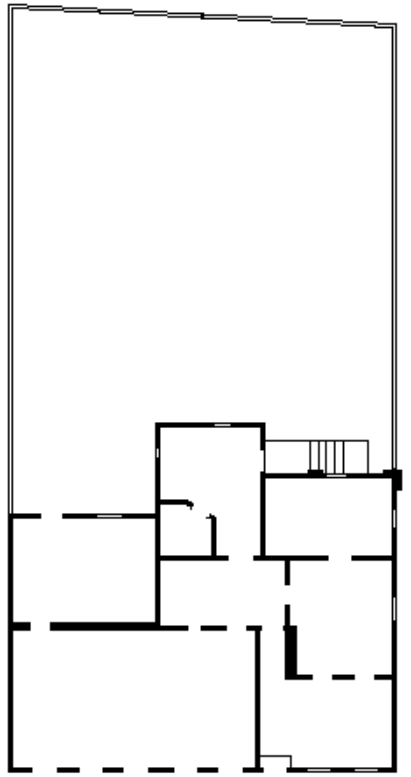


Figura 206 – Planta da edificação existente.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 207 – Foto do levantamento realizado na época do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura



Figura 208 – A edificação hoje, com intervenção realizada pela própria proprietária. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Data da Construção: não foi executado.

Contratante: Prefeitura Municipal de Cambuí MG.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: Museu da Cidade.

Programa: bar/café, cozinha, sala de vídeo e salas administrativas.

Descrição da intervenção: esse projeto faz parte de um pacote de projetos contratados pela Prefeitura Municipal de Cambuí, entre 2001 e 2005, dentre eles: Parque Beira Rio, readequação do espaço envoltório da Igreja dos Vazes, Praça do Rio do Peixe, Mercado Municipal e Largo do Mercado, reforma e readequação do Paço Municipal de Cambuí e Remodelação da Praça Central.

No casarão antigo, em função das compartimentações existentes, os arquitetos propuseram os usos de apoio. Algumas divisões seriam readequadas e na fachada posterior, novos vãos seriam abertos. Externamente, a edificação seria mantida conforme projeto original, mas com a proposta de pintura branca para as paredes e verde para os vãos. Nos fundos, a proposta era deixar a alvenaria de tijolos à vista.

2.2. PRÉDIO NOVO – anexo ao edifício histórico

Área construída: 202,00 m^2

Uso: Museu da Cidade.

Programa: espaço de exposições e atividades gerais.

Características Arquitetônicas: no fundo do lote, os arquitetos criariam um edifício anexo de dois pavimentos, que ligaria–se ao casarão antigo por passarela. Aproveitando o desnível do terreno, a edificação de planta retangular, possuiria um pavimento térreo, no nível do pavimento do casarão e um pavimento inferior, que poderia ser acessado pela rua lateral. O prédio apresentaria volume formado por planos de paredes que parecem ser independentes e aparentemente fechados. Nas intersecções entre as paredes estariam as aberturas. A cobertura seria formada por laje plana. Uma escada de um lance, na parte posterior da edificação, ligaria os dois pavimentos. Nos fundos do lote, seria criado um pequeno jardim e área de estar.

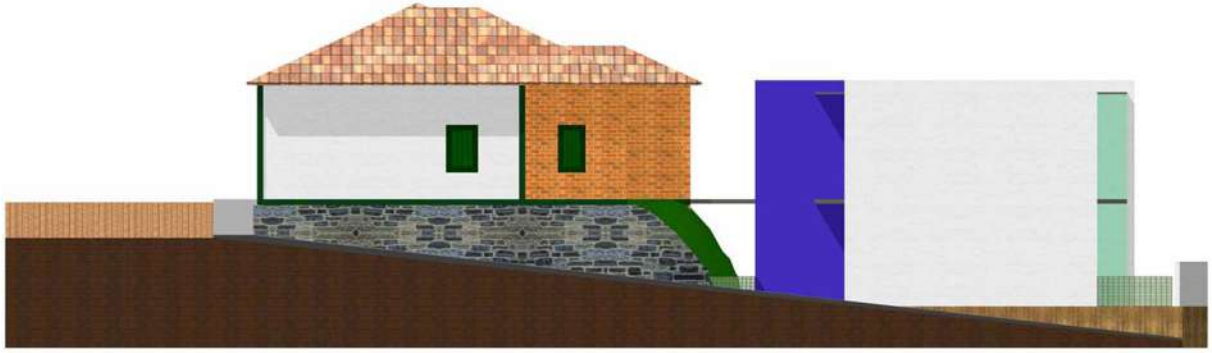


Figura 209 – Vista lateral da intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

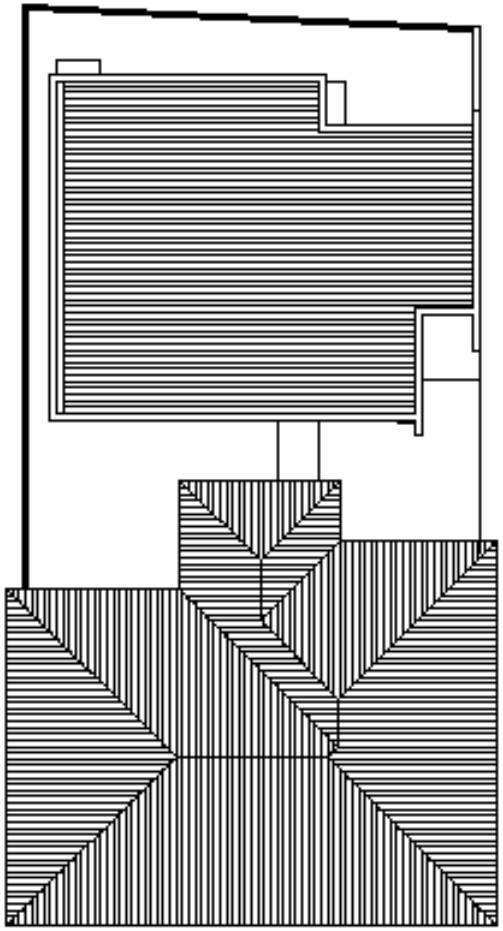


Figura 210 – Planta de Cobertura.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

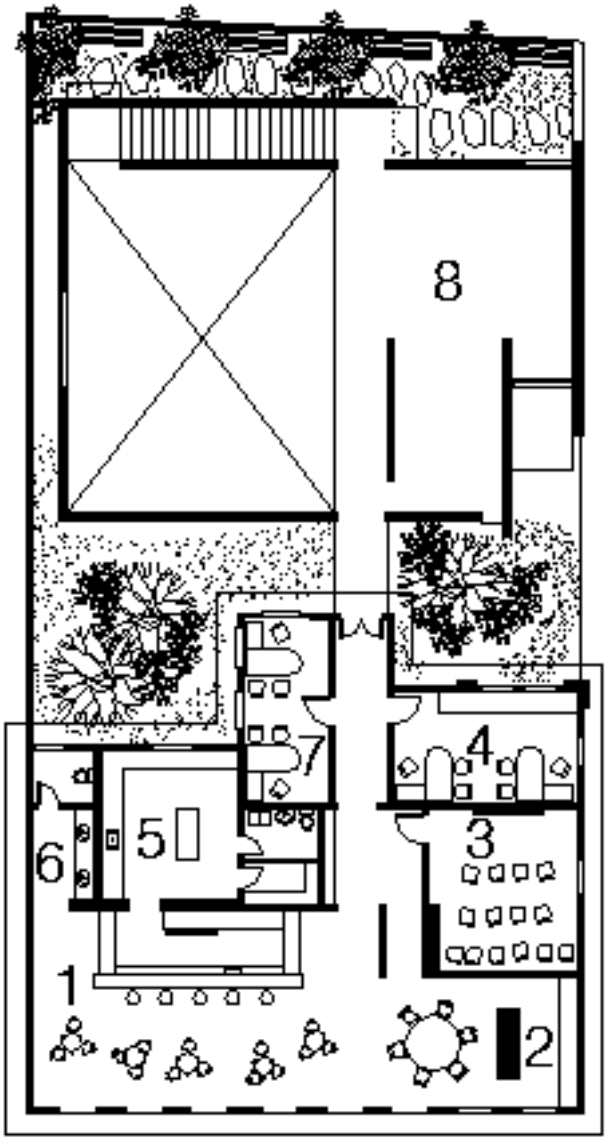


Figura 211 – Proposta da intervenção no pavimento térreo (1. bar/café; 2. uso múltiplo; 3. sala de vídeo; 4. administração; 5. cozinha; 6. sanitários; 7. administração; . exposições). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

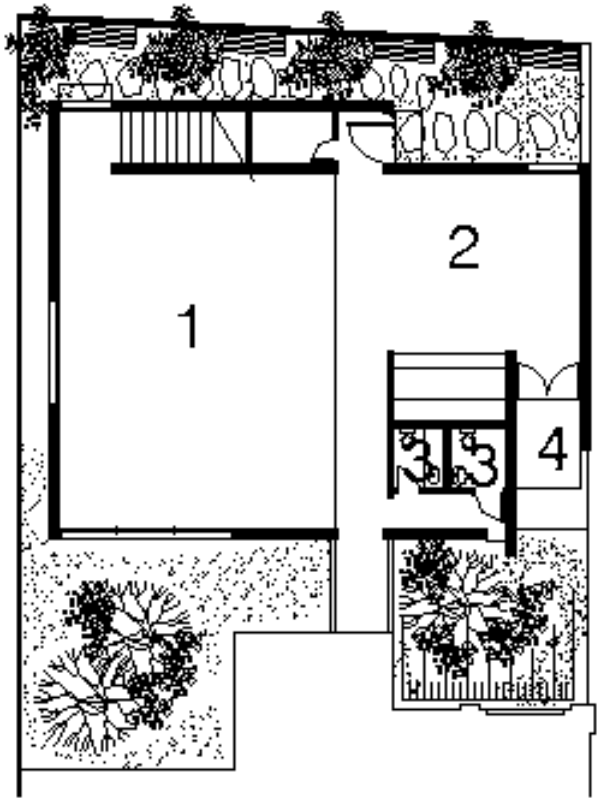


Figura 212 – Proposta da intervenção no pavimento inferior (1. salão de atividades gerais; 2. estar; 3. sanitários; 4. acesso. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

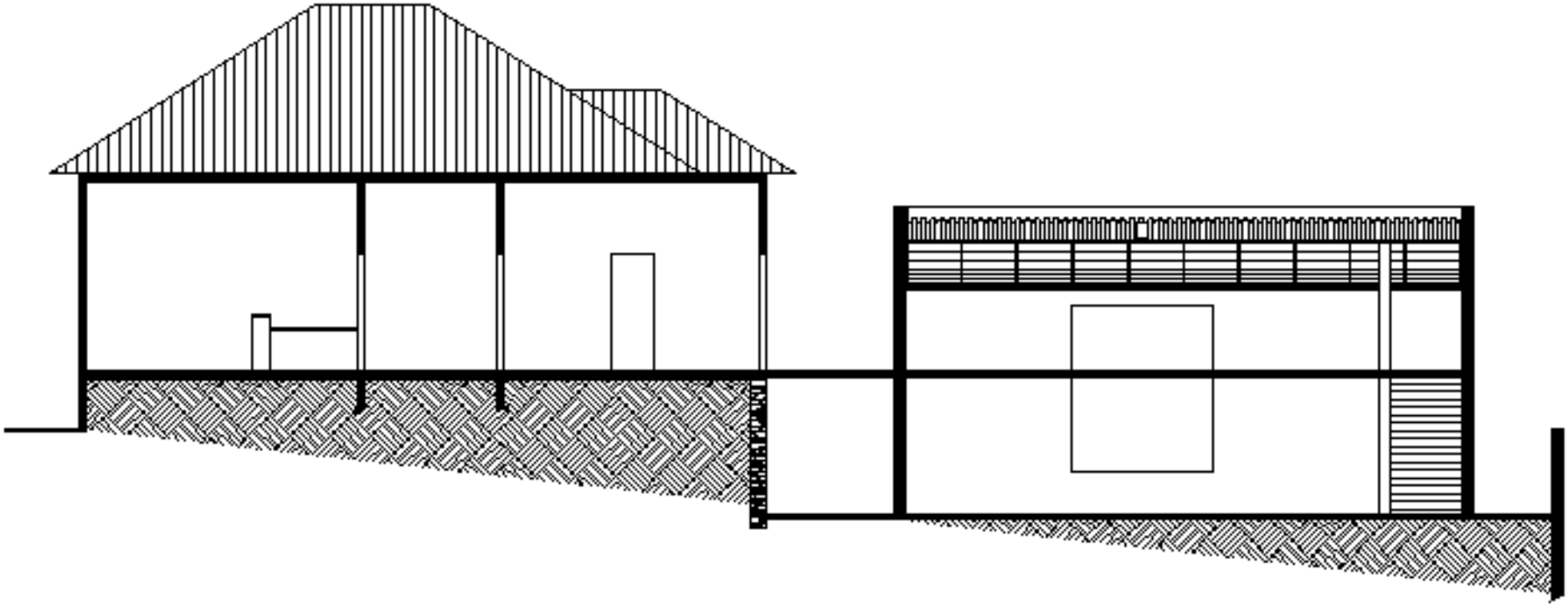


Figura 213 – Proposta da intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Estação Guanabara
2001

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Mário Siqueira, Campinas SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: desconhecida.

Data da Construção: 1915.

Área do Terreno: 14.730,00 m^2

Área construída: 5.796,00 m^2

Uso Original: estação ferroviária, armazém e gare.

Nível de Tombamento: tombamento municipal.

Histórico: estação ferroviária da Estrada de Ferro Mogiana formada por gare (1915), edifício-estação em alvenaria (1883) e armazém (1883); foi desativada e permaneceu abandonada até passar a ser posse da Unicamp.

Programa: estação, gare e armazém.

Características arquitetônicas: estação original de 1883 com 334,00 m^2: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; armazém de 1883: com 910,00 m^2: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; gare de 1915 com 1522,00 m^2: edificada com estrutura metálica inglesa.



Figura 214 – Estado atual da Estação Guanabara. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci. Projeto do bloco novo de Lina Bo Bardi.

Data do Projeto: 2001.

Data da Construção: não foi executada.

Contratante: Unicamp.



Figura 215 – Estado atual da Gare da estação Guanabara. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: -

Uso atual: está abandonado.

2.1.1. Estação:

Programa: Hall de acesso às exposições, cafeteria e livraria.

Descrição da intervenção: recuperação e restauro de edifício, reforço em estrutura metálica quando necessário; as alvenarias existentes mantidas em projeto seriam descascadas a fim de deixar os tijolos aparentes. Os caixilhos, em madeira e vidro, seguiriam o padrão dos caixilhos originais. Forro de ripa de madeira. Retirada do piso

existente não original e execução de piso de concreto polido. Implantação de sanitários: alvenaria em tijolos maciços, com revestimento cerâmico e piso também cerâmico. Implantação de mobiliário para área de estar e cozinha.

2.1.2. Armazém:

Programa: postos de serviços públicos municipais, estaduais (Poupa-tempo), postos bancários, internet livre.

Descrição da intervenção: recuperação e restauro de edifício, reforço em estrutura metálica quando necessário; as alvenarias existentes mantidas em projeto seriam descascadas a fim de deixar os tijolos aparentes. Os caixilhos, em madeira e vidro, seguiriam o padrão dos caixilhos originais. Forro de ripa de madeira. Retirada do piso existente não original e execução de piso de concreto polido. Implantação de sanitários: alvenaria em tijolos maciços, com revestimento cerâmico e piso também cerâmico. Implantação de mobiliário para área de estar e cozinha.

2.1.3. Gare

Programa: ligada ao Instituto de Artes da Unicamp, seria uma grande galeria de exposições de arte, arquitetura, memória, indústria, tecnologia e eventos contemporâneos.

Descrição da intervenção: recuperação e restauro de edifício, execução de fechamento em vidro.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 3.992,00 m^2

Programa: teatro, sala de concertos com 1000 lugares, oficinas e salas de ensaios, Centro de Documentação e Memória, com salas de pesquisas, biblioteca, arquivos climatizados, restaurante.

Características Arquitetônicas: prisma retangular pintado de branco, com dois pavimentos e teto-jardim. No térreo, estariam dispostos parte do centro de documentação, o restaurante-choperia e o teatro. No primeiro pavimento ficariam o centro de documentação, a administração e serviços. Um jardim interno rasgaria o prédio no sentido transversal e possuiria duas grandes árvores que chegariam ao teto jardim.

Uma marquise de concreto aparente, com 387,00 m^2 faria a ligação entre os blocos e marcaria a entrada principal do conjunto.



Figura 216 – Implantação com a proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 216 - Vista geral da proposta de intervenção – com o prédio novo ao fundo.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 218 - Vista geral da proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.31

Museu Rodin Bahia
2002

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua da Graça, 284, Bairro da Graça, Salvador BA, Brasil.

Autoria: arquiteto Baptista Rossi.

Data do Projeto: –

Data da Construção: 1911–1912.

Área do Terreno: 1480,00 m^2

Área construída: 1575,00 m^2

Uso Original: residência da família Bernardo Martins Catharino.

Nível de Tombamento: tombamento estadual.

Histórico: o comendador Bernardo Martins Catharino, imigrante português que enriqueceu no ramo da indústria fabril, casado com Úrsula da Costa Catharino e tendo 10 filhos, construiu o palacete para residência própria. A família residiu no palacete até 1944, ano da morte do comendador. Ao longo dos anos, o terreno pertencente ao palacete foi sendo desmembrado e vendido para a incorporação imobiliária (a área inicial do terreno era de 17.000 m^2; hoje o terreno tem, aproximadamente, 4.800 m^2). Na década de 1980, uma

construtora comprou os fundos do terreno, com vista para o mar e construiu um edifício residencial multifamiliar. Para acessar o edifício foi necessário a abertura de uma via de acesso ao prédio, passando ao lado do palacete. Numa parceria com a prefeitura que permitiu tal operação, a construtora restaurou o palacete. Até o início do projeto para o Museu Rodin, o palacete abrigava a Secretaria Estadual da Educação e Cultura.

Características arquitetônicas: O projeto original do palacete é composto de quatro pavimentos: porão (biblioteca, sala de bilhar, gabinete, adega, lavanderia, garagem e apartamento para criados); pavimento nobre (vestíbulo, salão de visitas, salão de jantar, sala de música, sala de almoço, sala de costura, gabinete, capela, aposento do mordomo, copa e cozinha); pavimento superior (10 quartos, saleta, terraço e varandas); sótão (mirante). A planta é organizada ao longo de um corredor central. O palacete foi construído em alvenaria de tijolos estruturais, possui alguns equipamentos importados como o elevador, louças sanitárias, vidros, cristais, mármores, ladrilhos e ferragens. A ornamentação dos cômodos foi realizada pelo artista Oreste Sercelli.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2002.

Data da Construção: 2006.

Contratante: Governo do Estado da Bahia.



Figura 219 – Palacete no início do século XX.
Fonte: JORDAN, 2006, p. 66.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

1º Prêmio – Projeto Executado – Museu Rodin na 7ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo

Área acrescida: –

Uso atual: museu.

Programa: exposição permanente, loja, centro de documentação, administração e auditório.

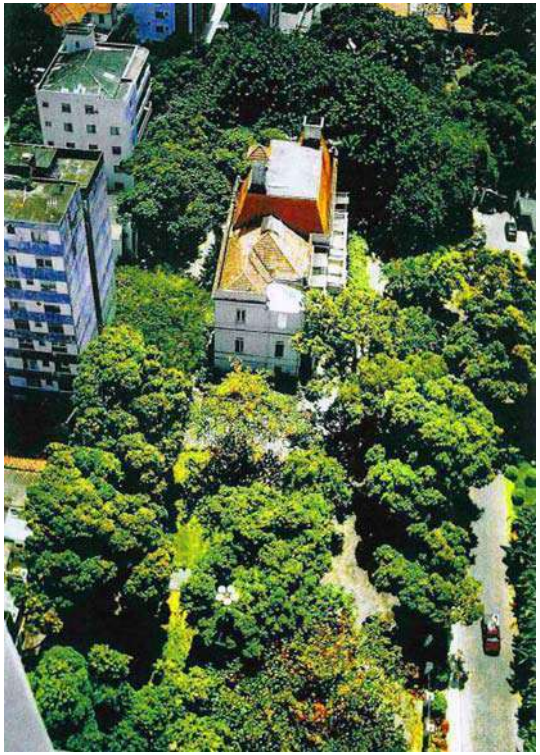


Figura 220 – Vista aérea antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Descrição da intervenção: Na intervenção, como o palacete seria destinado a um espaço museológico, os arquitetos abriram os cômodos, eliminando paredes e tornando os espaços mais amplos. A existência das paredes é deixada evidente com a colocação dos batentes das portas internas que ligavam os ambientes, nas bordas. Os desenhos de piso e forro de cada ambiente também foram respeitados. O visitante que transita pelo espaço, percebe a referência da antiga compartimentação existente.

O pavimento térreo (o porão do palacete) abriga o espaço de recepção, loja, sala de monitores e dependências sanitárias. No primeiro pavimento (o pavimento nobre do palacete), os espaços foram transformados em salas de exposições e biblioteca. No segundo pavimento (o pavimento superior do palacete), as intervenções nas aberturas das paredes ficam mais evidentes, uma vez que este pavimento apresentava uma planta muito compartimentada (10 quartos) e teve que ser transformado num salão contínuo.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 1.480,00 m^2

Uso: museu

Programa: exposição temporária, depósito, reserva técnica, oficina, bar/café.

Características Arquitetônicas: O prédio novo surgiu da necessidade em se criar um espaço para reserva técnica do museu. Os arquitetos responsáveis sugeriram então, a concepção de um espaço flexível, novo, com dependências de depósito e oficina, mas também, com um espaço para exposições temporárias.

O novo bloco, com características extremamente contemporâneas – uma grande caixa de concreto aparente foi encravada atrás do palacete, distante uns 20,00 m. Sua aparência marca a arquitetura do nosso tempo, dialoga com o prédio antigo ao mesmo tempo que se contrapõe a ele.

O volume retangular abriga, no subsolo, a casa de máquinas, reservatório, cabine primária, central de controle, reserva técnica e dependências de funcionários. O acesso a esse pavimento se dá por rampa, localizada ao lado do palacete, ou por escada, através do pavimento térreo. No pavimento térreo, num grande salão que dá para o jardim, está a sala de exposições temporárias, circundada por espaços de apoio, como bar/café, cozinha e sanitários. O mezanino possui uma circulação em “U” para a sala de exposições do pavimento térreo, que também pode ser utilizada como espaço museológico. É deste pavimento que se tem acesso a um terraço que aproxima o observador da escultura “A Porta do Inferno”, no jardim. Domos localizados na cobertura regulam a entrada de luz no salão.

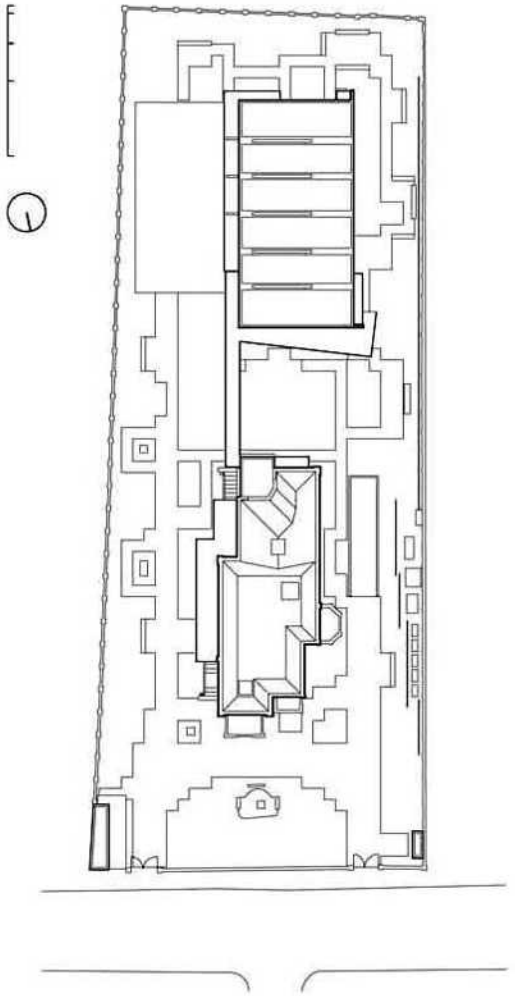


Figura 221 – implantação do conjunto.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

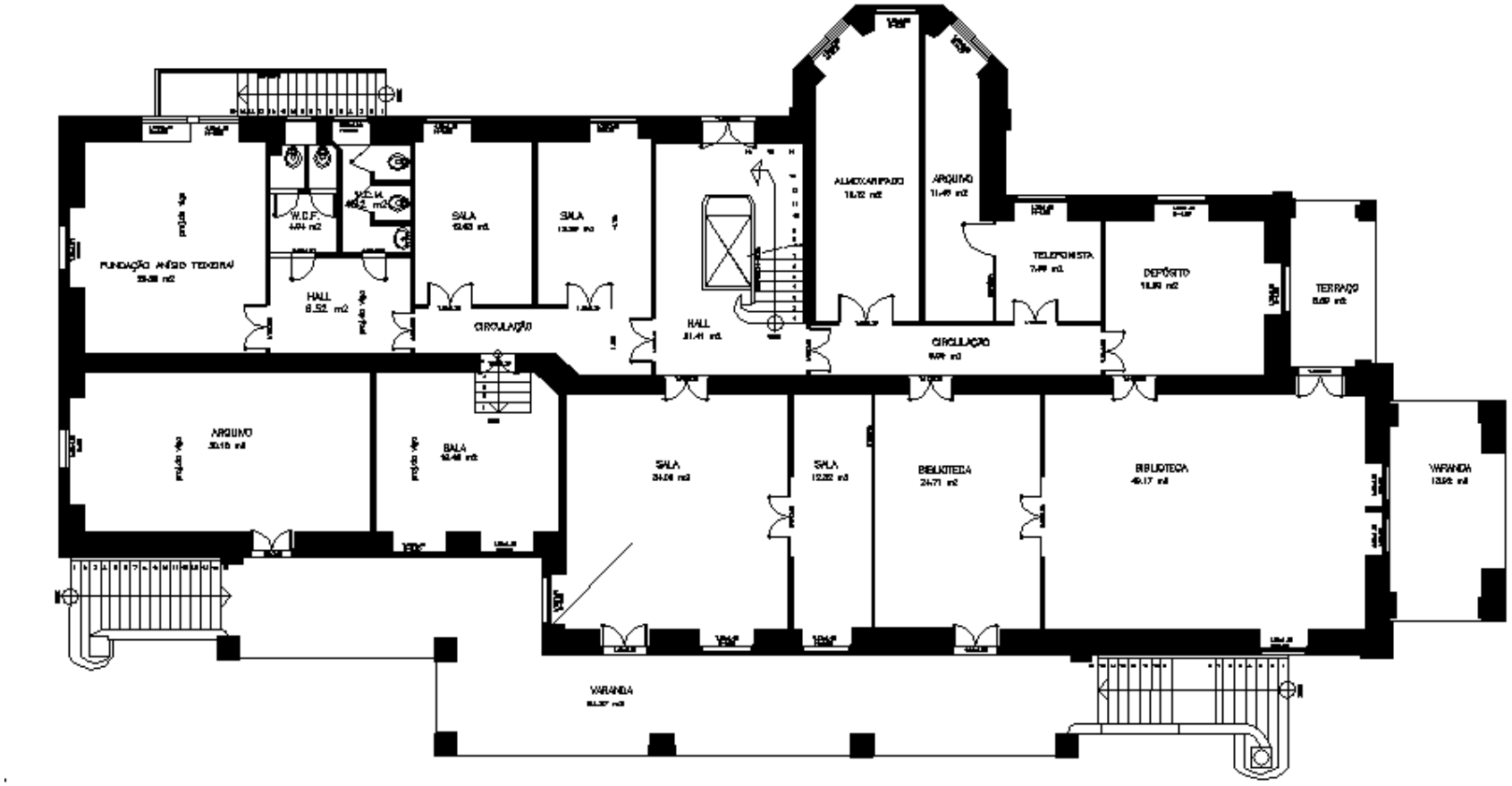


Figura 222 – Planta do Pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

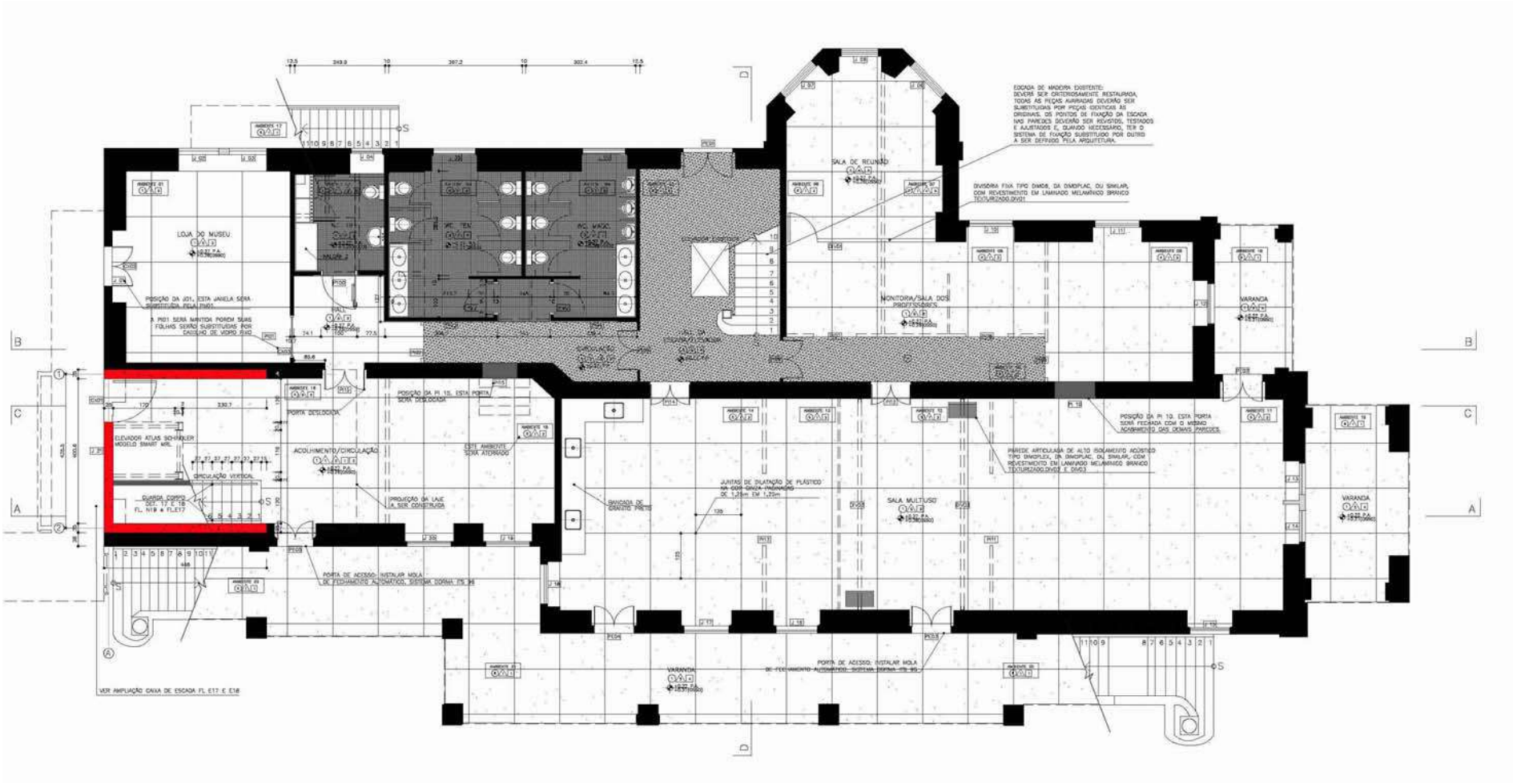


Figura 223 – Planta do Pavimento térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

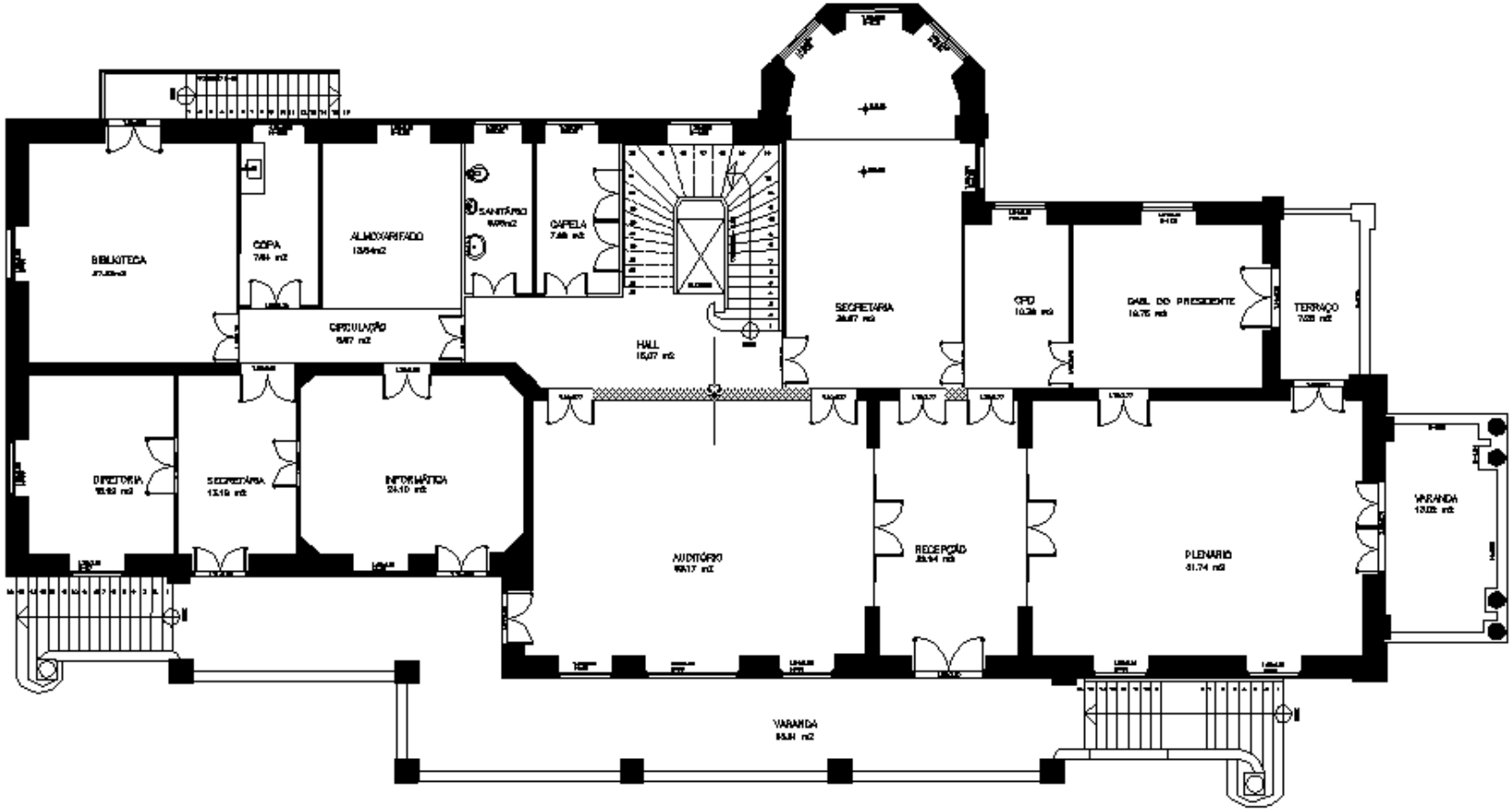


Figura 224 – Planta do 1º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

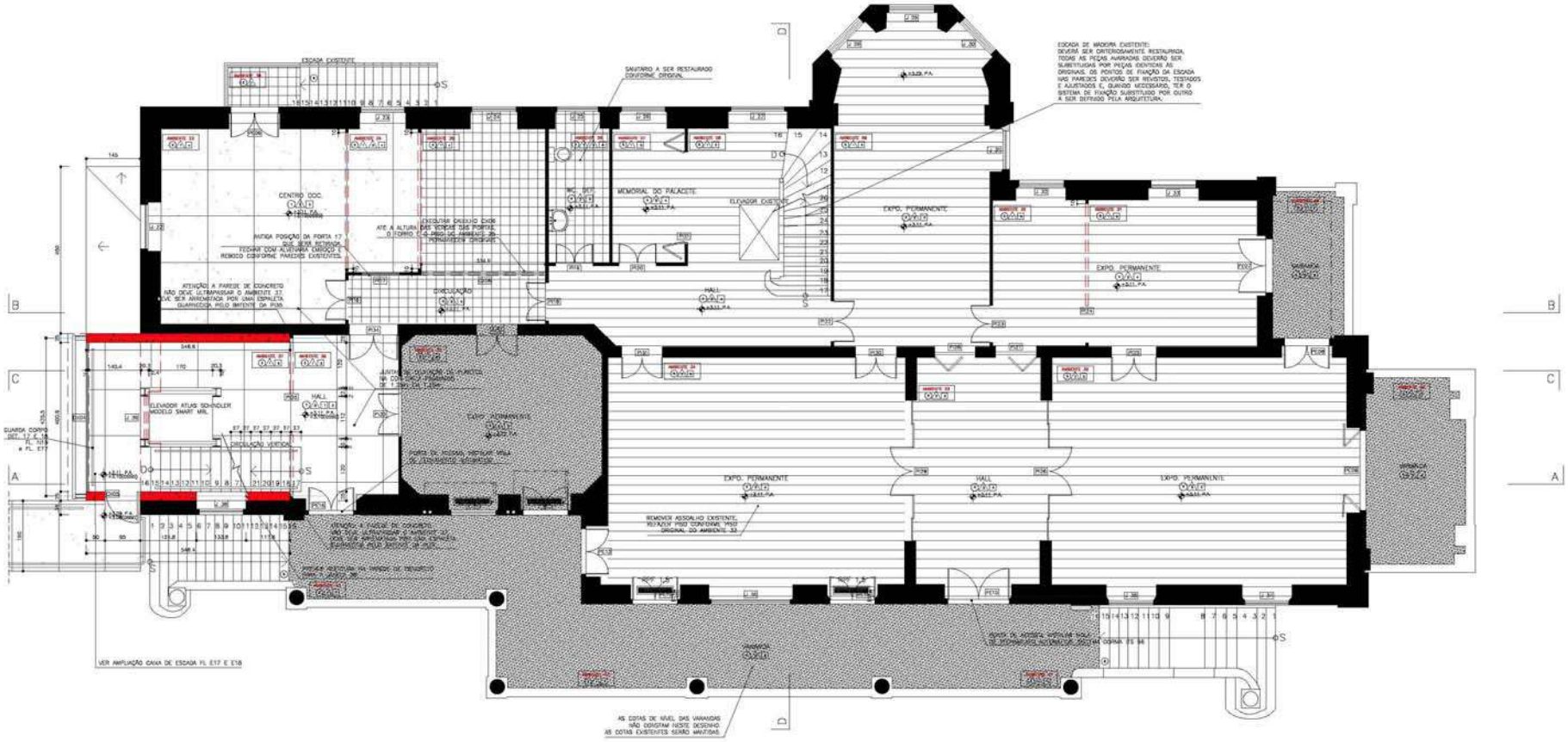


Figura 225 – Planta do 1º Pavimento depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

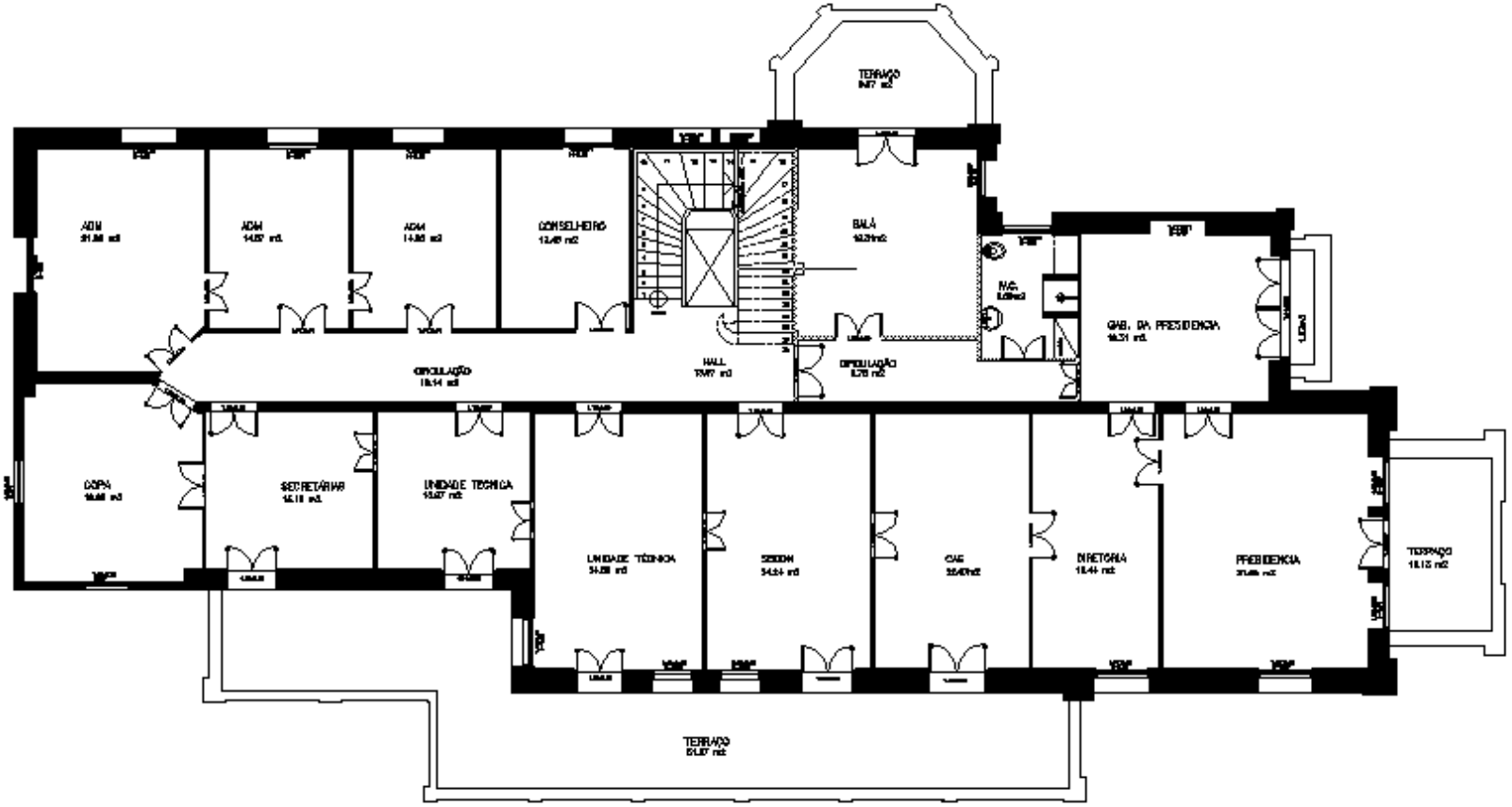


Figura 226 – Planta do 2º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

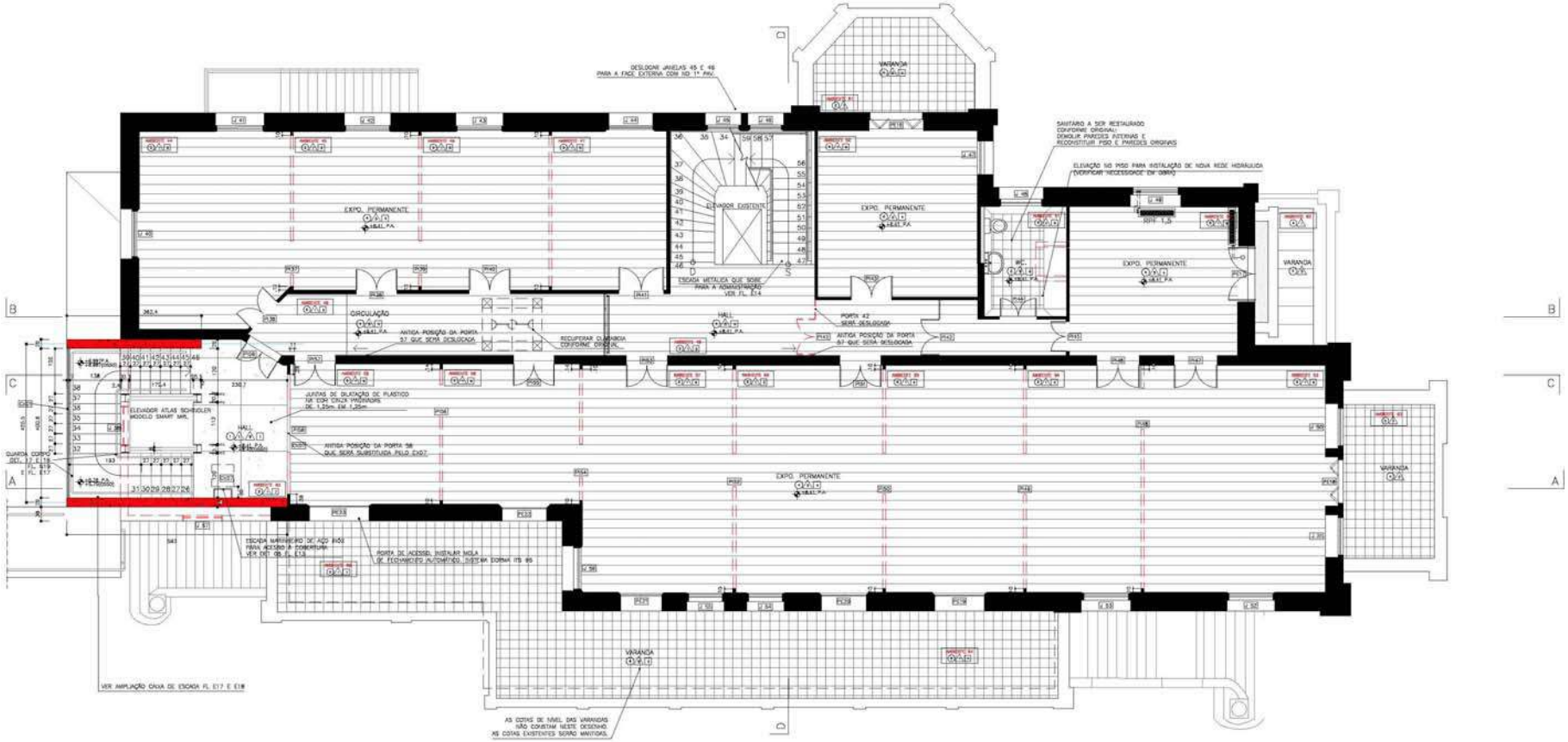


Figura 227 – Planta do 2º Pavimento depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

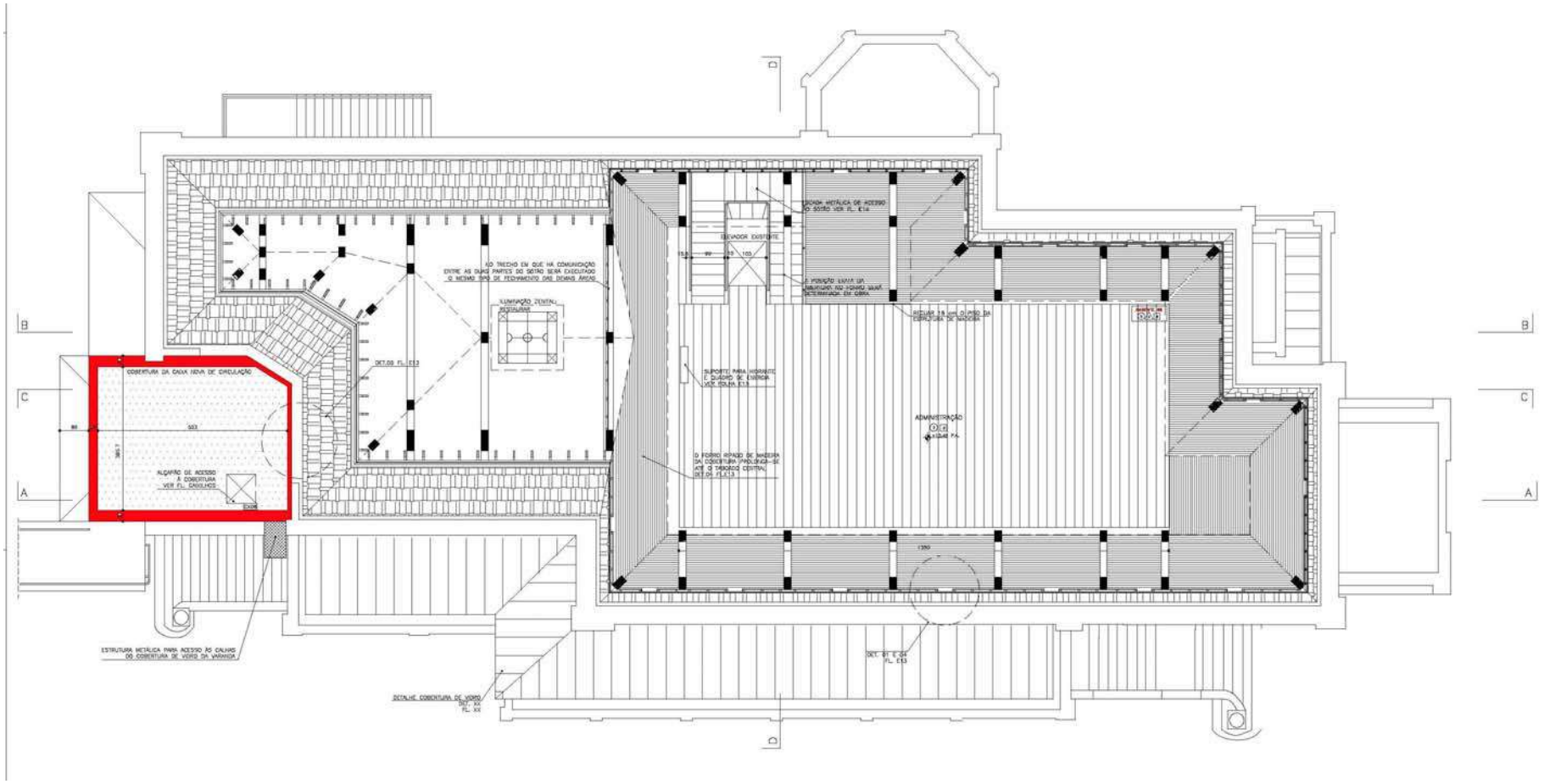


Figura 228 – Planta do sótão depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

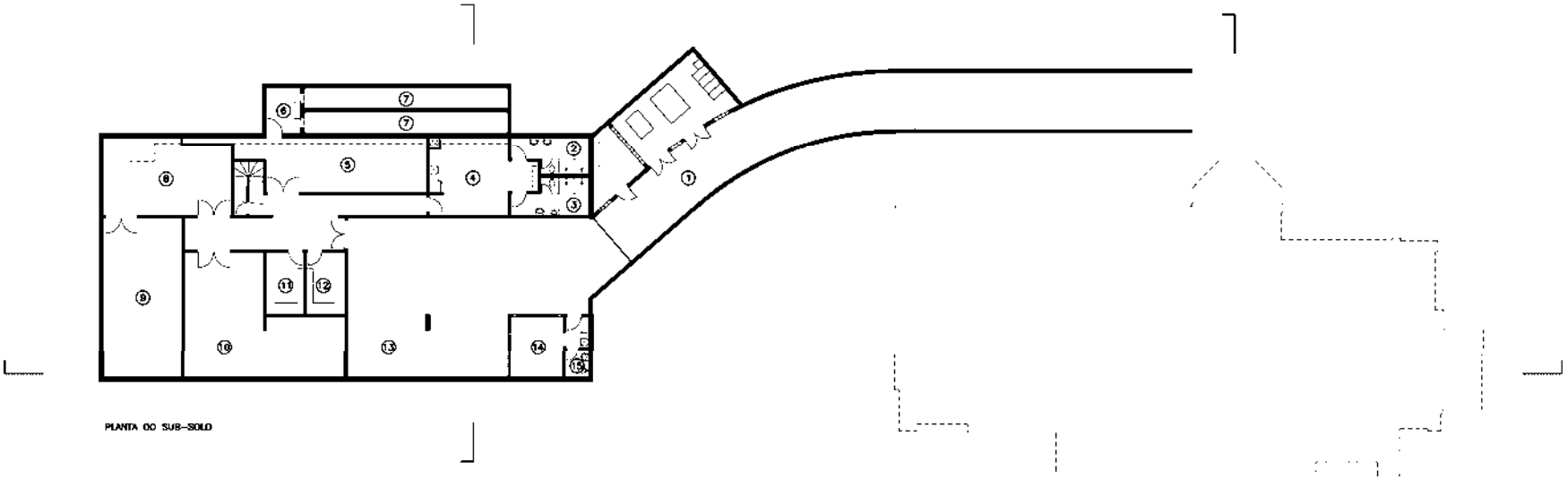


Figura 229 – Planta do Subsolo – prédio novo (1. acesso ao subsolo; 2. vestiário feminino; 3. vestiário masculino; 4. cozinha/refeitório; 5. ar condicionado; 6. acesso bombas e reservatório; 7. reservatório; 8. oficina/apoio; 9. reserva técnica; 10. depósito museu; 11. depósito café/bar; 12. depósito loja; 13. garagem; 14. controle operacional; 15. lavabo). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

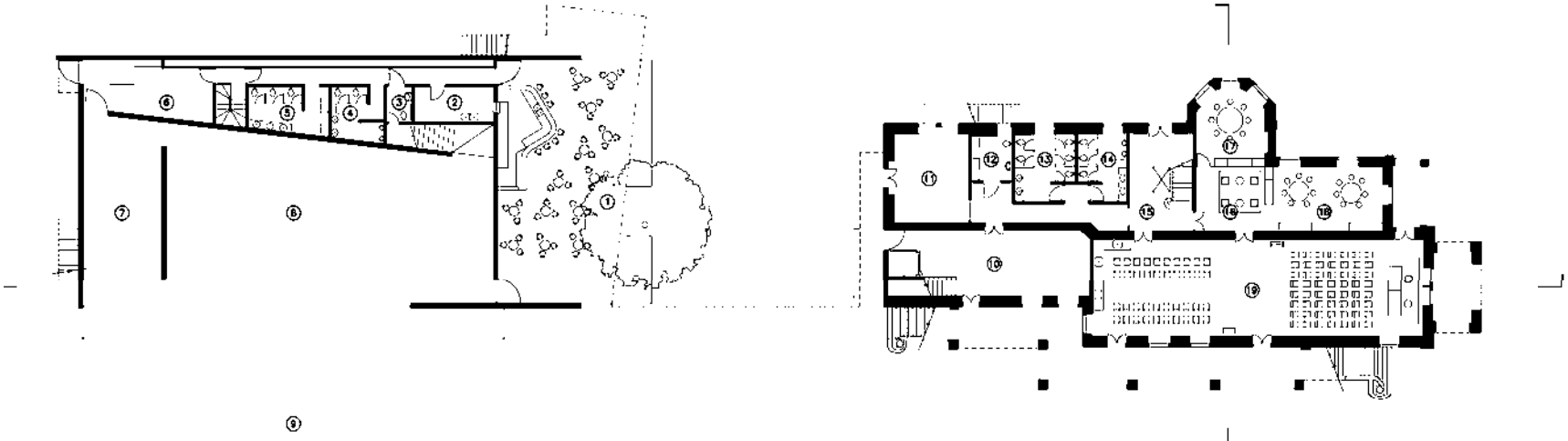


Figura 230 – Planta do Térreo – prédio novo. (1. café/bar; 2. cozinha; 3. WC deficiente físico; 4. WC masculiuno; 5. WC feminino; 6. apoio; 7. sala expositiva; 8. sala expositiva; 9. pátio de esculturas; 10. acolhimento; 11. livraria do museu; 12. WC deficiente físico; 13. WC feminino; 14. WC masculino; 15. hall; 16. espera; 17. reunião; 18. monitoria; 19. sala multiuso). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

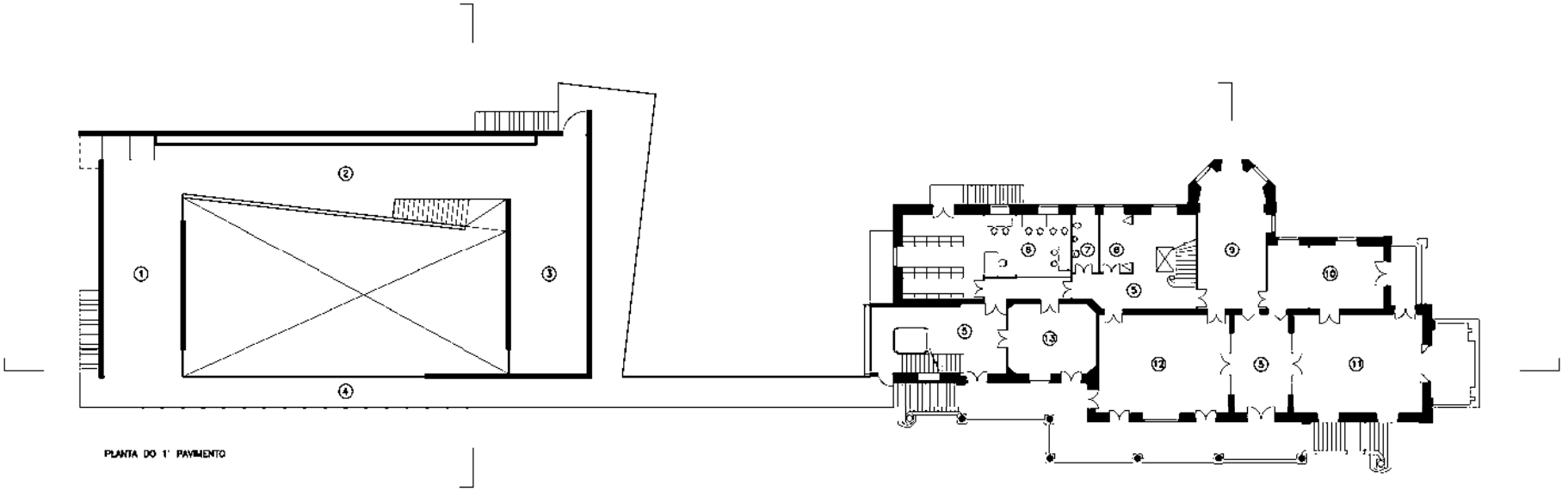


Figura 231 – Planta do Pavimento Supeiror – prédio novo (1. sala expositiva; 2. sala expositiva; 3. sala expositiva; 4. passarela de acesso. 5. hall; 6. centro de documentação; 7. WC; 8. memorial do palacete; 9. exposição permanente; 10. exposição permanente; 11. exposição permanente; 12. exposição permanente; 13. exposição permanente). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

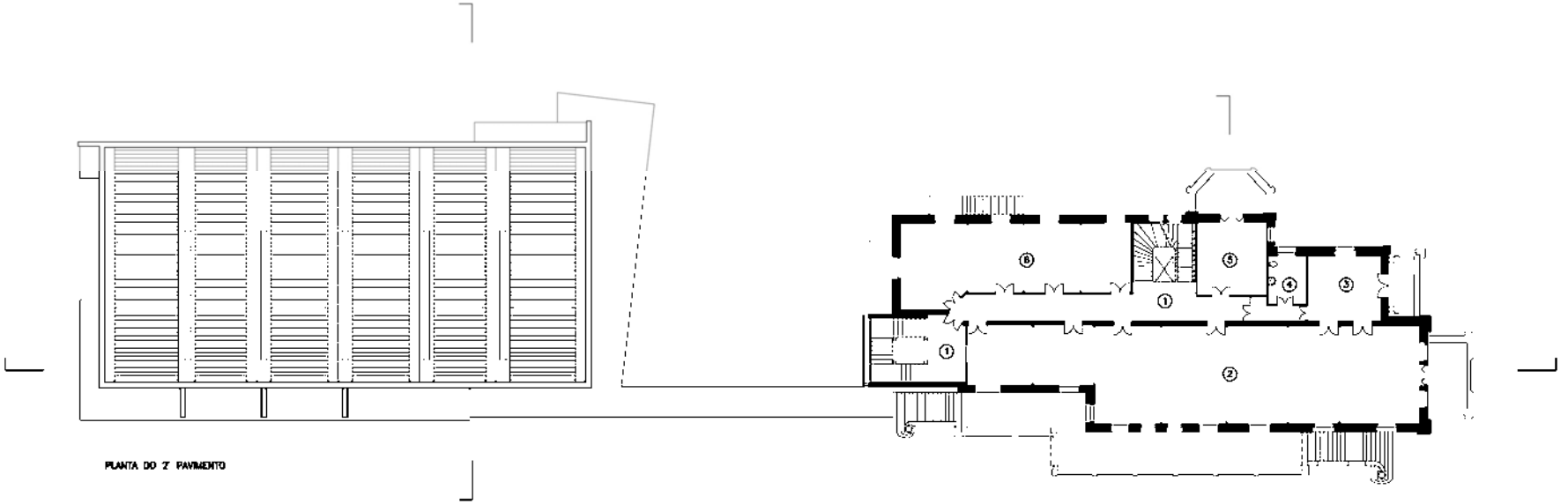


Figura 232 – Planta de cobertura – prédio novo (1. hall; 2. exposição permanente; 3. exposição permanente; 4 WC; 5. exposição permanente; 6. exposição permanente; 7. administração). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 233 – Circulação nova no prédio antigo.
Foto: Nelson Kon.



Figura 234 – Ligação entre os prédios. Foto: Nelson Kon.



Figura 235 – Prédio novo. Foto: Nelson Kon.

Documento 010 – Carta de Emanoel Araújo ao Governador do Estado da Bahia, datada de 12 de outubro de 2001, publicada em GOVERNO do Estado da Bahia; Secretaria da Cultura e Turismo; Empresa de Turismo da Bahia S.A. – Bahiatursa; Sociedade Cultural Auguste Rodin. *Museu Rodin Bahia: estratégia de ação e desenvolvimento.* Série Obras Institucionais, 2003. p. 47–51.

Museu Rodin da Bahia
Uma possibilidade, uma sinopse

O Diretor do Museu Rodin de Paris, Sr. Jacques Vilain, fez inúmeras visitas ao Brasil desde 1995, quando da primeira grande exposição de Rodin no país, exposição que naquela ocasião atraiu cerca de 400.000 pessoas entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Seguramente a exposição em São Paulo, na Pinacoteca do Estado, foi elo de uma relação que tem se tornado cada vez mais eloqüente. Vieram, assim, portanto, as aquisições de obras do acervo do Museu Rodin de Paris para a Pinacoteca: este significativo acervo compõe-se de 10 obras doadas pelo Banco Safra, pelo Shopping Center Iguatemi de São Paulo e pelo povo da cidade de São Paulo.

Foi movido por esta relação que nós organizamos, juntamente com o Museu Rodin, uma terceira exposição que em princípio iria para Recife, Fortaleza e São Paulo.

A proposta da mudança, a itinerância de São Paulo para Salvador fez com que levássemos Jacques Vilain para conhecer esta cidade que o marcou definitivamente, tal foi seu fascínio pela terra, que de lá mesmo ele alterou este itinerário junto ao Ministério da Cultura da França e as autoridades da Direção de Museus da França.

Esta exposição celebra assim, a primeira exposição internacional de grande porte feita em Salvador, no Museu de Arte da Bahia, com a generosa contribuição da Odebrecht e da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia.

Ali mesmo, de relepada, Jacques Vilain aventou essa possibilidade de um Museu Rodin na terra. Essa idéia ficou adormecida, em maturação, até esse momento em que a grande exposição Rodin, a "Porta do Inferno", vem para São Paulo para substituir aquela que fora para Salvador.

Ao longo da visitação à Pinacoteca, do Ministro da Cultura da França e de toda a comitiva da Direção de Museus da França, da Associação Francesa de Ação Artística, marcada pelo entusiasmo daquelas pessoas que conhecem muitíssimo bem as obras do Museu Rodin de Paris, viram que na Pinacoteca essas obras ganhavam nova especialidade, uma renovada expressão.

A Bahia marcou tanto para Jacques Vilain, que ele foi diretamente de Paris para Salvador e, para cá, chamou Antoinette Le Normand-Romain, conservadora geral de esculturas do Museu Rodin, e o Diretor de Fundição Coubertin de Paris, para ver a Bahia. Todos voltaram "ravis" e maravilhados com a cidade de Salvador.

E assim foi possível uma outra investida no sentido de retomar esse projeto do Museu Rodin na Bahia, o primeiro da América do Sul e o único a ter o acervo inteiramente cedido pelo Museu Rodin de Paris.

ESTRATÉGIAS:

I) *Seria criado o Museu Rodin da Bahia, com obras do acervo do Museu Rodin de Paris, cedidas em forma de comodato, por três anos renováveis, entre o Governo do Estado da Bahia e Ministério de Cultura da França e o Museu Rodin de Paris.*

Sugestão:

poderia ser criado uma Associação de Amigos do Museu Rodin para viabilizar Projetos de Leis de Incentivo Fiscal para as áreas afins, e ainda, como nossa sugestão, a compra de obras em bronze que acaso o Museu Rodin venha a ter em sua numeração, exclusivamente destinadas a museus.

II) *Um espaço nobre que pudesse abrigar cerca de quinhentas obras, uma pequena biblioteca, um pequeno auditório, uma pequena reserva técnica, uma sala de arte-educação para crianças deficientes visuais, ateliês de marte e modelagem, um café e uma lojinha.*

Sugestão:

Parece-me que a Mansão Bernardo Catharino, no bairro da Graça, seria o espaço nobre que poderíamos oferecer para o Museu Rodin: não só por sua arquitetura eclética, pelos seus grandes volumes, e também pelos jardins que possibilitariam sua utilização em eventos, exposições, à circulação de grande público e também por criar uma identidade entre o Hotel Biron (sede do Museu de Paris) e a Mansão Catharino. Além disso, na utilização de um palácio já existente, com história, e creio, em bom estado de conservação, torna sua instalação perfeitamente viável do ponto de vista dos recursos a serem destinados.

III) *Criariam um projeto, juntamente com o Museu Rodin de Paris, de toda a logística de instalação do Museu Rodin em Salvador.*

Sugestão:

Indico a Expomus, Exposições, Museus e Projetos Culturais – uma organização que elabora e executa projetos de instalações museológicas e museográficas, e que nesse momento executa, sob a minha curadoria, o projeto de restauração e reestruturação da Santa Casa de Misericórdia da Bahia – para coordenar e executar as exigências estabelecidas por lei pela França, da construção, instalação, funcionamento, organograma, seleção e treinamento de pessoal, metodologias de uso do espaço museal, em comum acordo com a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, que seria a entidade mantenedora desta nova instituição.

IV) *Caberia à secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia buscar os recursos necessários para restauração e adequação do espaço e a instalação e funcionamento do museu que poderia ainda ter recursos trazidos da iniciativa privada e do próprio Estado.*

Sugestão:

Seria de bom alvitre que a associação acima citada pudesse ser criada para tomar exeqüível esse projeto, na busca de patrocínio.

V) *A proposta a ser formalizada entre o Governo do Estado da Bahia e o Governo da França teria como argumento maior, não só que a cidade de Salvador é um grande pólo turístico e cultural, pela sua enorme diversidade conhecida mundialmente, mas também deve propor esse "espaço*

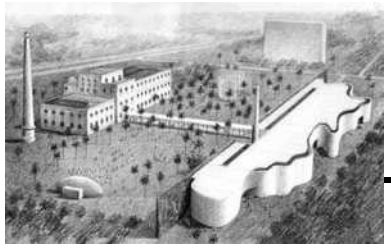
Rodin" seja propulsor de ações na area educativa e de formação artística e cultural.

Sugestão:

Uma carta pró-forma, leve, deveria ser enviada a Jacques Vilain se dizendo conhecer, através desta sinopse, as intenções do Museu Rodin e de seu Diretor. Tramitada essa primeira introdução, o Museu Rodin de Paris vai estabelecer de que maneira deverá ser encaminhada toda correspondência entre a Bahia e a França, para que esse projeto se solidifique e para que este Museu possa ser inaugurado na metade de 2002.

Emanoel Araújo
Curador e Artista Plástico
ex-Diretor da Pinacoteca de São Paulo
12 de outubro de 2001

**Extrato, autorizado, de parte do ofício enviado pelo autor ao Governador do Estado da Bahia*



Anexo 1.32

Centro Cultural Tacaruna
2002

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Governador Agamenon Magalhães, nº 5.091, bairro de Santo Amaro, Recife PE, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: 1890.

Data da Construção: 1890–1895.

Área do Terreno: 51.465,00 m^2

Área construída: 21.492,70 m^2 (8.619,00 m^2 – edificação principal e 12.873,70 m^2 – galpões anexos).

Uso Original: refinaria de açúcar Usina Beltrão.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1994 (apenas do prédio principal).

Histórico: o conjunto industrial nasceu da implantação da Usina Beltrão – refinaria de açúcar, na região conhecida como Tacaruna, entre os municípios de Recife e Olinda. As obras iniciaram–se em 1890 e foram concluídas em 1895. Entre 1897 e 1899, a refinaria foi comprada, mas por motivos políticos, o proprietário foi obrigado a fechar. Em 1924, o

conjunto é comprado pela Companhia Manufatura de Tecidos do Norte e passa a se chamar Fábrica Tacaruna. Em 1975, a indústria passa a ser administrada pela Tecelagem Parayba, funcionado até 1992. Tombada em 1994 pelo Estado, é declarada utilidade pública dois anos depois, quando é desapropriada. Em 1998 iniciam–se estudos para transformar o conjunto em Centro Cultural. Em 2002 é realizado o concurso promovido pelo IAB–PE e Fundarpe.

Programa: unidade industrial (refinaria) e torre.

Características arquitetônicas: a edificação principal possui planta retangular, dividida em três alas – a ala central com seis pavimentos; a ala sul com três pavimentos e ala norte com dois pavimentos. Foi construída em estrutura metálica e alvenaria de tijolos. Todos os vãos possuem caixilhos de madeira e verga curva, inclusive as portas.

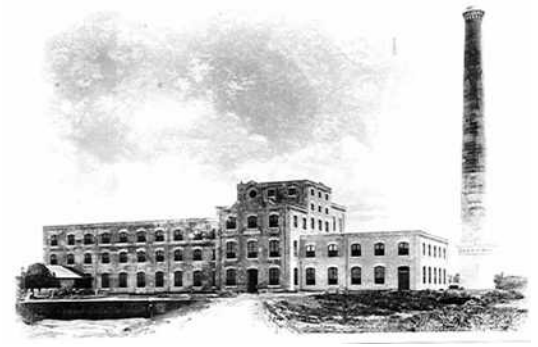


Figura 236 – Fachada principal do conjunto fabrica. Fonte: IAB–PE e Fundarpe.

2.1. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2001.

Data da Construção: o escritório Brasil Arquitetura não venceu o concurso[10].

Contratante: concurso realizado pelo IAB–PE e Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe).



2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

[10] O concurso foi vencido pela equipe do arquiteto Paulo Raposo Andrade. Cf. tabela de classificação em documento 011 – Ata da Comissão Julgadora.

Área acrescida: a edificação principal tem 8.619,00 m^2

Uso atual: centro cultural.

Programa: Centro de Formação e Documentação e Centro de Exposições e Interpretação, café/internet, diretoria, atelier do artista residente (proposta dos arquitetos).

Descrição da intervenção: esse projeto foi realizado para o Concurso lançado pelo IAB–PE e Fundarpe com o objetivo de revitalizar o edifício da antiga Fábrica Tacaruna. Na ocasião, a equipe do arquiteto Paulo Raposo Andrade foi a vencedora do concurso.

A proposta dos arquitetos foi restituir o conjunto fabril no seu aspecto original, liberando–o de todos os acréscimos posteriores ocorridos ao longo de sua história – no memorial de projeto, os arquitetos chamaram essa atitude de “saneamento físico”. As intervenções contemporâneas no edifício histórico seriam pontuais e seguiriam as recomendações da *Carta de Veneza*.



Figura 238 – Fachada principal – levantamento.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.2. PRÉDIO NOVO – anexo ao edifício histórico

Área construída: 10.000,00 m^2

Uso: centro cultural.

Programa: salão de mostras e feiras, salas administrativas, auditórios, restaurante, café, loja, depósitos e áreas de apoio.

Características Arquitetônicas: os arquitetos criariam uma grande esplanada entre o prédio antigo e o edifício novo que foi proposto. O edifício novo voltaria–se para o antigo como um grande muro verde, em concreto ciclópico, de 13,00 m de altura por 200,00 m de comprimento. Do outro lado, o edifício teria planta sinuosa formada por paredes curvas de

concreto branco. A cobertura seria apoiada em vigas metálicas treliçadas de 2,50 m a cada 7,00 m. A parede verde seria interrompida no local onde se localiza uma antiga chaminé.

O edifício novo abrigaria o Setor de Espaços e Serviços Externos (feiras, reuniões, depósitos e serviços de manutenção e apoio), Instituto do Terceiro Milênio e Serviços Periféricos (alimentação, lojas).

A ligação entre os dois prédios – antigo e novo, seria feita por marquise de concreto.

A proposta previa a implantação de um hotel ao sul, no terreno da antiga Vila Tacaruna e um Memorial de Integração das Artes, composto por 30 paus–mastros pintados por artistas.

A proposta previa uma linha de trenzinho de serviços que fará o circuito pelo conjunto.

No local onde houve o crescimento de uma figueira, na face de uma das paredes de um dos galpões que seria demolido, os arquitetos mantêm a figueira e um trecho da parede, criando uma espécie de monumento, a “Árvore Resistente”.



Figura 239 – Estrutura metálica utilizada na construção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

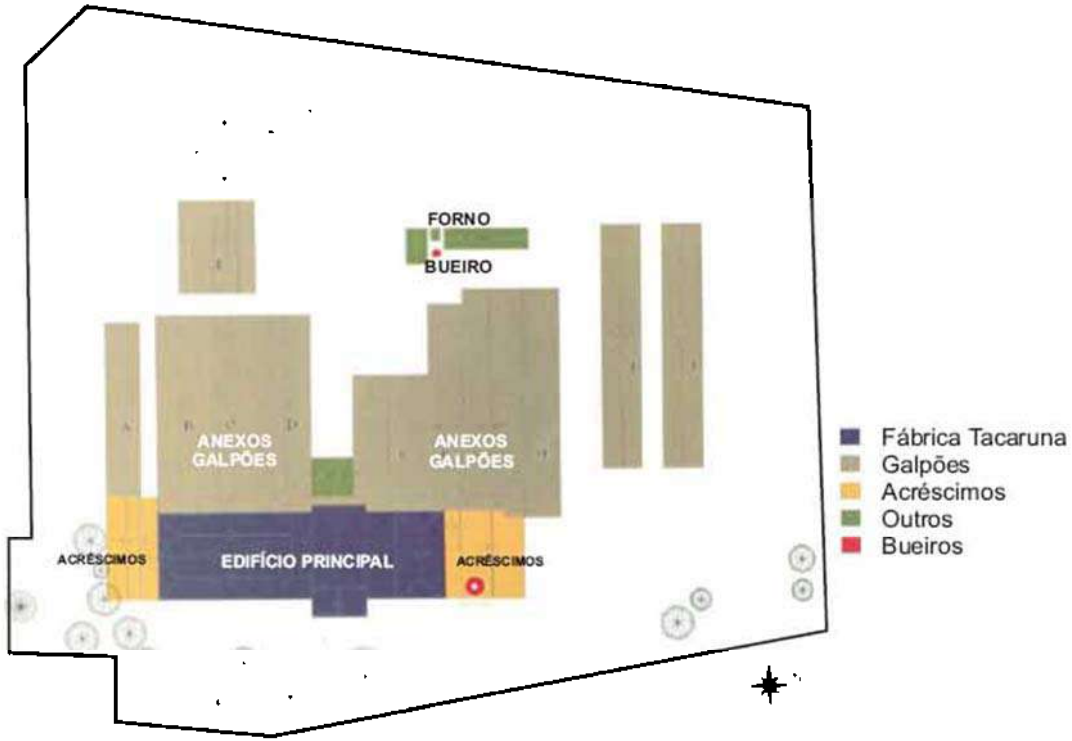


Figura 240 – Implantação dos edifícios – levantamento.
Fonte: IAB–PE e Fundarpe.



Figura 241 – Implantação com proposta de intervenção (1. Edifício antigo; 2. edifício novo; 3. hotel; 4. concha acústica; 5. Memorial de integração das artes). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

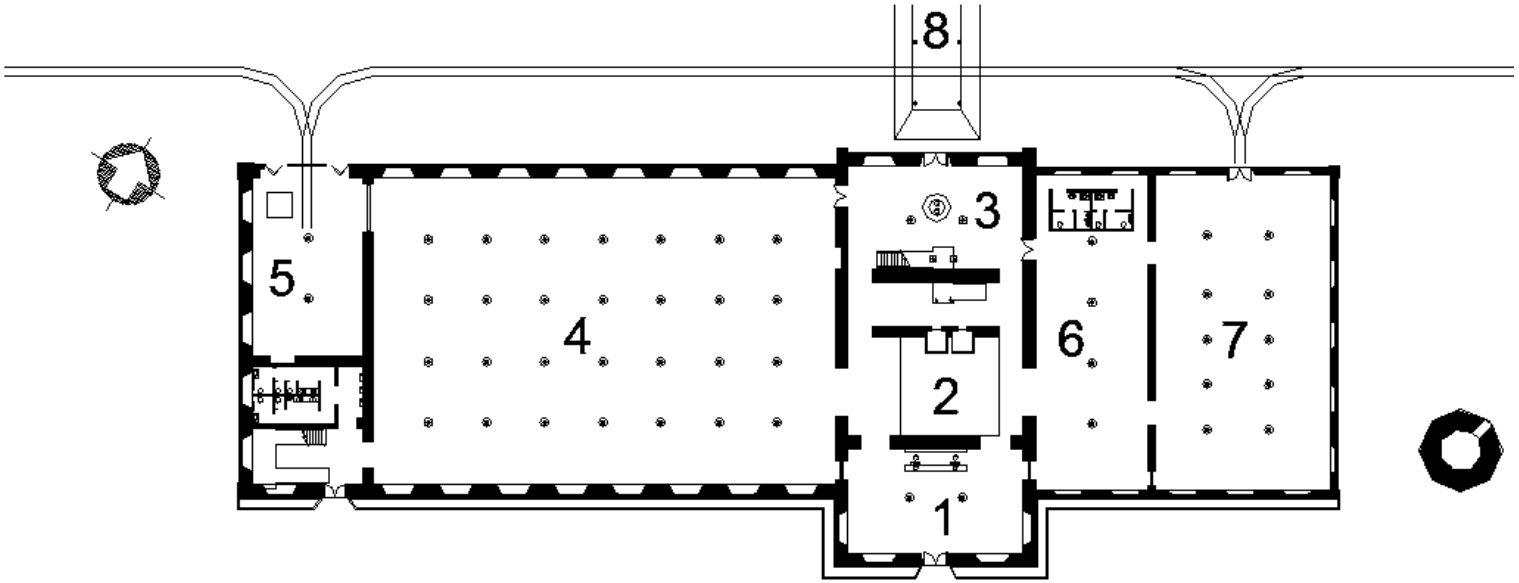


Figura 242 – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do pav. Térreo (1. hall de acesso; 2. circulação vertical; 3. hall de conexão com o prédio novo; 4. exposições temporárias; 5. linha do trenzinho de serviços; 6. circulação; 7. centro de interpretação. 8. marquise de ligação com prédio novo). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

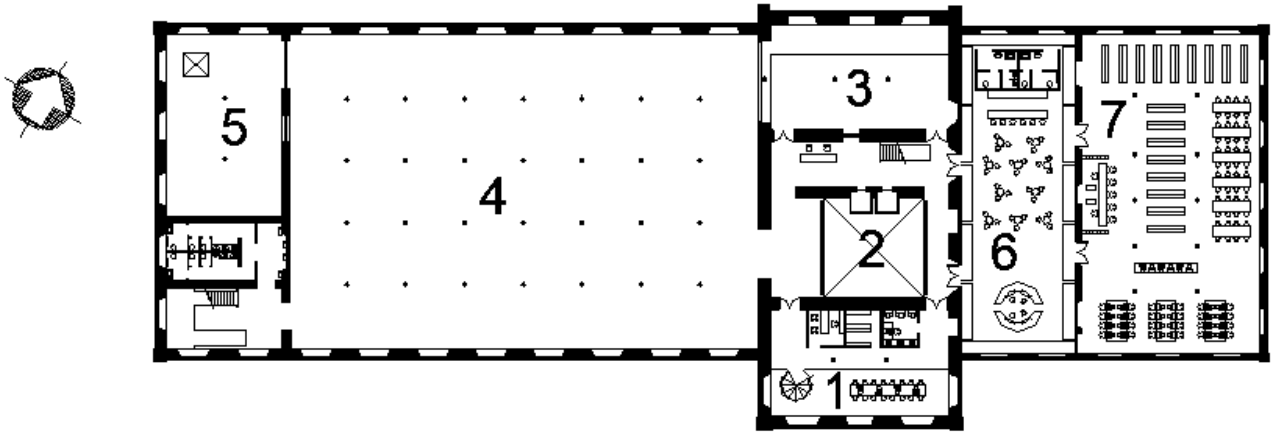


Figura 243 - Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 1º pavimento (1. centro de documentação; 2. circulação vertical; 3. reserva técnica 2; 4. exposição permanente; 5. reserva técnica 1; 6. loja/café; 7. centro de documentação). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 244 - Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 2º pavimento (1. diretoria acadêmica do Centro de Formação e Documentação; 2. circulação vertical; 3. diretoria do centro de exposições e interpretação; 4. iluminação zenital). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

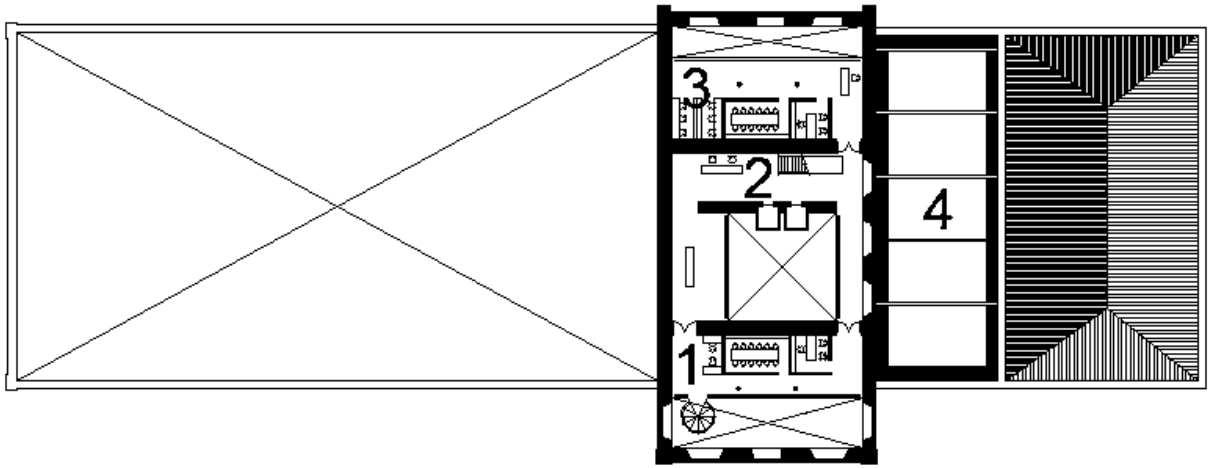
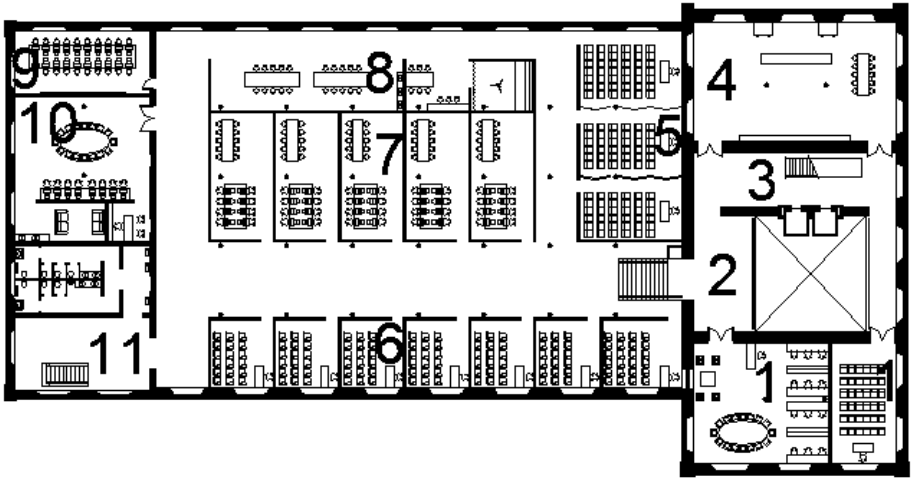


Figura 245 - Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º pavimento (1. setor de imprensa; 2. circulação vertical; 3. circulação; 4. atelier do artista; 5. salas auditório; 6. salas de aula; 7. oficinas e estúdios; 8. salas de aula; 9. oficina de informática; 10. sala de professores; 11. circulação). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



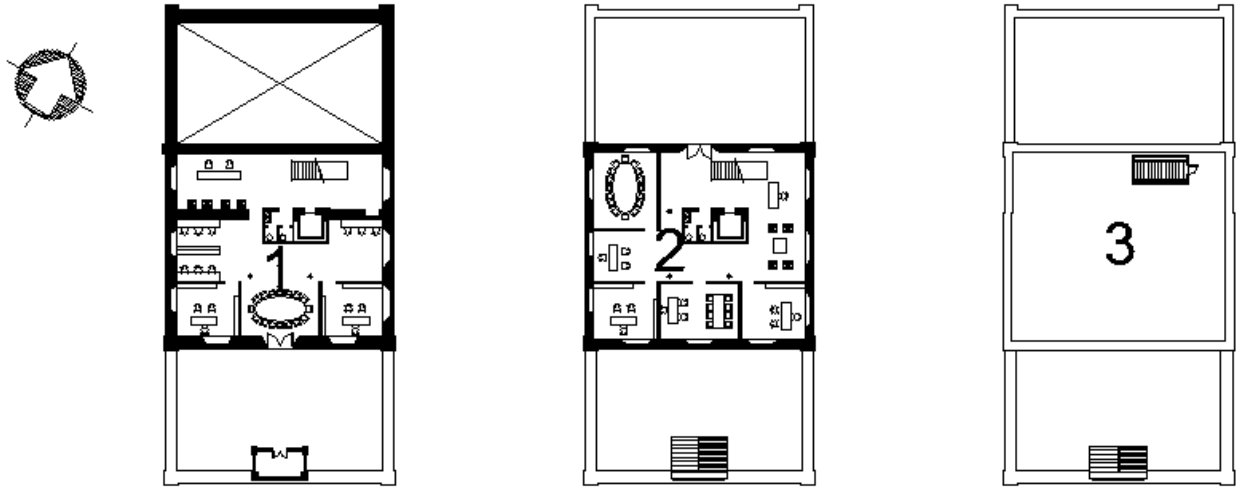


Figura 246 - Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º, 4º e 5º pavimento (1. administração geral; 2. conselho gestor; 3. terraço). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

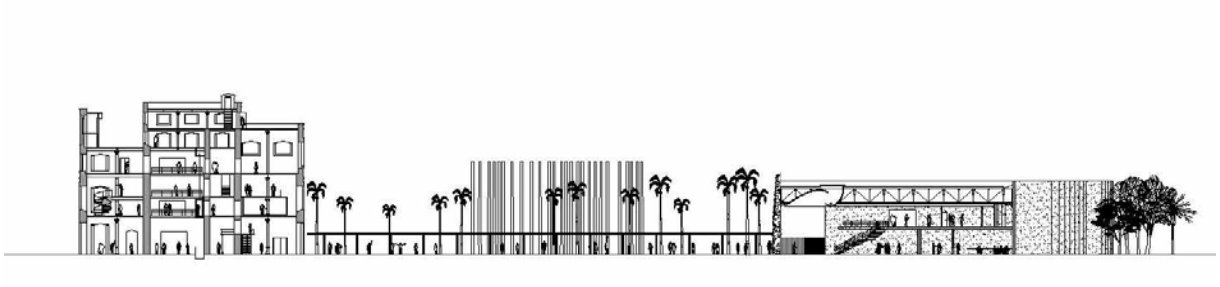


Figura 247 – corte esquemático do conjunto após intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

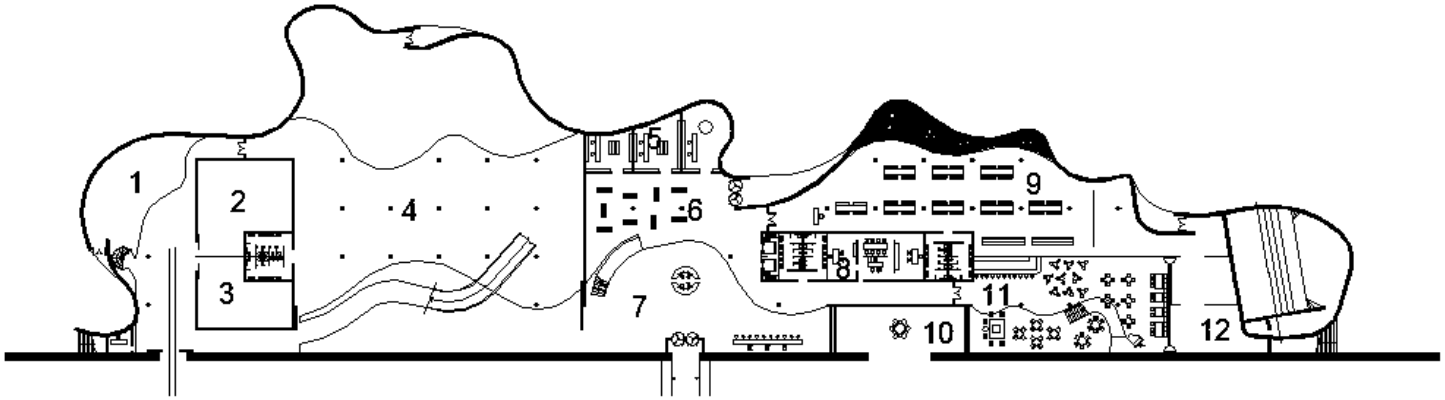


Figura 248 - Proposta para prédio novo - planta do pav. térreo (1. oficina geral e manutenção; 2. depósito; 3. depósito; 4. salão de mostras e feiras; 5. loja; 6. estar; 7. hall; 8. diretoria; 9. restaurante; 10. chaminé; 11. café/restaurante; 12. cozinha.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

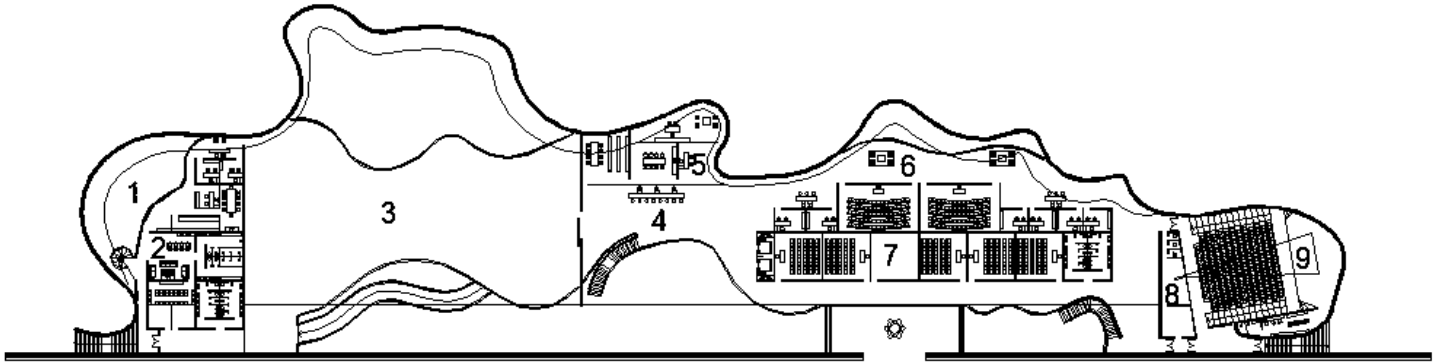


Figura 249 - Proposta para prédio novo - planta do 1º pavimento (1. estar funcionários; 2. administração das mostras e feiras; 3. salão de mostras e feiras; 4. recepção; 5. instituto do Terceiro Milênio; 6. estar; 7. auditório; 8. sala de apoio; 9. auditório).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Documento 011 – Ata da comissão julgadora e tabela de classificação do concurso Tacaruna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Governo do Estado de Pernambuco
Secretaria de Cultura
Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico
Concurso n.º 002/2002 - Concurso Tacaruna

ATA DA COMISSÃO JULGADORA

A Comissão Julgadora do Concurso Tacaruna, composta por: Pere Riera, arquiteto de renome internacional, Presidente da Comissão; Milton Botler, representante da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE; Geraldo Santana, representante da Comissão Especial do Governo do Estado de Pernambuco para implantação do CCT; Mauro Neves Nogueira, representante do Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento de Pernambuco - IAB/PE; e Jordi Pardo, Consultor Geral do Projeto Tacaruna, reuniu-se nos dias 25 e 26 de abril de 2002, das 9:00 às 20:00 horas no escritório do Projeto Tacaruna no edifício da antiga Fábrica Tacaruna, à Av. Governador Agamenon Magalhães, n.º 5091, bairro de Santo Amaro, Recife, Pernambuco, para julgar as 17 propostas, codificadas de CCT-A a CCT-R, excluída a letra K, habilitadas para o julgamento.

Em um primeiro momento, a Comissão fez uma análise coletiva de todas as propostas para ter uma noção global do seu trabalho.

Em seguida, a Comissão definiu qual seria o seu método de trabalho para julgar as propostas em atendimento aos critérios de julgamento definidos no Edital no seu item 11.6, como sendo: conceito geral da proposta; atendimento ao programa; e exeqüibilidade. Nesse momento, escolheu como relator da Comissão o arquiteto Mauro Neves Nogueira.

A Comissão definiu que todo o seu trabalho seria feito sempre de maneira coletiva e segundo etapas de julgamento, com a eliminação progressiva dos trabalhos que menos respondessem aos requisitos e critérios pré-estabelecidos.

No final de todo o processo, a Comissão selecionou os 3 (três) melhores trabalhos como sendo CCT-I, CCT-E e CCT-G, que obtiveram respectivamente o 1º, 2º e 3º lugares. A Comissão resolveu atribuir 2 (duas) menções honrosas às propostas CCT-M e CCT-R.

A Comissão considerou como positivo no trabalho vencedor, os seguintes aspectos:

- Uma estrutura conceitual com uma certa flexibilidade, que permite a incorporação de novos temas e modificações no seu bojo, sem desvirtuar suas qualidades;
- O resultado da metodologia adotada, com fundamentação teórica consistente, foi bem traduzida no projeto;

- Uma clara definição formal do antigo e do novo resultando num todo integro, sem o uso de mimetismo ou contrastes excessivos; e
- Capacidade de responder a diversas escalas de aproximação, criando espaços externos específicos (espaços de aproximação, ágora de relacionamento dos objetos e claustro do Centro de Convenções).

As análises das propostas e discussões entre os membros do júri, criaram um *corpus* teórico que deveria ser passado para o trabalho vencedor e ser considerado, como recomendação, na fase de desenvolvimento do projeto básico.

Elementos do território:

- Ampliar a abrangência da área de intervenção, procurando uma intervenção territorial que responda à complexidade da fronteira entre os municípios de Olinda e Recife;
- Conferir maior proximidade do CCT com à frente d'água, definida pelo istmo (Forte do Buraco), através de "forças" transversais à Av. Agamenon Magalhães de forma que a intervenção ajude a cidade a descobrir como resgatar seu contato com mar e o rio;
- Criar conexões urbanas mais claras entre os objetos arquitetônicos da área em estudo, aplicando mais princípios de continuidade do que tensão entre o pré-existente e o contemporâneo, tendo como centro gerador o edifício principal;
- Trabalhar os projetos de forma a conferir ao todo uma característica de um bairro urbano mais compacto, evitando os vazios urbanos anônimos e inseguros, e "domesticando", assim, o território;
- Procurar integrar o assentamento proposto aos demais lugares do entorno (Centro de Convenções, Classic Hall, Shopping Center Tacaruna etc.);
- Pensar a mobilidade urbana entre os municípios de Olinda e Recife e a articulação entre os equipamentos em questão;
- Considerar que o tempo é o construtor do projeto público e as propostas para um lugar têm que considerar uma dimensão temporal futura;
- Adequar, descentralizando, as áreas destinadas aos estacionamento de veículos, sobretudo considerando-as como espaços públicos importantes com qualidade ambiental e paisagística e não como espaços remanescentes; e
- Considerar com maior intensidade o uso da parte frontal do Edifício Principal tendo em vista a dinâmica que a Av. Agamenon Magalhães possui (acessos, estacionamento, conexões etc.).

Elementos programáticos e qualitativos:

- Potencializar edificiamente, a área de intervenção, buscando atingir a superfície construtiva máxima de 44.000m² estabelecida para as novas construções no terreno de 51.465m² (área murada da Fábrica), objetivando-se dar condições de viabilização e de sustentabilidade do empreendimento; condições que fundamentaram o Tombamento do imóvel, conforme Parecer Conclusivo da Fundarpe pág. 18 a 24;
- Considerando-se o anteriormente exposto, deverá ser ampliado e complementado o programa, criando-se áreas e funções tais como: ampliação dos acervos (museus); área comercial, evidenciando as atividades de comércio de arte, *design*, antigüidades, gastromonia e atividades terciárias para empresas produtoras de cultura, eventos, exposições, espetáculos (galerias, escritórios, oficinas e laboratórios); e
- Considerar que as funções mudam ao longo do tempo, buscando soluções onde os espaços não sejam celulares, e sim de maior continuidade espacial, visando os princípios da flexibilidade e poli-funcionalidade.

Elementos do trabalho vencedor:

- Considerar como importante a estrutura arbórea existente, pois é indutora das idéias a serem colocadas no local;
- Estudar a possibilidade de utilizar o máximo possível, sem destruir a idéia da *agorá*, os galpões existentes, principalmente aqueles localizados no lado sul, ao invés de criar um edifício novo, com um mesmo fim, no lugar da vila;
- A *stoá* proposta, poderia tornar-se uma massa construída, que poderia absorver os elementos programáticos propostos pela Comissão, relatados acima. Ela deveria ser prolongada em direção ao Centro de Convenções, objetivando maior articulação com os espaços públicos; e
- Ultrapassar a rigidez e os limites da linguagem clássica e neo-corbusianisna, buscando uma elaboração mais contemporânea.

Às 17:00h do dia 26 de abril de 2002, a Comissão Julgadora encerrou seus trabalhos encaminhando à Comissão Permanente de Licitação da Fundarpe (CPL-FUNDARPE) a presente Ata que segue assinada por todos os seus membros e a planilha com pontuação atribuída a cada trabalho, feita em conjunto, pelos membros da Comissão Julgadora.

Recife, 26 de abril de 2002.

Concurso n.º 002/2002 - Concurso Tacaruna
Mapa de julgamento
(Classificado pela nota total, após abertura dos envelopes de identificação)
OBS: Para notas iguais foi classificado pela ordem alfabética.

Nº	CÓDIGO	CONCORRENTE	CONCEITO GERAL DA PROPOSTA	ATENDIMENTO AO PROGRAMA	EXEQÜIBILIDADE	TOTAL
1	CCT-I	Paulo Raposo Andrade	42	22	18	82
2	CCT-E	Vital M.Tavares Pessoa de Melo	39	24	16	79
3	CCT-G	Avellar, Fernandes e Montezuma Arq. Ass. Ltda	37	21	14	72
4	CCT-M	Grau - Grupo de Arquitetura e Urbanismo	33	18	14	65
5	CCT-R	Franciza Lima Toledo	32	18	14	64
6	CCT-P	Lourenço Urbano Gimenes	30	18	14	62
7	CCT-L	Albérico Paes Barreto Barros	29	17	14	60
8	CCT-F	Juliano Dubeux Flores	25	17	16	58
9	CCT-J	Multiconsultoria S/C Ltda	24	17	14	55
10	CCT-N	Marco Antonio Gil Borsoi	22	17	14	53
11	CCT-D	Alexandre Mações Arquitetura Ltda	15	15	10	40
	CCT-Q	Borsoi Arquitetura Ltda	15	15	10	40
	CCT-C	Fonte Castro Arquitetura e Urbanismo Ltda	15	15	10	40
	CCT-A	Ismael Solé Projetos Especiais de Eng. e Arq.S/C Ltda	15	15	10	40
	CCT-H	Luciana Menezes Consultoria e Projetos Ltda	15	15	10	40
	CCT-O	Marcelo Carvalho Ferraz	15	15	10	40
	CCT-B	Marcos Domingues da Silva	15	15	10	40

Anexo 1.33



Museu de Porto Seguro
2002

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Praça Pero de Campos Tourinho, s/n – Porto Seguro BA, Brasil.

Autoria: a coordenação da obra coube ao ouvidor da comarca de Porto Seguro, na época José Xavier Machado Moreira, não sendo possível confirmar a sua autoria.

Data do Projeto: primeira metade do século XVIII.

Data da Construção: 1763.

Área do Terreno: não há demarcação de lote, pois a edificação situa–se no centro histórico da cidade.

Área construída: 474,00 m^2

Uso Original: Casa de Câmara e Cadeia.

Nível de Tombamento: tombamento federal 1968 juntamente com todo conjunto arquitetônico e paisagístico da cidade alta. Território do Museu Aberto do Descobrimento (Made) que inclui Porto Seguro foi elevado à categoria de Patrimônio Natural da Humanidade, pela Unesco.

Histórico: edifício construído para sede do poder administrativo local e judicial, durante a permanência do Ouvidor José Xavier Machado Monteiro, para substituir o antigo prédio de adobe, sem piso e sem forro, com grades de madeira, que funcionava como cadeia. O edifício funcionou com essas funções até 1828.

Programa: no piso térreo funcionava a cadeia com cinco cárceres individuais; no piso superior, duas salas serviam à Câmara e uma às audiências.

Características arquitetônicas: construção de planta retangular, formada por dois pavimentos, em alvenaria de pedra e cobertura de telhas cerâmicas em 4 águas. O acesso ao pavimento superior se dá por escada localizada de fronte a porta de acesso, no centro da fachada frontal. O pavimento superior divide–se em três salas – duas de cada lado da escada e uma sala maior no fundo. As aberturas desse pavimento são compostas por janelas do tipo conversadeiras, com fechamento interno formado por duas folhas de madeira de verga reta e fechamento externo com caixilho de madeira e vidro do tipo guilhotina, com verga curva. O pavimento térreo é acessado por duas portas laterais situadas uma em cada fachada lateral – são portas de madeira, de duas folhas, com verga curva. As janelas do térreo são fechadas por grades de ferro e também possuem vergas curvas. O piso do térreo é composto por tijolo de barro; no pavimento superior, o piso é assoalho de madeira sobre vigamento de madeira, podendo ser visto como forro do piso térreo. No piso superior o forro é de tábuas de madeira aparelhadas. Externamente, a edificação é ornamentada por pilastras falsas dispostas nos quatro cantos da fachada, terminando na cimalha de acabamento da cobertura. Sobre cada canto da cobertura é colocado um coruchéu de acabamento. As aberturas são constituídas de verga e ombreiras em relevo em relação ao plano da alvenaria externa.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Giancarlo Latorraca.

Data do Projeto: 2002.

Data da Construção: 2003 – 2004.

Contratante: Fundação Roberto Marinho.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área intervenção: 474,00 m^2

Uso atual: museu.

Programa: salas expositivas, sanitários, loja/café.

Descrição da intervenção: prédio pertencente à Prefeitura Municipal de Porto Seguro, foi cedido em comodato ao Iphan, em 1996 para a instalação do Museu de Porto Seguro. Até o início de 1997, o museu funcionou no prédio, de maneira provisória. Em 1999 iniciaram–se as obras de restauração, sob patrocínio da Fundação Roberto Marinho. A pesquisa para o museu foi realizada por Ana Beluzzo, mas a museografia é do escritório Brasil Arquitetura.

A proposta do projeto foi criar um percurso, iniciando–se pelo pavimento superior, na Sala da Civilização Indígena, Sala dos Navegadores e Sala do Encontro. Do ponto de vista museológico, alguns vãos internos foram fechados. Os arquitetos propuseram também, uma ligação entre a Sala da Civilização Indígena e a Sala dos Navegadores, através de uma pequena passarela, situada internamente, sobre o acesso à escada. Tal solução não foi aprovada pelo Iphan. Internamente, para ligar os dois pavimentos, havia uma escada de madeira, mas não original (o prédio original possui os dois pavimentos com acessos

independentes). Foi proposto em projeto, uma ligação externa, através de um volume que se projetaria para fora do prédio, onde estaria a escada de acesso ao pavimento térreo. Mas a solução também não foi aprovada pelo Iphan. Foi, então, criada uma escada na Sala do Encontro, de acesso ao térreo. Ao chegar no térreo, o percurso continua pela Sala dos Saberes e Fazeres, Sala de Exposições Temporárias e Sala de Câmara e Cadeia. Há ainda uma pequena loja/café. A Sala de Câmara e Cadeia sofreu algumas intervenções internas, onde duas paredes foram descascadas, para mostrar a alvenaria de pedra, e as outras duas foram pintadas de preto, para criar a ambientação necessária.

O elemento de maior destaque na intervenção seria o volume da escada que se projetaria para fora do prédio na fachada posterior. A idéia era que esse volume se transformasse em tela de projeção externa a ser utilizada como cinema ou em eventos ao ar livre.

Internamente, foram introduzidos equipamentos de suporte para o espaço museológico, como iluminação adequada, climatização, sonorização e sistemas de projeção e computadores.

Havia uma proposta por parte dos arquitetos, de utilizar o espaço da Igreja de São Benedito como auditório (espaço faltante no Museu). Mas o estudo não foi adiante por falta de interesse da Fundação Roberto Marinho.

O elevador previsto numa das extremidades da Sala do Encontro não foi executado.

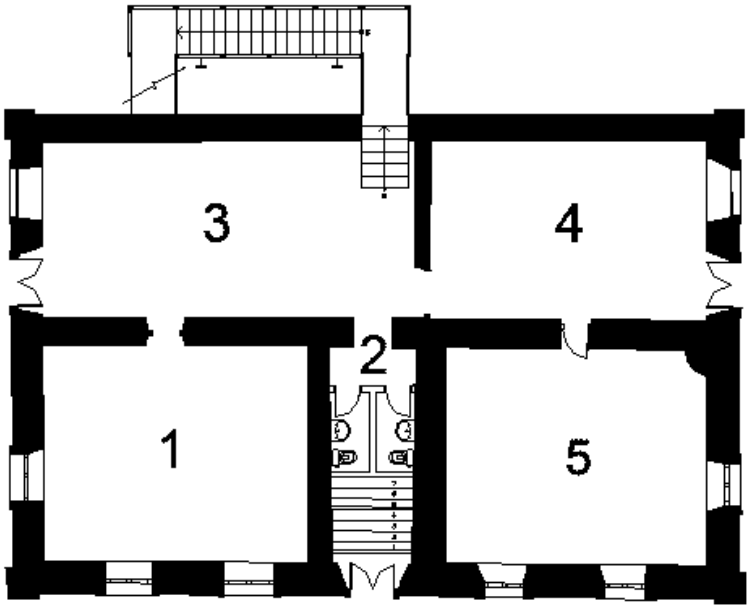


Figura 250 – Proposta de planta para o Pavimento Térreo (1. Sala de Exposições Temporárias; 2. Sanitários; 3. Sala dos Saberes e Fazeres; 4. Loja/Café; 5. Sala de Câmara e Cadeia). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

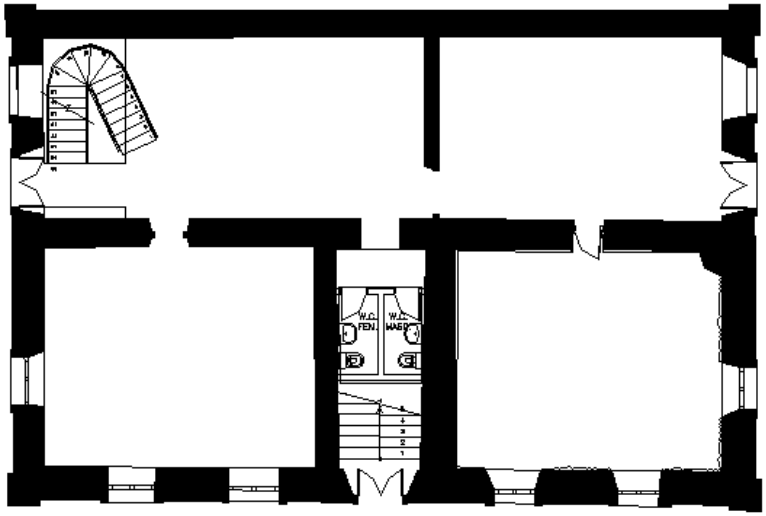


Figura 151 – Planta do Pavimento Térreo executada. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

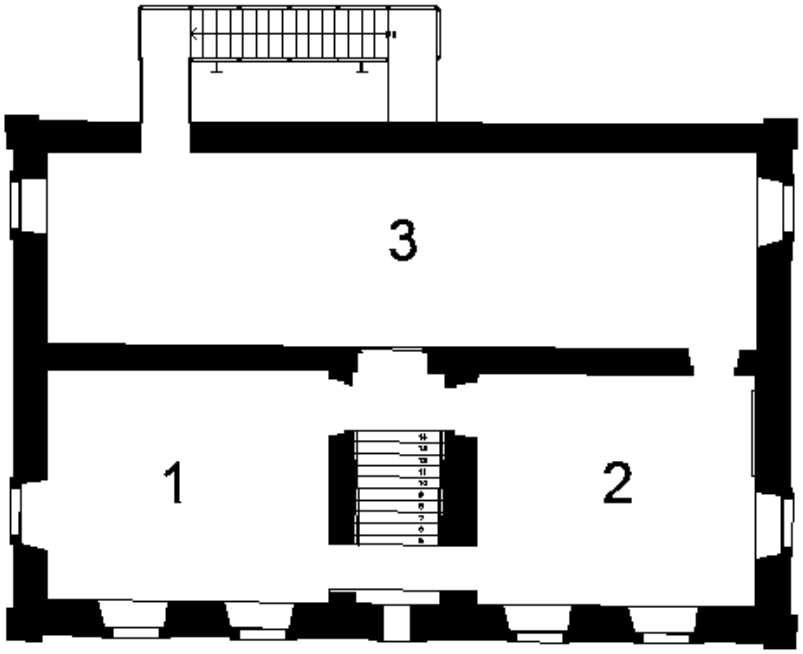


Figura 252 – Proposta de planta para o Pavimento Superior (1. Sala da Civilização Indígena; 2. Sala dos Navegadores; 3. Sala do Encontro).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

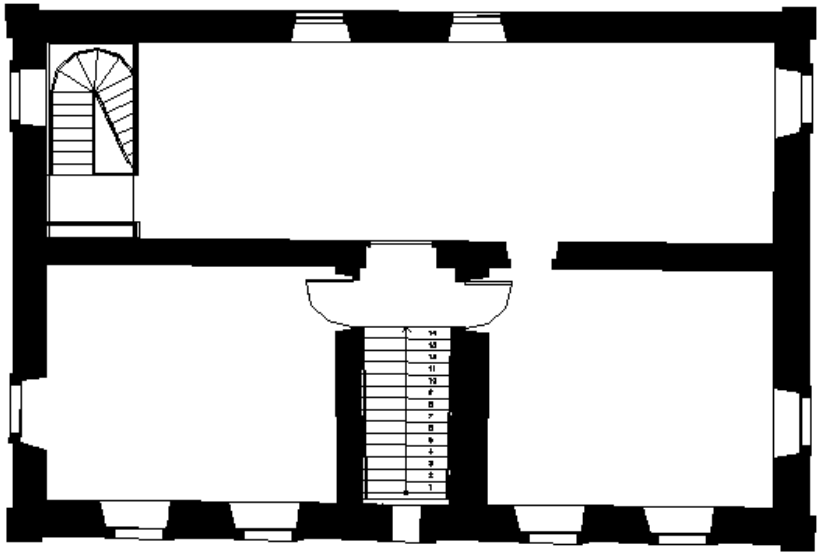


Figura 253 – Planta do Pavimento Superior executada.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 254 – Escada existente antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 255 – Escada executada.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

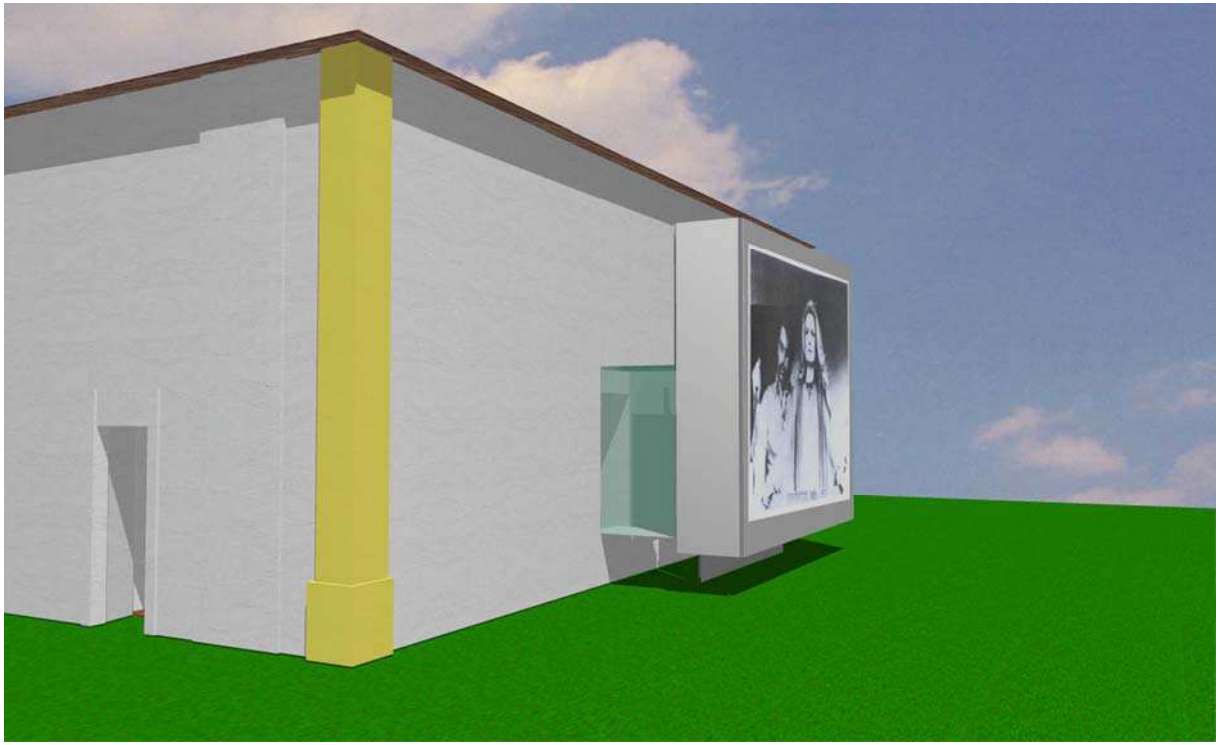


Figura 256 – Proposta para volume da escada externo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 257 – Museu de Porto Seguro.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 258 – Sala dos Navegadores.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 259 – Sala de Câmara e Cadeia.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

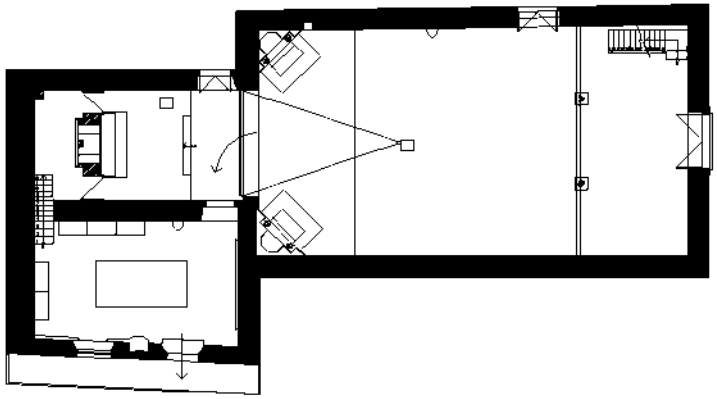


Figura 260 – Planta de estudo para Igreja de São Benedito – pequeno auditório.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 261 – Igreja de São Benedito. Foto: Patricia Viceconti. Nahas.

Anexo 1.34



Parque do Engenho Central e Mirante

2002

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Maurice Allain, 454, Vila Rezende, Piracicaba SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: final da década de 1880.

Data da Construção: 1881.

Área do Terreno: 298.671,00 m^2

Área construída: 17.806,00 m^2

Uso Original: engenho de açúcar

Nível de Tombamento: tombamento municipal em 1989; em processo de tombamento estadual.

Histórico: a construção do Engenho Central de Piracicaba faz parte de um processo estimulado pelo governo brasileiro, a partir da década de 1870, para modernizar a cultura da cana de açúcar. O Engenho de Piracicaba foi fundado em 1881, por Estevão Ribeiro de Souza Rezende, Barão de Rezende, utilizando parte da sua fazenda – a Fazenda São

Pedro – localizada na margem direita do Rio Piracicaba. Devido às condições de mercado desfavoráveis, a substituição da mão de obra escrava por mão de obra assalariada e a dificuldade de manutenção do maquinário importado, o Barão de Rezende vendeu o seu Engenho para a empresa francesa *Societé de Sucrérie Brèsiliennes* em 1899, que torna–se a maior Usina do Estado. Nas décadas de 1940 e 1950, o Engenho foi ampliado. Nessa mesma época, foi criado o Parque do Mirante, contíguo ao Engenho, no local onde, em 1907, o Barão havia construído um belvedere. Na década de 1970, com o crescimento da cidade e as dificuldades operacionais, o Engenho foi vendido para as Usinas Brasileiras de Açúcar S/A (Ubasa), funcionando até 1974, quando foi desativado. Mais tarde, a propriedade foi loteada em um acordo com a Prefeitura em preservar o local do Engenho Central, passando a patrimônio público em 1989, quando o conjunto foi tombado.



Figura 262 – Prédio 01 – Residência.
Foto: Anália Amorini.

Programa: residência, apoio administrativo, escritório, moendas, destilaria, refinaria, fabricação, almoxarifado, oficina, manutenção dos trens, apoio das oficinas, vestiários, marcenaria, armazéns, tanques de decantação, serralheria e carpintaria.

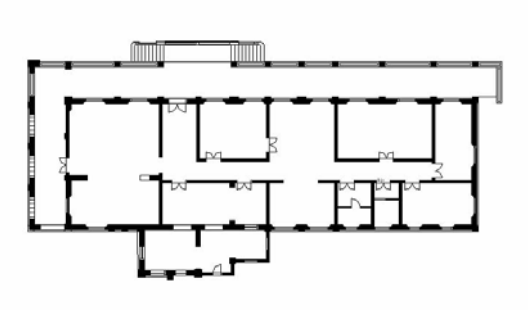


Figura 263 – Planta do prédio 01 – Residência.
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

Características arquitetônicas:

- Residência (prédio 01): edificação térrea com porão e sótão, construída com tijolos portantes; cobertura em duas águas, com estrutura de madeira e telhas francesas. De planta retangular, possui os ambientes distribuídos ao longo de um corredor central. Como o porão é alto, o acesso à residência se dá por escada que atinge um espaço avarandado contíguo à duas das fachadas da edificação. O porão possui piso cimentado; o térreo, assoalho de madeira e ladrilho hidráulico; e, o sótão, assoalho sobre estrutura de forro. Os vãos externos são em verga curva e os vãos internos em verga reta. As portas são formadas por folhas duplas – de abrir em



Figura 264 – Prédio 02 – antigo apoio administrativo. Foto Anália Amorini.

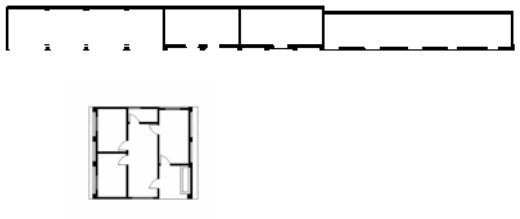


Figura 265 – Conjunto do prédio 03 – antigo Apoio Administrativo. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 266 – Conjunto do prédio 03 – antigo Apoio Administrativo. Foto Anália Amorini.

madeira; as janelas são formadas por dois pares de folhas – internamente, em madeira e vidro; e, externamente, venezianas de madeira.

- Apoio Administrativo (prédio 02): edificação térrea com porão, de planta retangular, construída com tijolos portantes, cobertura em quatro águas, com estrutura de madeira e telhas francesas, sem beiral. Possui piso cerâmico e forro de madeira. Os vãos são de verga reta, com folhas de madeira, de abrir. Ao lado da edificação, há uma garagem, de planta retangular, construída em tijolos portantes e com cobertura em duas águas.
- Apoio Administrativo (prédio 03): edificação térrea, de planta retangular, construída em tijolos portantes com cobertura em estrutura de madeira e telhas francesas.
- Escritório (prédio 04): edificação térrea, com porão alto, construída em tijolos portantes, possui cobertura com laje em abobadilhas, posteriormente coberta por telhado de zinco. O piso é cerâmico, os vãos são formados por caixilhos duplos de abrir – internamente, de madeira e vidro; e, externamente, em veneziana de madeira. O porão possui óculos com verga curva, para ventilação.
- Moendas (prédio 05): edificação térrea com mezanino, construída com estrutura metálica e tijolos portantes. A cobertura de zinco e vidro está apoiada sobre vigas metálicas. A planta é retangular e situa–se encostada na refinaria. As portas e janelas são de vidro e estrutura metálica, em vãos com verga em arco pleno e bandeira. Algumas portas são de enrolar.
- Destilaria (prédio 06): edificação de dois pavimentos, construída em estrutura metálica e tijolos aparente como vedação. A planta se organiza em três espaços retangulares, sendo o central um pouco maior que os demais. Externamente, esses espaços são percebidos pela volumetria da fachada, formada por três corpos – o



-

Figura 267 – Prédio 04. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 269 – Prédio 05 e 07. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 271 – Prédio 06. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

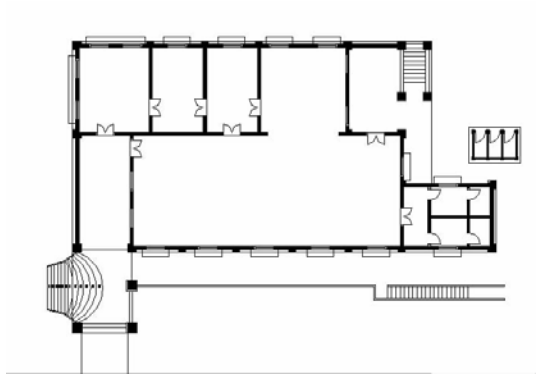


Figura 268 – Planta do prédio 04 – antigo escritório. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

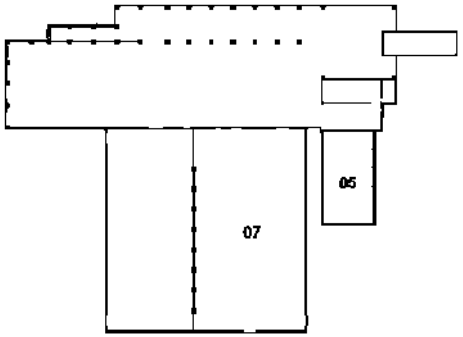


Figura 270 – Planta dos prédios 05 e 07 – antiga moenda, refinaria e fabricação. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

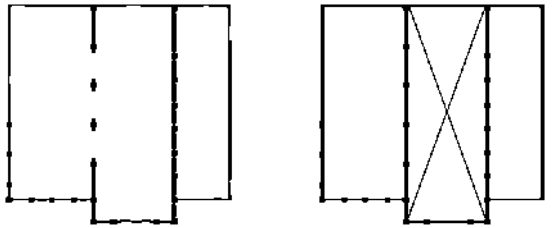


Figura 272 – Planta do prédio 06 – antiga destilaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 273 – Prédio 08. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

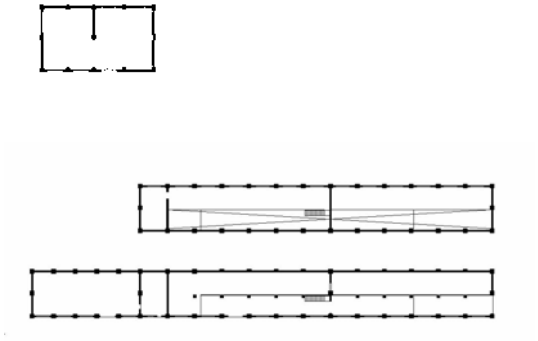


Figura 274 – Planta dos prédios 08 e 08a – antigo almoxarifado. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

central com cobertura em duas águas (estrutura metálica e telhas francesas) e os dois laterais, mais baixos, com cobertura em uma água (estrutura de madeira e telhas franceses). O piso é cimentado. As portas são metálicas de enrolar e as janelas, parte de madeira e vidro e parte em estrutura metálica e vidro.

- Refinaria e Fabricação (prédio 07): edificação térrea com pé–direito de 18,00m, construída com paredes portantes de tijolos e cobertura em estrutura metálica, coberta com folha de zinco. A planta se compõem a partir de dois retângulos que se situam ao lado da moenda. Os caixilhos da parte superior do edifício são em metal e vidro do tipo basculante. Na parte inferior, os vãos possuem caixilhos, também em metal e vidro, com bandeira fixa em arco pleno.
- Almoxarifado (prédio 08): edificação térrea, construída com tijolos portantes, cobertura em duas águas, com telhas francesas apoiadas em estrutura de madeira. A planta é retangular, internamente em dividida em duas salas. O piso é cimentado, as janelas são em metal e vidro e as portas, em madeira.
- Almoxarifado (prédio 08A): edificação térrea mais mezanino, construída com tijolos portantes, cobertura em duas águas, com telhas francesas apoiadas sobre estrutura de madeira. A planta assemelha–se a um grande corredor onde se distribuem as funções. O piso é cimentado, as janelas são em metal e vidro e as portas, em madeira.
- Oficinas (prédio 09): edificação de dois pavimentos, construída com estrutura mista, colunas metálicas e paredes de tijolos portantes. A planta tem a configuração de um grande corredor, dividido em duas partes pela presença da fileira de pilares internos. A laje do piso do pavimento superior é do tipo abobadilha. A cobertura – dois

conjuntos de duas águas, é em folha de zinco apoiada sobre estrutura metálica. O piso é cimentado e os vãos são compostos por caixilhos em metal e vidro.

- Manutenção dos trens (prédio 10): edificação térrea, construída com colunas metálicas e colunas de tijolos portantes, com vedação em tijolos. Cobertura formada por dois conjuntos de duas águas, com lanternim, cobertura de folha de zinco sobre vigamento metálico. A planta é continuação do edifício das oficinas. O piso é cimentado e os vãos são, parte em madeira e vidro e parte em metal e vidro. Quatro vãos não possuem fechamento – são as portas de acesso.
- Apoio das oficinas (prédio 11): edificação térrea, construída com tijolos portantes, possui cobertura em duas águas, com telhas de zinco apoiadas sobre estrutura metálica. A planta é um pequeno pavilhão retangular com um anexo encostado em uma das laterais, dividido em duas salas. Os vãos são de verga reta, com caixilhos de metal e vidro.
- Vestiários (prédio 12): edificação térrea, construída em estrutura de concreto com laje plana pré–moldada e vedação em tijolos.
- Marcenaria (prédio 13): edificação térrea, construída em tijolos portantes, formada por dois volumes retangulares, com cobertura em duas águas, de telhas cerâmicas apoiadas sobre estrutura de madeira. Piso em tijolo, portas de madeira com verga reta e janelas em arco pleno com fechamento em madeira do tipo gelosia.
- Armazém (prédio 14): edificação térrea, construída em tijolos maciços de barro, formada por dois volumes retangulares, com cobertura em duas águas, com folhas de zinco apoiadas em estrutura metálica. Piso em tijolo e vãos com caixilho de madeira.





Figuras275 e 276 – Prédios 09 e 10.
Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

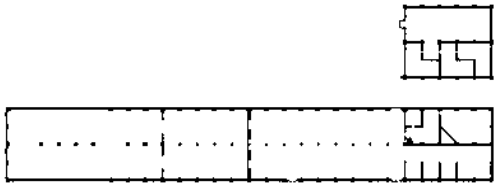


Figura 277 – Planta dos prédios 09 e 10 – antiga oficina e manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 278 – Prédio 11. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 279 – Prédio 11. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 281 – Prédio 13. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

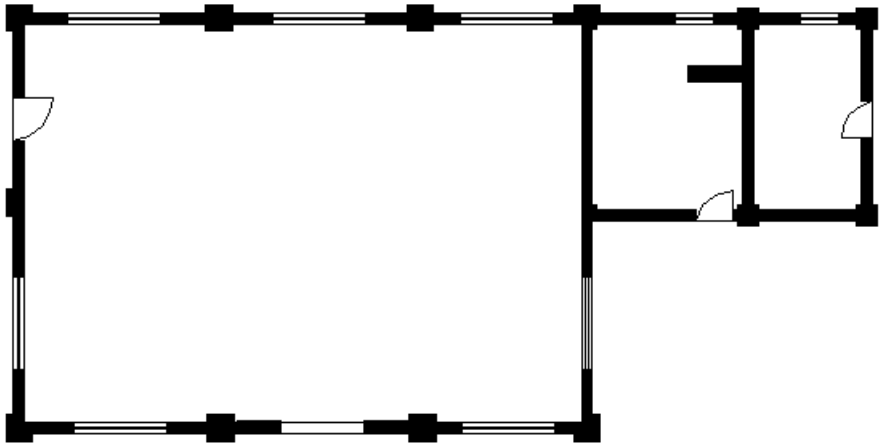


Figura 280 – Planta do prédio 11 – antigo apoio às oficinas.
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

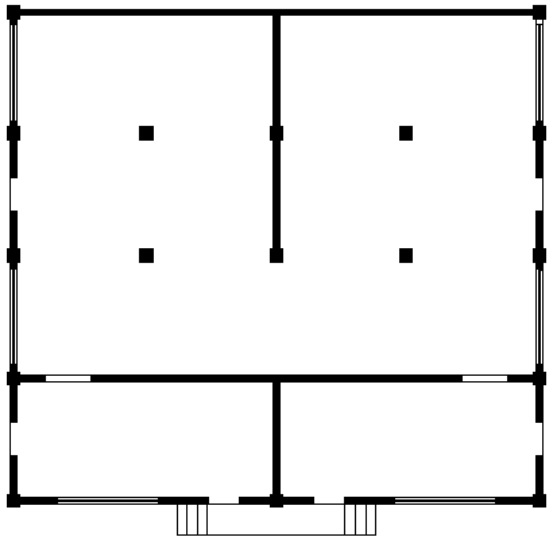


Figura 282 – Planta do prédio 13 – antiga marcenaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

– Armazém (prédio 14A): edificação térrea, construída com estrutura de tijolos maciços de barro. O armazém é composto por dois galpões de planta quadrada, em galpão de planta retangular e um pequeno volume agregado, também de planta retangular. Os três galpões possuem cobertura em duas águas, com telhas francesas apoiadas sobre estrutura metálica, com forro em madeira nos dois maiores. O volume agregado tem cobertura em meia água, com telhas cerâmicas sobre estrutura de madeira. Os pisos são cimentados e os vãos são constituídos por caixilhos metálicos e de vidro.



Figura 283 – Prédio 14. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

- Armazém (prédio 14B): edificação térrea, construída com estrutura de tijolos maciços de barro. De planta retangular, possui cobertura formada por dois conjuntos de duas águas, com telhas de zinco apoiadas sobre estrutura de madeira. Piso cimentado e vãos de madeira com verga reta em concreto (não existem janelas).
- Armazém (prédio 14C): edificação térrea, construída com estrutura de tijolos maciços e pilares metálicos. De planta retangular, possui cobertura formada por dois conjuntos de duas águas, com telhas francesas apoiadas sobre estrutura metálica. Piso cimentado e vãos de madeira com verga reta em concreto (não existem janelas).

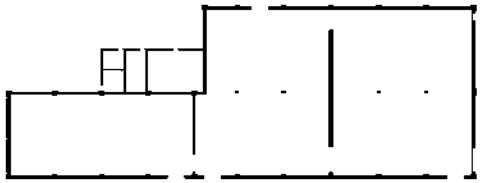


Figura 284 – Planta do prédio 14 – antigo armazén. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

- Apoio e manutenção (prédio 15): edificação térrea, construída com tijolos portantes, possui cobertura com duas águas principais e duas águas furtadas, com telhas francesas apoiadas em estrutura de madeira. Portas com vergas retas em madeira.
- Suportes de tanque de decantação (prédio 16): estrutura em tijolos maciços
- Serralheria e Carpintaria (prédio 17): edificação térrea, construída com tijolos maciços, com cobertura em duas águas, com telhas francesas sobre estrutura metálica, possui forro de madeira. A planta é formada por três salões, sendo os das



Figura 285 – Prédio 14ª. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

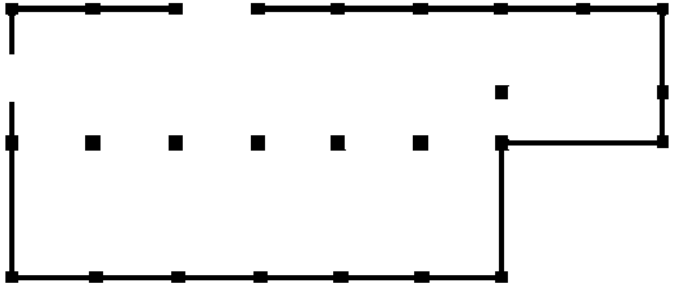


Figura 286 – Planta do prédio 14a – antigo armazém .Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 287 – Prédio 14b. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

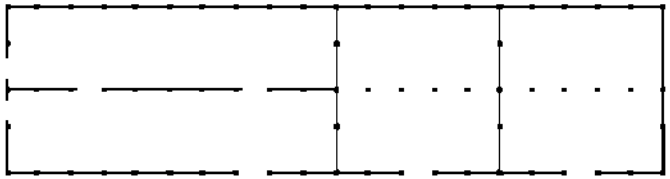


Figura 288 – Planta do prédio 14b – antigo armazém Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 289 – Prédio 14c. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

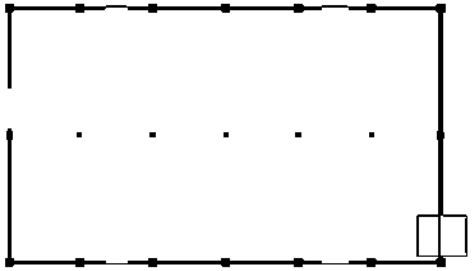


Figura 290 – Planta do prédio 14a – antigo armazém. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 291 – Prédio 15. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

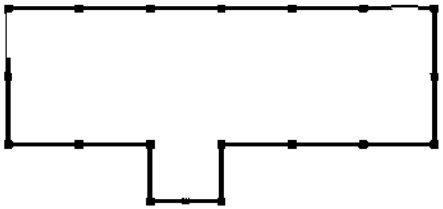


Figura 292 – Planta do prédio 15 – manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 293 – Prédio 17. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

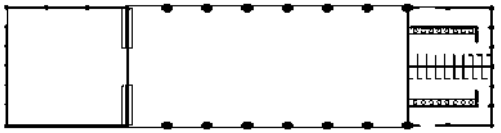


Figura 294 – Planta do prédio 17 – serralheria e carpintaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

extremidades com fechamentos em paredes de tijolos e o corpo central, um grande salão aberto. A planta acompanha a divisão em planta. O piso é cimentado e os vãos são formados por caixilhos de madeira e vidro.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2002.

Data da Construção: não foi executada.

Contratante: Prefeitura Municipal de Piracicaba SP.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 3.000,00 m^2.

Programa: Museus de Ciência e Tecnologia, de Artes Gráficas, de Papel e do Universo Gráfico; local para exposições e eventos; praças; cinemas; café e restaurantes.

Descrição da intervenção: dentre as diretrizes impulsionadoras do projeto, destacam–se a importância do conjunto como patrimônio industrial, a inserção de elementos novos distintos dos elementos existentes e o estudo caso a caso de cada edifício. A readequação do Engenho Central de Piracicaba faz parte de um projeto maior que envolve a recuperação da região ribeirinha do Rio Piracicaba – o Projeto Beira Rio (dos arquitetos Renata Leme, Eduardo Martini, Mônica Salim e Fábio Salim); a reforma do Mercado Municipal (Uma Arquitetos) e o Memorial à República (arquiteto Álvaro Puntoni).

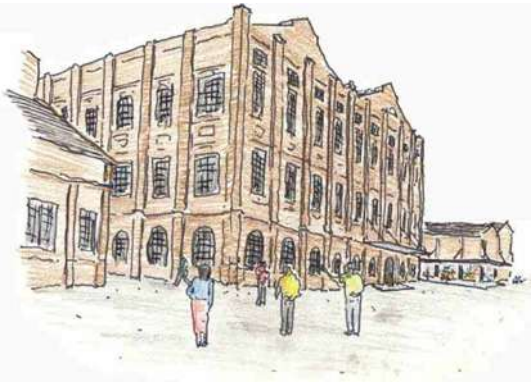


Figura 295 – Croqui da proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O projeto do escritório Brasil Arquitetura previa a intervenção em todos os blocos descritos anteriormente, além das construções de edifícios novos e a recuperação da área verde envoltória.

O prédio 01, referente à antiga residência, abrigaria o restaurante e centro gastronômico.

O prédio 03 abrigaria a Casa de Hóspedes.

O prédio 04 abrigaria a administração do Engenho.

O prédio 05 seria transformado em oficina e, vizinho a ele, seria edificado um prédio novo, com planta em “L”, térreo e com terraço jardim, que serviria como refeitório.

O conjunto formado pelos prédios 07 abrigaria o Museu da Ciência e Tecnologia. Em um dos *Theather*. Os espaços internos receberiam algumas intervenções contemporâneas como paredes divisórias, mezaninos, fechamento das janelas. O espaço museológico seria distribuído no térreo e mais três mezaninos.

Uma parte dos galpões que formam o conjunto de prédios 07 seria demolida. No lugar foi proposto um prédio novo, de planta circular, em concreto para abrigar o Centro de Debates – um auditório multiuso para 320 espectadores. O prédio novo se ligaria ao antigo por passarela situada no segundo mezanino.

O prédio 06 abrigaria dois cinemas, um restaurante e um jardim temático. A parte central seria destinada ao jardim – uma reprodução da Mata Atlântica original; a cobertura seria substituída por vidro. Um dos volumes laterais será transformado em 2 cinemas – um de 195 lugares e o outro de 238 lugares; com acesso pelo pavimento superior. O outro volume seria transformado em restaurante/lanchonete. O jardim central faria a integração dos dois volumes laterais.

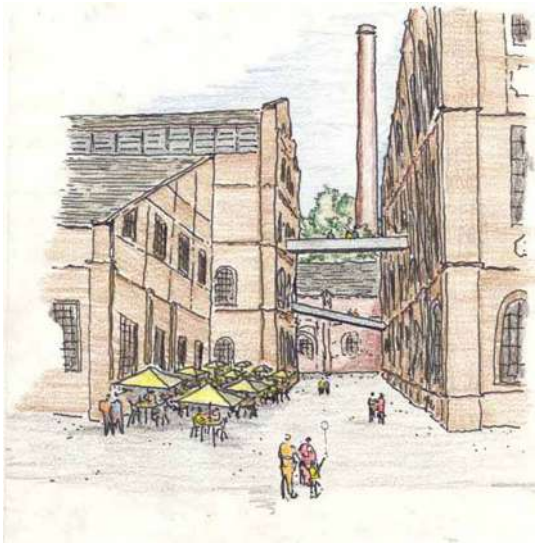


Figura 296 – Croqui da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O prédio 08A abrigaria a parte comercial. O prédio seria recuperado e receberia um mezanino longitudinal que poderia, posteriormente, ser dividido em Boxes de Lojas. A circulação vertical, além da rampa interna, dar–se–ia através de duas escadas com fechamento em concreto e vidro que projetam–se para fora do prédio. O prédio 8 seria transformado em Casa da Cachaça.

Nos prédios 09, 10 e 14 seria implantado o Museu do Papel e das Artes Gráficas. Passarelas de concreto aparente foram criadas para distribuir os espaços internos e fazer a ligação entre os prédios 9,10 e 14.

O edifício 14A se destinaria ao Centro de Acolhimento. Internamente, foi criado um mezanino para espaços administrativos; paredes novas também seriam construídas para divisão dos diferentes ambientes. Atrás do edifício, como um anexo, seria construído um edifício novo para o Café, de planta elíptica e um pavimento. A laje de cobertura seria uma espécie de varanda, e se articularia com o edifício antigo através de uma pequena passarela de ligação.

Os demais edifícios seriam adequados para áreas de apoio e eventos diversos, como a proposta genérica para o edifício 14b, com a criação de mezaninos e passarelas internas.



Figura 297 – Vista aérea do local. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

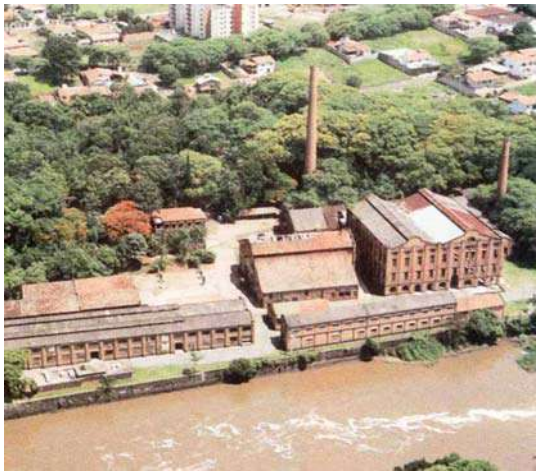


Figura 298 – Vista aérea do local, atualmente.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

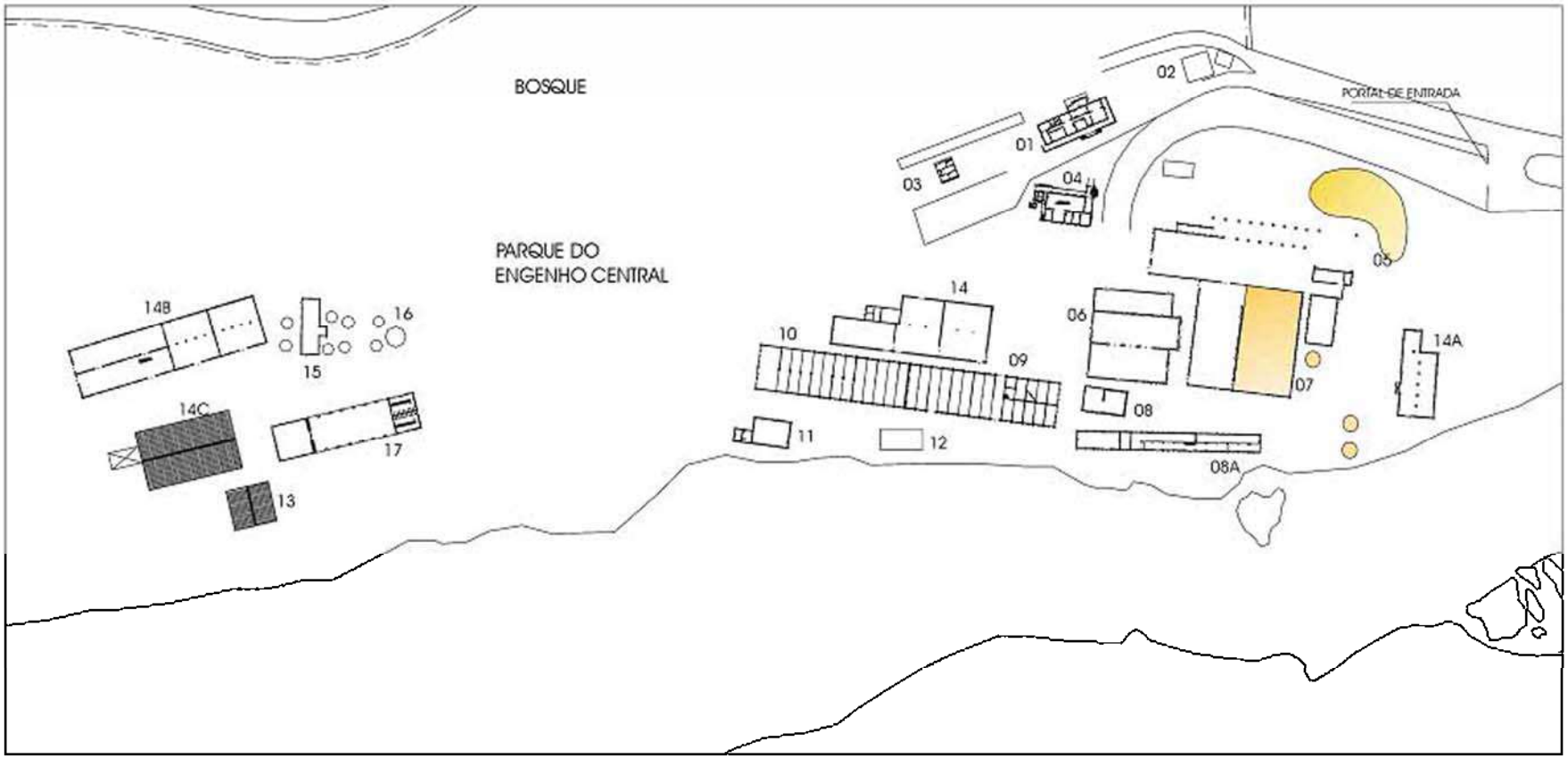
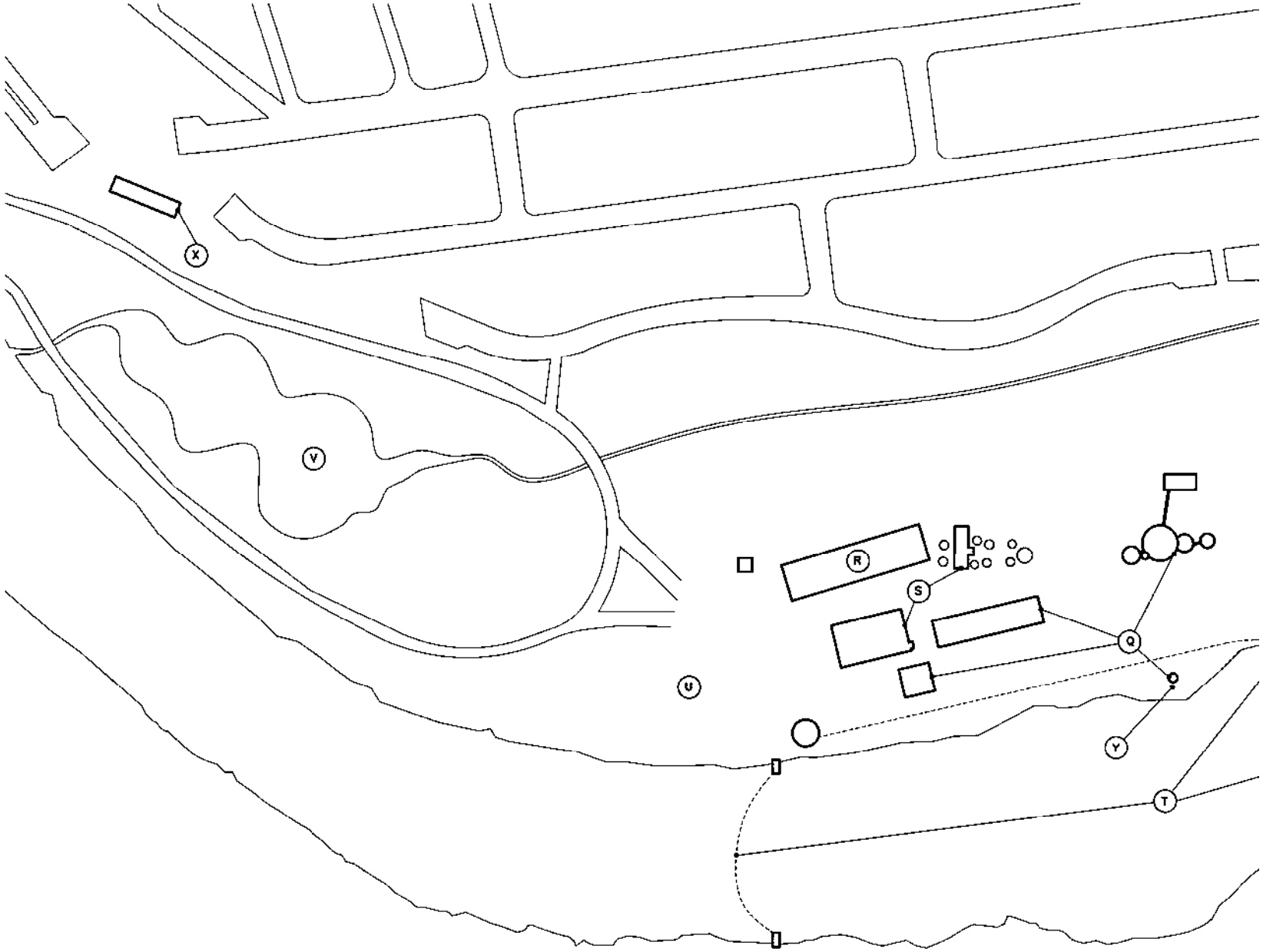


Figura 299 – Implantação do conjunto existente (1. Residência; 2. apoio administrativo; 3. apoio administrativo; 4. escritório; 5. moendas; 6. destilarias; 7. refinaria e fabricação; 8e 8A. almoxarifado; 9. oficinas. 10. manutenção dos trens; 11. apoio das oficinas; 12. vestiários; 13. marcenaria; 14 – 14A – 14B – 14C. armazém, 15. apoio e manutenção; 16. tanques de decantação; 17. serralheria e carpintaria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



IMPLANTAÇÃO



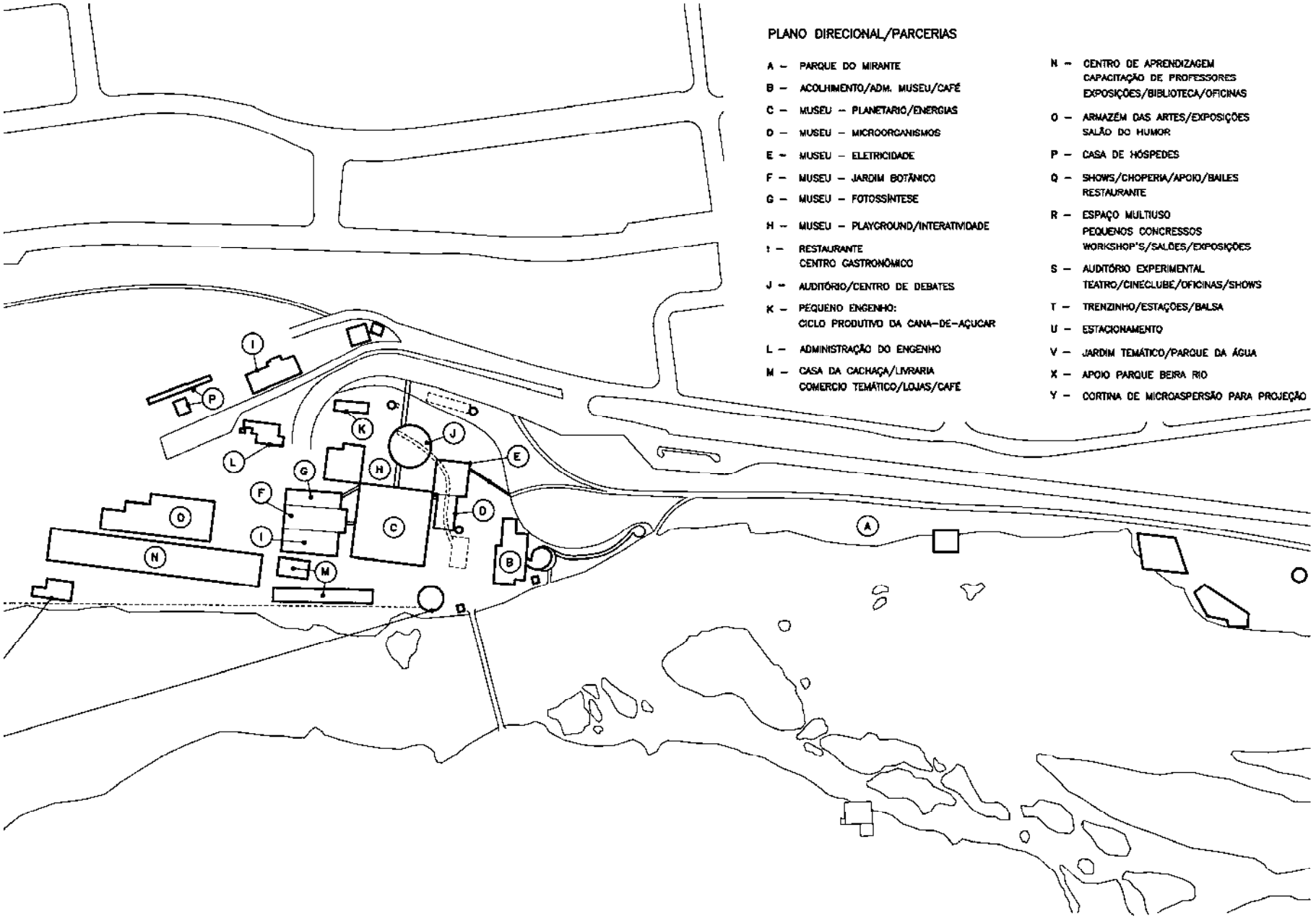
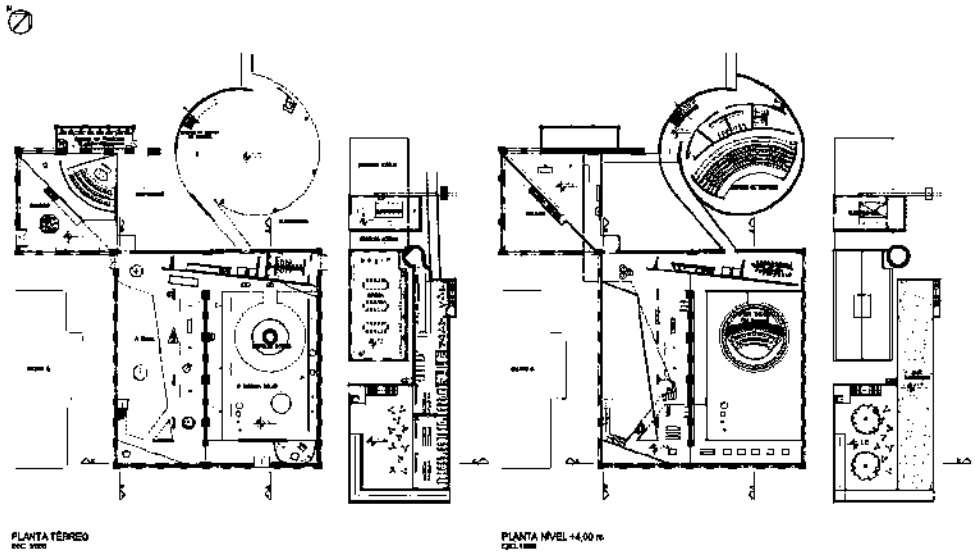


Figura 300 - Implantação geral com proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



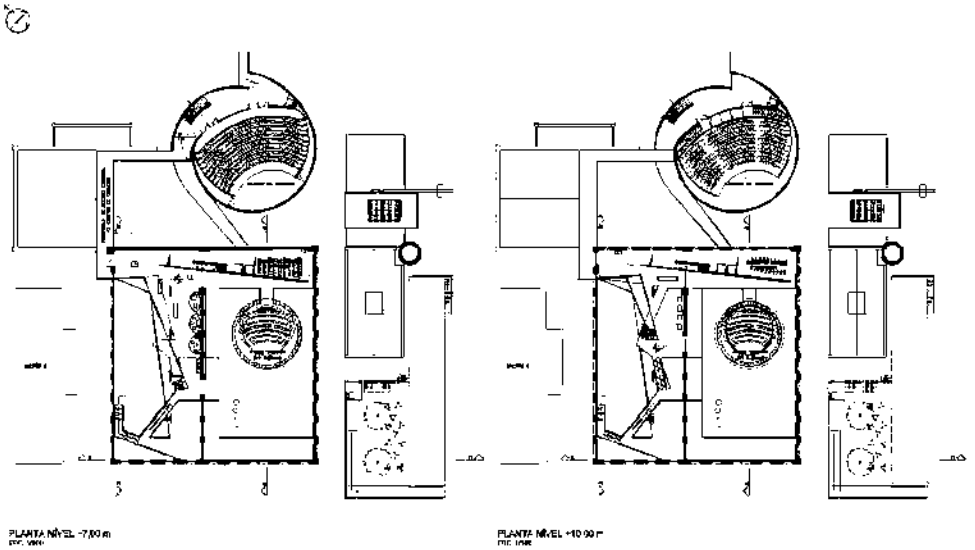


Figura 301 – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 302 – Estado atual dos prédios 05 e 07.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

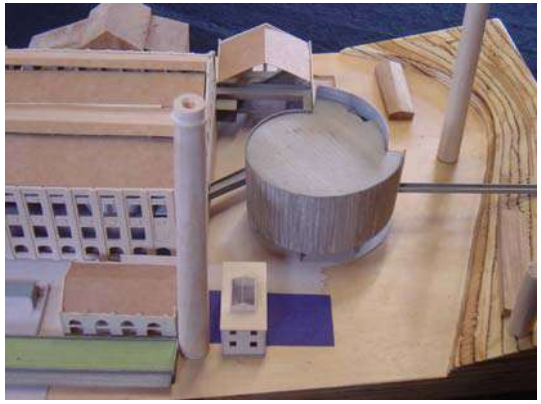


Figura 303 – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

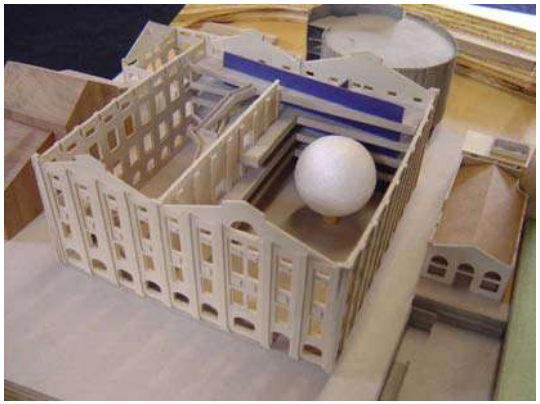


Figura 304 – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

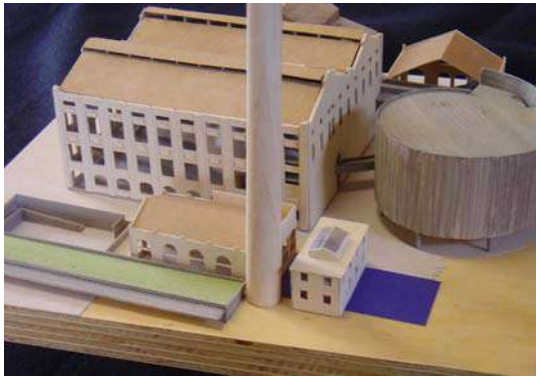


Figura 305 – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

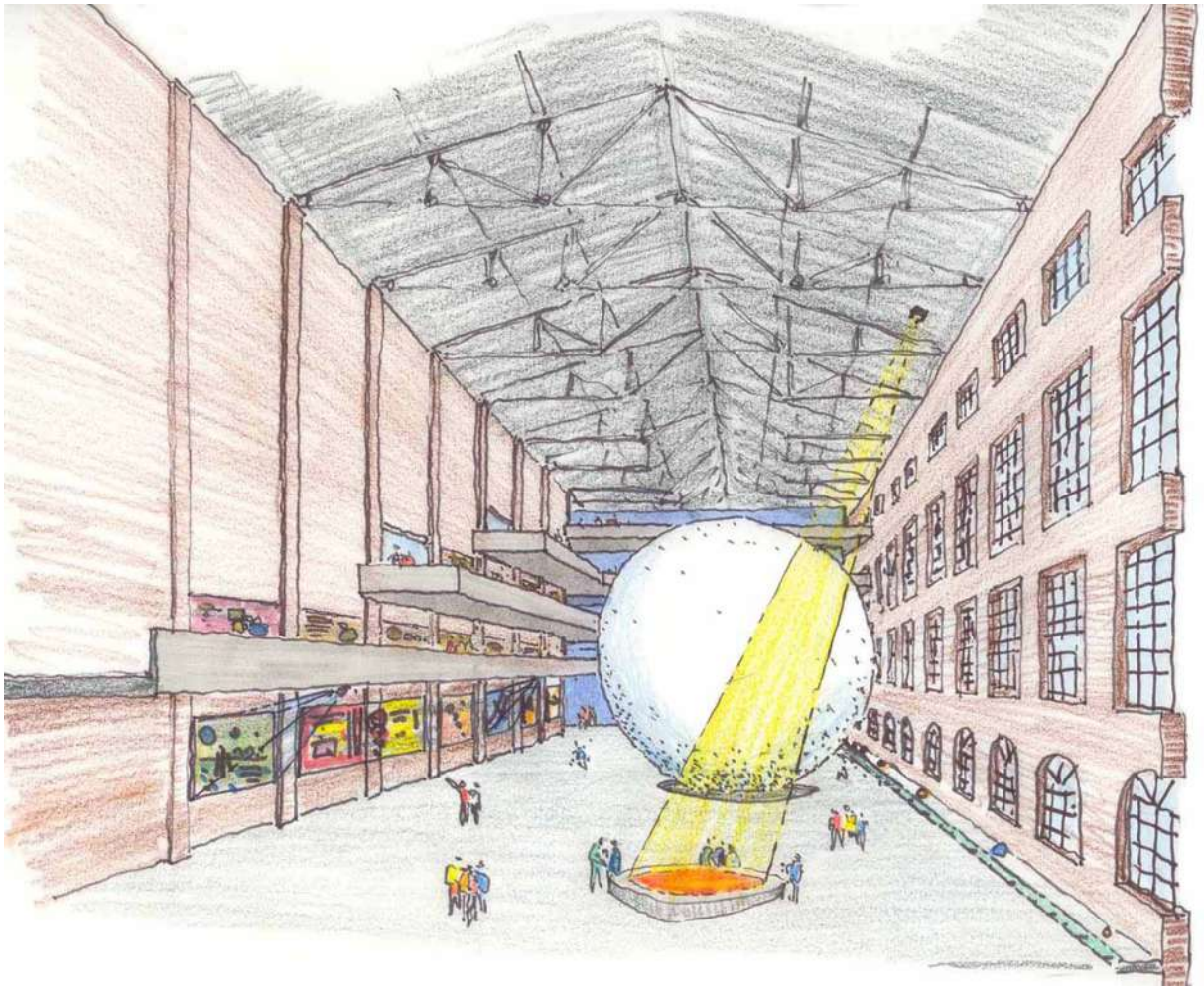


Figura 306 – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

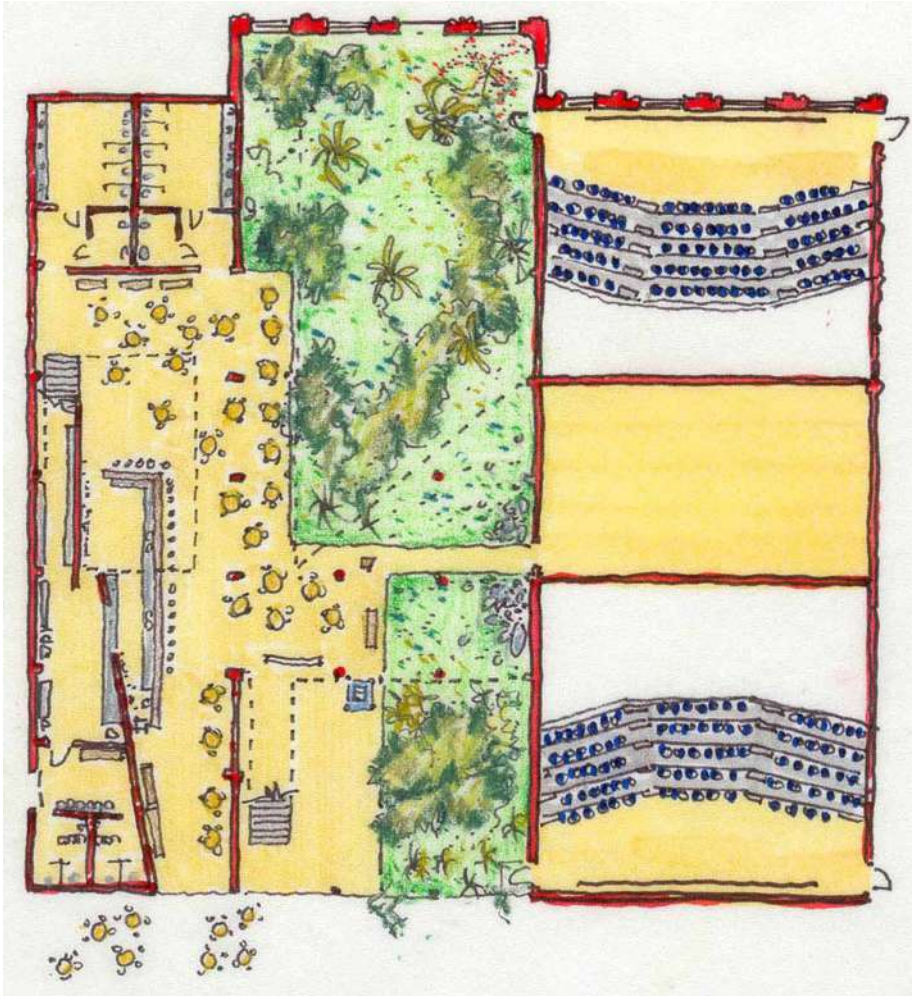


Figura 307 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 06.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

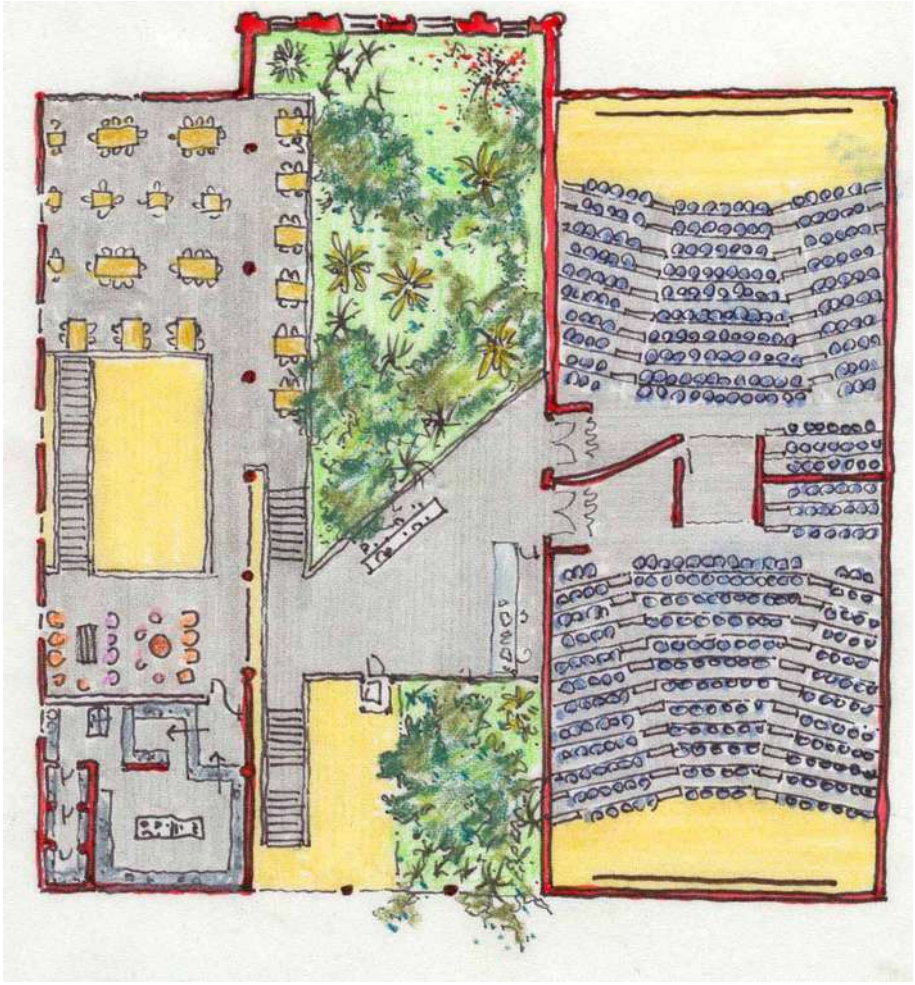


Figura 308 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 06.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

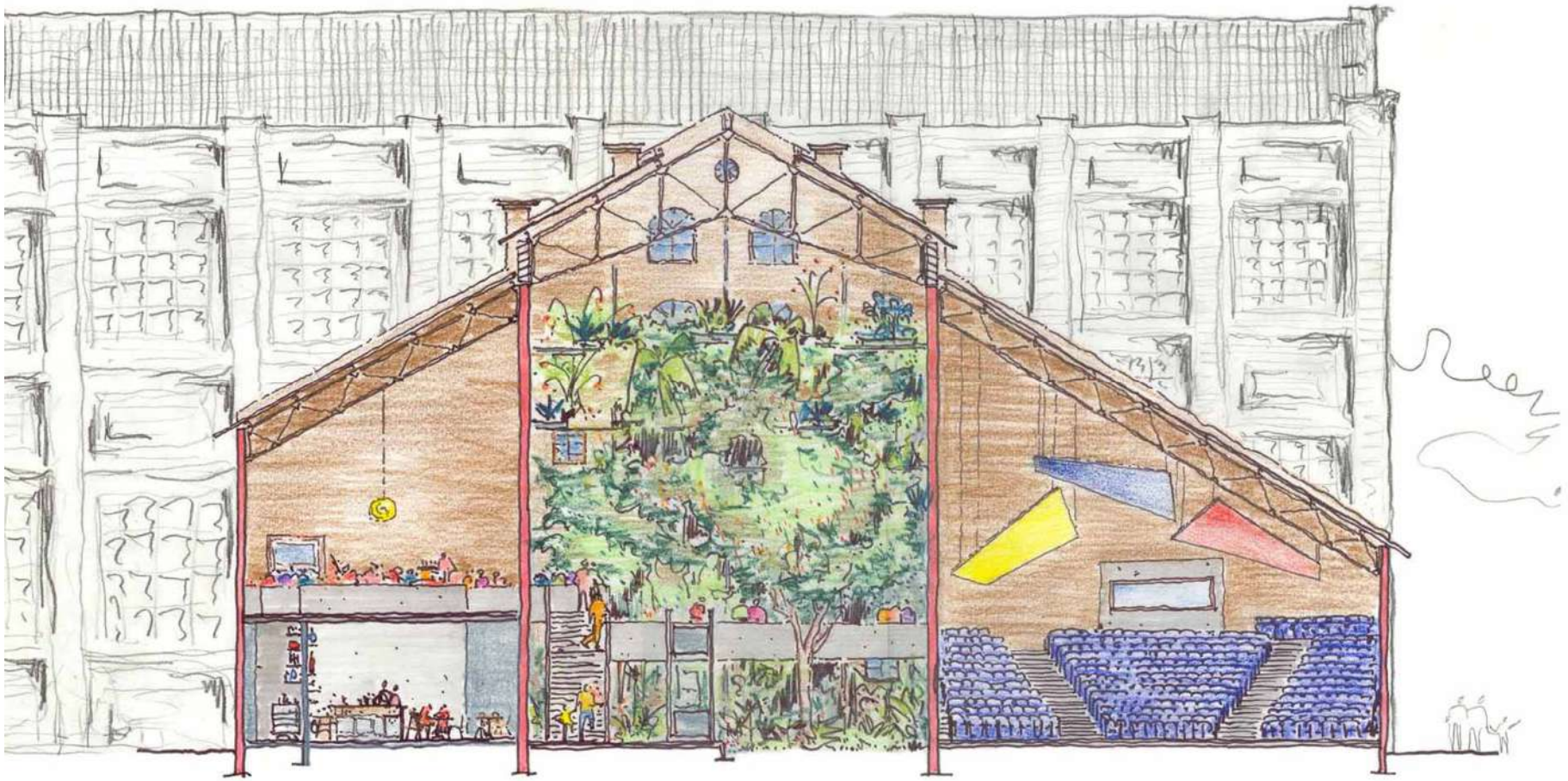


Figura 309 – Proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

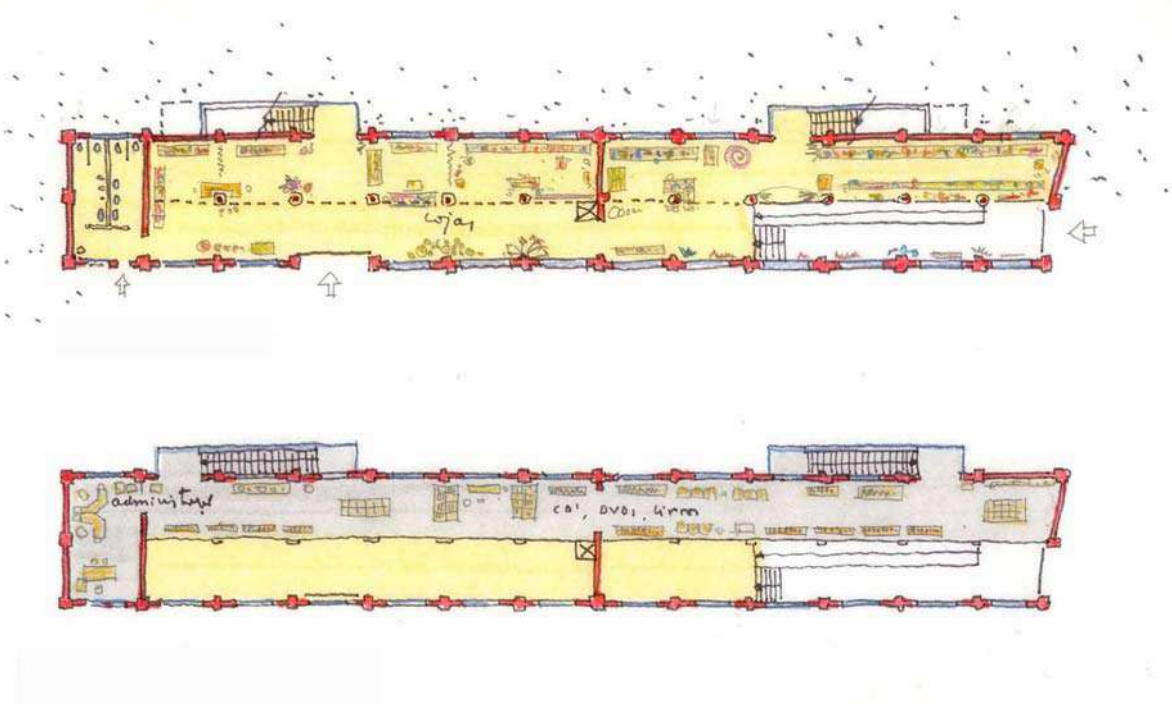


Figura 310 e 311 – Plantas do pav. térreo e superior com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

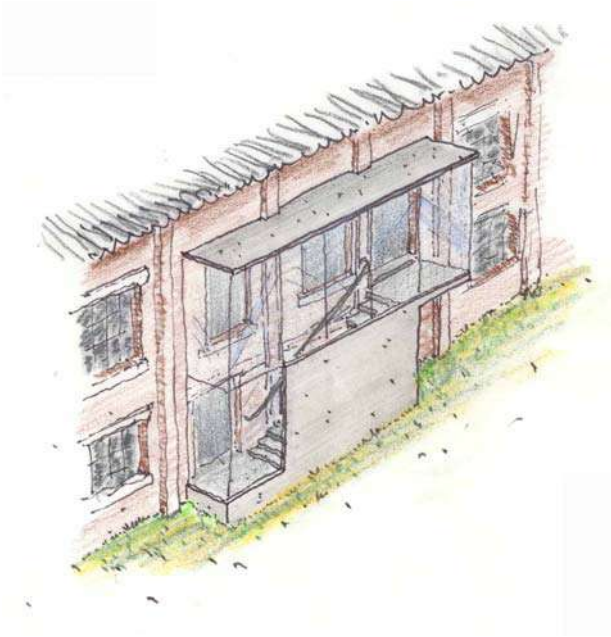


Figura 312 – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

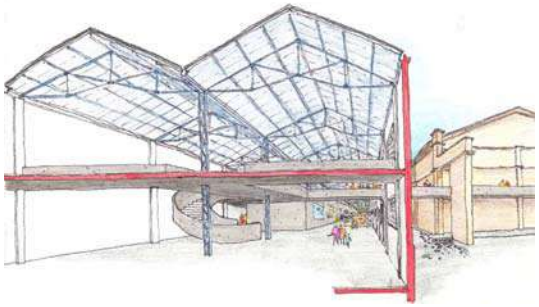


Figura 313 – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

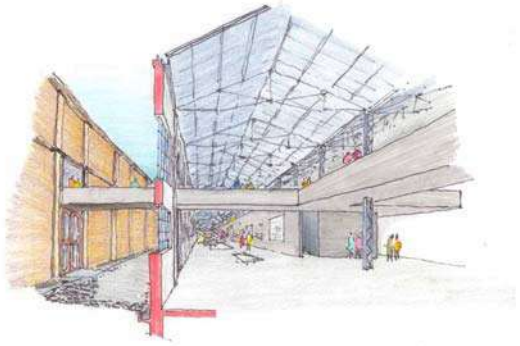


Figura 314 – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

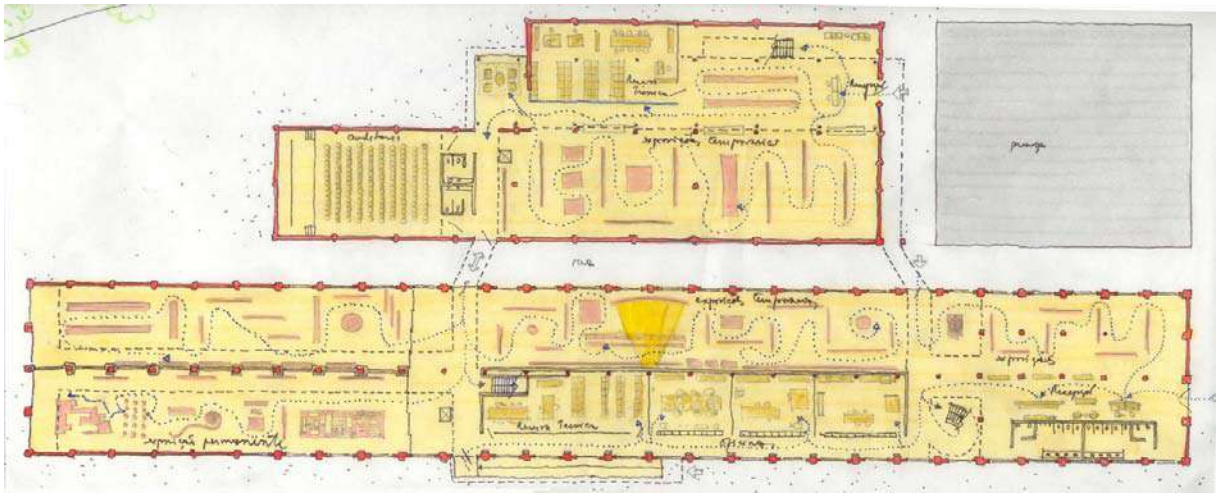


Figura 315 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

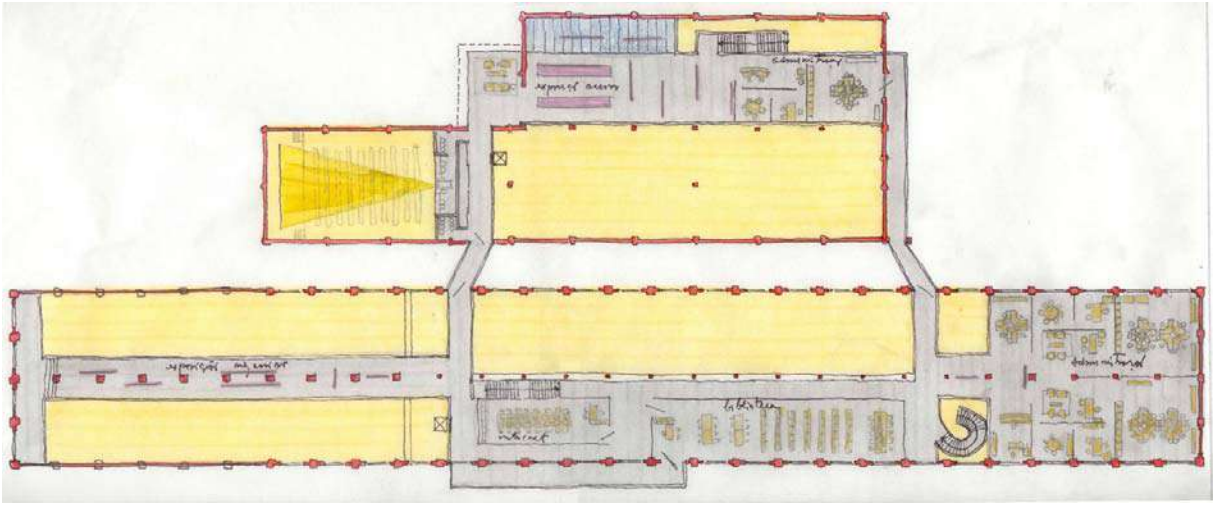


Figura 316 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

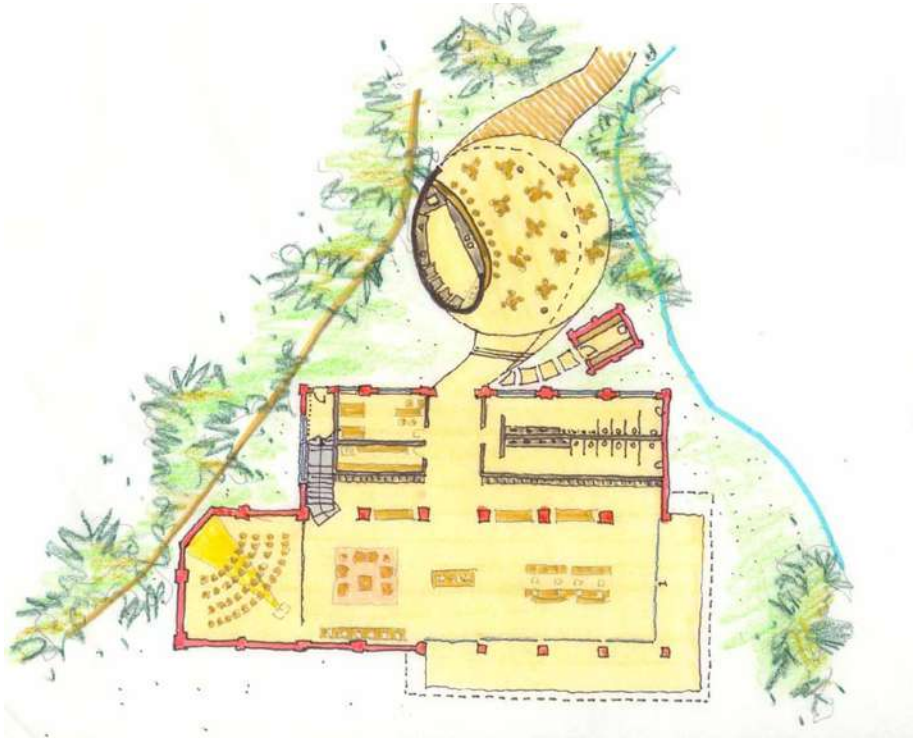


Figura 317 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

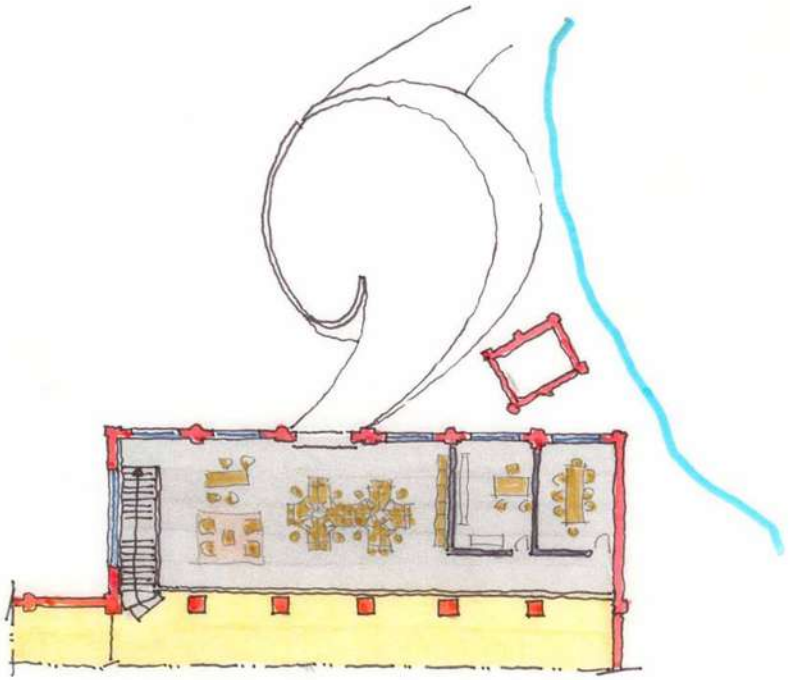


Figura 318 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14a. (Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

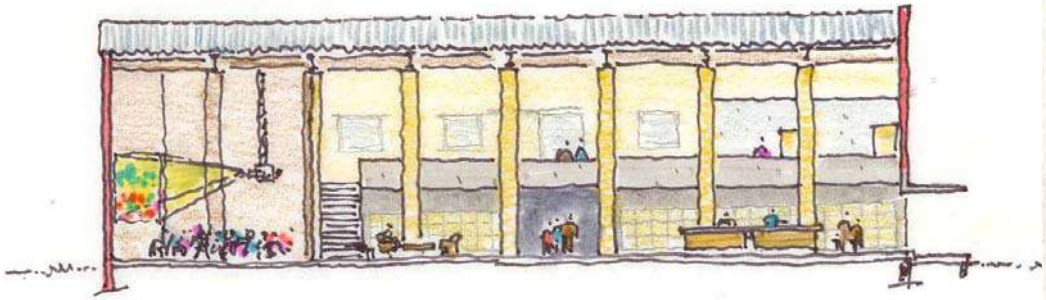


Figura 319 – Corte com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

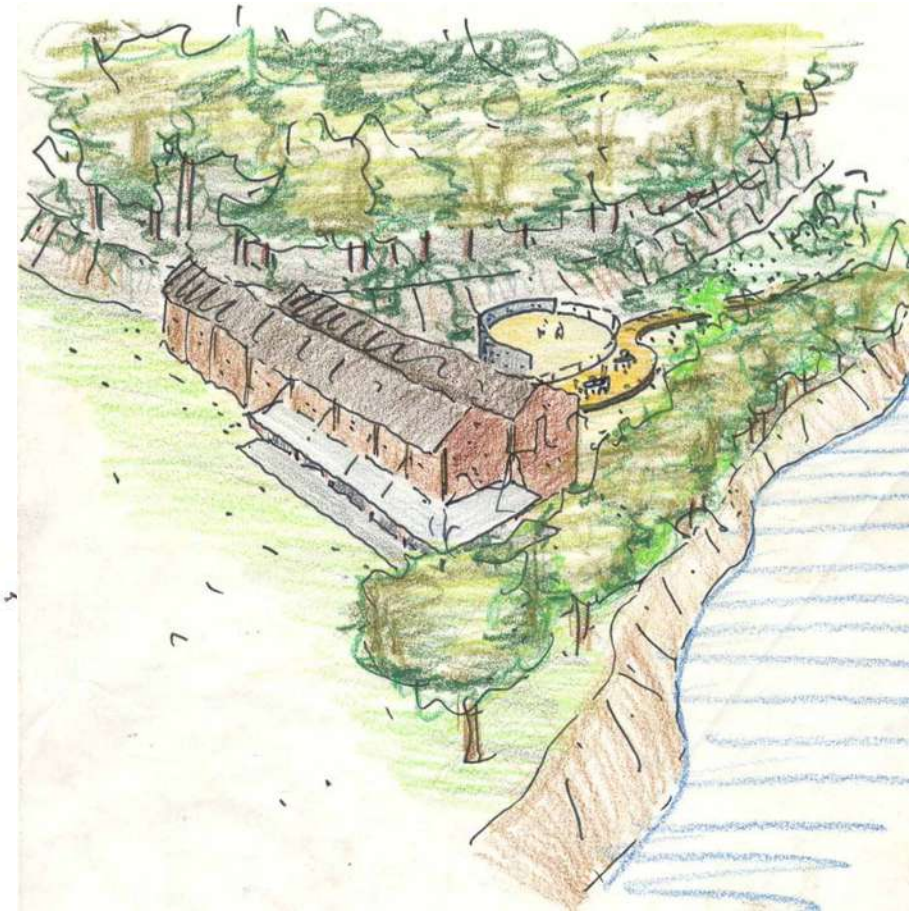


Figura 320 – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

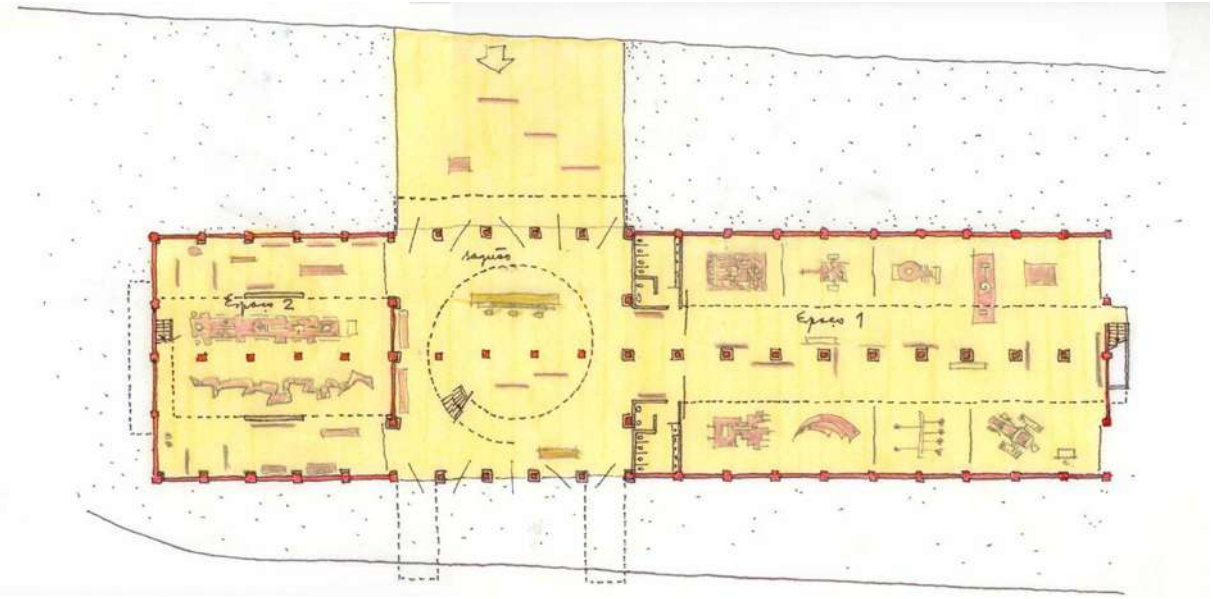


Figura 321 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

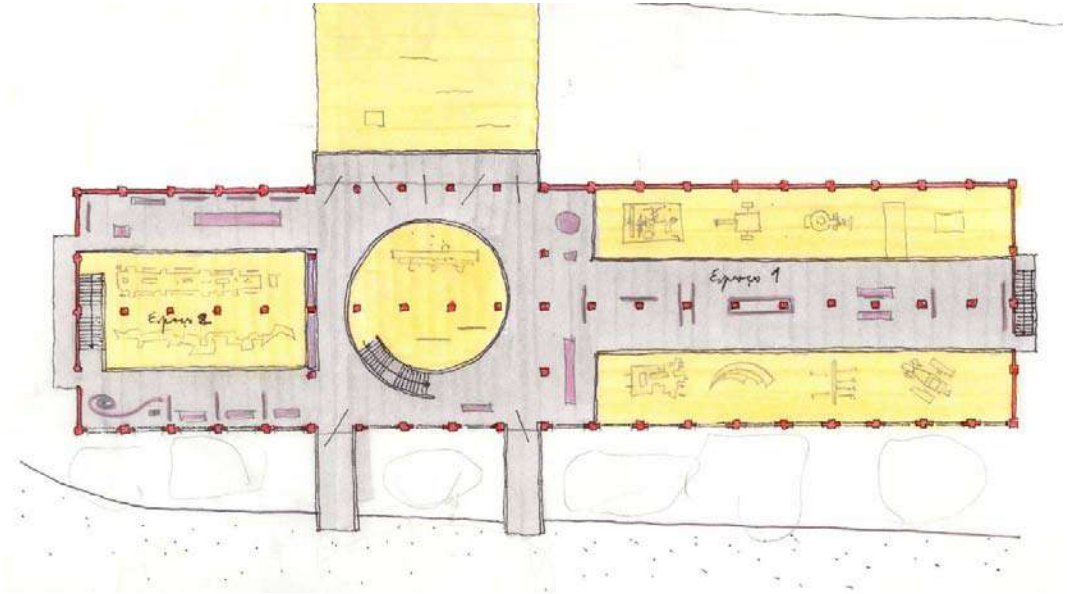


Figura 322 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

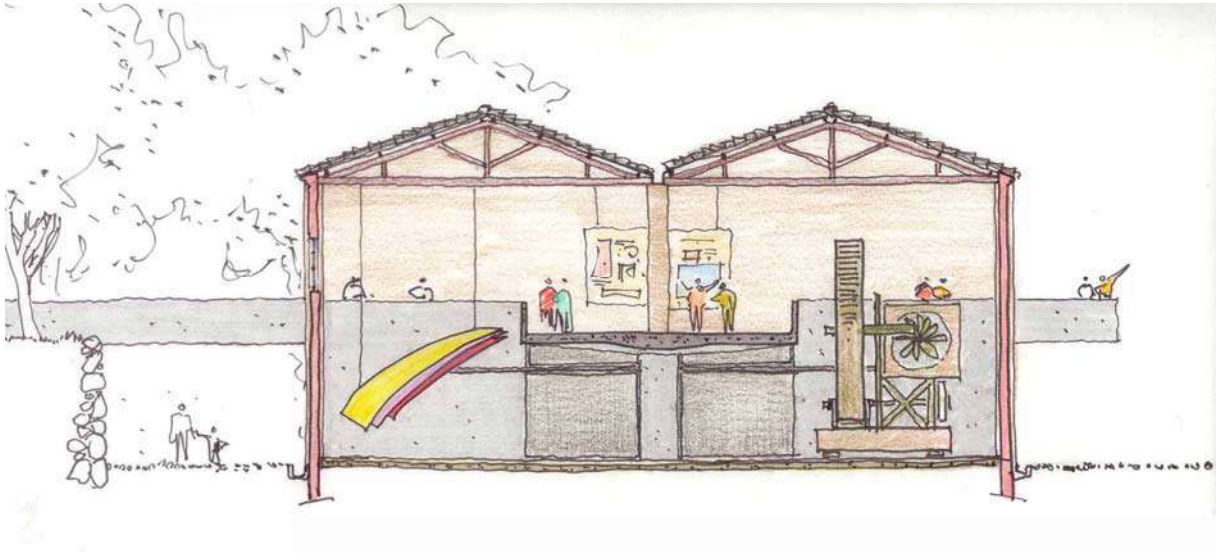


Figura 323 – Corte transversal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 324 – Corte longitudinal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Anexo 1.35



Novo Museu
2002

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: R. Marechal Hermes, 999, Curitiba PR, Brasil.

Autoria: Oscar Niemeyer.

Data do Projeto: 1967.

Data da Construção: 1974-1976.

Área do Terreno: 52.275,00 m^2

Área construída: 27.300,00 m^2

Uso Original: Instituto de Educação do Paraná.

Nível de Tombamento: tombamento estadual na década de 1970.

Histórico: o edifício foi projetado para abrigar o Instituto de Educação do Paraná, mas por razões políticas, após a conclusão das obras, passou a ser utilizado por setores administrativos o Governo do Estado. A iniciativa de reformulação do espaço e a construção de um prédio novo aconteceram na administração do governador Jaime Lerner, em função

da necessidade de recuperação do prédio associada à carência de espaços culturais na cidade de Curitiba.

Programa: salas, auditório, áreas de apoio.

Características arquitetônicas: edificação de dois pavimentos mais o subsolo construída em concreto protendido. De planta retangular, foi projetado como um grande bloco de 205 x 45 m, apoiado sobre pilotis. A grande caixa suspensa é constituída por 4 vigas de 5,50 m de altura, que sustentam as lajes de piso. Os vãos variam entre 60,00 e 80,00 m, e as extremidades possuem 20,00 m de balanço.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Data do Projeto: 2002.

Data da Construção: 2002.

Contratante: Governo do Estado do Paraná.



Figura 325 – Vista do Ed. Castelo Branco antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: -

Uso atual: museu.

Programa: áreas para exposição, livraria/loja, restaurante/café, salas administrativas, salas de apoio, reserva técnica, laboratórios de restauro e fotografia, biblioteca, docas, oficinas, recepção, área de funcionários e manutenção.

Descrição da intervenção: o escritório Brasil Arquitetura foi contratado junto ao escritório de Oscar Niemeyer para desenvolver a readequação dos espaços internos do edifício existente. Os arquitetos distribuíram o programa do museu nos três pavimentos, realizando pequenas intervenções como acréscimos de paredes divisórias e fechamentos em vidro para definição dos espaços solicitados. Todo *lay-out* e projeto do mobiliário é de autoria do Brasil Arquitetura. As duas maiores intervenções no edifício referem-se à demolição de uma laje externa ao edifício, entre o térreo e o subsolo para a criação de um espaço aberto - o Pátio das Esculturas; e, a criação de um piso de vidro, de formato circular, no piso do térreo, para a integração com Espaço Oscar Niemeyer, situado no subsolo (a idéia inicial era que fosse um espaço aberto). O espelho d'água previsto no Pátio das Esculturas não foi executado.

2.2. PRÉDIO NOVO

Projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Não houve a participação do escritório Brasil Arquitetura.

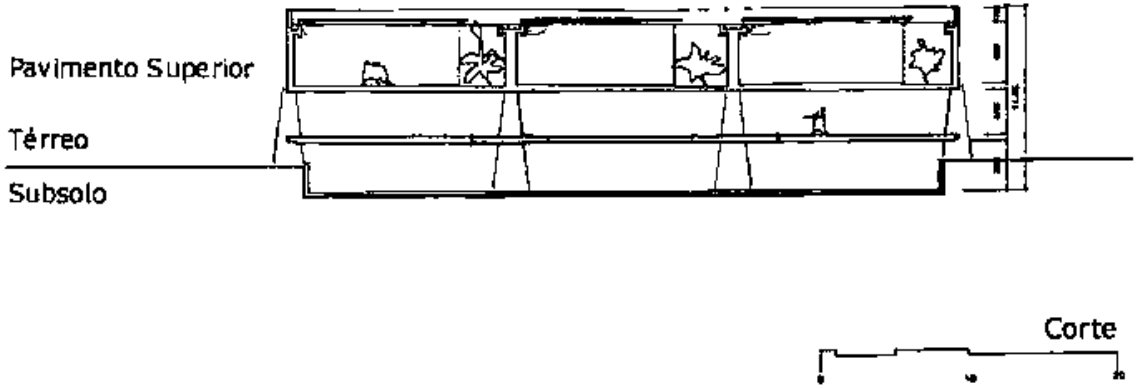


Figura 326 – Edifício Castelo Branco – corte.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

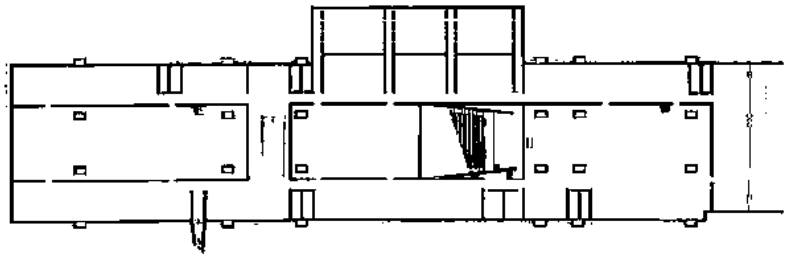


Figura 327 – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo antes da intervenção
Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

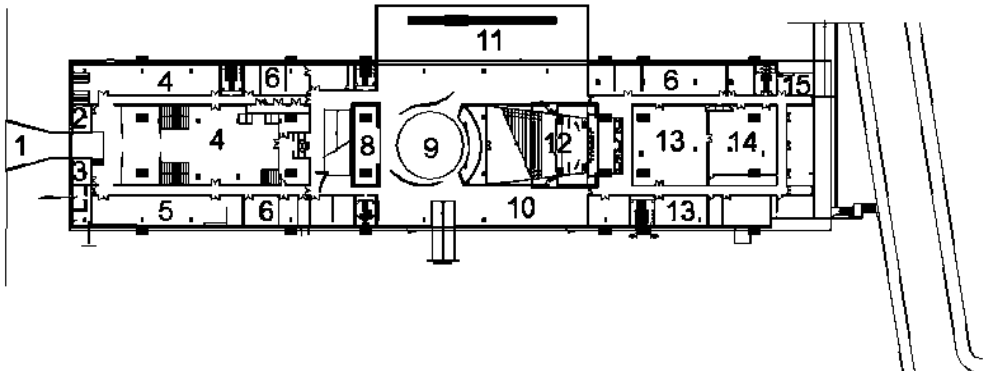


Figura 328 – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção (1. acesso carga e descarga; 2. central de Ar condicionado; 3. laboratório fotográfico; 4. reserva técnica; 5. laboratório de restauro; 6. slas administrativas e de apoio; 7. hall; 8. livraria/loja; 9. espaço Oscar Niemeyer; 10. acolhimento; 11. pátio das esculturas; 12. auditório; 13. depósitos; 14. marcenaria e oficinas; 15. funcionários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

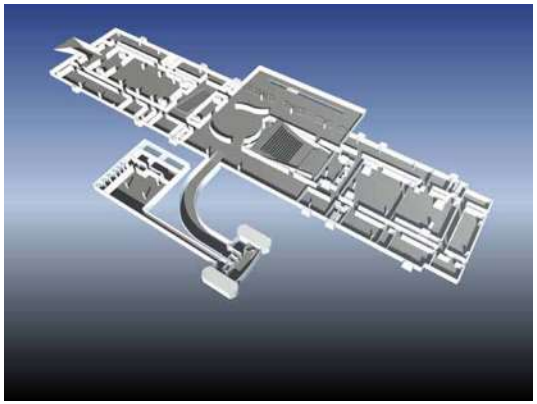


Figura 329 – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

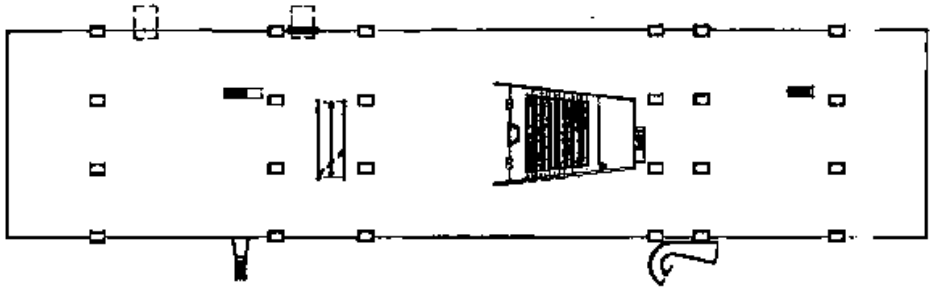


Figura 331 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

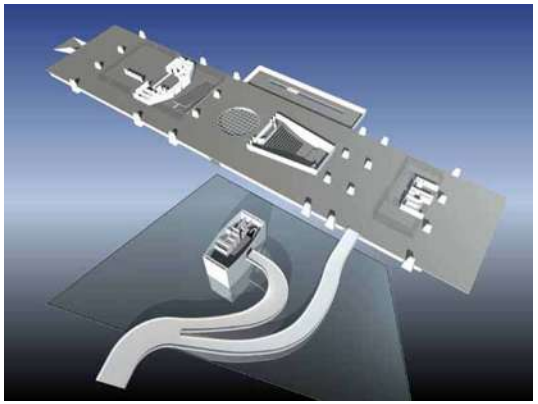


Figura 330 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

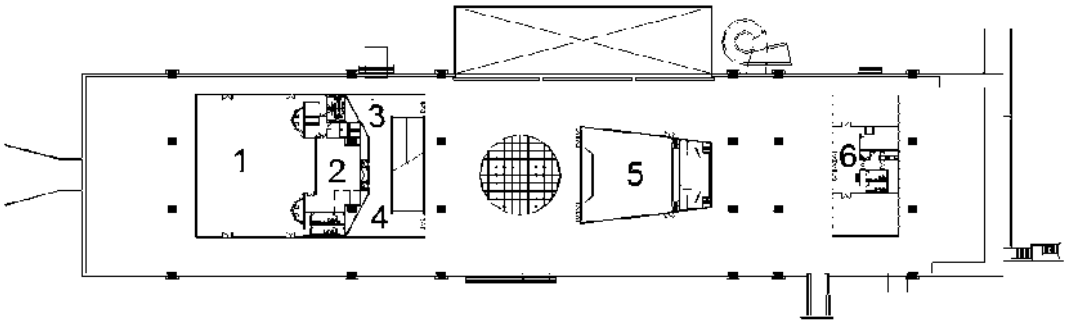


Figura 332 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção (1. restaurante; 2. cozinha; 3. bilheteria; 4. recepção; 5. auditório; 6. central de atendimento ao visitante). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

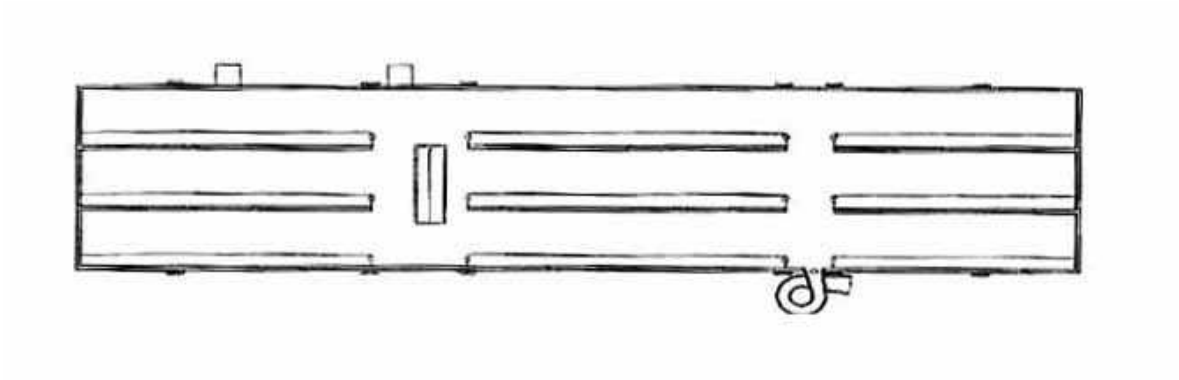


Figura 333 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

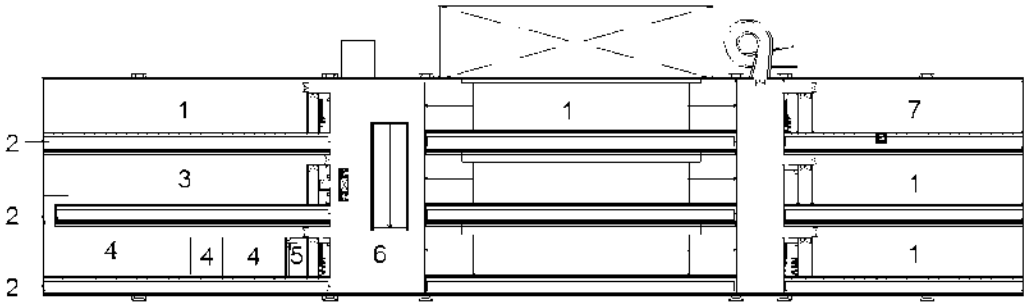


Figura 334 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção (1. salas expositivas; 2. jardim interno descoberto; 3. biblioteca; 4. salas de apoio; 5. copa; 6. recepção/estar; 7. montagem). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

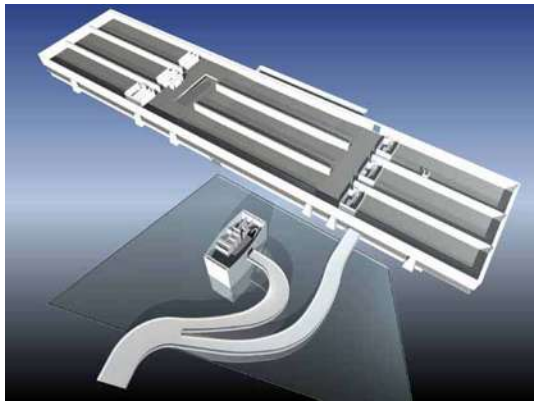


Figura 335 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 336 – Maquete Eletrônica do Pátio das Esculturas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 337 – Maquete Eletrônica do espaço interno. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

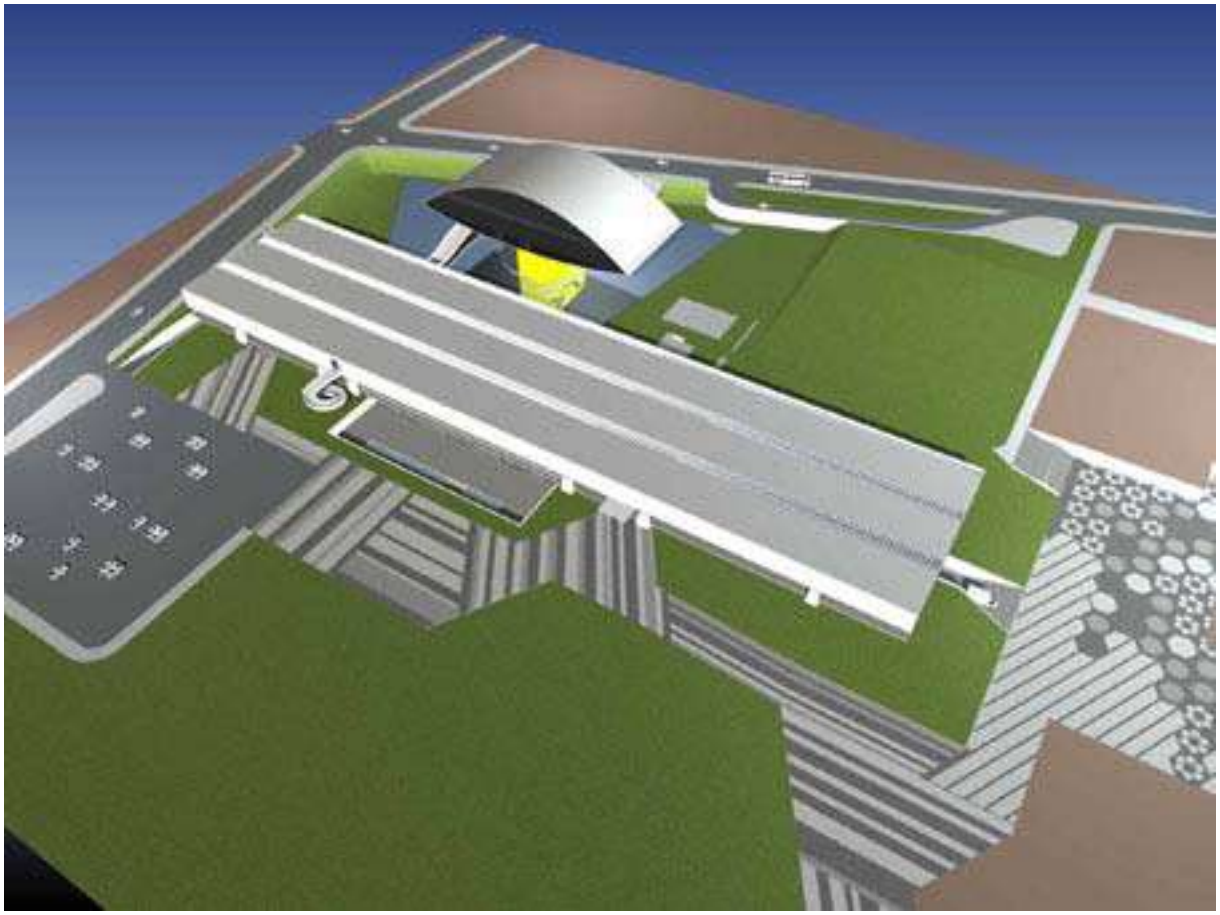


Figura 338 – Maquete eletrônica do Novo Museu. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 341 e 342 (abaixo) – vistas internas do Edifício Castelo Branco depois da intervenção. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.







Figuras 339 (acima) e 340 (ao lado) – Edifício Castelo Branco depois da intervenção; Novo Museu. Fotos: Patricia Viceconti Nahas

Anexo 1.36



Centro de Leitura
Casa das Rosas
2003

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Paulista, 37, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: Ramos de Azevedo.

Data do Projeto: 1935.

Data da Construção: década de 1930

Área do Terreno: 3420,00 m^2.

Área construída: 1387,00 m^2 (edificação principal); 3420,00 m^2 (garagem).

Uso Original: residência.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1985, tombamento municipal em 1992.

Histórico: a casa foi projetada em 1935, pelo arquiteto Ramos de Azevedo para uma de suas filhas. A edificação é um típico exemplar de como vivia a burguesia da época. Segundo parecer do Condephaat[1], a edificação apresenta tipologia da primeira fase de ocupação da avenida. A Av. Paulista permaneceu tipicamente residencial até a década de 1950, quando

[1] Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

foi autorizada a construção de edifícios hospitalares e educacionais, verticais. Mais tarde, foi permitida a construção de edificações comerciais. Com o alargamento da avenida e as edificações com novos usos, a Av. Paulista foi perdendo sua característica inicial. A família de Ramos de Azevedo ocupou a edificação até 1986. Entre 1986 e 1991 a residência foi restaurada. Nesse mesmo ano, foi desapropriada pelo governo e passou a abrigar a Galeria Estadual de Arte, permanecendo assim até 2003. A edificação é conhecida como Casa das Rosas em virtude das roseiras plantadas no jardim.

Programa: residência

Características arquitetônicas: edificação em estilo eclético, com dois pavimentos mais o porão e a mansarda.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Data do Projeto: 2003

Data da Construção: o projeto não foi executado.

Contratante: Instituto Takano.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 14,00 m^2 na antiga garagem.

Uso atual: Casa de Leitura.

Programa: biblioteca, livraria, centro de pesquisa, centro de ensino, administração, auditório, sala multiuso, oficinas, revistaria e café.

Descrição da intervenção: readequação dos espaços para o Centro de Leitura e recuperação do imóvel nas áreas mal conservadas.

O pavimento térreo seria destinado à biblioteca, livraria, centro de pesquisa e consulta on–line, centro de ensino e de prática de redação, arte e produção gráfica. O pavimento superior abrigaria três auditórios–multiusos pequenos. No porão ficariam as oficinas ligadas à restauração, acabamento e encadernação dos livros. As áreas administrativas seriam dispostas na mansarda.

Os arquitetos propuseram a revisão do telhado e substituição das placas de fibrocimento por placas novas; revisão do sistema de captação de águas pluviais, substituição da impermeabilização dos terraços; recuperação da argamassa das fachadas; ampliação do poço do monta–carga para implantação de elevador de passageiros; atualização das instalações elétricas – seria embutida nos rodapés e nas paredes onde não houver pinturas decorativas; revisão das instalações hidráulicas; implantação de sistema de proteção contra incêndio;

O bloco anexo, a antiga garagem, seria reformado para receber o café, copa e revistaria, vestiário de funcionários, depósito.

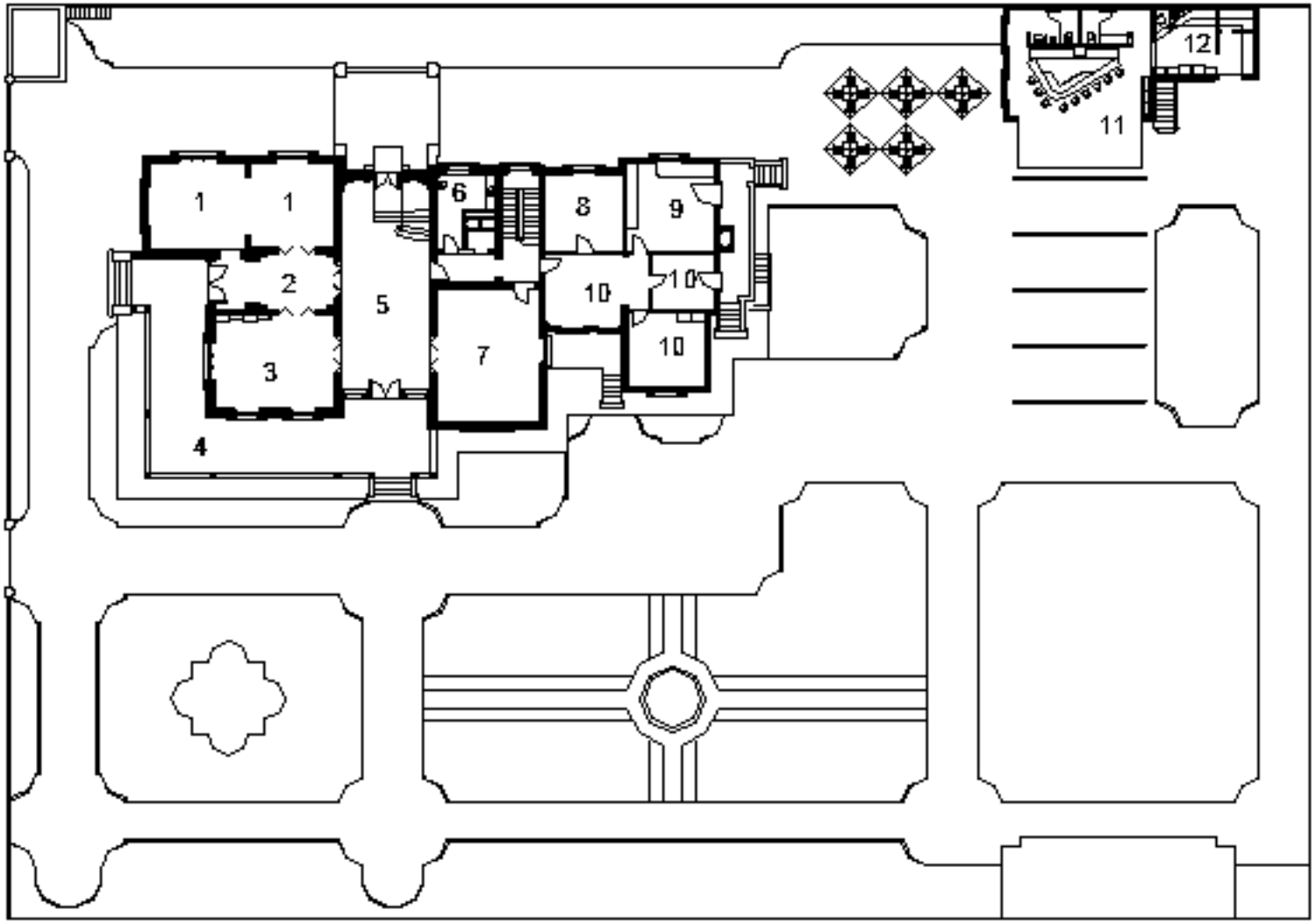


Figura 343 – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção (1. biblioteca; 2. hall; 3. livraria; 4. varanda; 5. recepção; 6. sanitários; 7. sala de internet; 8. redação; 9. editoração; 10. administração; 11. café; 12. revistaria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

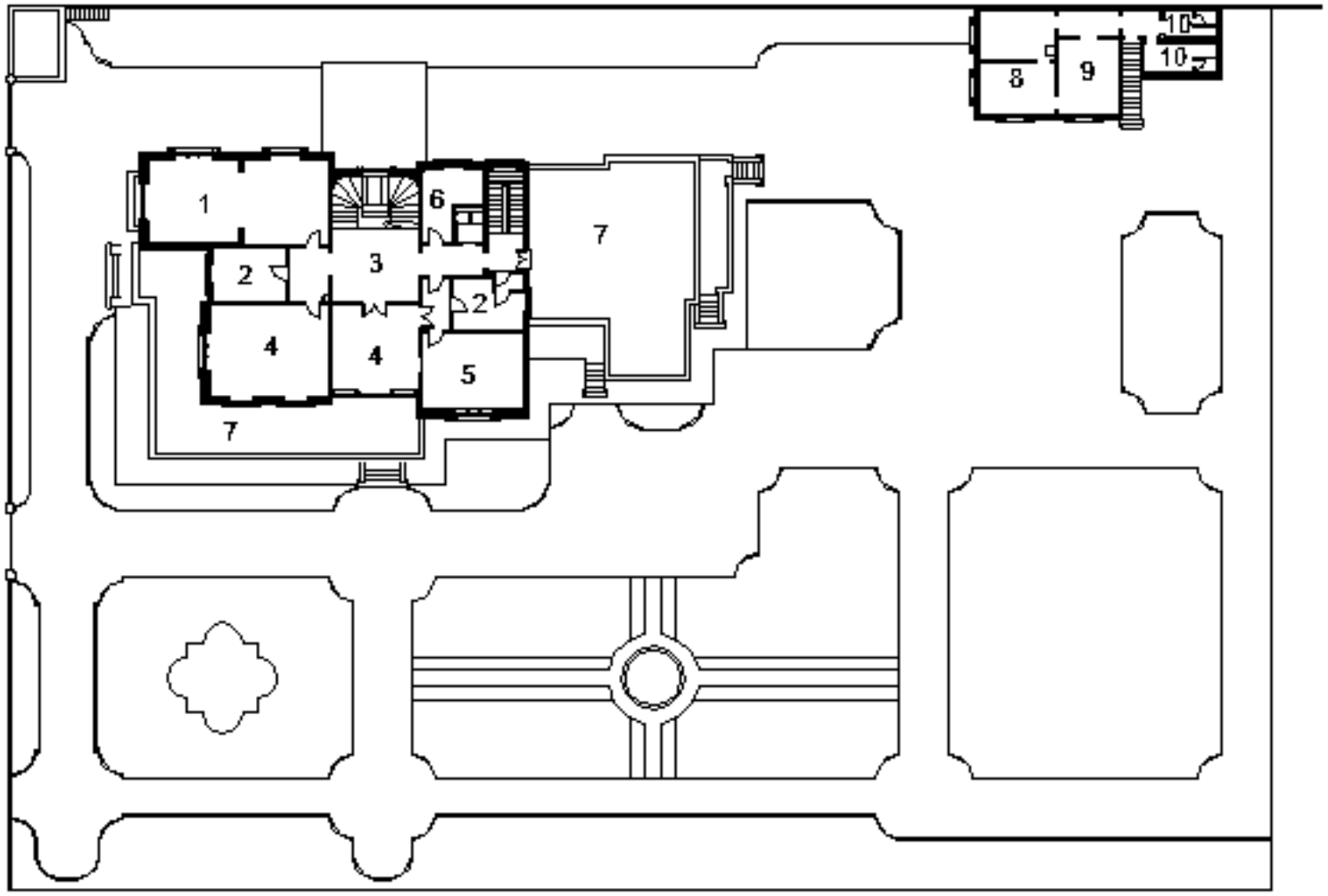


Figura 344 – Planta do 1º pavimento com a proposta de intervenção (1. auditório; 2. sanitário; 3. hall; 4. sala multiuso; 5. sala de estar; 6. depósito; 7. terraço; 8. cozinha; 9. despensa; 10. sanitário de funcionários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

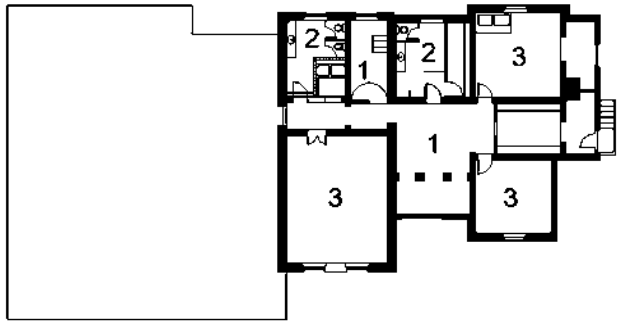


Figura 345 – Planta do Porão com a proposta de intervenção (1. hall; 2. sanitário; 3. oficina). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

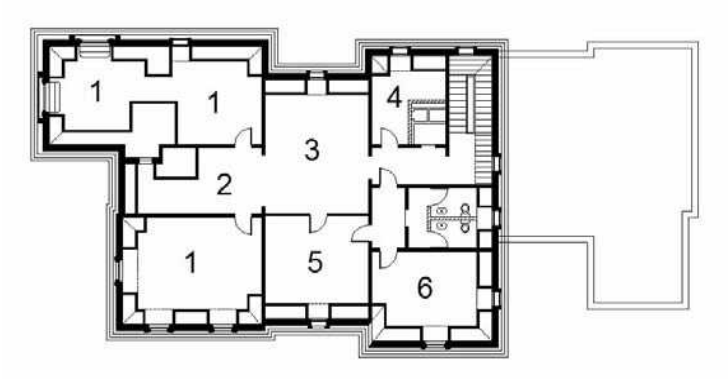


Figura 346 – Planta da Mansarda com a proposta de intervenção (1. administração; 2. secretaria; 3. recepção; 4. copa; 5. sala de reuniões; 6. Secretaria da Cultura). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Anexo 1.37



Centro Cultural e Comercial do Bexiga

2004

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO – Teatro Oficina

O projeto do Centro Cultural e Comercial do Bexiga não prevê a intervenção em edifício histórico, mas na sua área de implantação há a presença do Teatro Oficina, apenas como elemento existente no entorno e não objeto de intervenção.

Endereço: R. Jaceguai, bairro da Bela Vista, São Paulo, SP, Brasil.

Nível de Tombamento: tombamento estadual do teatro em 1983; tombamento municipal do bairro em 1970.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki.

Data do Projeto: 2004–2006.

Data da Construção: em processo de projeto.

Contratante: Grupo Sílvio Santos.

2.2.PRÉDIO NOVO

Endereço: terrenos vazios existentes na quadra compreendida pelas ruas Jaceguai, Abolição, Santo Amaro, Japurá e Beco do Bexiga, bairro da Bela Vista, São Paulo, SP, Brasil.

Área do Terreno: 10.529,76 m^2.

Área construída: 57.148,55 m^2.

Uso: centro cultural e comercial.

Programa: centro cultural – teatro para 900 espectadores, foyer, áreas de apoio; centro comercial – lojas, praça de alimentação, cinemas, praças, áreas de apoio e administrativas.

Características Arquitetônicas: o projeto proposto pelos arquitetos é de integração do conjunto de edificações com a cidade, promovendo a ligação das ruas do entorno por meio de caminhos no interior da quadra de intervenção. O conjunto é formado por dois prédios – o Centro Comercial, uma edificação em “U” que abraça o Teatro Oficina e o prédio ao lado, existentes; e o Centro Cultural, uma edificação de planta quadrada, ao lado do Oficina, também envolvida pelo Centro Comercial. Ao estudo, foi incorporado o projeto de recuperação das áreas sob o Viaduto Julio de Mesquita Neto – novas instalações para o sacolão ali existente, biblioteca pública, espaço de convivência e serviços, áreas de lanchonetes e restaurantes; e redesenho urbano de calçadas, nova pavimentação, nova infra–estrutura das redes elétrica e hidráulica.

O Centro Comercial, que envolve as demais construções, será construído em concreto branco e vidro. Os espaços são distribuídos de forma linear e as áreas de circulação do shopping – corredores de curvas sinuosas se abrem para o exterior. Possui quatro andares de subsolos e seis andares de área comercial.

O Centro Cultural é uma espécie de teatro/estádio com capacidade para 2000 pessoas, com flexibilidade para receber diferentes tipos de eventos. A construção é um grande prisma de 40 x 40 metros e 20 m de altura. A cobertura tem mecanismo de abertura do teto – um grande círculo central. Está recuado 7,00 m, segundo legislação do Condephaat, do Teatro Oficina, onde é proposto um jardim entre os dois teatros. Uma grande abertura no Teatro Novo permite a integração entre os dois e a possibilidade de ampliação do espaço cênico para o exterior, de ambos os teatros. Por fora é envolto por jardim vertical.





Figura 347 – Local para a implantação do Centro Cultural e Comercial do Bexiga. Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 348 – Vista aérea do local (em vermelho – local de implantação do Centro Cultural e Comercial; em azul – reurbanização da área contígua ao viaduto). Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 349 – Implantação com a proposta de intervenção.
Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

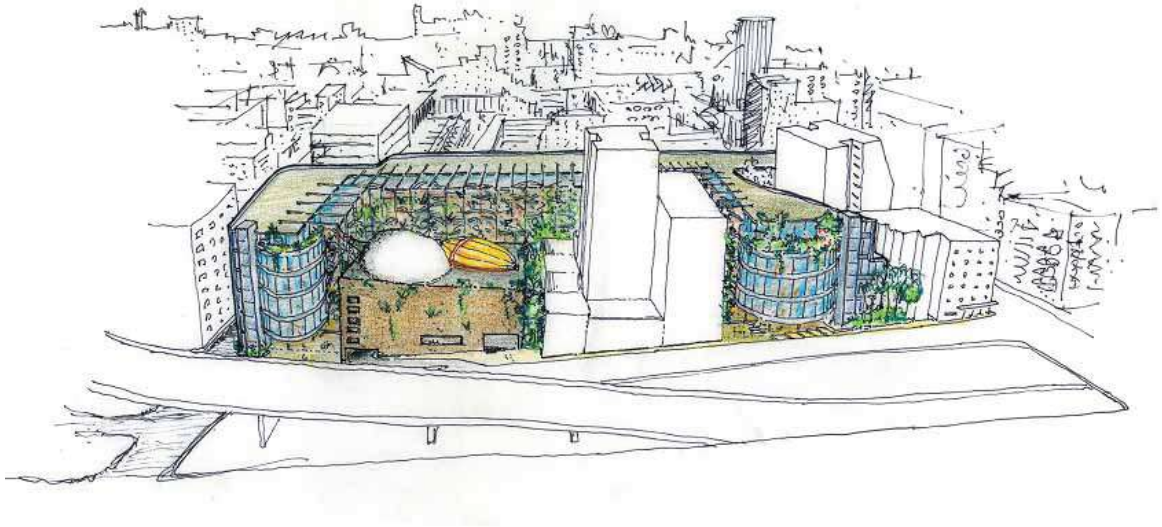
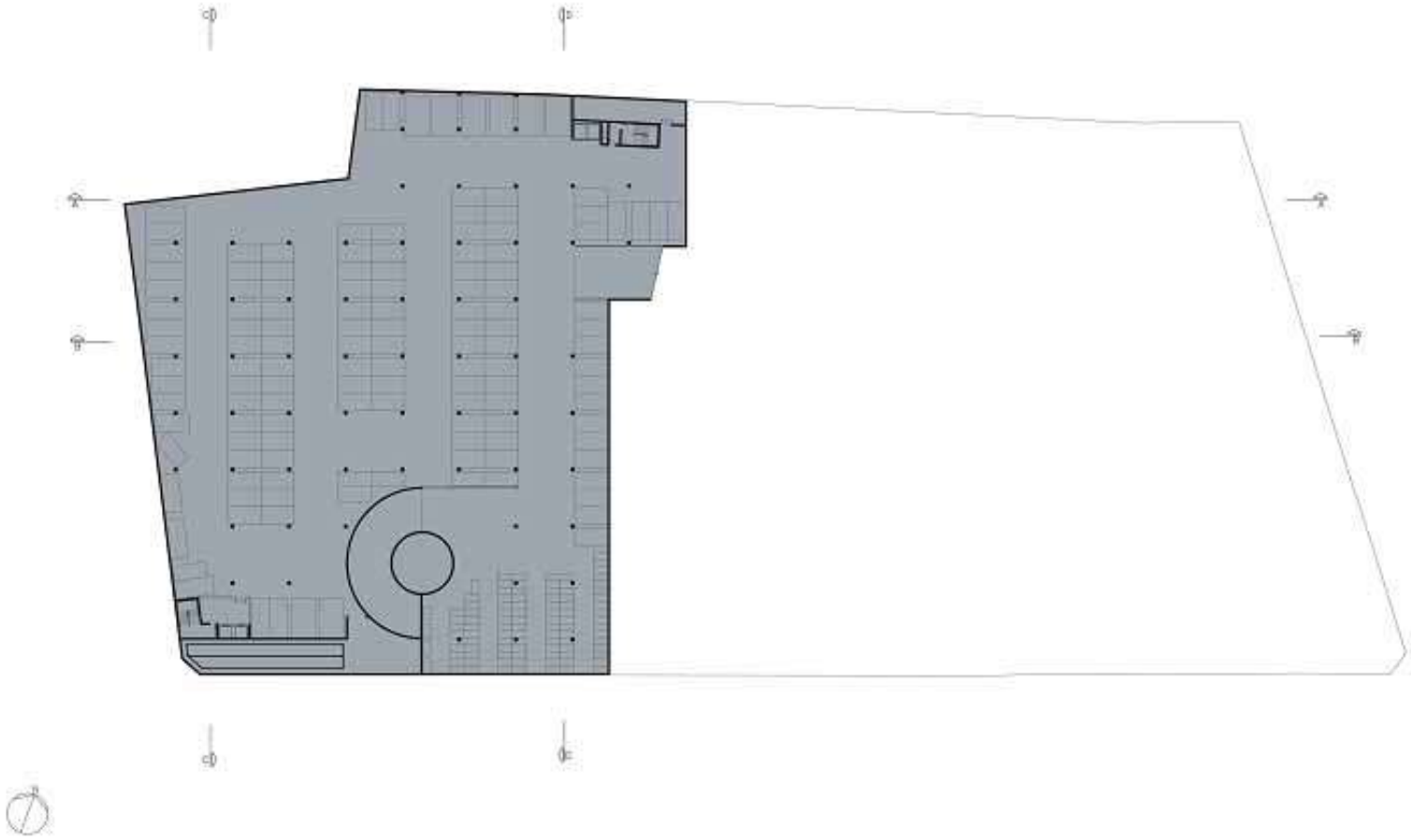


Figura 350 – Perspectiva com a proposta de intervenção.
Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



PLANTA NÍVEL 83.00 - SUBSOLO 4

ÁREA= 5184,61m²
VAGAS DE AUTO= 119

0 2 5 10 20

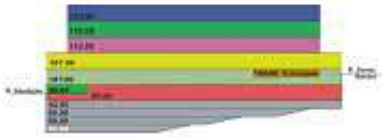
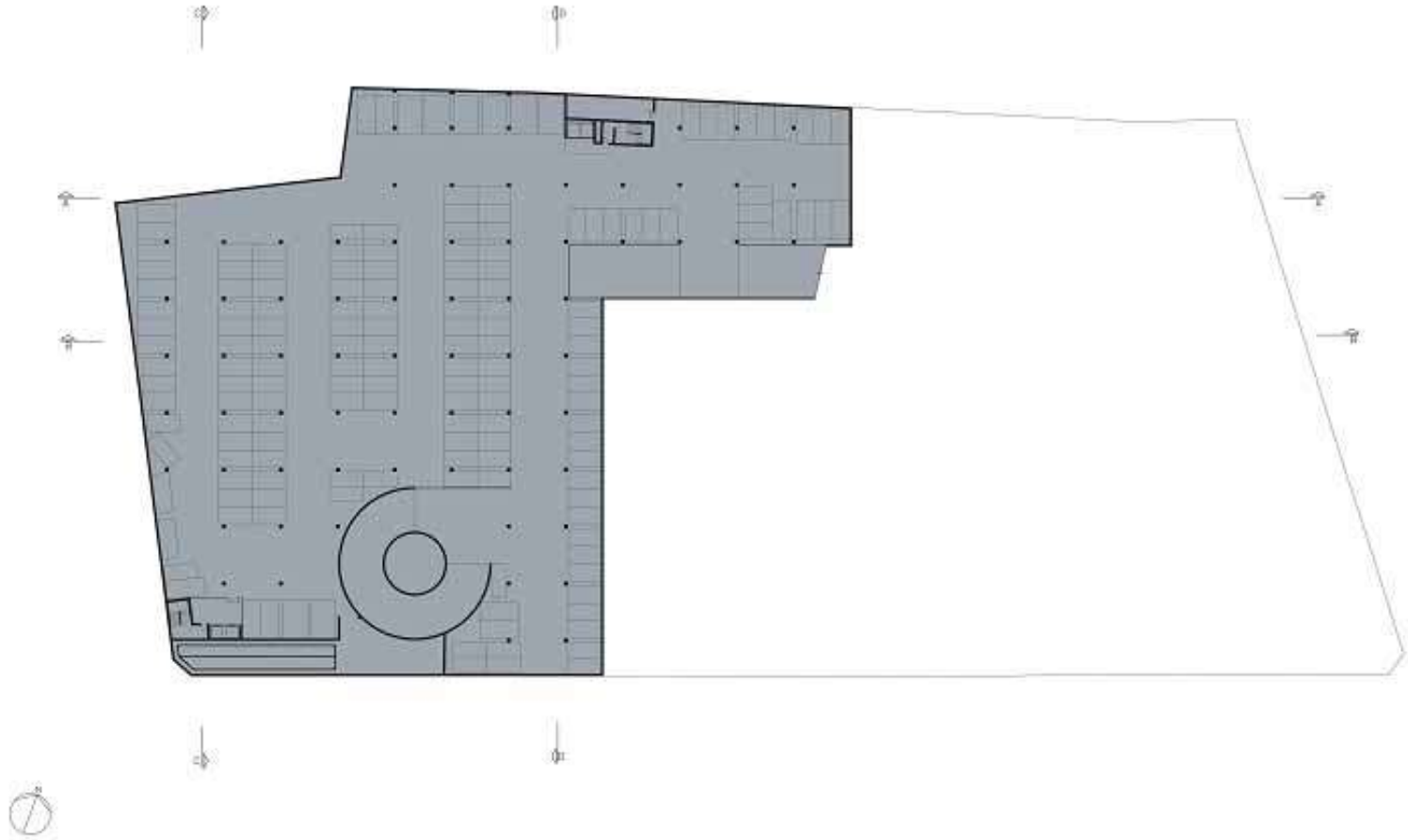


Figura 351 – Planta do subsolo 4.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



PLANTA NÍVEL 86.00 - SUBSOLO 3

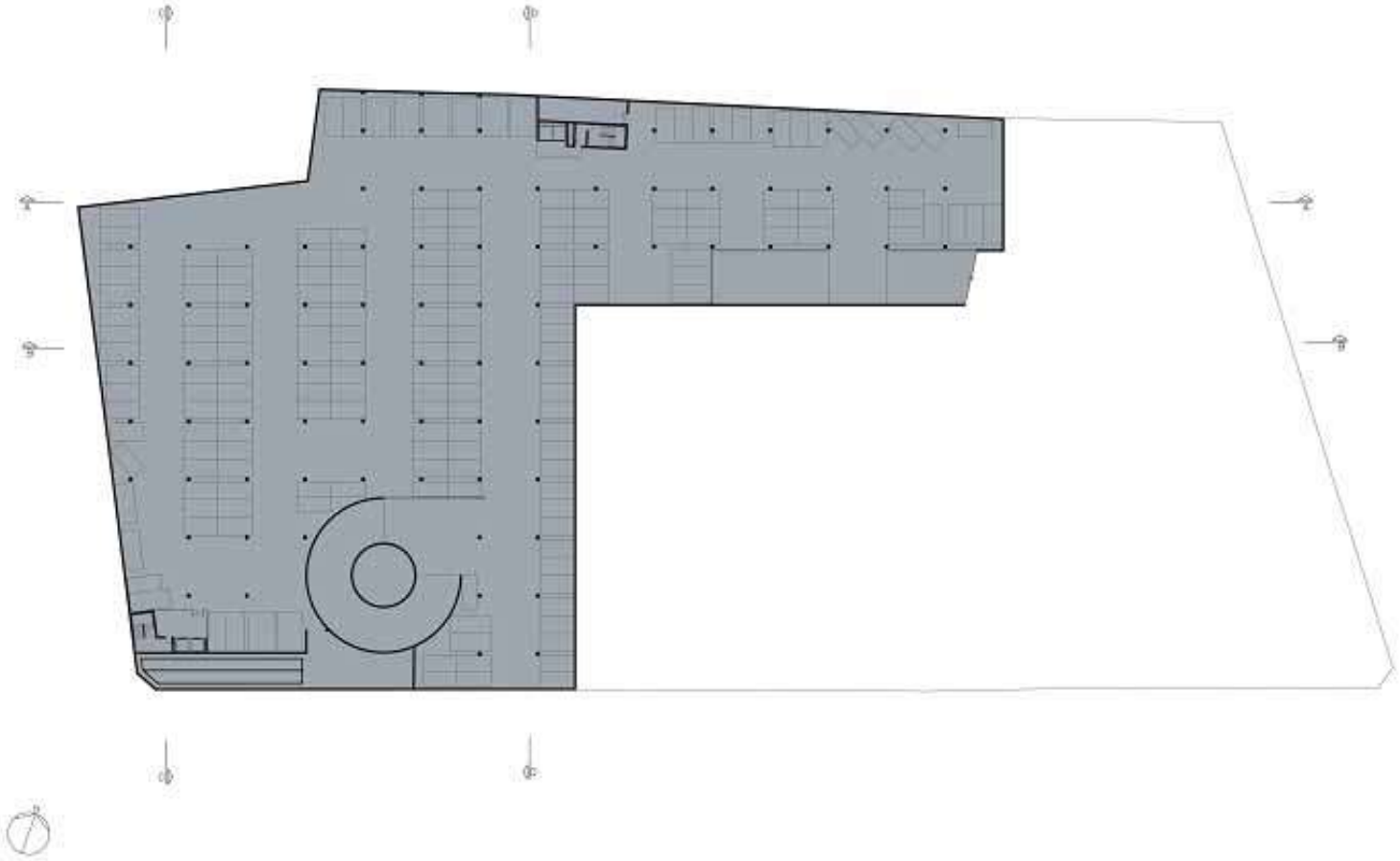
ÁREA= 5842.41m²
VAGAS DE AUTO= 163

0 2 5 10 20



Figura 352 – Planta do subsolo 3.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



PLANTA NÍVEL 89.00 - SUBSOLO 2

ÁREA= 6477,68m²
VAGAS DE AUTO= 189

0 2 5 10 20



Figura 353 – Planta do subsolo 2.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

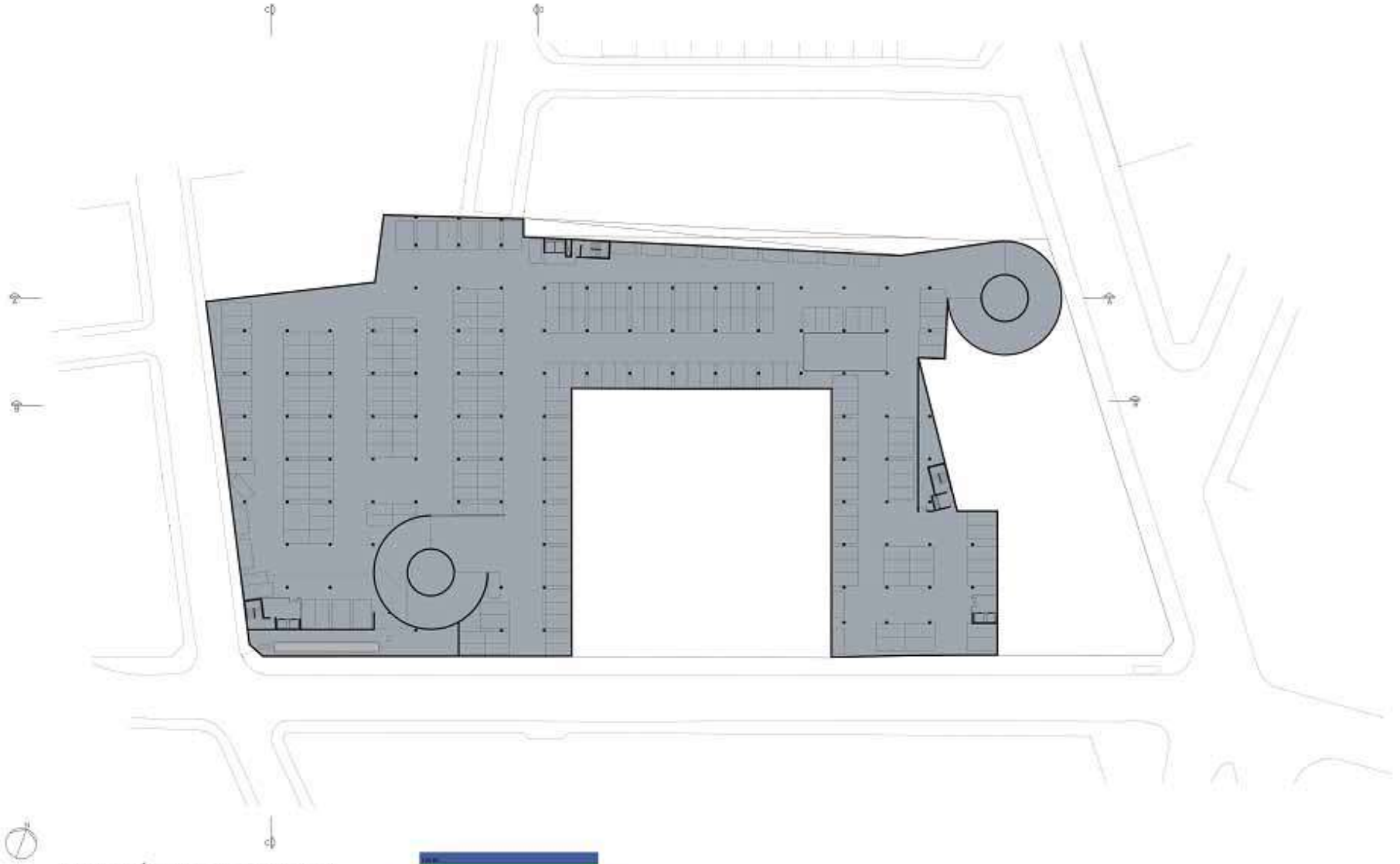


Figura 354 – Planta do subsolo 1.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

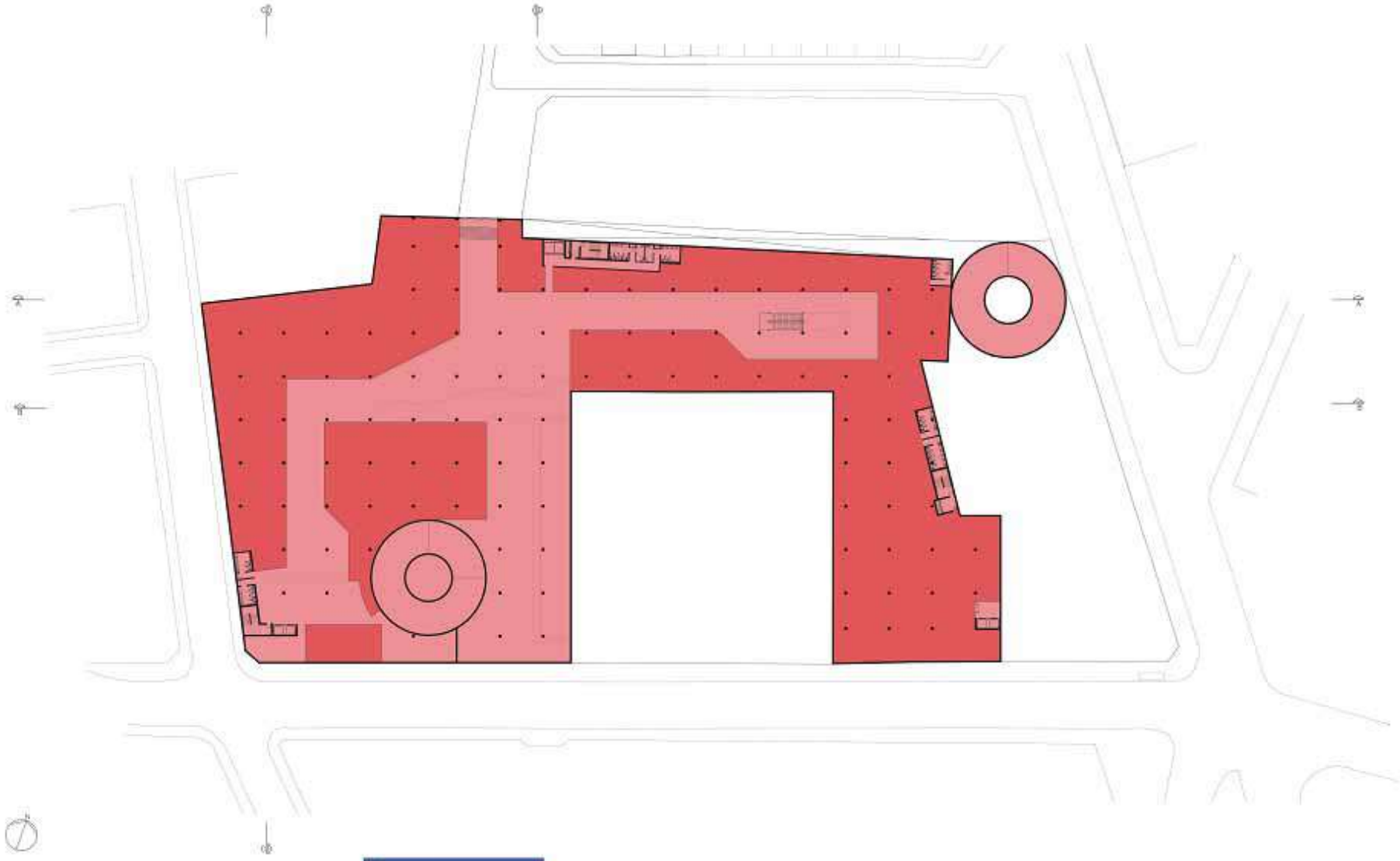
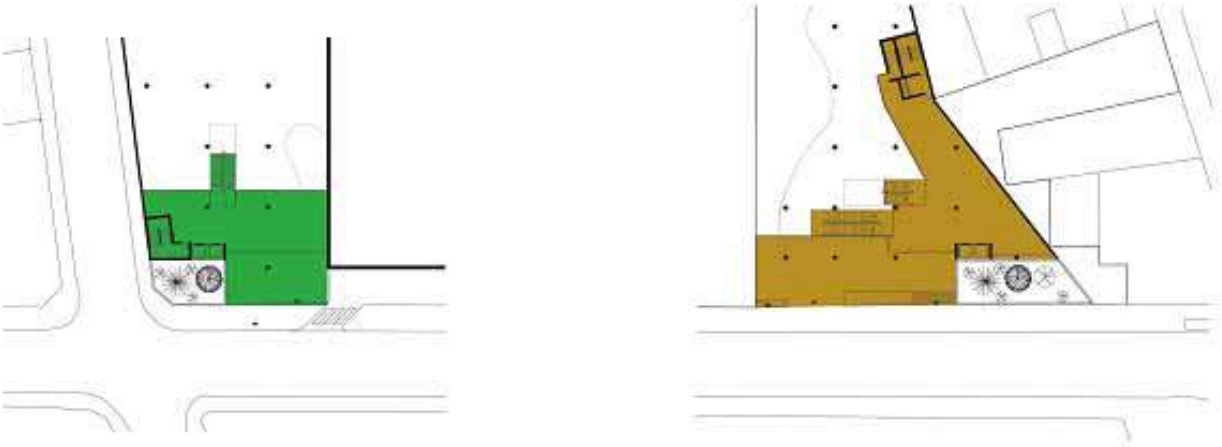


Figura 355 – Planta do nível 95,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



PLANTA NÍVEIS INTERMEDIÁRIOS 98.00 E 104.00

ÁREA 98.00= 236,08m²
ÁREA 104.00= 631,29m²

0 2 5 10 20

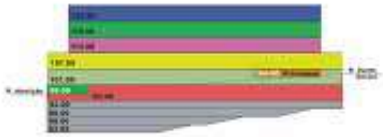


Figura 356 – Planta do nível 98,00 e 104,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 357 – Planta do nível 101,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 358 – Planta do nível 107,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

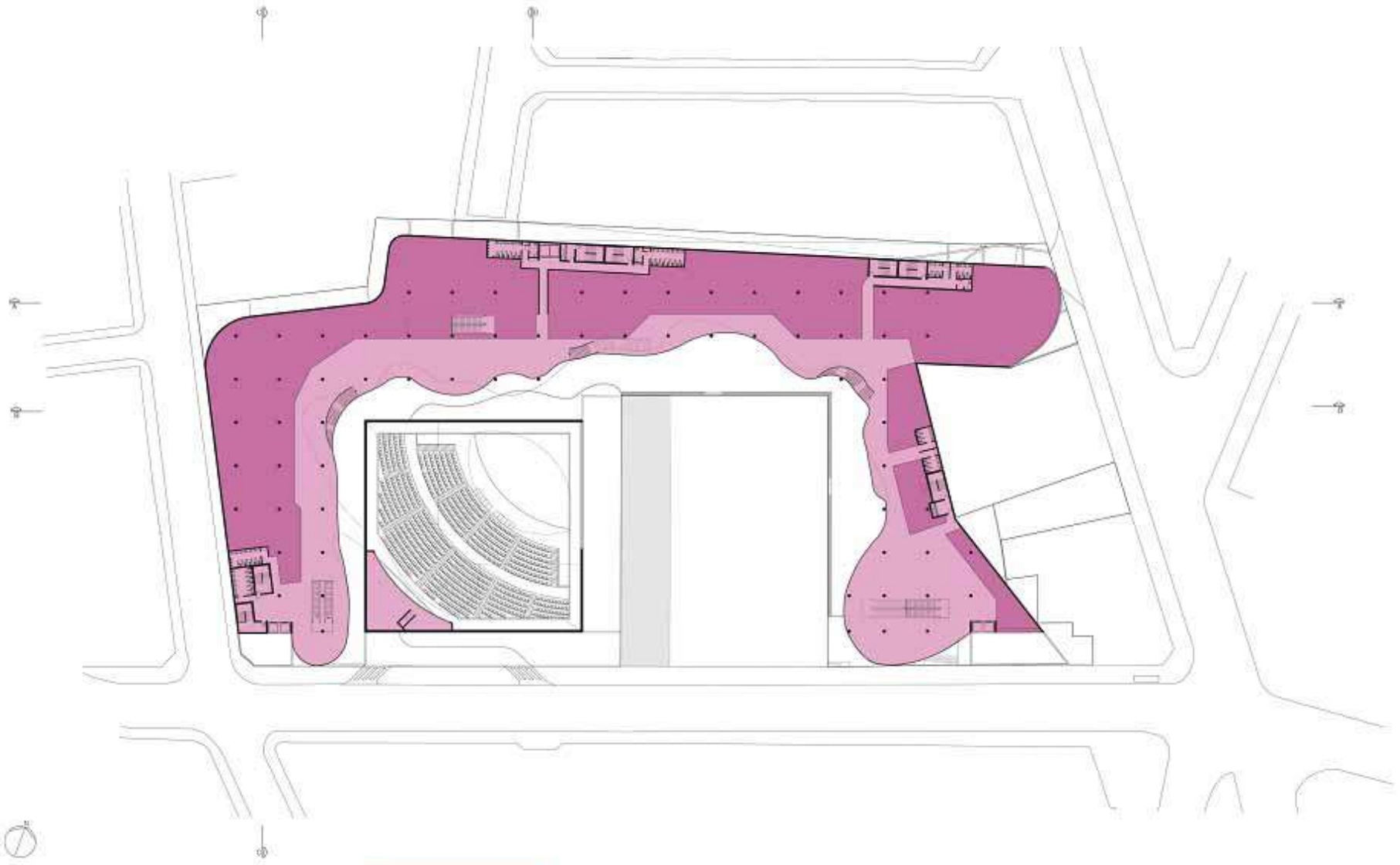


Figura 359 – Planta do nível 113,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

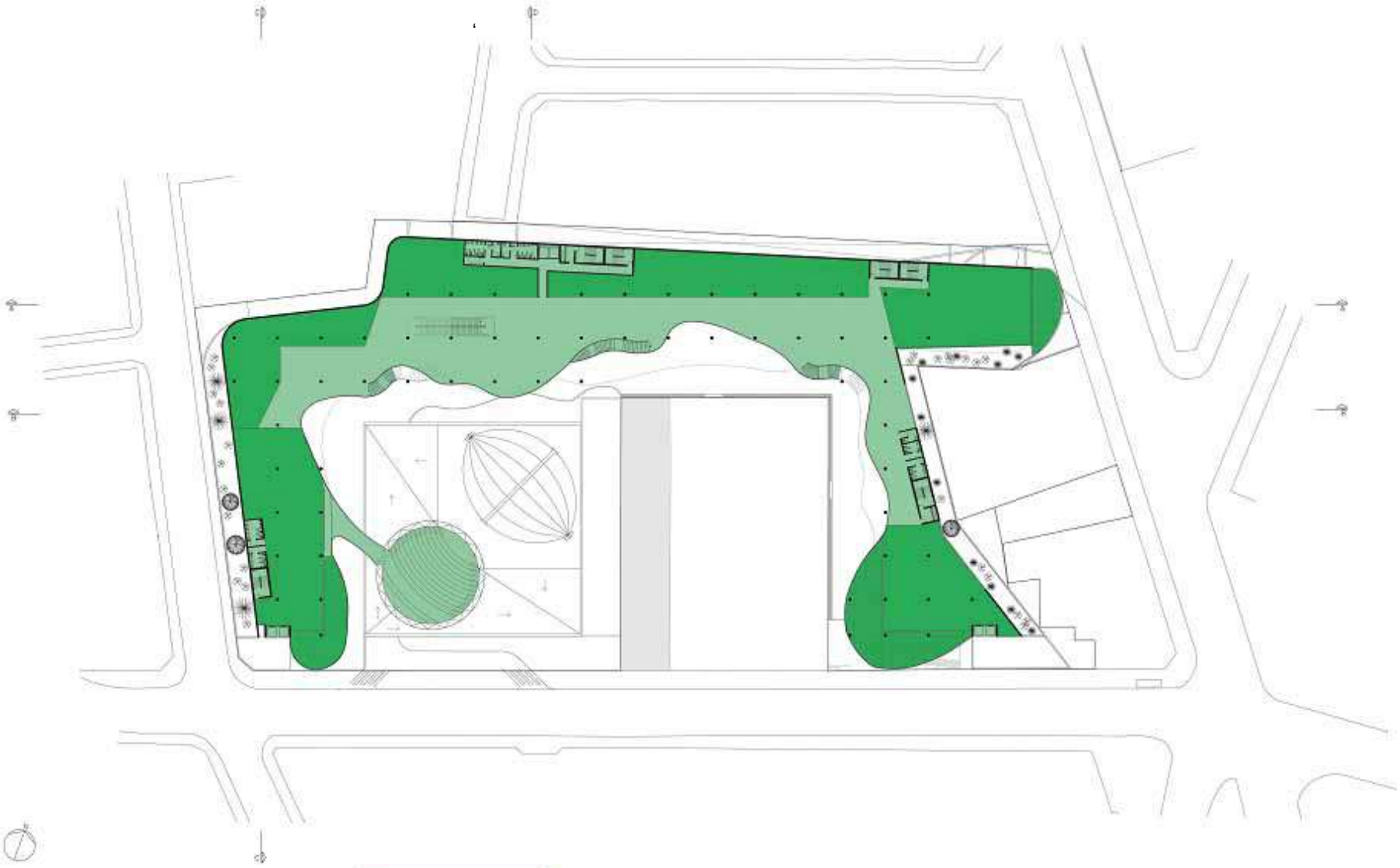


Figura 360 – Planta do nível 119,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

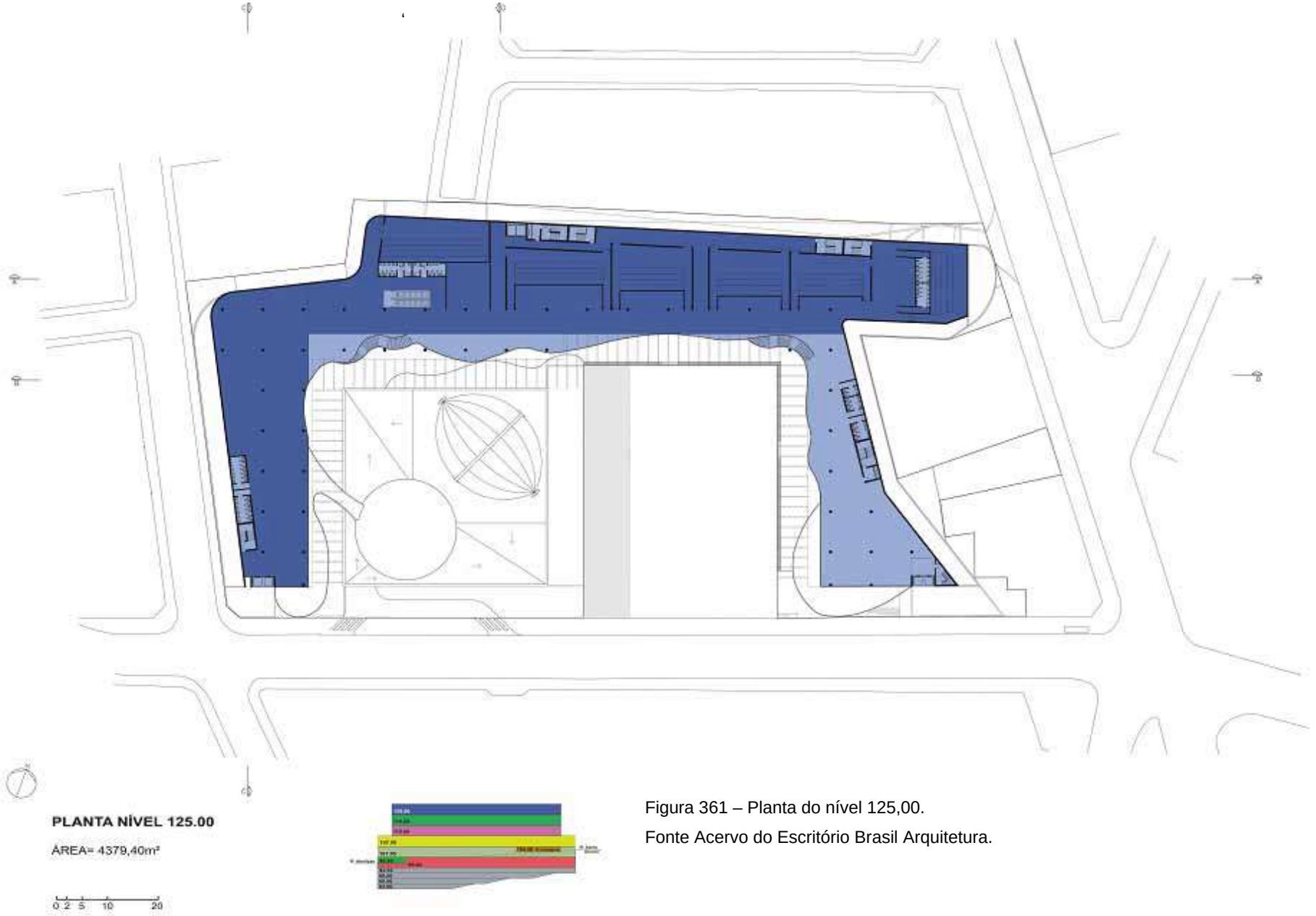


Figura 361 – Planta do nível 125,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

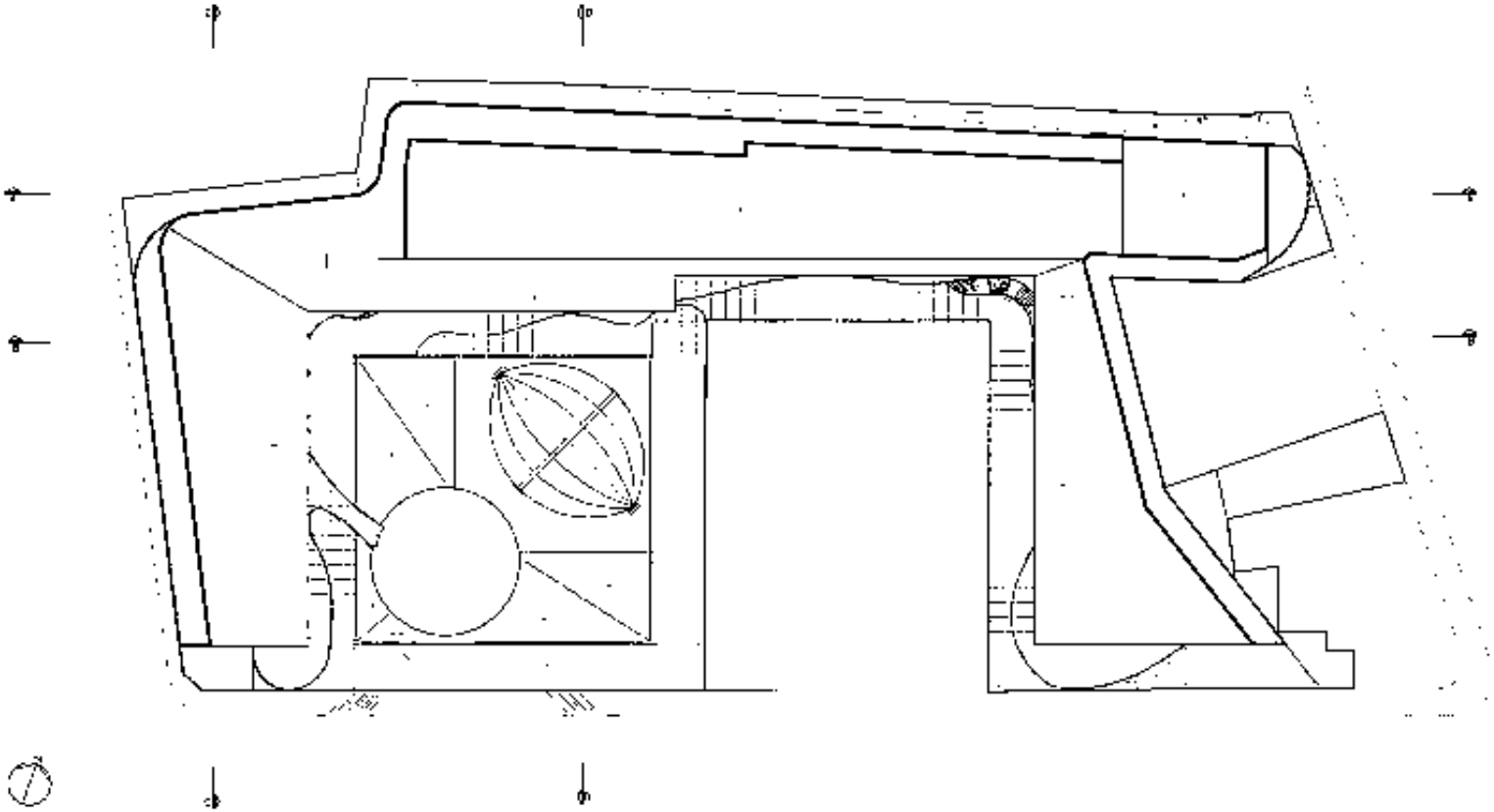


Figura 362 – Planta da cobertura.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

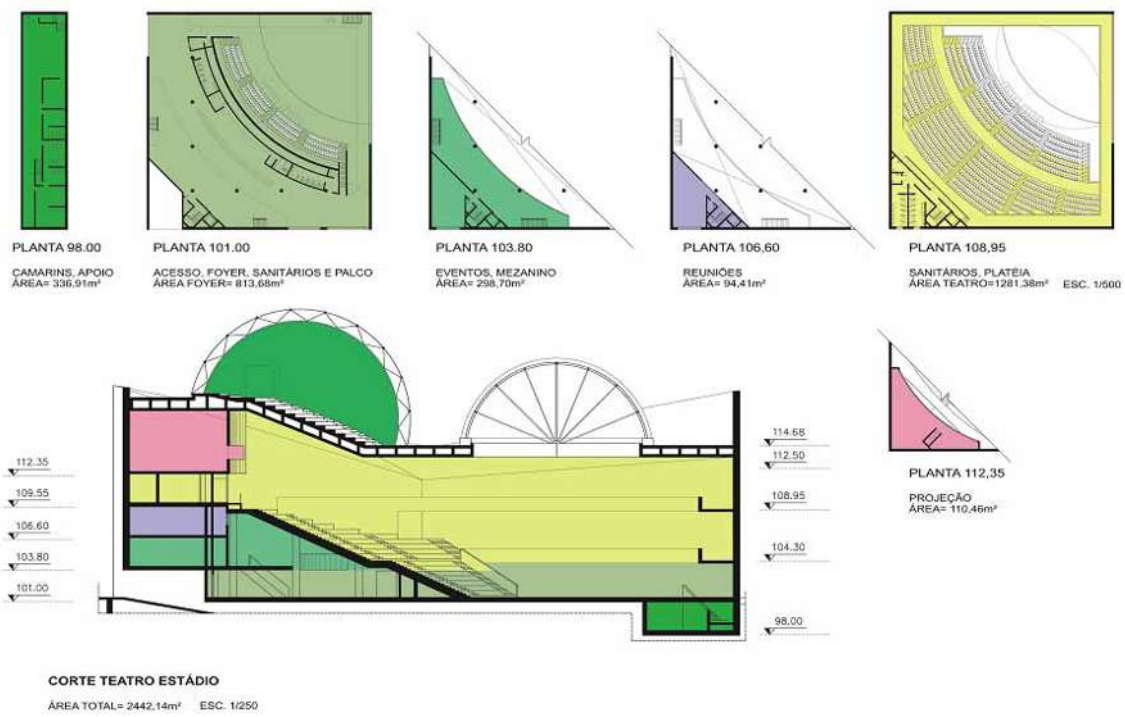


Figura 363 – Plantas e corte do Teatro. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

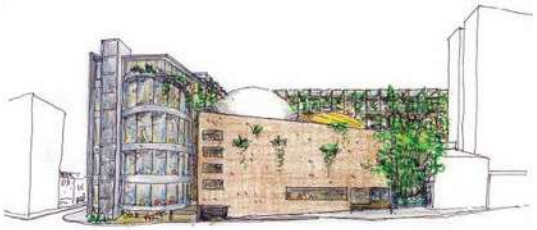


Figura 364 – Croqui da intervenção – exterior.
Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

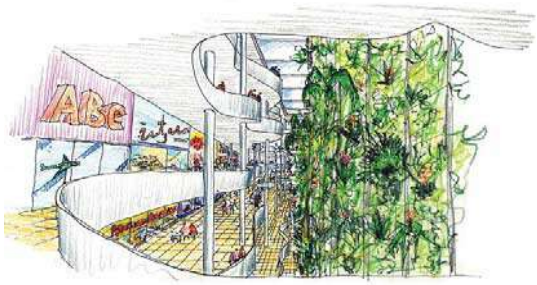


Figura 365 – Croqui da intervenção – interior.
Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

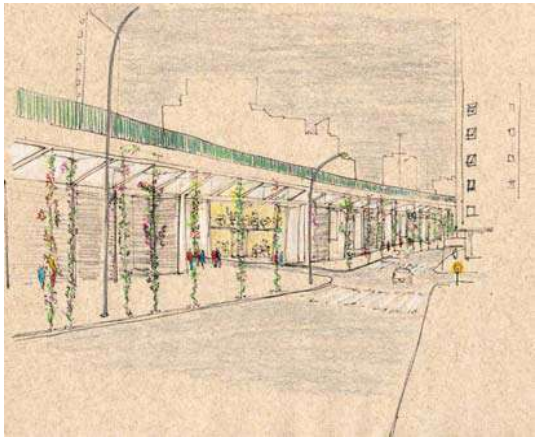


Figura 366 – Croqui para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 367 – Local para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

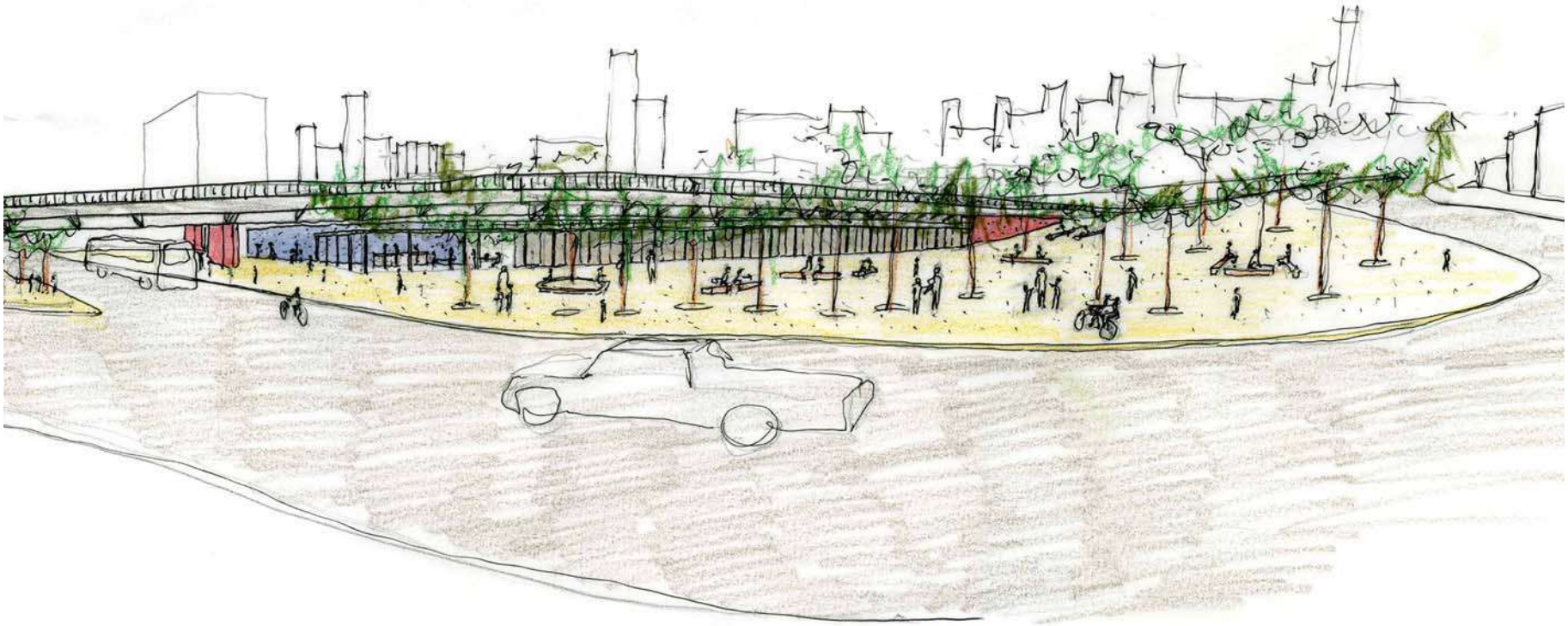


Figura 368 – Croqui para intervenção nos baixos do viadutoFonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.38

Museu Judaico
2004

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Martinho Prado, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: não encontrada.

Data do Projeto: não encontrada.

Data da Construção: não encontrada.

Área do Terreno: 1.148,00 m^2.

Área construída: 2538,00 m^2.

Uso Original: sinagoga.

Nível de Tombamento: em processo de tombamento municipal.

Histórico: a iniciativa do projeto de implantação do Museu Judaico no Templo Beth-El partiu da Associação Amigos do Museu Judaico de São Paulo, que convidaram (convite fechado) escritórios de arquitetura com experiência em museologia e intervenções em prédios tombados (Botti e Rubin, Vainer e Paoliello, Brasil Arquitetura, Haron Cohen, Marcos Cartum, Paulo Bastos, Roberto Loeb) a participarem de concurso interno de projetos.

Programa: sinagoga/homens, sinagoga/mulheres, zeladoria, sanitários, salão de festas, espaços de apoio.

Características arquitetônicas: edificação de planta retangular, com dois pavimentos a partir da Rua Martinho Prado e mais três subsolos voltados para a Av. 9 de Julho. A planta assemelha-se às plantas das igrejas católicas, com entrada principal elevada em relação ao nível da rua, centralizada entre escadas que compõem os volumes laterais da fachada. A sinagoga dos homens localiza-se no espaço central e tem pé-direito triplo, terminando em uma grande cúpula semi-esférica. No pavimento superior, o mezanino abriga a sinagoga das mulheres. Os três subsolos destinam-se às atividades de apoio.



Figura 369 – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2004.

Data da Construção: não venceram o concurso.

Contratante: concurso fechado promovido pela sinagoga Templo Beth-El.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 421,00 m^2.

Uso atual: museu.

Programa: hall de entrada, hall de acolhimento, loja, livraria, cafeteria, espaço multiuso, espaço para exposição permanente, espaço para exposição temporária, centro de



Figura 370 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 371 – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

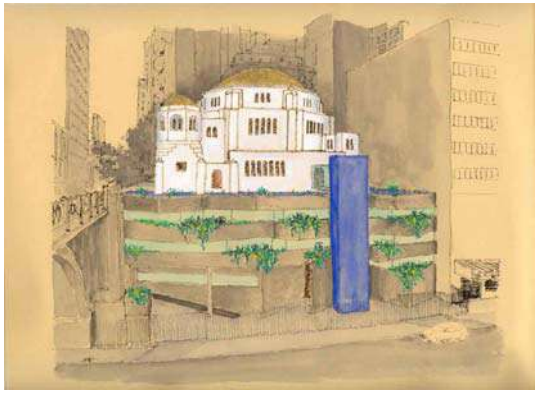


Figura 372 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

referência integrado, museu virtual, área pedagógica, salas de trabalho pedagógico, salas de diretoria e administração, sala de museologia, reserva técnica, laboratório de conservação e restauro, áreas de serviço.

Descrição da intervenção: foi solicitado aos escritórios de arquitetura convidados a participarem do projeto a “adequação e renovação de uso” da Sinagoga Templo Beth-El. As diretrizes básicas diziam que as fachadas deveriam ser preservadas e que o pavimento térreo pudesse ser revertido em sinagoga na ocasião de grandes festas.

Os arquitetos promovem a eliminação de todos os acréscimos posteriores que descaracterizam o edifício. Internamente, o projeto de intervenção no prédio histórico previa a readequação os espaços interiores para os novos usos, com a demolição e acréscimo de paredes divisórias. A intervenção mais significativa se daria na fachada voltada para a Av. Nove de Julho. Os arquitetos ampliariam cada um dos pavimentos inferiores com um corpo anexo, com plantas diferentes a cada andar, de forma a dar movimento à fachada. Essas paredes seriam em concreto aparente com rasgos horizontes que permitiriam melhor iluminação dos espaços internos. Esse conjunto novo seria valorizado pela presença de espelhos d’água e jardins. Um volume azul vertical – o elevador faria a ligação de todos os pavimentos inferiores com o pavimento térreo. No térreo, o elemento novo – o elevador ligar-se-ia ao antigo através de um túnel de vidro.

A proposta dos arquitetos era pintar todo o conjunto de branco com as cúpulas douradas.

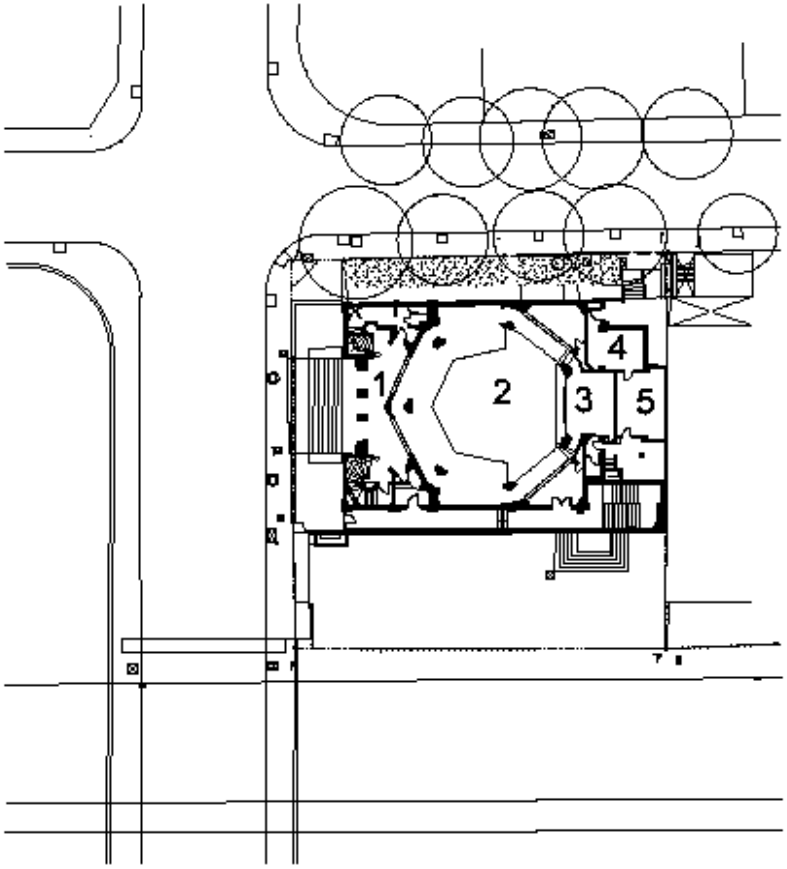


Figura 373 – Planta do pavimento térreo antes da intervenção (1. hall; 2. sinagoga/homens; 3. púlpito; 4. administração; 5. sala de reunião).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

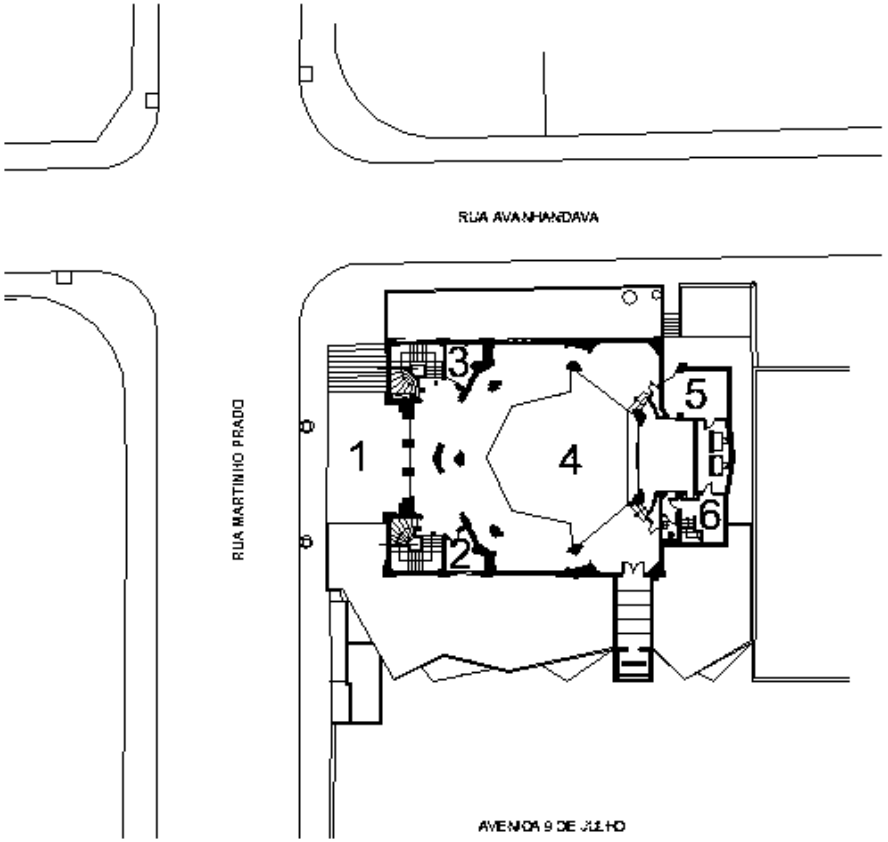


Figura 374 – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção (1. acesso; 2. chapelaria; 3. bilheteria; 4. exposições e eventos; 5. administração; 6. secretaria).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

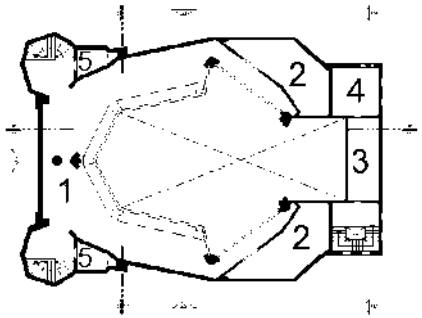


Figura 375 – Planta do pavimento superior antes da intervenção (1. sinagoga/mulheres; 2. área externa; 3. coro; 4. depósito; 5. sanitários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

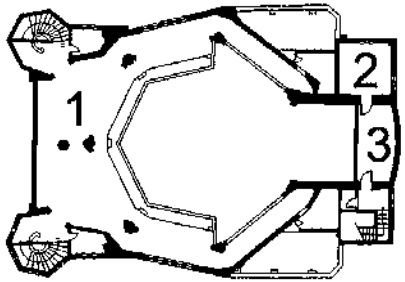


Figura 376 – Planta do pavimento superior com a proposta de intervenção (1. exposições e eventos; 2. diretoria; 3. reunião). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

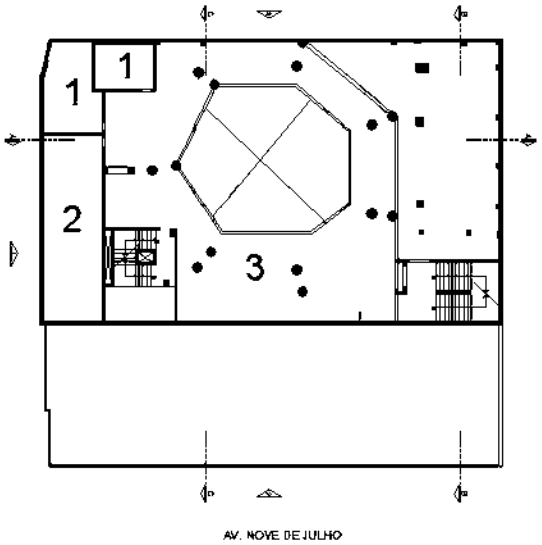


Figura 377 – Planta do subsolo 1antes da intervenção (1. sanitários; 2. cozinha; 3. salão). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

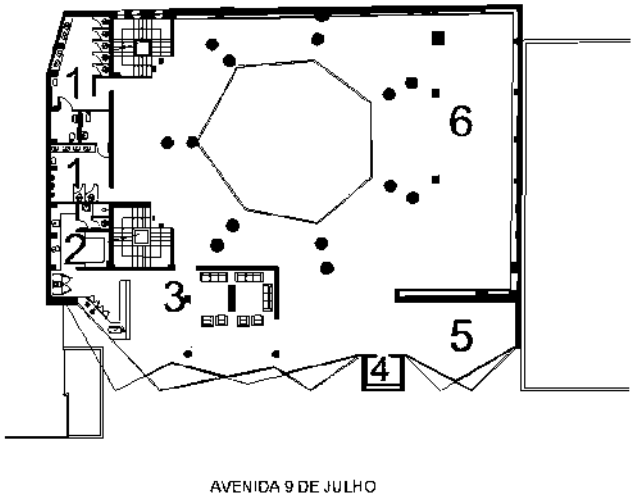


Figura 378 – Planta do subsolo 1 com a proposta de intervenção (1. sanitários; 2. cozinha/despensa; 3. bar/café; 4. elevador; 5. loja; 6. exposições temporárias). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

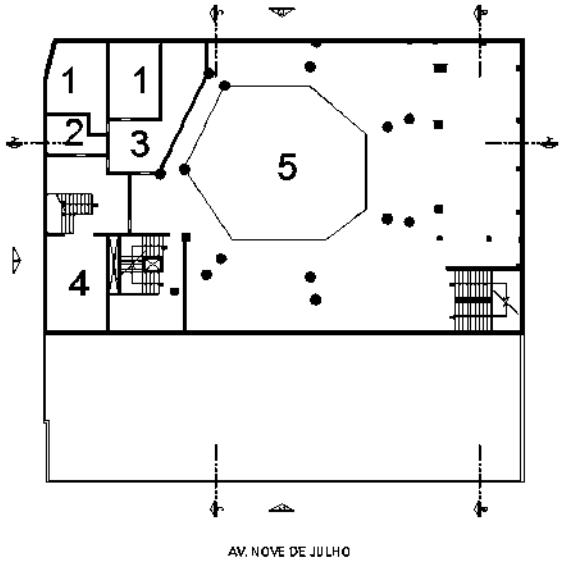


Figura 379 – Planta do subsolo 2 antes da intervenção (1. sanitários; 2. depósito; 3. circulações; 4. cozinha; 5. salão de festas). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

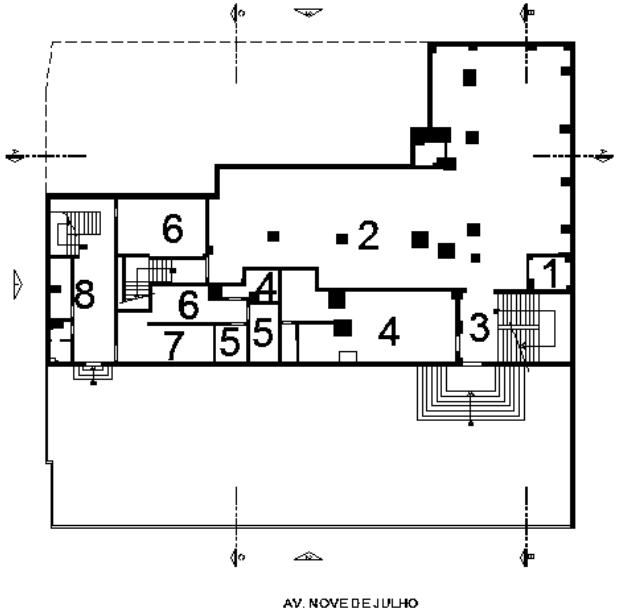


Figura 381 – Planta do subsolo 3 antes da intervenção (1. depóstio; 2. sala; 3. hall; 4. sanitários; 5. dormitório; 6. sala; 7. cozinha; 8, zeladoria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

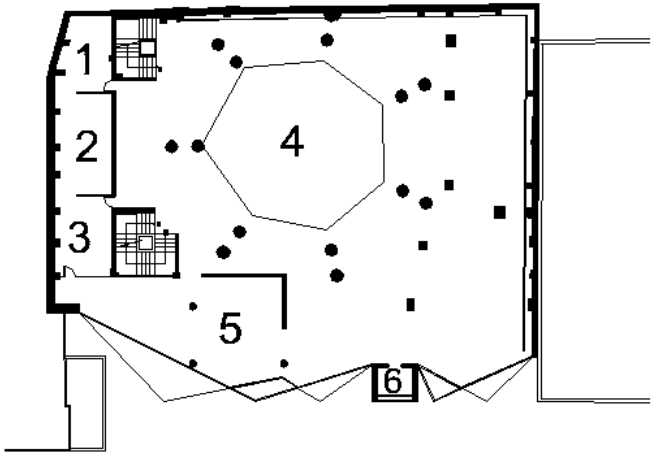


Figura 380 – Planta do subsolo 2 com a proposta de intervenção (1. Centro de Referência Integrado; 2. Sla Pedagógica Multiuso; 3. Trabalho pedagógico; 4. exposições permanentes; 5. profundamento temático; 6. elevador). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

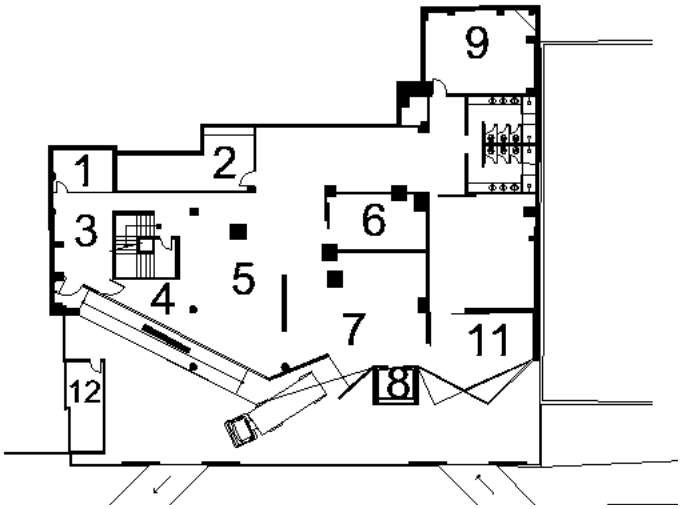


Figura 382 – Planta do subsolo 3 com a proposta de intervenção (1. central d controle; 2. depósito/amoxarifado; 3. acesso de serviços; 4. museu virtual; 5. museologia; 6. quarentena; 7. carga/descarga; 8. elevador; 9. copa; 10. reserva técnica; 11. restauro; 12. cabine primária). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

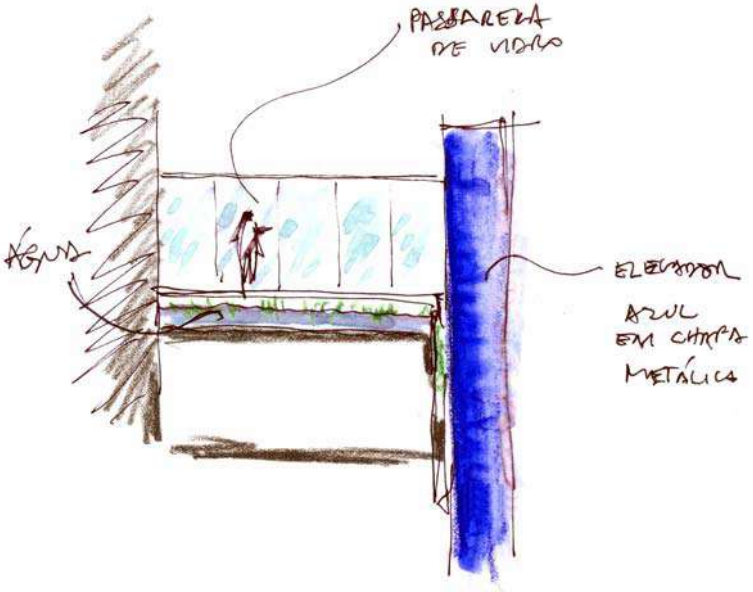


Figura 383 – Croqui, detalhe o elevador externo.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

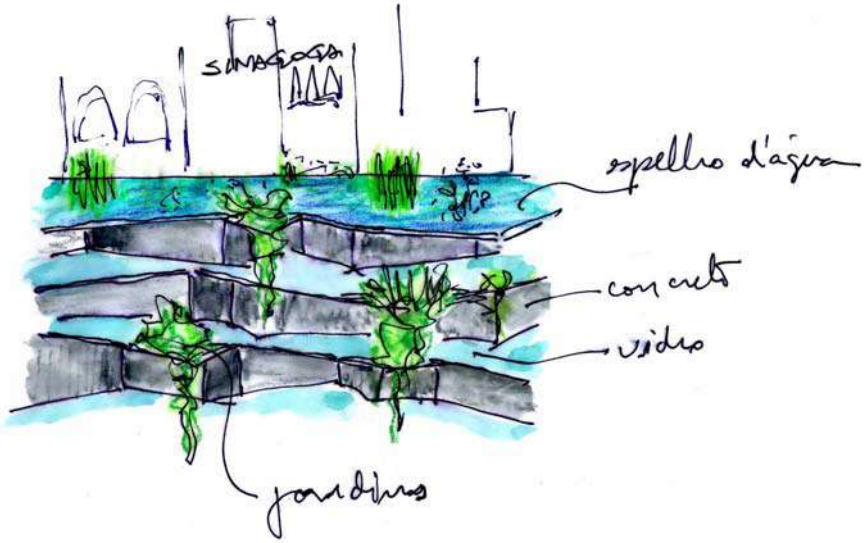


Figura 384 – Croqui com a nova fachada criada para a Av. Nove de Julho.
(Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.39

Museu Afro
2004

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Pavilhão Padre Manuel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: Oscar Niemeyer.

Data do Projeto: 1951.

Data da Construção: 1954.

Área do Terreno: situado no Parque do Ibirapuera.

Área construída: 12.000,00 m^2.

Uso Original: Palácio das Nações e dos Estados – espaço expositivo.

Nível de Tombamento: tombamento municipal e estadual.

Histórico: o Pavilhão Manuel da Nóbrega, antigo Palácio das Nações e dos Estados, faz parte da encomenda ao arquiteto Oscar Niemeyer para a execução de cinco prédios para exposições a serem realizadas em comemoração ao 4^o Centenário da cidade de São Paulo. Faziam parte da equipe os arquitetos Zenon Lotufo, Hélio Uchoa, Eduardo Kneese de Mello, Gauss Estelita e Carlos Lemos. O prédio foi inaugurado com a II Bienal do Museu Arte Moderna, mas seu uso original nunca foi efetivado. Entre 1955 e 1992, o prédio foi ocupado

pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Durante as comemorações dos 500 anos do Brasil, abrigou a exposição “Negro de Corpo e Alma”.

Programa: espaços expositivos e atividades relativas à comemoração do 4º Centenário de São Paulo.

Características arquitetônicas: a edificação, um bloco de 150 m de comprimento por 42,00 m de largura, construída em concreto está apoiada em pilotis em forma de “V”. Possui dois pavimentos – térreo e superior. O pavimento superior tem 5,00 m de pé direito, e é envidraçado de ambos os lados, no sentido longitudinal. O pavimento térreo possui pé–direito de 4,00 m de altura e, na área, central, um rebaixamento de 2,00 m. A ligação entre os pavimentos é feita a através de rampa e de uma escada circular em uma das extremidades do bloco. As fachadas são revestidas por pastilhas e vidro na cor branca.

Segundo pesquisa dos arquitetos do Brasil Arquitetura, o projeto previa a utilização de brise–soleil nas fachadas de vidro. Os sanitários existentes no prédio não faziam parte do projeto original. O auditório existente foi construído na década de 1990.



Figura 385 – Fachada.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2004.

Data da Construção: 2004.

Contratante: Secretaria Municipal do Verde.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: Museu Afro Brasil.

Programa: exposição permanente, exposição temporária, restaurante, sanitários, vestiários, reserva técnica, salas administrativas, salas de museologia, arte e educação e monitoria.

Descrição da intervenção: ao serem contratados para o projeto de intervenção no edifício, os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci realizaram um levantamento do estado de conservação do prédio e constataram problemas nos caixilhos das fachadas, piso do térreo e do pavimento superior, pastilhas das fachadas, telhado, instalações elétricas e hidráulicas e pintura.

A proposta recupera os aspectos originais do edifício, com a restauração dos elementos mal conservados, além de ampliar a infra–estrutura para o novo uso. Internamente, o projeto está mais ligado ao *lay–out* e desenho do mobiliário, com o acréscimo de paredes divisórias para setorização dos espaços.

Hoje, os espaços de apoio estão rearranjados de outra forma, diferentemente do que foi proposto em projeto[12].

O projeto previa a implantação de espelhos d'água retangulares no local onde nascem os pilares externos em "V", que não foram executados.

[12] Informação recebida pelo arquiteto Thales, em visita da autora ao local, março de 2008.

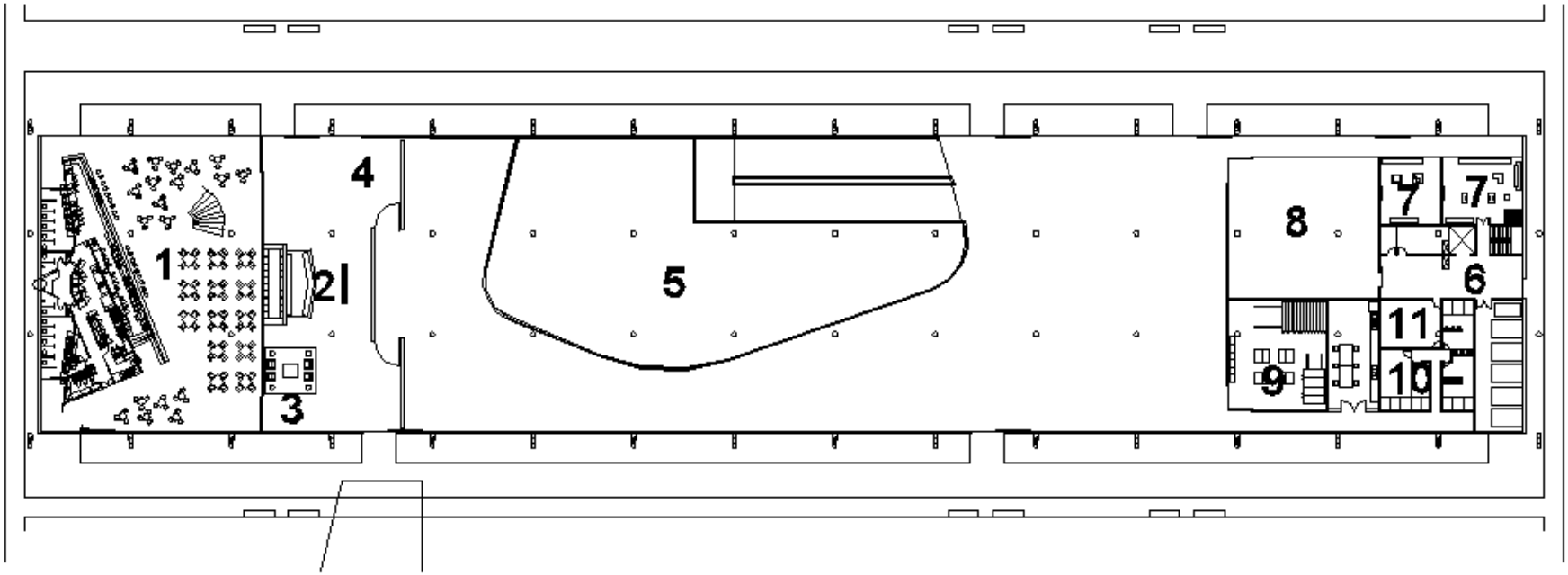


Figura 386 – Planta de intervenção – pavimento térreo (1. restaurante; 2. recepção; 3. estar; 4. loja; 5. exposições temporárias; 6. acesso funcionários; 7. marcenaria; 8.depósito; 9. reserva técnica; 10. vestiários; 11. reunião-funcionários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

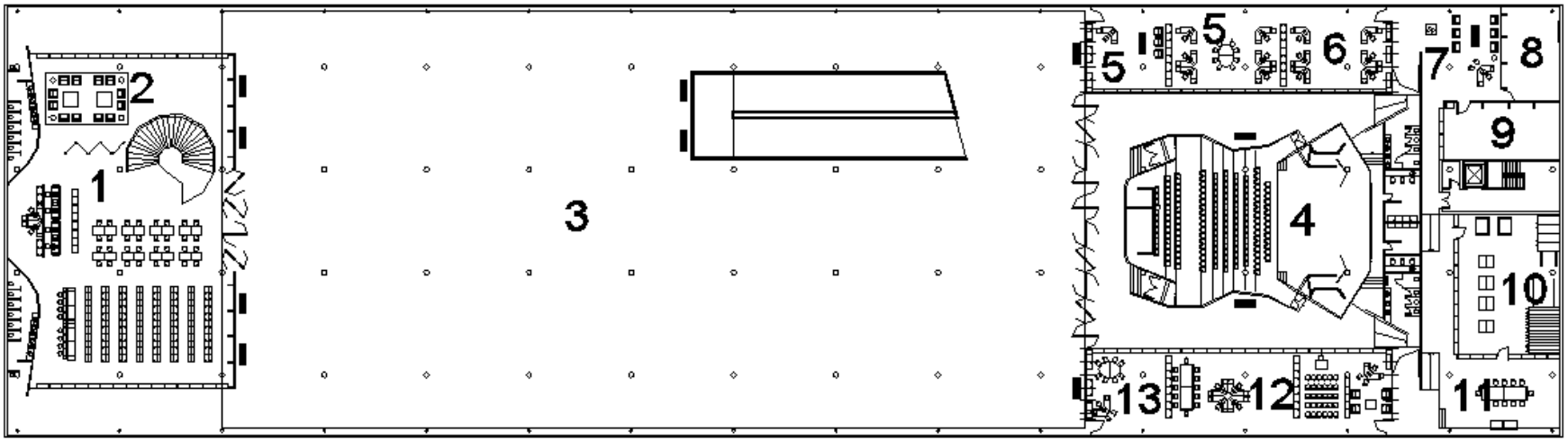


Figura 387 – Proposta de intervenção – pavimento superior (1. biblioteca; 2. Casa da África; 3. exposição permanente; 4. auditórios; 5. administração; 6. assessoria; 7. estar; 8. diretoria; 9. reuniões; 10. reserva técnica; 11. museologia; 12. arte e educação; 13. monitoria; 14. camarins. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

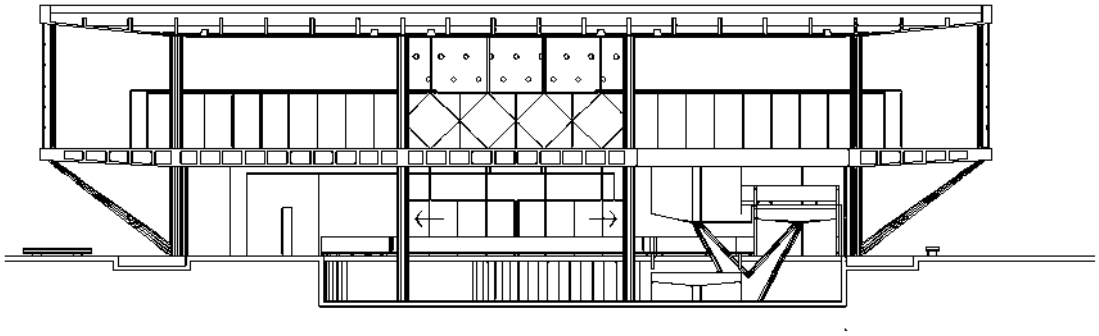


Figura 388 – Proposta de intervenção – corte.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 389 – Vista interna do subsolo. Foto: Nelson Kon.





Figura 390 – Vista da biblioteca

Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 391 – Vista da recepção

Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Centro Cultural de Araras
2004

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Ângelo Franzini/Av. Nestlé, Araras SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: final do século XIX.

Data da Construção: 1882, 1887, 1924.

Área do Terreno: 16.450,00 m^2.

Área construída: 1.151,00 m^2.

Uso Original: estação de trem.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1989.

Histórico: a cidade de Araras formou–se a partir da sesmaria de Manuel de Miranda Freire, em 1727. Em 1869 foi elevada à categoria de Freguesia; dois anos depois, à Vila. Tornou-se município em 1873; e cidade, em 1879. Em 1875, A Cia. Paulista de Estradas (antiga São Paulo Railway) iniciou a construção de ferrovia na região. Em 1877, foi inaugurada a Estação Ferroviária de Araras. O trecho entre Pirassununga e Descalvado funcionou até 1976; e o trecho Cordeirópolis-Pirassununga, até 1977. Até 1980 a ferrovia foi utilizada por

trens de carga, quando foi abandonada. A estação foi muito utilizada pela Nestlé, que possui até hoje, fábrica ao lado da estação.

A Estação de Trem de Araras foi inaugurada em 1877 com um galpão em madeira. A construção definitiva foi inaugurada em 1882; passou por várias reformas até 1920. Um dos armazéns foi construído em 1887, o outro em 1924.

O projeto foi realizado para o Concurso Público Nacional de Projetos para implantação de um Centro Cultural na antiga Estação Ferroviária de Araras, mas acabou não sendo entregue. Não há muitas informações no acervo do escritório Brasil Arquitetura, uma vez que o projeto não foi concluído. Esta ficha baseia-se em depoimento do arquiteto Francisco Fanucci e nos croquis iniciais da proposta. O concurso foi promovido pela Associação de Cultura e Artes de Araras em parceria com o IAB, a Prefeitura Municipal de Araras, Fundação Bienal de São Paulo e o patrocínio da Nestlé.

Programa: edificações remanescentes – plataforma da estação, estação (bilheteria, escritório, sanitários), dois barracões, duas unidades residenciais.

Características arquitetônicas:

- Plataforma da Estação: estrutura metálica, com pilares em ferro fundido e cobertura de zinco
- Estação: construída em alvenaria de tijolos, com cobertura de telhas francesas apoiadas sobre estrutura de madeira. Pisos internos de ladrilhos cerâmicos e assoalho de madeira; pisos externos, de pedra rejuntada. Algumas esquadrias são em madeira e vidro e outras, em ferro e vidro.
- Barracões: construídos em alvenaria de tijolos com cobertura metálica. Dessas construções, só restam as paredes.



Figura 392 – Vista da antiga Estação de Trem de Araras. Foto Miguel Rodrigues de Oliveira – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 393 – Vista da antiga Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

- Unidades residenciais: construídas em um só corpo, com paredes de alvenaria de tijolos, cobertura de telhas francesas apoiadas em estrutura de madeira. Os acabamentos são semelhantes ao do edifício da estação.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Francisco Fanucci, Anselmo Turazzi e Hermann B. Tatsch.

Data do Projeto: 2004.

Data da Construção: -

Contratante: concurso promovido pelo IAB – Associação de Cultura e Arte de Araras – Fundação Bienal de São Paulo – Nestlé.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: não é possível estimar a área acrescida pois o projeto não foi concluído.

Uso atual: Centro Cultural.

Programa: recepção, ponto de encontro, cafeteria/lanchonete, loja, auditório para 200 lugares, biblioteca, videoteca, acervo digital, salas de exposições (2), ateliês (6), administração, sanitários, vestiários, depósitos, espaços abertos para práticas ao ar livre,estacionamento para 100 veículos.

Descrição da intervenção: o imóvel foi cedido à Associação de Cultura e Artes de Araras para a implantação de um Centro Cultural. O concurso tinha como objetivo a implantação do

Centro Cultural nas edificações existentes e em ampliações ou edificações novas, totalizando uma área de 2.000,00 m^2.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: aproximadamente 1.000,00 m^2

Uso: centro cultural.

Programa: compartilhado com o programa do prédio histórico.

Características Arquitetônicas: os primeiros estudos propunham organizar o programa solicitado ao longo da plataforma, criando prédios novos ao lado dos antigos, em referência ao trem parado na estação. Os edifícios novos e antigos se articulariam através do prolongamento da cobertura da plataforma existente. Os prédios novos seriam de planta retangular, com tamanhos diferentes, em estrutura metálica e fechamentos em vidro e painéis metálicos com pintura automotiva (a idéia surgiu em visita ao local, quando os arquitetos pararam para tomar um café e viram um ônibus da Empresa Cometa que apresenta a carroceria em chapa metálica rebitada).

Mais tarde, o arquiteto Marcelo Ferraz foi chamado para prestar consultoria ao projeto vencedor, dos arquitetos André Dias Dantas, André Maia Luque, Bruno Bonesso Vitorino, Fernando Botton e Renato Afonso Dala Marta (AUM Arquitetos).



Figura 394 – Vista aérea da antiga Estação de Trem de Araras.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 395 – Vista da Estação de Trem de Araras em 2004.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

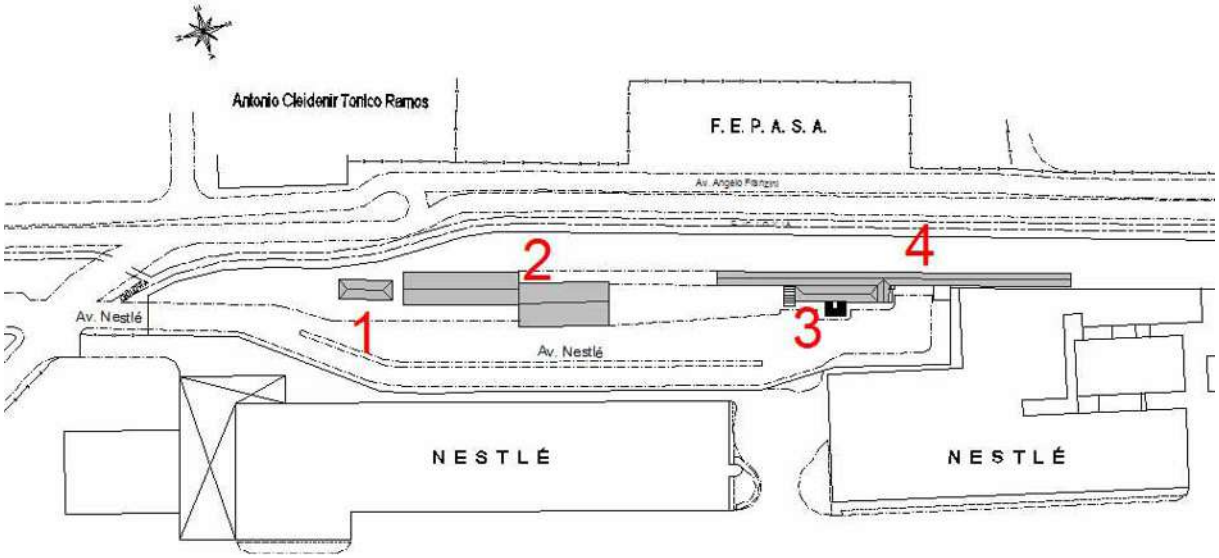


Figura 396 – Implantação antes da intervenção (1. Unidade Residencial; 2. Barraqcões; 3. Estação; 4. Plataforma). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 397 – Levantamento do estado de conservação dos prédios da Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 398 – Levantamento do estado de conservação dos prédios da Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

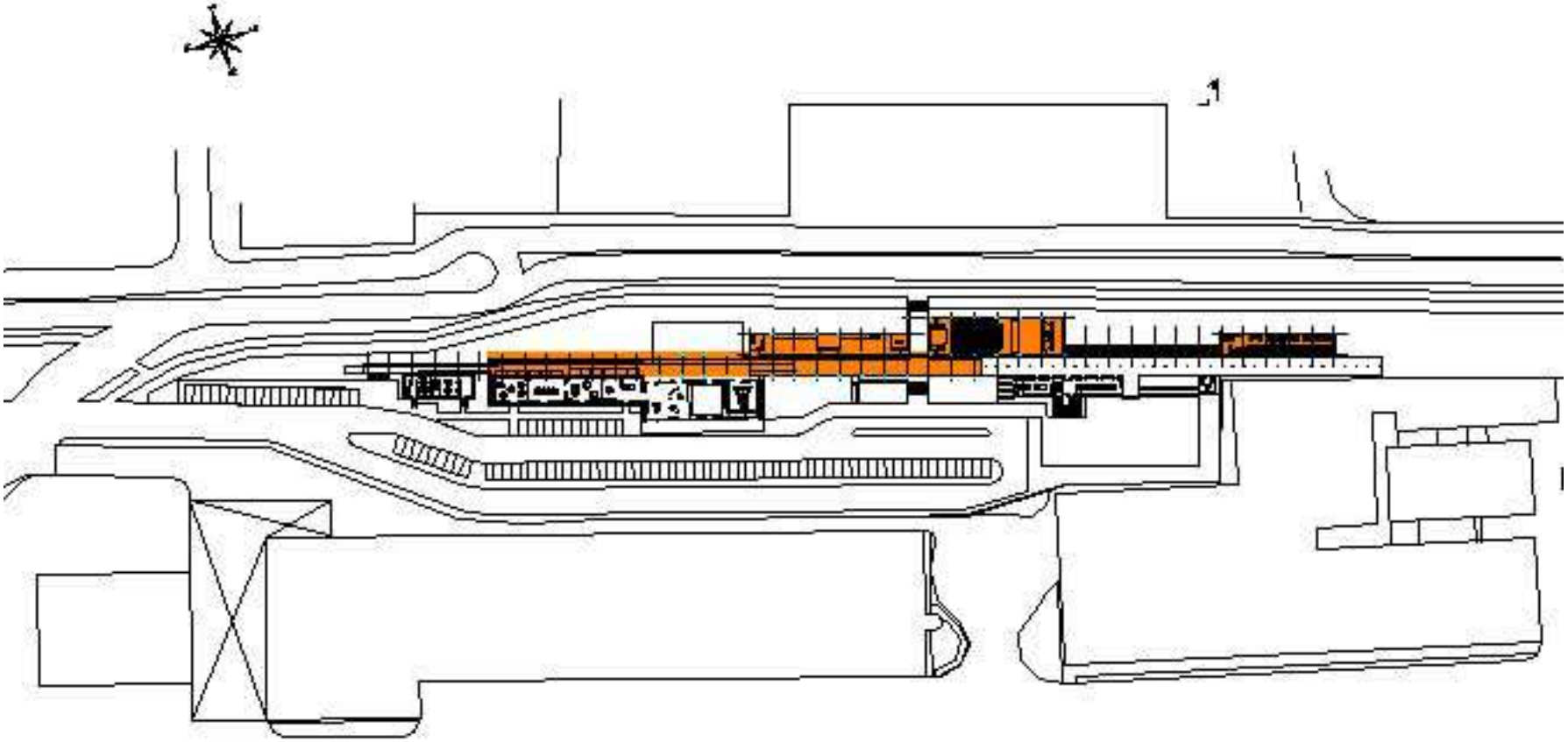


Figura 399 – Implantação com proposta de intervenção (em laranja, os prédios novos). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

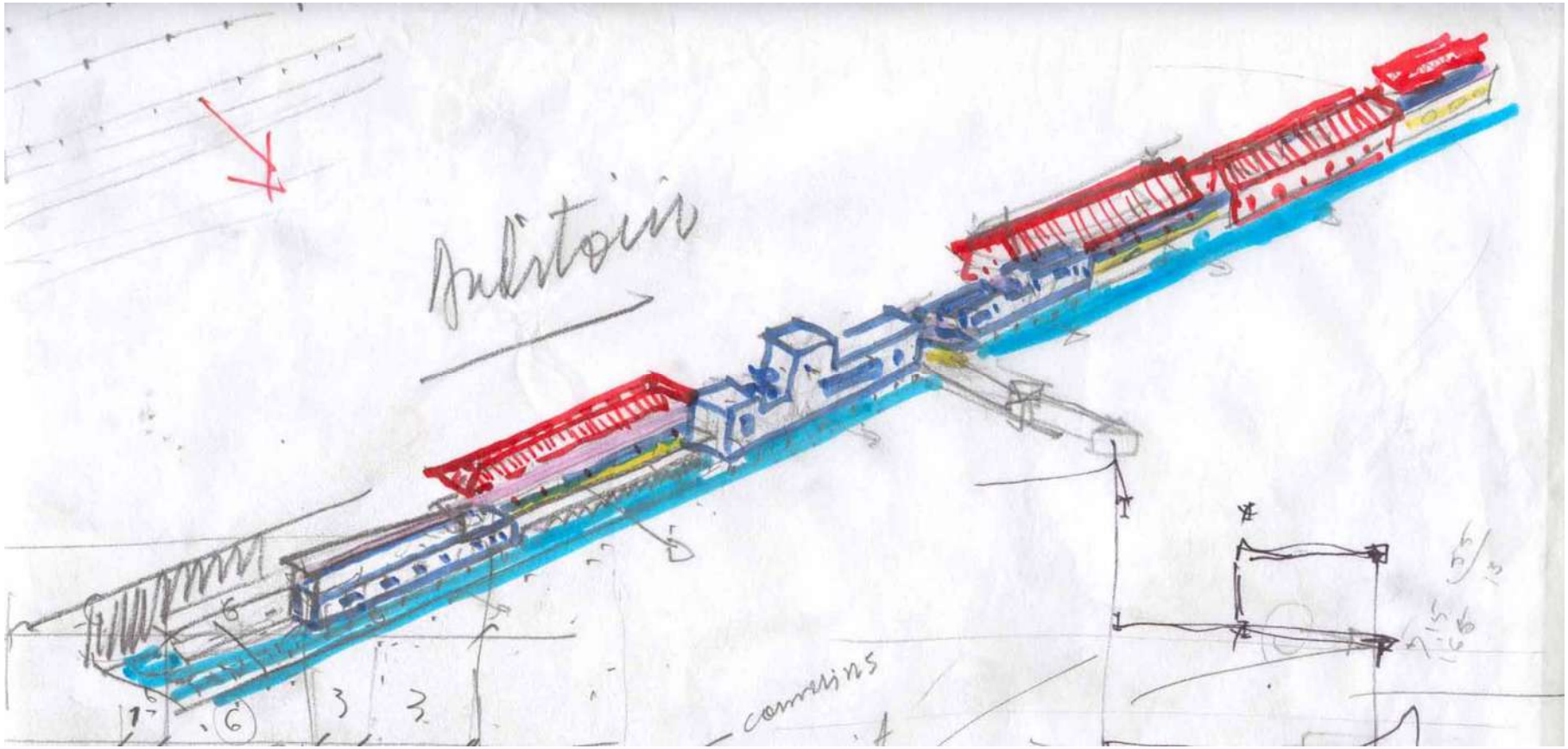
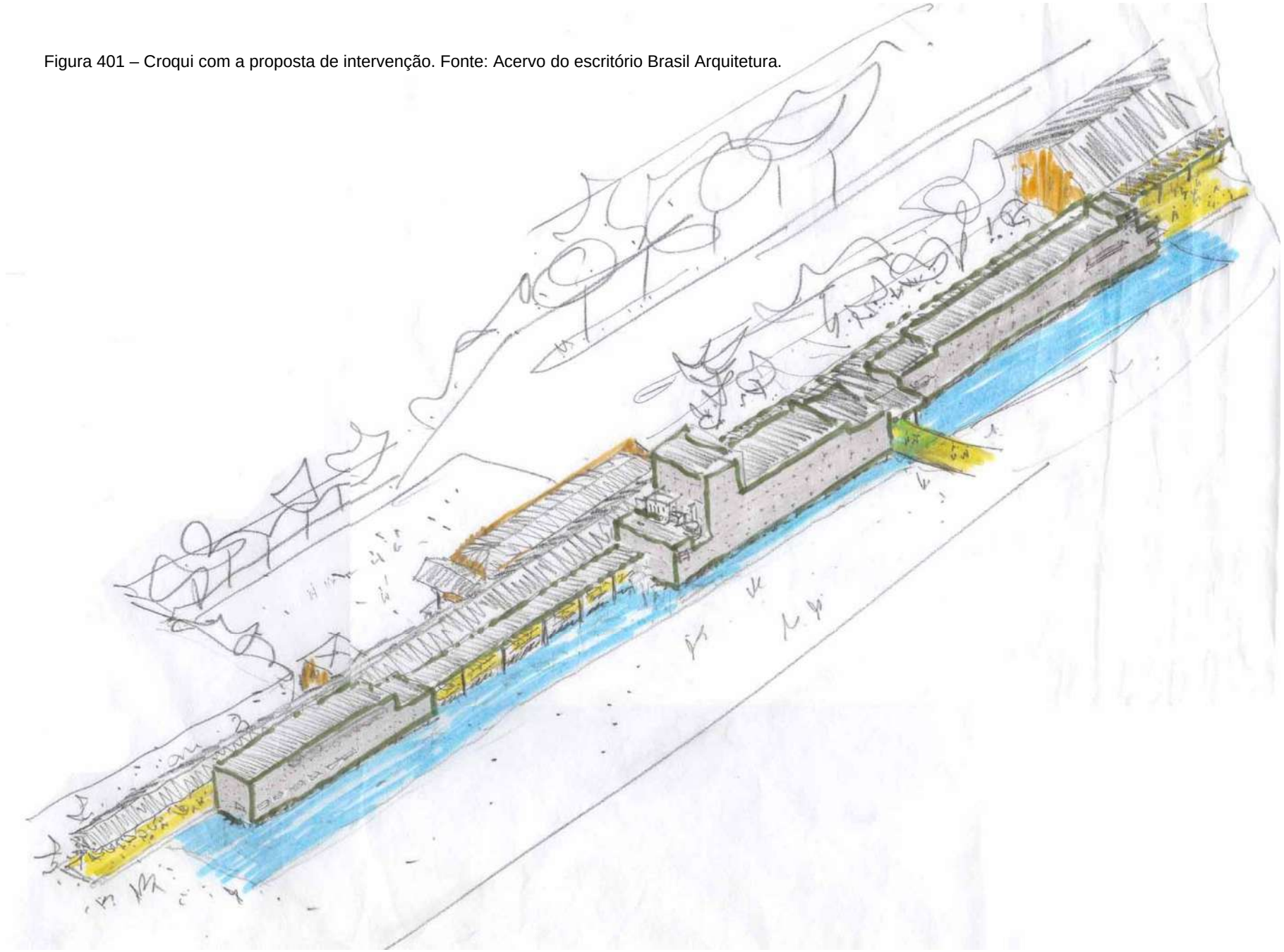


Figura 400 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 401 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



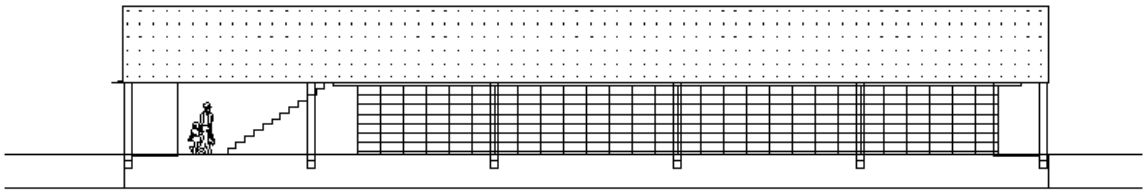


Figura 402 – Proposta para os prédios novos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

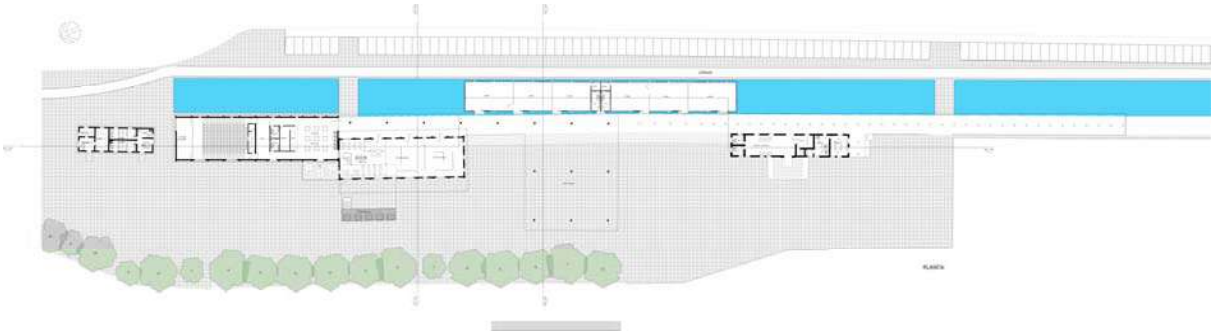


Figura 403 – Proposta do projeto vencedor. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.41

Biblioteca de Registro
2004

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Miguel Aby Azar, Registro SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: desconhecida.

Data da Construção: desconhecida.

Área do Terreno: não foram encontrados desenhos com informações do terreno.

Área construída: 238,00 m^2

Uso Original: residência.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: não foi encontrado.

Programa: salas, cozinha, dormitórios e banheiro.

Características arquitetônicas: edificação de planta quadrada construída em dois pavimentos com “puxado” na lateral direita do pavimento térreo (não se sabe se é parte da edificação original ou foi edificado posteriormente). Cobertura em laje plana com platibanda.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2004.

Data da Construção: –

Contratante: Prefeitura Municipal de Registro SP.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: demolição de 81,00 m^2 e construção de 34,00 m^2.

Uso atual: biblioteca.

Programa: acervo e salas de leitura.

Descrição da intervenção: os arquitetos liberariam a edificação original dos acréscimos posteriores em ambas as laterais. Em umas dessas laterais, propunham um espaço coberto por laje de concreto aparente.

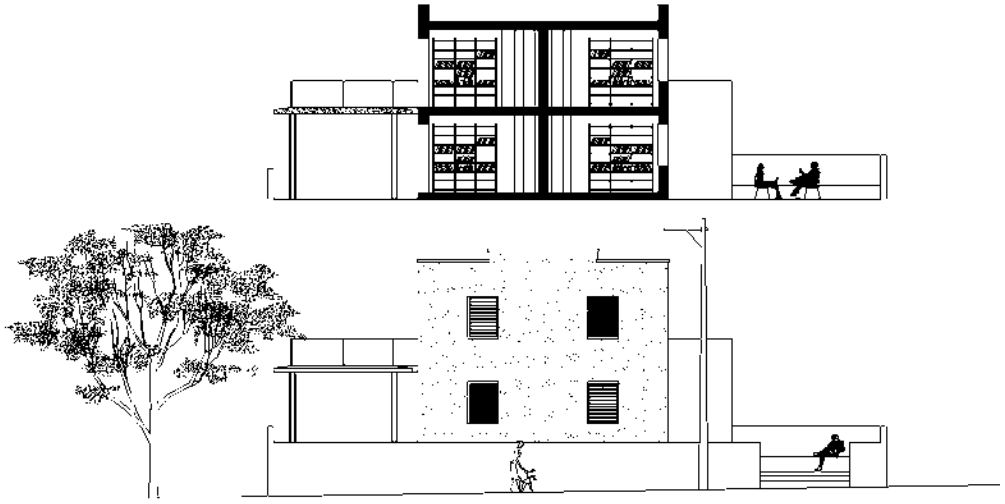


Figura 404 – Corte e Fachada com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

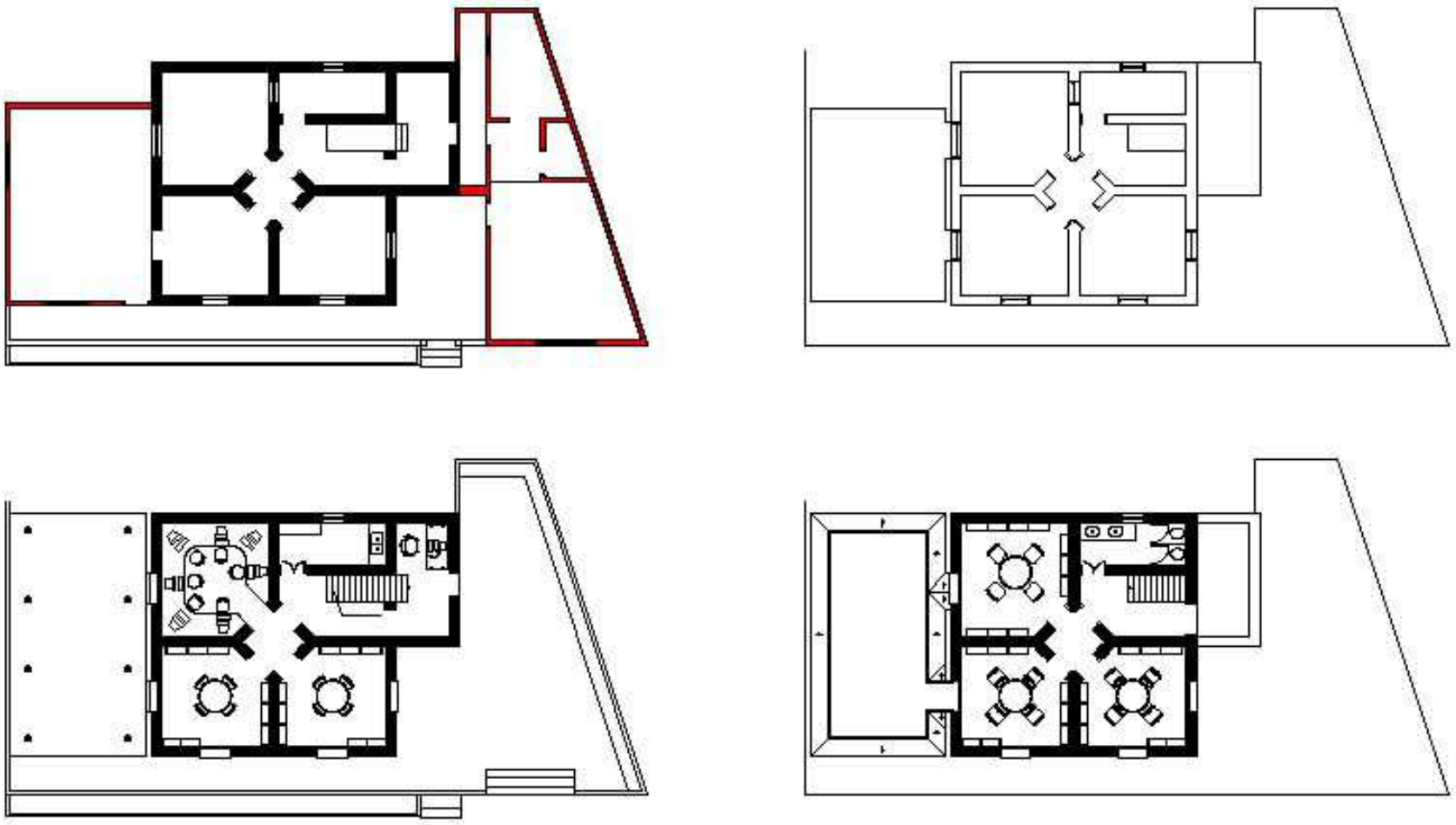
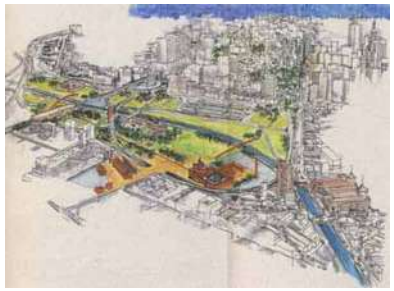


Figura 405 – Plantas da edificação – térreo e pavimento superior antes da intervenção (superior) e plantas da edificação com a proposta de intervenção (inferior). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 406 – Vista geral da edificação Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.42

Museu da Cidade e Centro de Eventos 2004

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO – Palácio das Indústrias e Casa das Retortas

Endereço: Parque Dom Pedro II, centro, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: Domiziano Rossi, Ramos de Azevedo e Ricardo Severo.

Data do Projeto: foi projetado por volta de 1911, data do início da construção.

Data da Construção: 1911 – 1924.

Área do Terreno: 29.000,00 m^2.

Área construída: 14.000,00 m^2.

Uso Original: exposições agrícolas, industriais e comerciais.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1982.

Histórico: a iniciativa de construção do Palácio das Indústrias partiu da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado. Uma primeira inauguração aconteceu em 1917.

Na época da construção do Palácio das Indústrias, o local, antiga Várzea do Carmo, foi transformado em Parque Dom Pedro II, projeto concebido por Bouvard.

Na década de 1940, o prédio, doado à Assembléia Legislativa, passou por várias reformas que descaracterizaram os espaços originais. Após 30 anos, passou a ser utilizado como Secretaria de Segurança Pública.

Programa: espaços expositivos, ateliês, galerias, alas e jardins.

Características arquitetônicas: prédio construído em estilo eclético, incorpora elementos da arquitetura italiana do final do século XIX e início do século XX, como *loggias*, torreões, fontes. Construído em estrutura metálica e alvenaria de tijolos cerâmicos, o prédio é composto de um corpo principal de planta quadrada, composto por subsolo, térreo e mais dois pavimentos. Adjacente a ele, outra edificação, também de planta quadrada, mas com pátio central, funciona como uma espécie de galeria, formada por arcadas em arco pleno que se volta para um pátio central. À esquerda do prédio principal, surge um volume retangular, um grande corredor, ao qual se ligam, perpendicularmente, outros dois anexos retangulares menores. Essa parte da edificação foi construída com alvenaria de tijolos a vista.



Figura 407 – Palácio das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki.

Data do Projeto: 2004.

Data da Construção: o projeto não foi executado.

Contratante: Anhembi.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

2.1.1. Palácio das Indústrias:

Área acrescida: –

Uso atual: a edificação é administrada pela instituição privada Catavento que implantou no Palácio das Indústrias o *Espaço Cultural da Criança.*

Programa: sala de exposições, cafeteria, loja, salas de apoio, salas administrativas, auditório, sanitários, alas de serviço.

Descrição da intervenção: restauro.

– subsolo: rearranjo dos banheiros; construção de três salas de conferência; abertura de vãos concreto externa; construção de escada helicoidal metálica com pisos de madeira; demolição de alvenarias existentes para implantação do novo *lay–out*; construção de fosso externo, com rebaixamento do piso ao nível do subsolo, para abertura de vãos; construção de contenções e escadas em concreto aparente.

– térreo: demolição do interior do galpão 2 (antiga creche) e construção de auditório para 278 pessoas e áreas de apoio, demolição da doca de concreto existente na área externa para permitir acesso externo a escada nova ao subsolo; construção de anexo em concreto armado articulando o subsolo e o térreo através do foyer; demolição de alvenarias existentes para implantação do novo *lay–out.*



Figura 408 – Vista geral do Palácio das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.1.2. Conjunto das Retortas

Área existente: 4176,00 m^2

Área acrescida: 1.300,00 m^2

Uso atual: Centro de Eventos e Convenções.

Descrição da intervenção: o conjunto das Retortas abrigaria o Centro de Eventos e Convenções do Anhembi com os espaços distribuídos da seguinte forma:

– Galpão principal: abrigaria o pavilhão de eventos no pavimento térreo e áreas de apoio no subsolo. Faria parte da intervenção, a demolição do mezanino, depósitos, sanitários, recuperação das chaminés e dos antigos fornos do subsolo, reforço estrutural das abobadilhas de tijolo e estrutura metálica de sustentação da laje do térreo, substituição dos caixilhos atuais de ventilação permanente por caixilhos de perfil metálico e vidro, instalação de forro acústico e iluminação adequada aos novos usos.

– Galpão anexo: abrigaria o auditório (com capacidade para 336 pessoas) e 2 salas de conferências (com capacidade para 143 pessoas cada uma). O edifício passaria por restauro das fachadas, tratamento das alvenarias de tijolos de barro, substituição das telhas de amianto por telhas metálicas.

– Prédio Novo: uma edificação ligando os dois galpões serviria de apoio as atividades acima relacionadas. O edifício seria construído em concreto armado aparente, com grandes aberturas, caixilhos de ferro e vidro.

– Galpão menor: abrigaria o depósito de materiais e equipamentos no pavimento térreo e restaurante no primeiro pavimento. Todos os elementos posteriores seriam demolidos para a reconstituição da configuração original da edificação.

– Casa da Administração: abrigaria secretaria, sala de elaboração de projetos e monitoramento de exposições no pavimento térreo; e, diretoria, sala de administração de eventos e diretoria de marketing, no primeiro pavimento. Todos os elementos posteriores seriam demolidos para a reconstituição da configuração original da edificação.

– Antiga oficina: abrigaria serviços de apoio funcional: serviço de estacionamento tipo Valet, seguranças e sanitários. Todos os elementos posteriores seriam demolidos para a reconstituição da configuração original da edificação. As alvenarias de tijolos de barro passariam por tratamento e restauro.

– Cabine de Medição: seria mantida com o mesmo uso e as instalações seriam recuperadas.

– Área externa: abrigaria estacionamento para 320 veículos e seria dotada de área para carga e descarga, guaritas e controle de acesso.

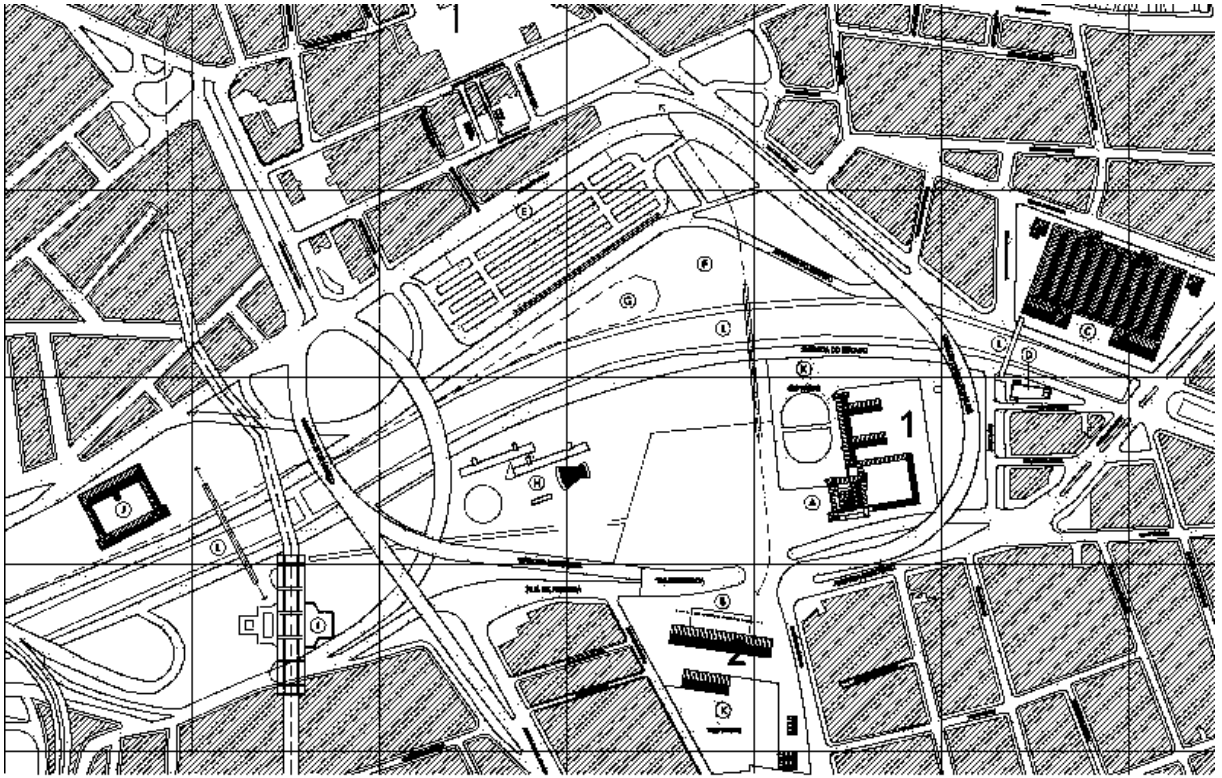


Figura 409 – Implantação com proposta de intervenção (1. Palácio das Indústrias; 2. Conjunto das Retortas).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

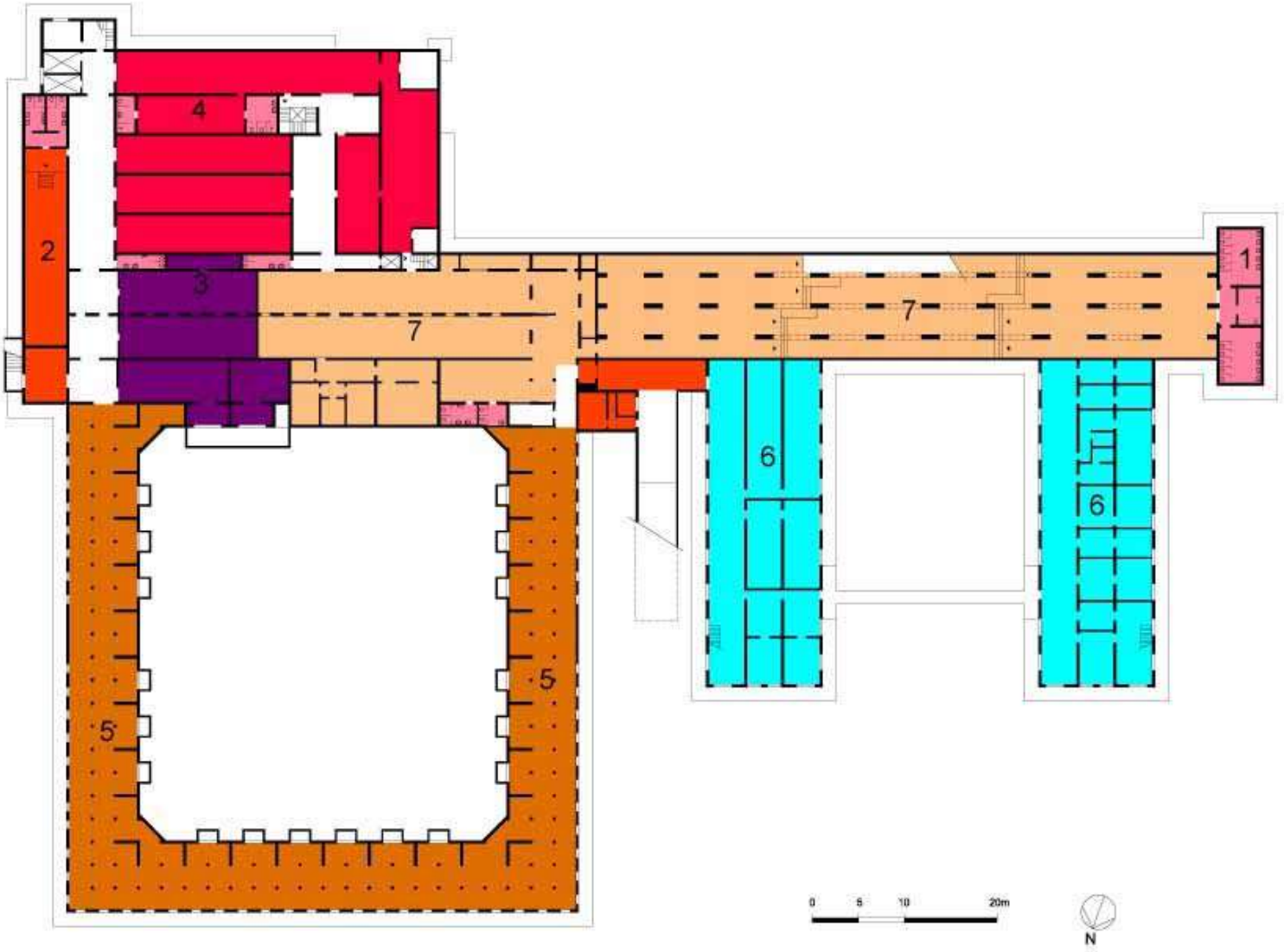


Figura 410 – Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no subsolo (1. sanitários; 2. apoio; 3. infra-estrutura para exposições; 4. preservação e processamento do acervo; 5. núcleo de educação, pesquisa e informática. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

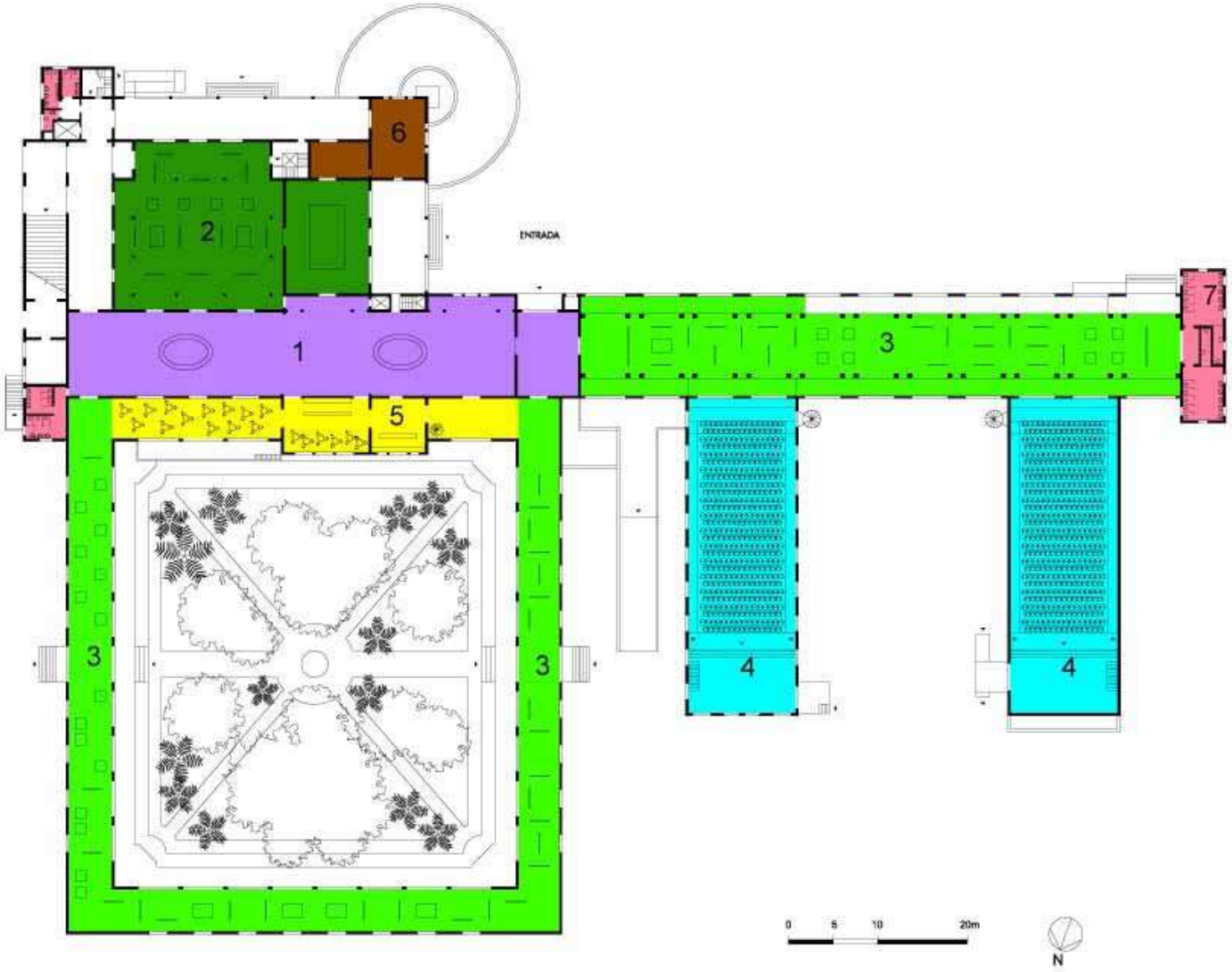


Figura 411 – Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no térreo (1. Hall, recepção, acolhimento; 2. exposição permanente; 3. exposição temporária; 4. auditórios; 5. café/loja; 6. apoio e administração; 7. sanitários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

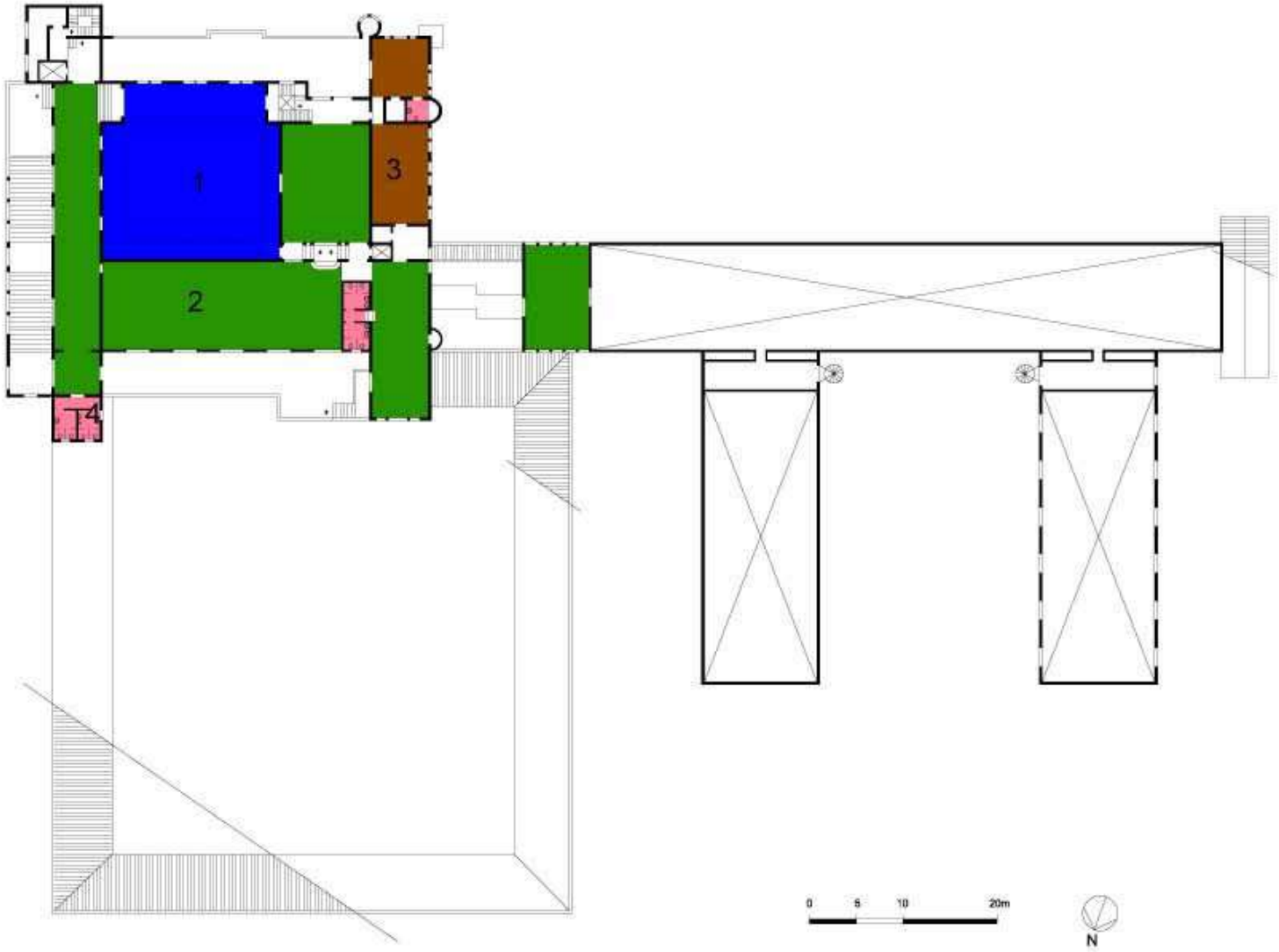


Figura 412 – Palácio das Indústrias, proposta de intervenção primeiro pavimento (1. Salão Azul – multiuso e convivência; 2. exposição permanente; 3. apoio administrativo; 4. sanitários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

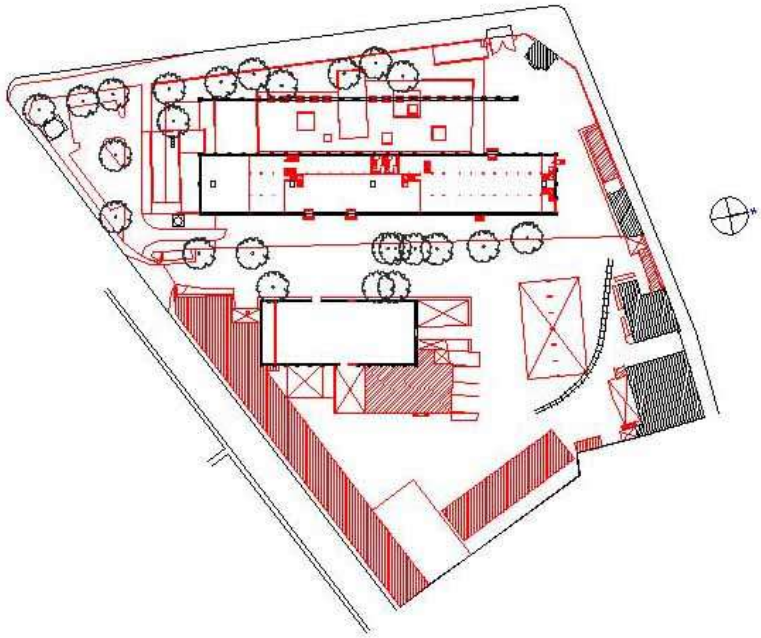


Figura 413 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção – demolições em vermelho. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

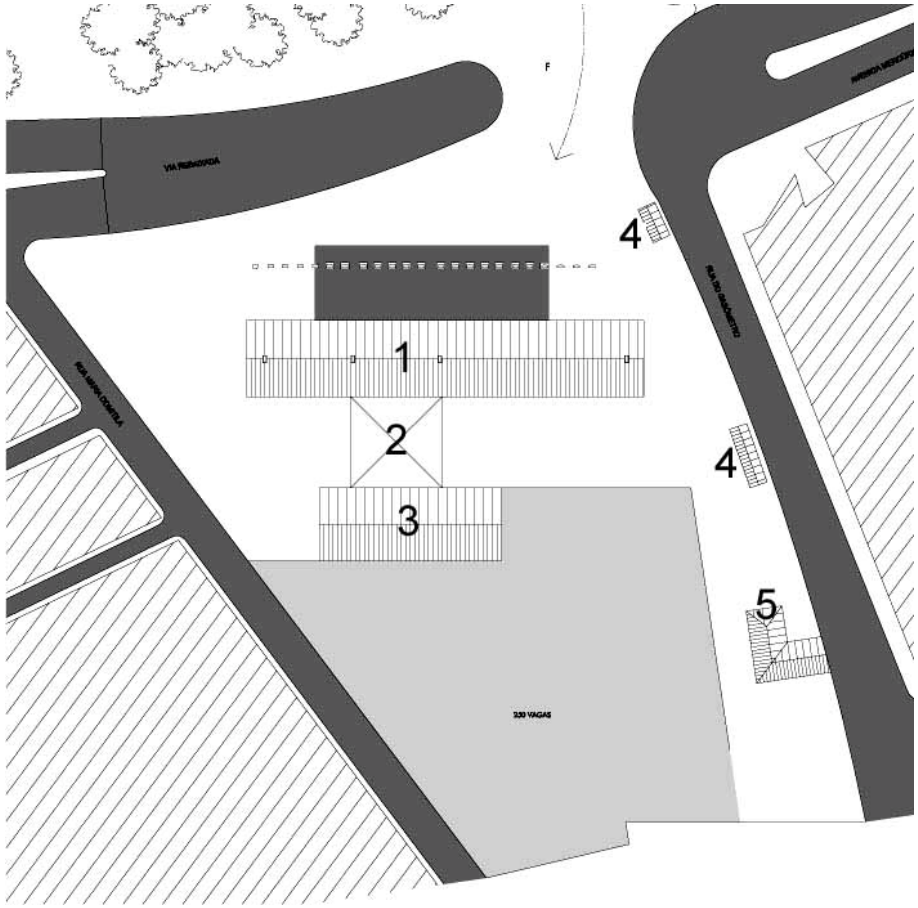


Figura 414 – Conjunto das Retortas (1. Casa das Retortas; 2. Prédio Novo; 3. Galpão Anexo; 4. Apoio; 5. Administração). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

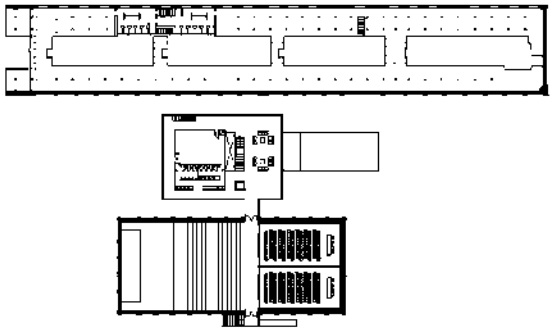


Figura 415 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

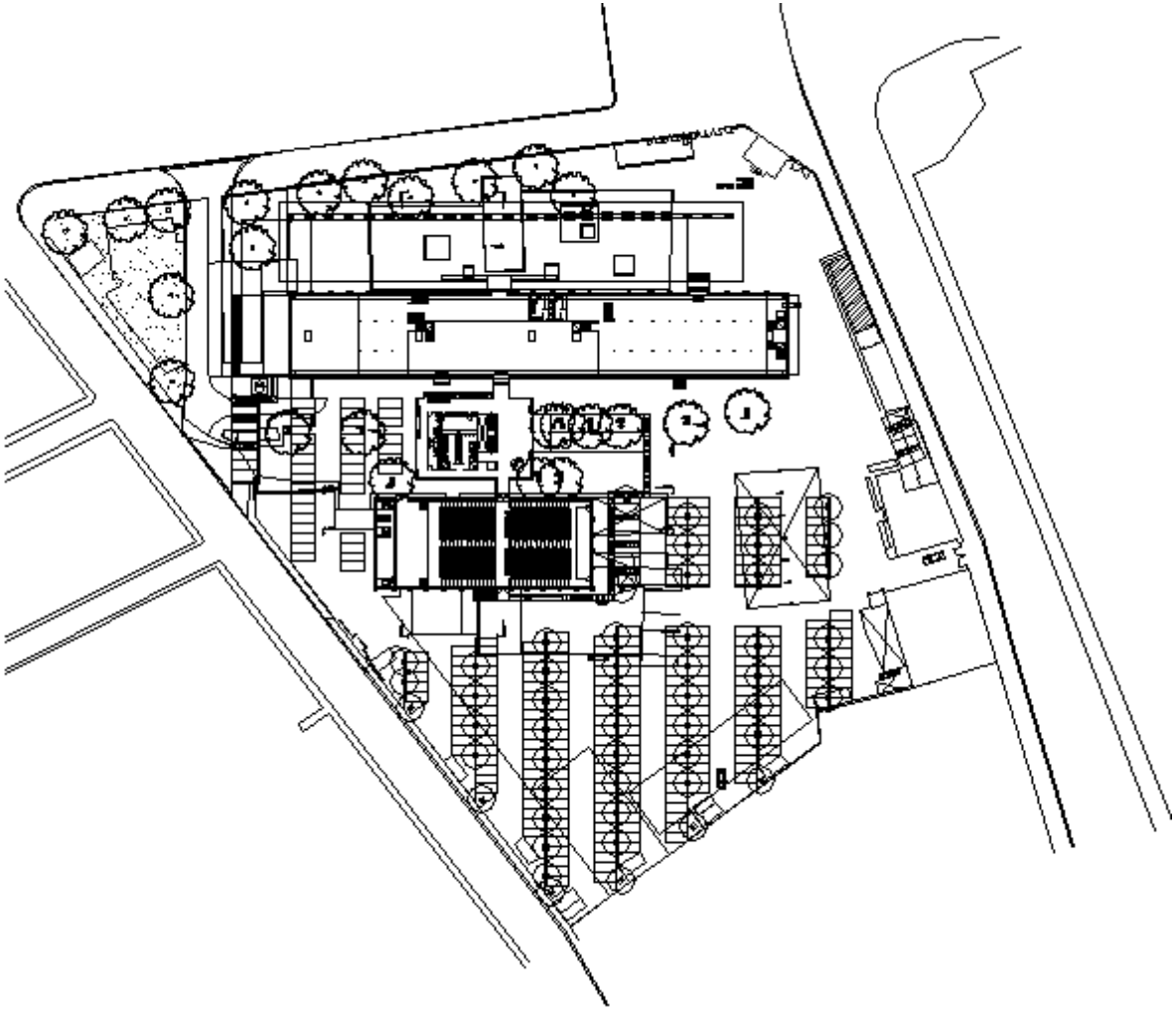


Figura 416 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

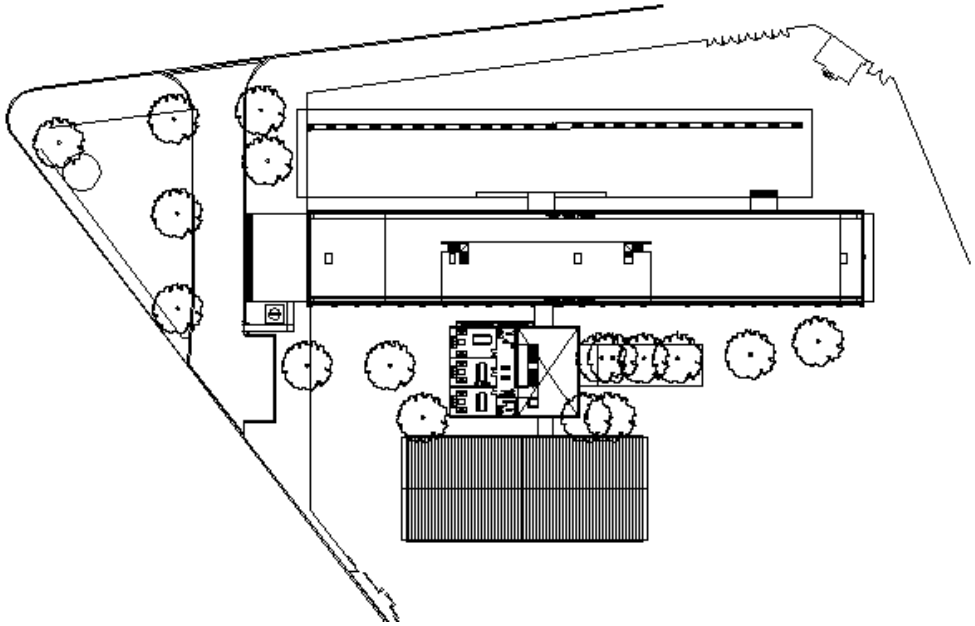


Figura 417 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

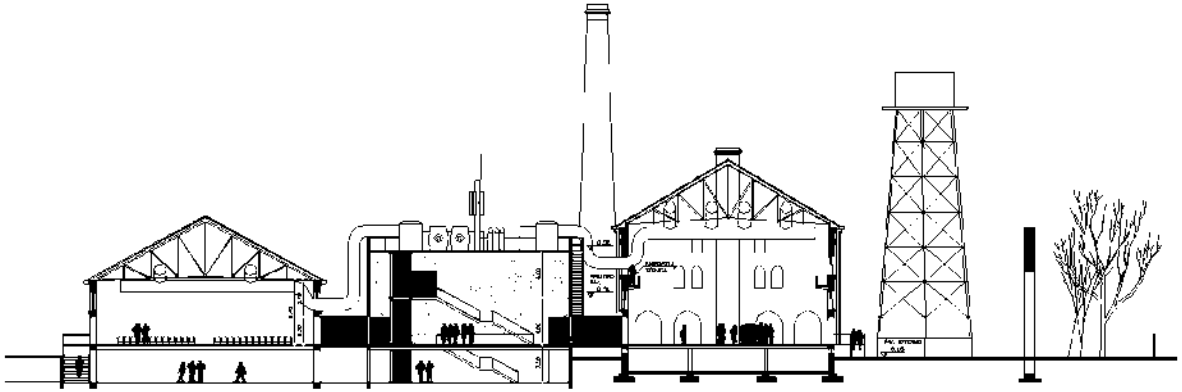


Figura 418 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 419 – Conjunto das Retortas, estado atual. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 420 – Conjunto das Retortas, simulação da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoliello.

Anexo 1.43



Forte de Itapema
2005

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Prédio do Farol, Fortaleza de Itapema, Vicente de Carvalho, Guarujá SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: provavelmente, metade do século XVI.

Data da Construção: provavelmente, metade do século XVI.

Área do Terreno: 43.000,00 m^2.

Área construída: aproximadamente 1.700,00 m^2.

Uso Original: tombamento estadual em 1982.

Nível de Tombamento: tombamento estadual em 1982.

Histórico: a edificação, o terceiro forte erguido na região, tinha como objetivo defender a porção oriental do Canal de Santos. Em 1883, um incêndio destruiu boa parte do forte. Em 1905 o conjunto foi entregue à Alfândega e passou a abrigar o Posto Fiscal da Alfândega. Passou por várias reformas e ampliações que alteraram a sua configuração original. Data dessa época a construção da torre com a função de receber os holofotes para vigilância da região.

Programa: prédio do Forte, galpões, depósito de munições, apoio administrativo, casa do vigia.

Características arquitetônicas: a construção do forte é formada pela interseção de duas plantas quadradas, uma das quais onde se localiza a escada de acesso ao mirante. Não se conhece os dados construtivos da edificação.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2005.

Data da Construção: o projeto não foi executado.

Contratante: Prefeitura Municipal do Guarujá SP.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área a se restaurada: 1.625,00 m^2.

Uso atual: centro cultural e de lazer.

Programa: espaços expositivos, auditório, bar/café/restaurante, biblioteca, áreas de apoio.

Descrição da intervenção: o projeto para a área faz parte do conjunto de propostas para a reconversão da parte da Frente Marítima de Vicente de Carvalho “Janelas para o Mar” desenvolvido pela Diagonal Urbana para a Prefeitura Municipal do Guarujá. Os pressupostos do projeto baseiam-se na necessidade de equipamentos de cultura, lazer e formação profissional para a população carente da região; necessidade de preservação da



Figura 421 – Vista do Farol. Foto: Gustavo Ribeiro – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

memória do lugar; necessidade de integração do patrimônio à contemporaneidade, como instrumento de intervenção urbanística. A proposta previa um pequeno parque público à beira-mar, na área envoltória; demolição dos muros que bloqueiam a vista do conjunto; restauro dos edifícios; sala de exposições no prédio do Farol; readequação de um dos galpões para receber um auditório com capacidade para 300 espectadores; adequação dos dois galpões abertos para ateliê de restauro de madeira; construção de bar/café/restaurante; construção de bloco para abrigar a biblioteca, pequenas exposições, tele centro, laboratório multimídia; construção de pavilhão para exposições; manutenção do paisagismo com acréscimos.

A antiga oficina/depósito seria transformada em auditório e áreas de apoio para o novo uso. O espaço exterior seria preservado e no espaço interno seriam acrescidas paredes divisórias para setorização dos usos. A entrada seria marcada por marquise em concreto armado atirantada.

Os dois galpões estaleiros se destinariam a oficina de restauro de madeira. Em um dos galpões dar–se–ia o acesso dos barcos; no outro ficariam os espaços destinados à oficina propriamente dita.



Figura 422 – Vista do Forte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 971,00 m^2.

Uso: galpão multiuso e restaurante.

Programa: biblioteca, tele centro, laboratório multimídia, espaços de apoio. Restaurante/café, cozinha e sanitários.

Características Arquitetônicas:

- Galpão Multiuso (biblioteca, tele cento, laboratório multimídia, espaços de apoio): edificação de um pavimento, um bloco de planta retangular, em concreto armado, com terraço jardim; possui fechamentos em treliçado de madeira. A laje da cobertura se prolonga para fora do alinhamento do prédio, dando origem a um espaço coberto aberto.
- Bar/Restaurante: edificação de um pavimento, em concreto armado com terraço jardim. Como o galpão multiuso, possui laje de cobertura que abrigaria o espaço de estar do restaurante.

Essa área foi dada como exercício aos alunos da escola de Arquitetura da Universidade de Washington na disciplina Design Studio, na qual o arquiteto Marcelo Ferraz atuou como professor visitante no ano de 2006.

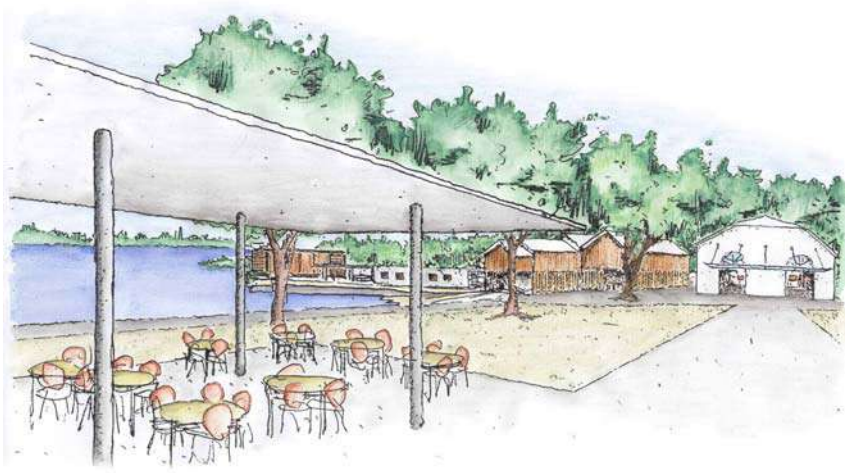


Figura 423 – Croqui do Bar/Restaurante.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

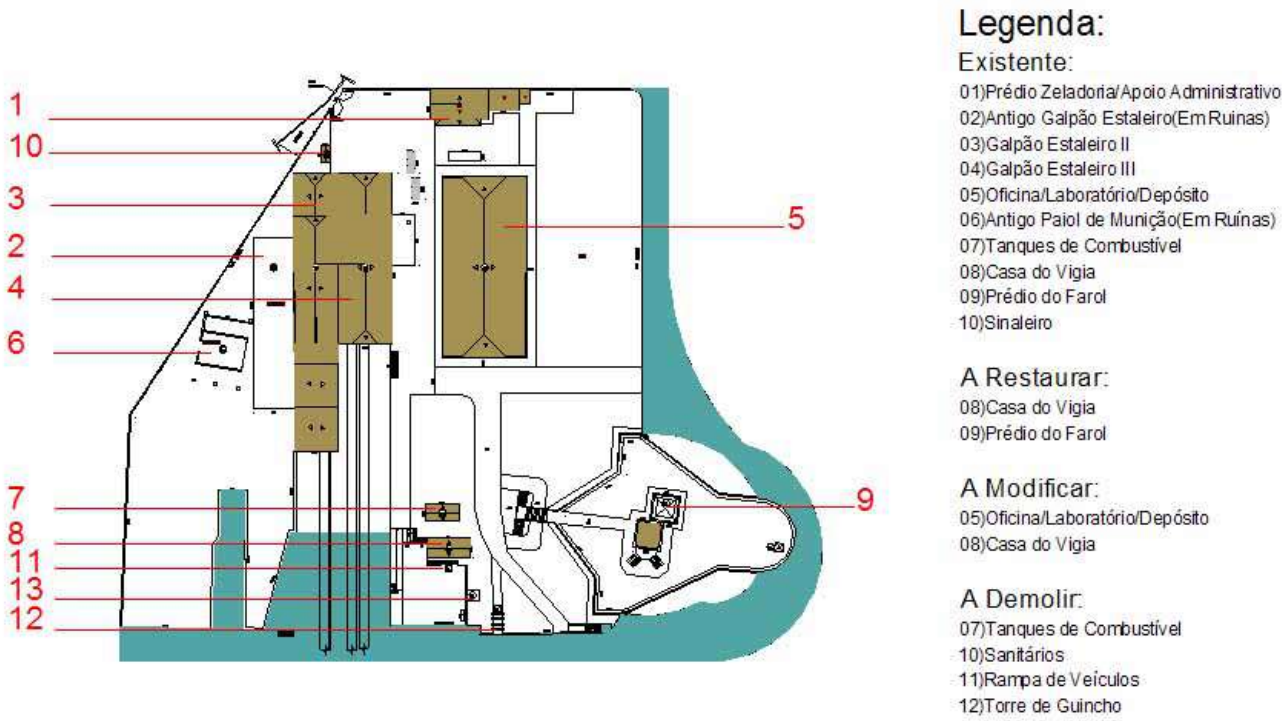


Figura 424 – Implantação do conjunto existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

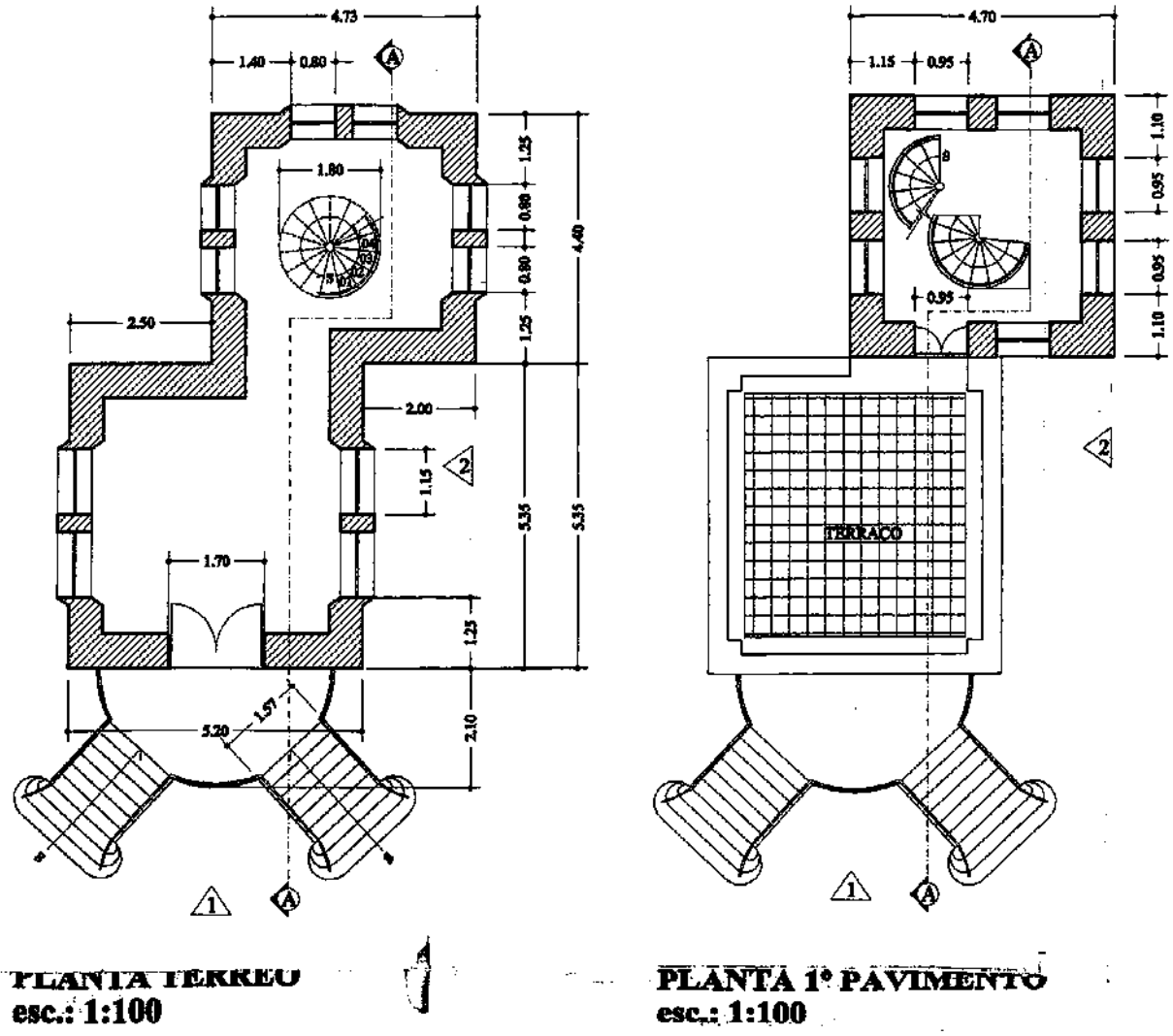


Figura 425 – Plantas antigas do prédio do Farol.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

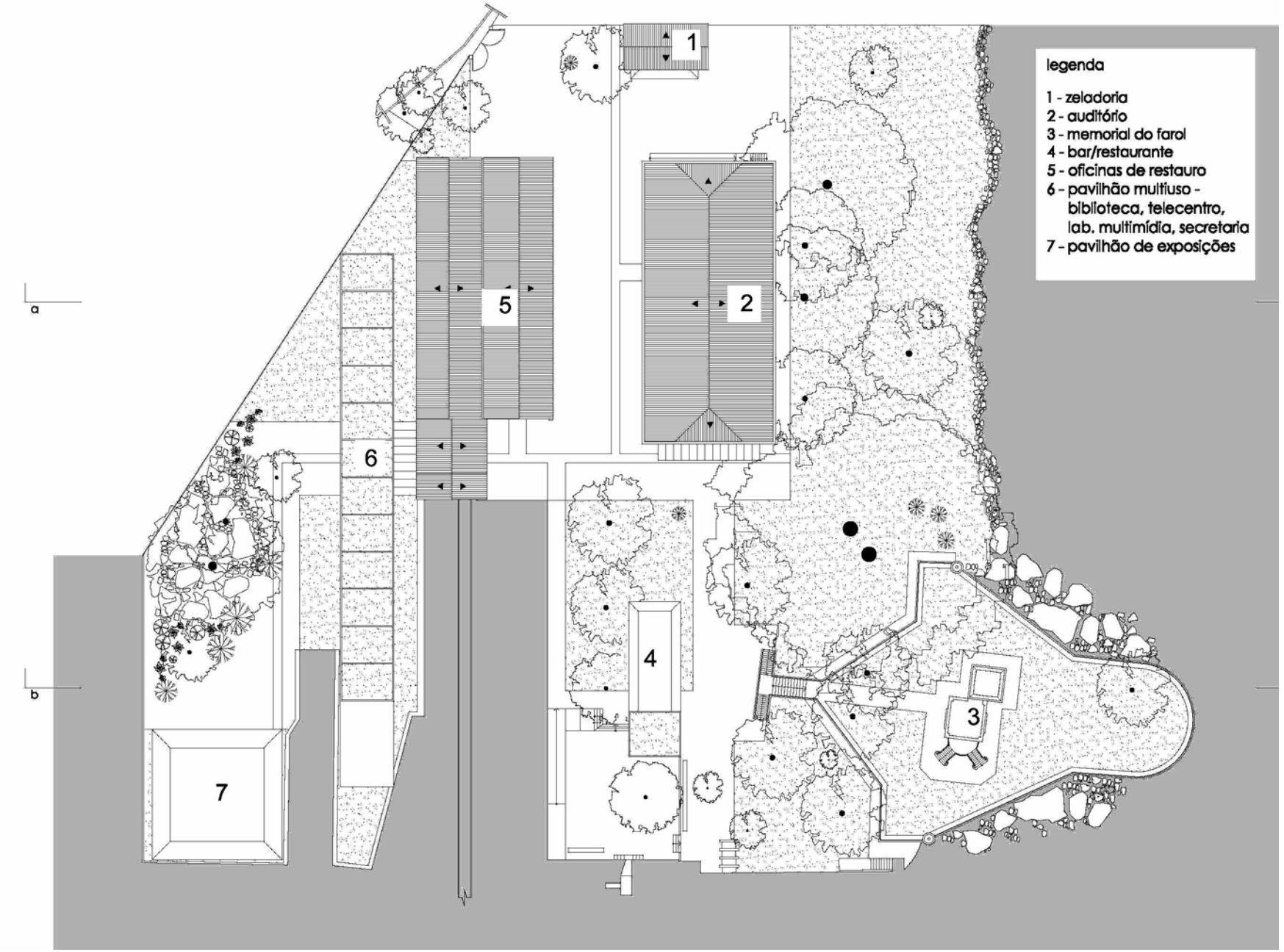


Figura 426 – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

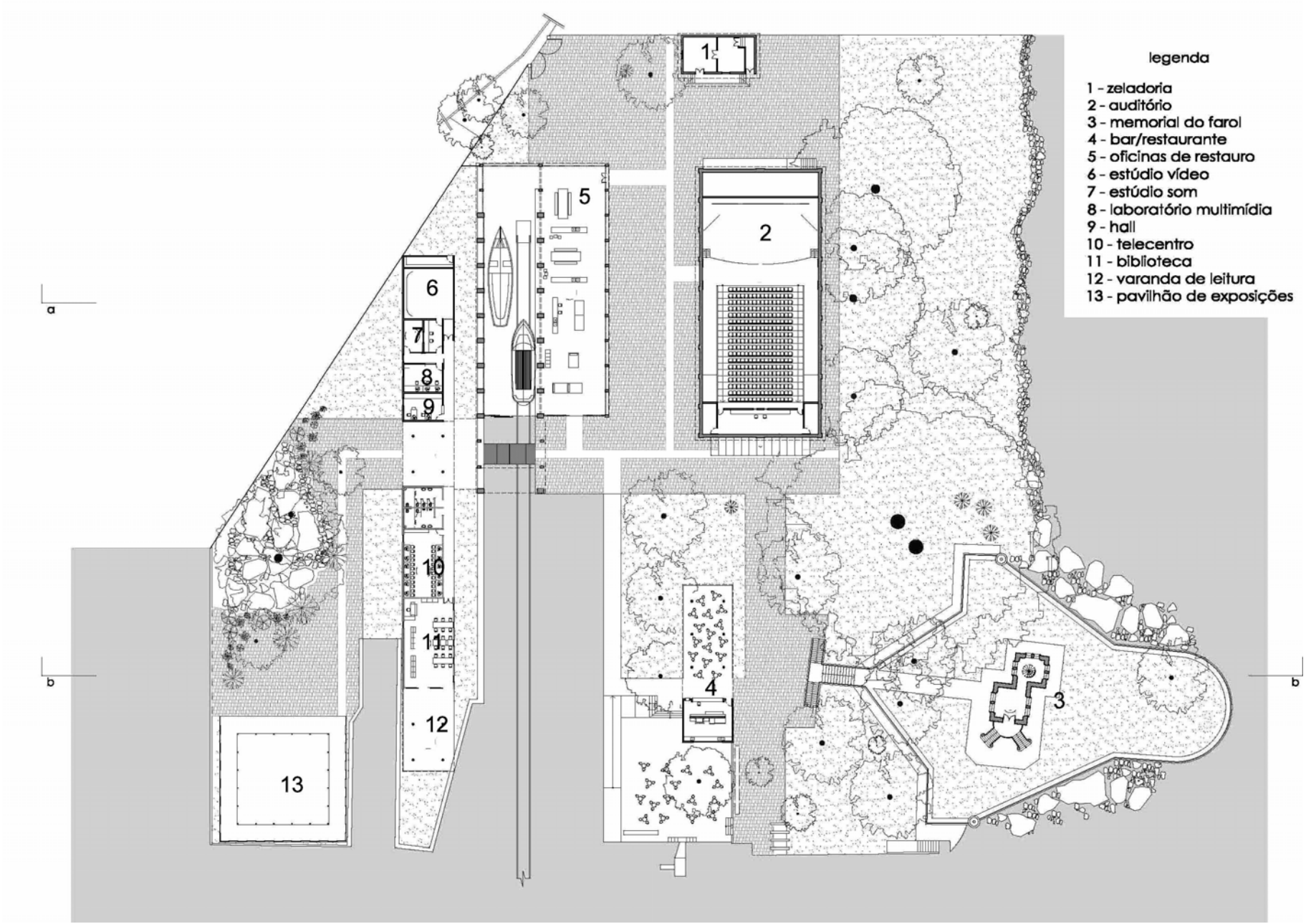


Figura 427 – Planta do Térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 428 – Galpão de Oficina/depósito, futuro auditório. Foto: Gustavo Ribeiro.

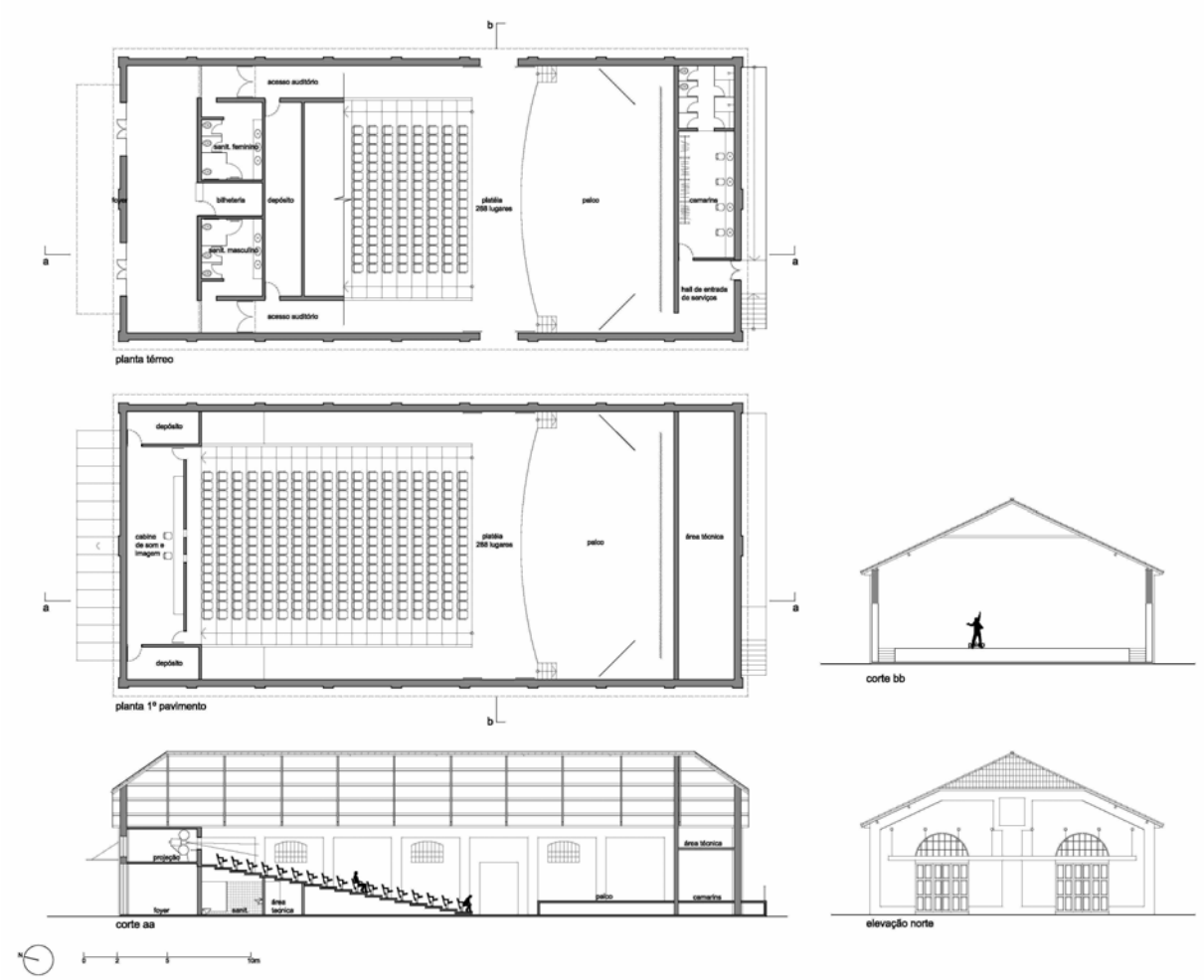


Figura 429 – Proposta de intervenção – futuro auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

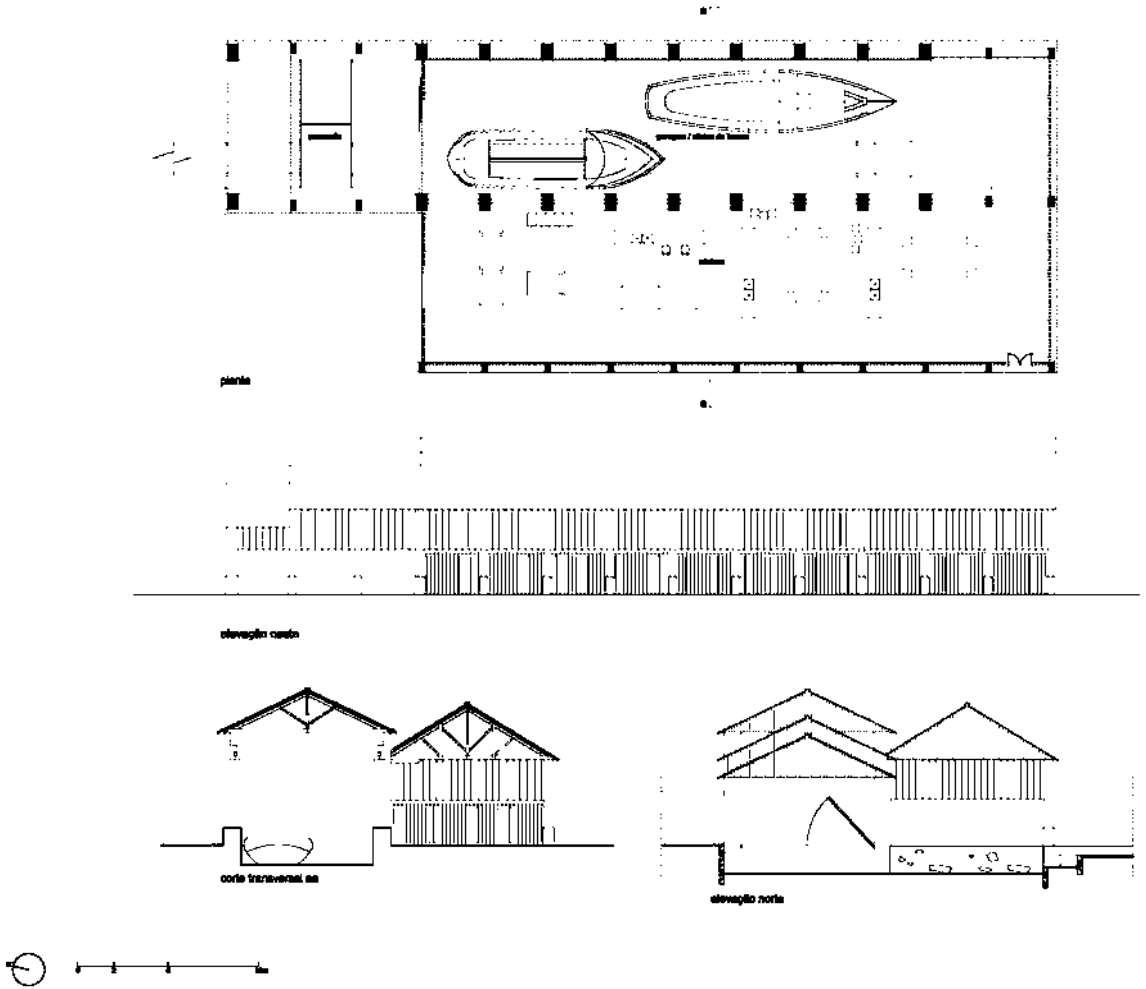


Figura 430 – Proposta de intervenção – futura Oficina de Restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 431 – Estaleiros, futura oficina de Restauro. Foto: Gustavo Ribeiro.

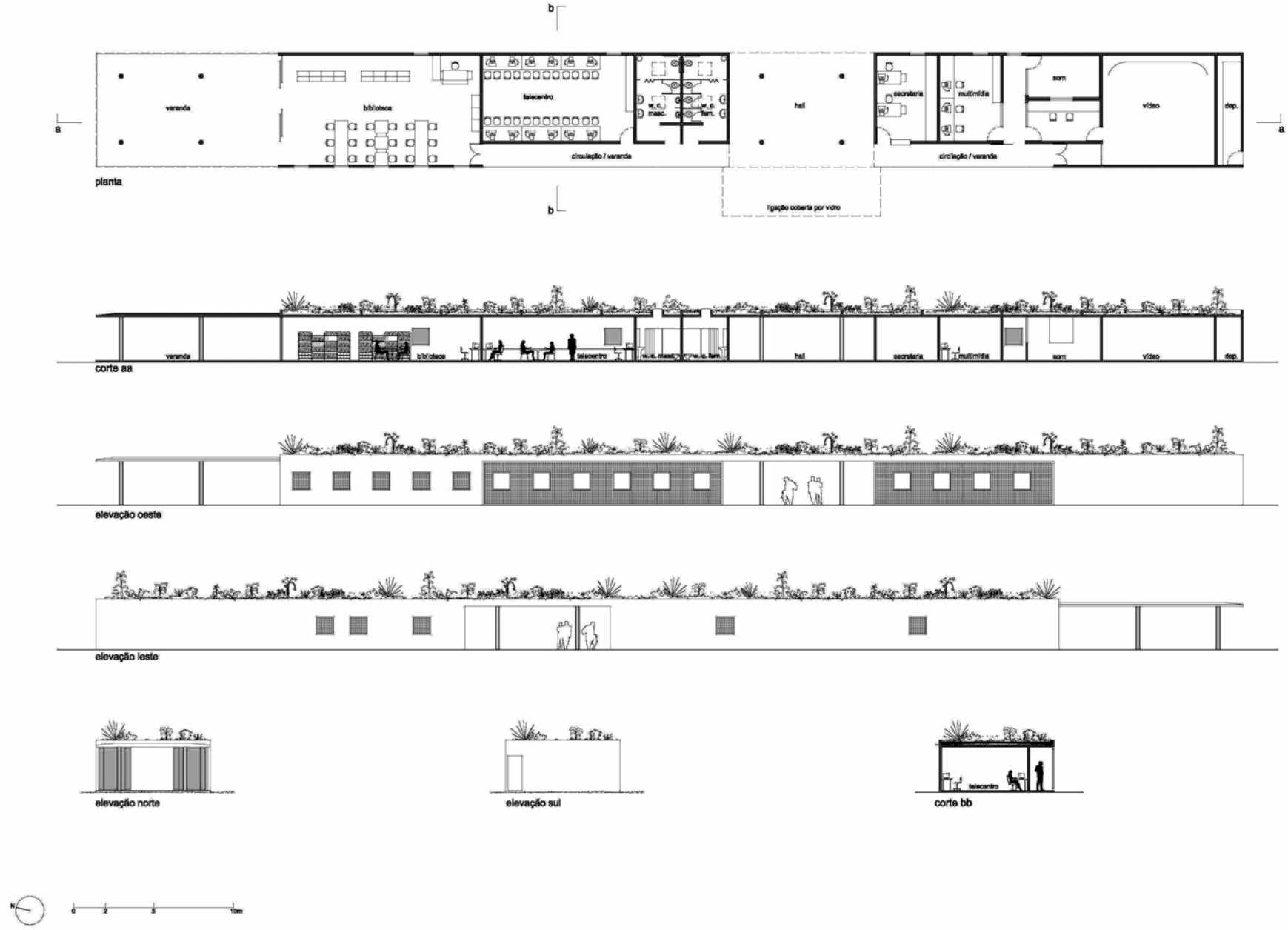
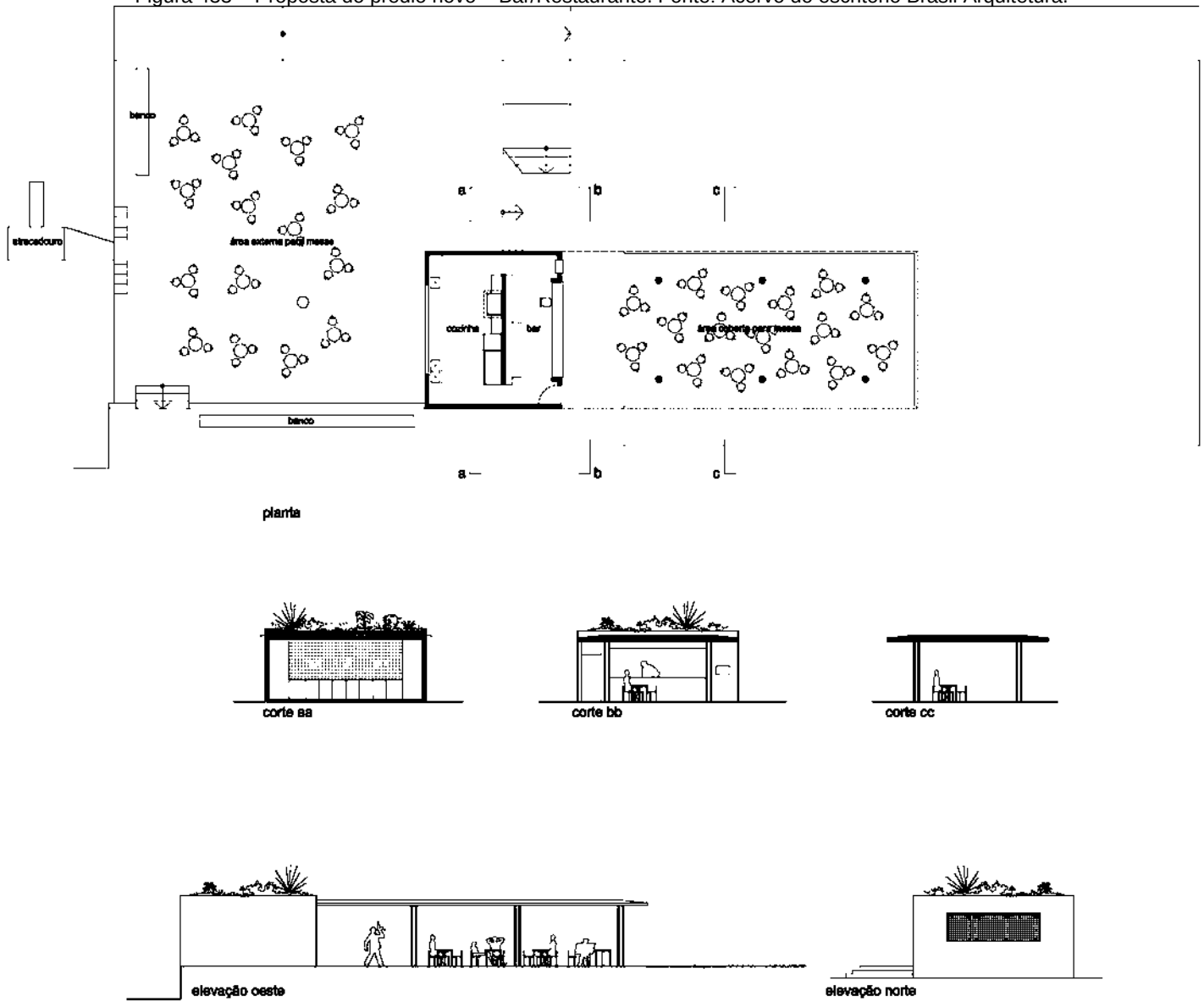


Figura 432 – Proposta do prédio novo – Galpão Multiuso. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 433 – Proposta do prédio novo – Bar/Restaurante. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Anexo 1.44

Pinacoteca Benedito Calixto
2005

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. Bartolomeu de Gusmão, 15, Santos SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: construído no início do século XX.

Data da Construção: construído no início do século XX.

Área do Terreno: 6.530,00 m^2.

Área construída: 740,00 m^2.

Uso Original: residência.

Nível de Tombamento: em processo de tombamento municipal.

Histórico: o casarão foi construído pelo alemão C.A. Dick para residência. A edificação passou por outros proprietários, como Francisco da Costa Pires, o Asilo de Inválidos, Companhia Sul América de Capitalização, Antônio Canero. Para evitar que o casarão fosse vendido e demolido pela especulação imobiliária, em 1979, é declarado utilidade pública pela Prefeitura Municipal de Santos. O imóvel é abandonado pelos proprietários e

transforma-se em cortiço. Em 1986, a Prefeitura inicia obras de reforma e restauro e, em 1992, é instalada no casarão a Fundação Pinacoteca Benedito Calixto.

Programa: desconhecido.

Características arquitetônicas: não foram encontrados dados que permitissem a descrição arquitetônica.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci, Anselmo Turazi e Vinícius Spira.

Data do Projeto: 2005.

Data da Construção: não foi executada.

Contratante: um ex-diretor da Pinacoteca propôs aos arquitetos a realização de um estudo de viabilidade.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área a se restaurada: 740,00 m^2

Uso atual: Pinacoteca.

Programa: seria mantido o programa já existente na Pinacoteca.

Descrição da intervenção: o casarão, já restaurado, receberia alguns reparos e melhorias nas instalações de ar condicionado e nas condições expográficas.



Figura 434 – Vista da Pinacoteca Benedito Calixto – edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 5.000,00 m^2

Uso: expansão da Pinacoteca Benedito Calixto com atividades complementares.

Programa: áreas expositivas, cafeteria, ateliês, auditório, planetário, salas de apoio e salas administrativas.

Características Arquitetônicas: o prédio novo, uma nova ala da Pinacoteca, seria implantado nos fundos do casarão antigo, criando uma ligação com a Rua Epitácio Pessoa, onde hoje, existe um estacionamento privado. A ligação entre as duas ruas dar–se–ia por extensão da calçada para o interior do lote, que permitiria também a ligação entre o prédio velho e novo.

A edificação nova se organizaria em dois blocos de planta retangular, paralelos que se articulam através de passarelas de ligação. Entre os dois blocos, um terceiro volume esférico, destinado ao planetário completa a composição. Em uma das extremidades, um pequeno volume – que receberia a cafeteria, se ligaria ao conjunto. O edifício, de três pavimentos mais um subsolo, seria construído em concreto aparente, pintado de branco, aproximando-o do casarão antigo, também pintado de branco.





Figura 435 – Vista do jardim aos fundos da edificação existente. Foto: Francisco Fanucci.

Figura 436 – Vista do fundo do lote, acesso à Rua Epitácio Pessoa. Foto: Francisco Fanucci.

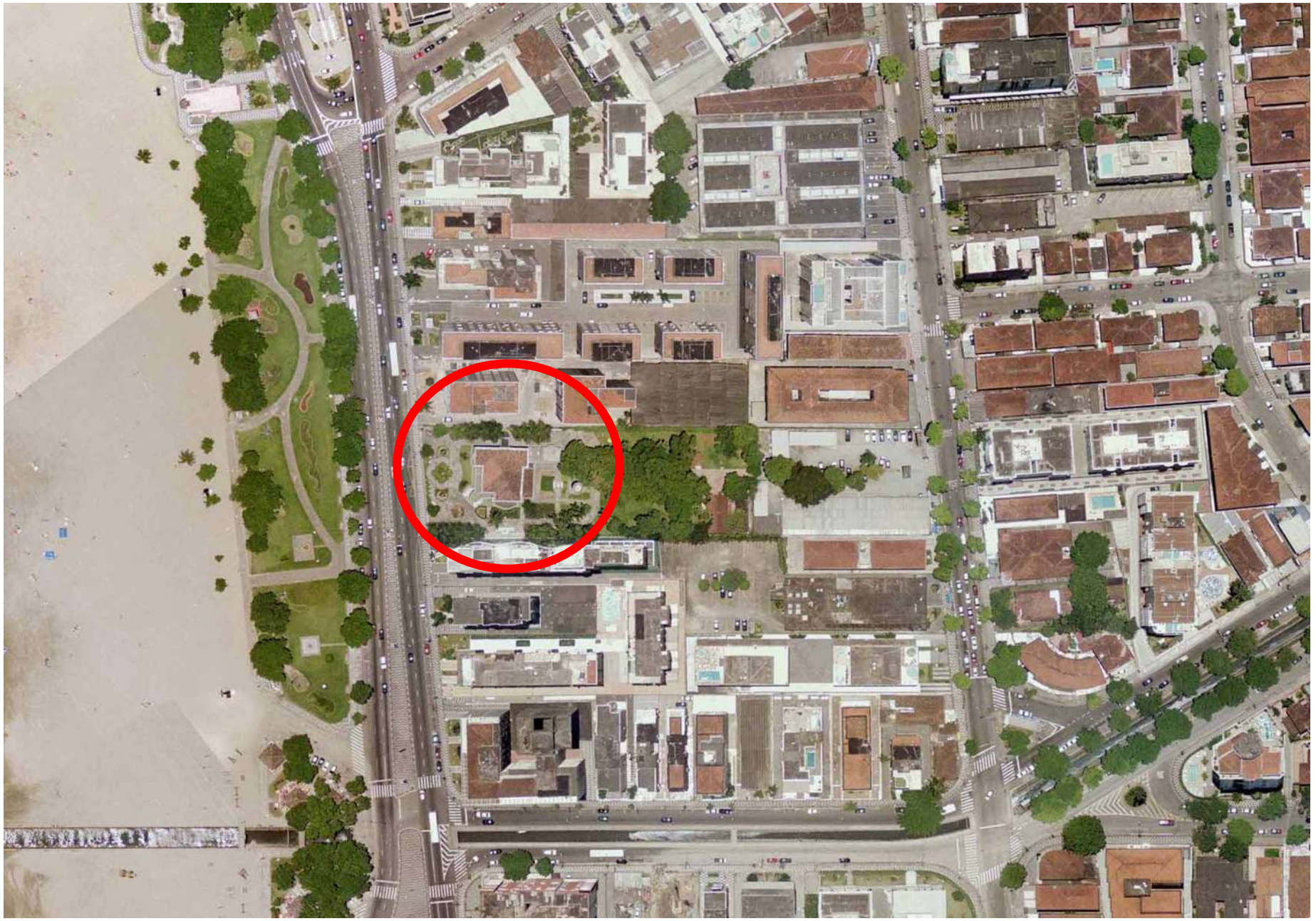


Figura 437 – Vista aérea do local (em vermelho, Pinacoteca Benedito Calixto – edificação existente). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 438 – Proposta de intervenção – subsolo do prédio novo.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

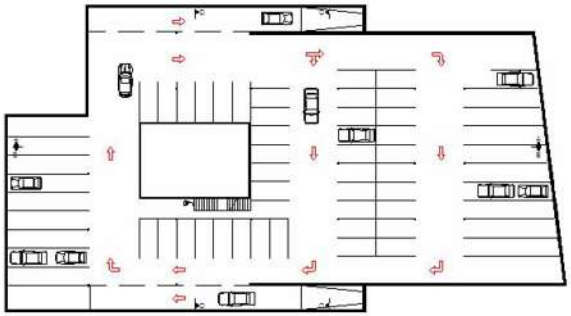
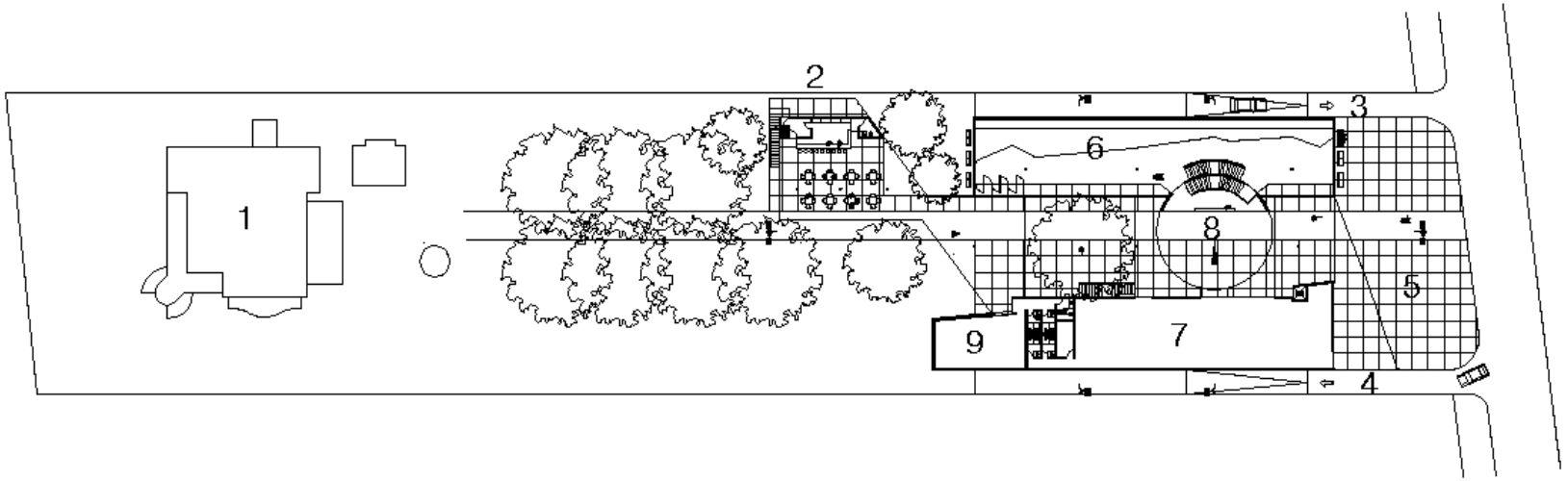
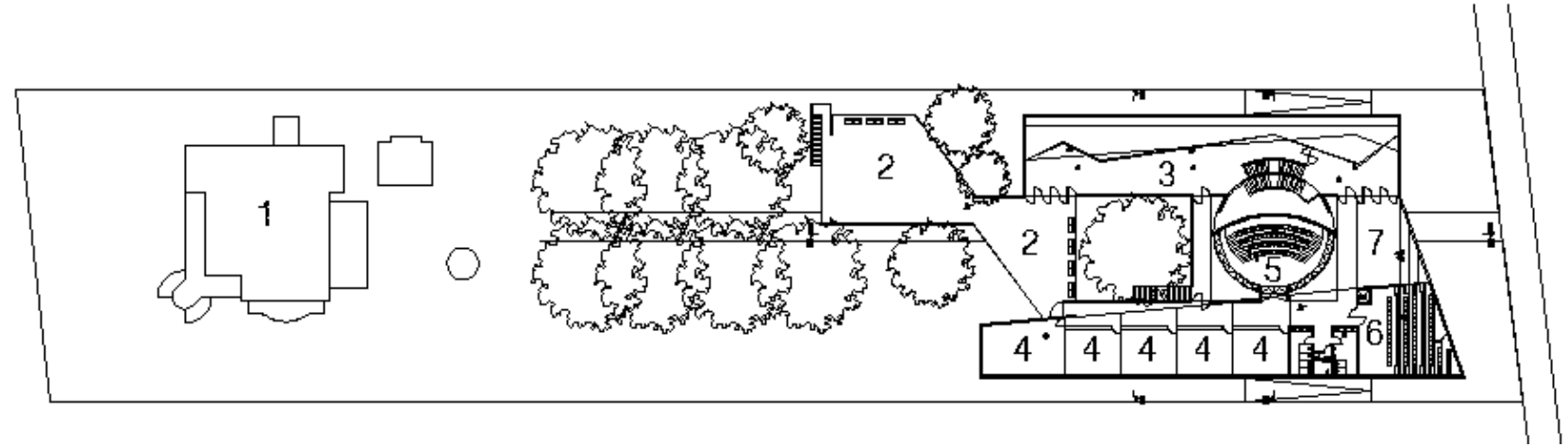


Figura 439 – Proposta de intervenção – pavimento térreo do prédio novo
(1. casarão antigo; 2. café; 3. saída subsolo; 4. entrada subsolo; 5. praça;
6. exposições; 7. espaço ara locação; 8. foyer; 9. apoio).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





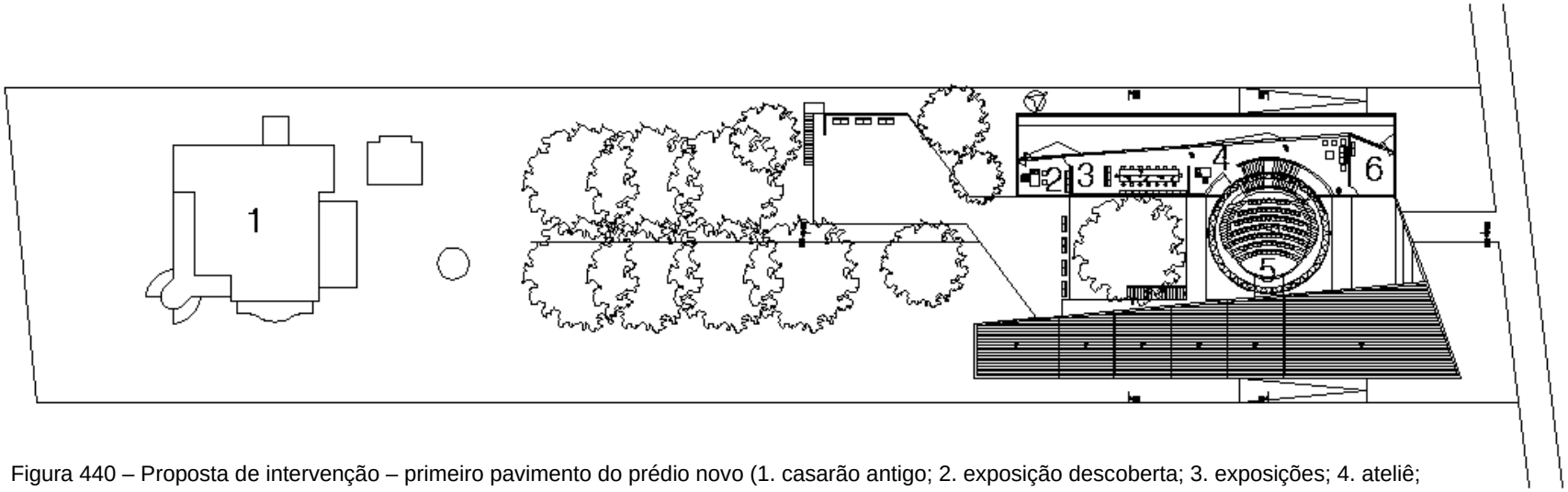


Figura 440 – Proposta de intervenção – primeiro pavimento do prédio novo (1. casarão antigo; 2. exposição descoberta; 3. exposições; 4. ateliê; 5. planetário; 6. auditório; 7. foyer). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 441 – Proposta de intervenção – segundo pavimento do prédio novo (1. casarão antigo; 2. direção; 3. pesquisa; 4. recepção; 5. planetário; 6. reunião). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

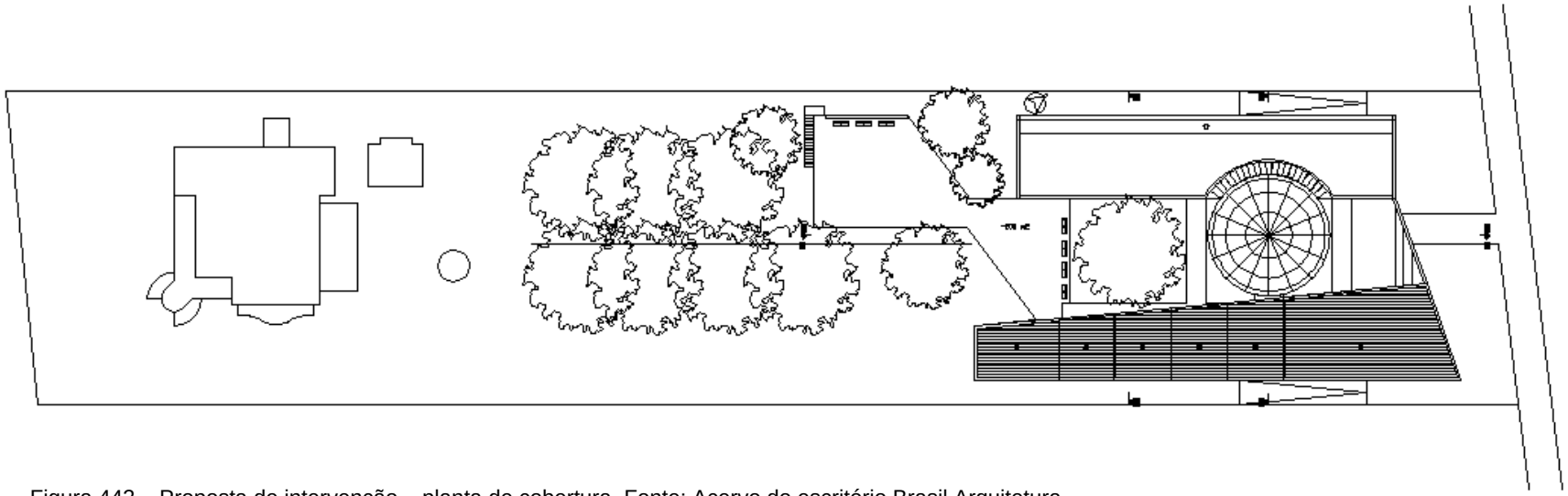


Figura 442 – Proposta de intervenção – planta de cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

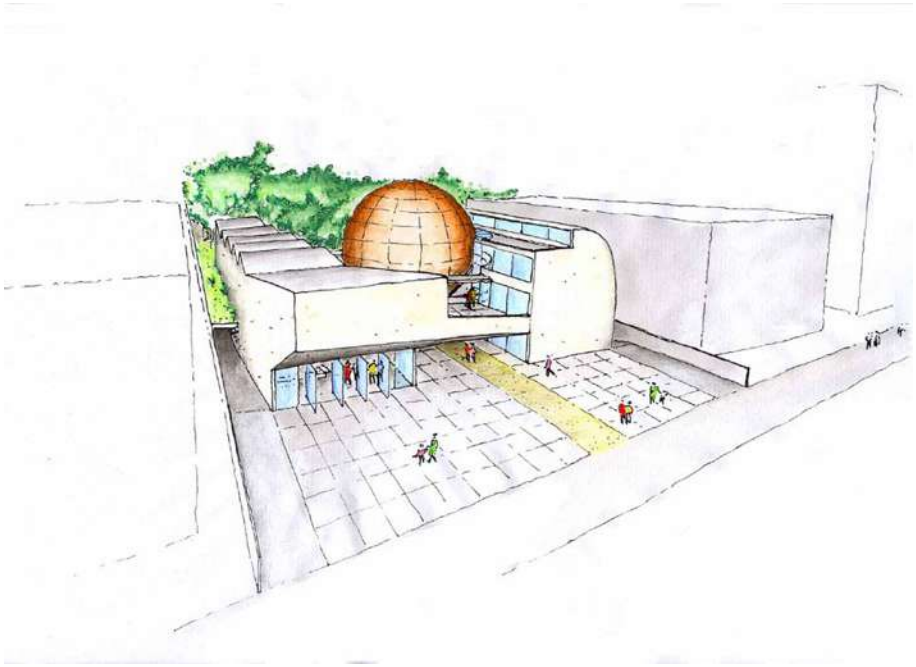


Figura 443 – Croqui com a Proposta de intervenção –prédio novo .
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

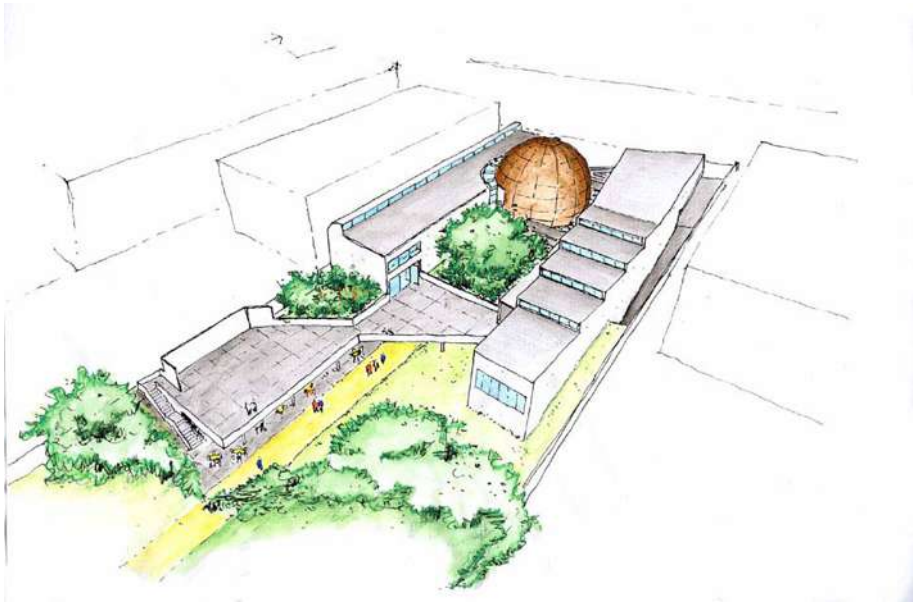


Figura 444 – Proposta de intervenção – cobertura do prédio novo.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.45

Museu do Pão
2005

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Padre Kolling esquina com Rua 7 de abril, Ilópolis RS, Brasil.

Autoria: carpinteiro Garibaldi Bertuol.

Data do Projeto: década de 1930.

Data da Construção: década de 1930.

Área do Terreno: 1.000,00 m^2.

Área construída: 500,00 m^2.

Uso Original: moinho de farinha de trigo e de milho.

Nível de Tombamento: tombamento municipal.

Histórico: A cidade de Ilópolis localiza-se a 192 km noroeste de Porto Alegre, na região do Vale do Alto Taquari, no Rio Grande do Sul. Foi colonizada por imigrantes italianos, que começaram a chegar no Estado por volta de 1875 e que por volta de 1914 atingiu um contingente de 100.000 pessoas. Cidade, relativamente nova, guarda até hoje os valores da cultura italiana; assim como é comum deparar-se com os moradores mais antigos

conversando em italiano, também é possível encontrar alguns exemplares arquitetônicos do período de origem, que perpetuam a experiência construtiva daquela época.

O Moinho, exemplar da arquitetura industrial rural, é um símbolo da colonização italiana, do seu saber popular e da técnica de construir com a madeira – material utilizado em todas as partes da edificação, da fundação à cobertura. Os moinhos tornaram-se construções típicas dessa região como fonte de energia motriz para as mais diversas atividades – moinhos para grãos, serrarias, marcenarias, etc.

O Moinho de Ilópolis, montado por técnicos alemães, era considerado um dos mais modernos do local pois funcionava com maquinário movido a gás; os demais moinhos tinham como força motriz a roda hidráulica. A construção desse moinho surgiu da sociedade entre os irmãos Biaggio Tomasini – José, Pedro e Antônio Baú. A edificação, construída por volta de 1936, chegou a abrigar uma produção diária de trigo de 20 sacos/60Kg. Anos depois, a sociedade foi desfeita e o moinho passou por diversos proprietários até ser desativado e o maquinário vendido. O último proprietário, da família Colognese, utilizou as instalações do moinho para um armazém de secos e molhados. Com a morte do dono do moinho, o então Moinho Colognese ficou sob ameaça de demolição, o que motivou a formação da Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari (AAMoinhos) para a guarda do patrimônio representado por esse e pelos demais moinhos da região.

Programa: maquinário no porão, salão de expedição da farinha, salão de processamento dos grãos, armazenagem dos grãos.

Características arquitetônicas: O prédio é construído em madeira, com 9,00 x 11,00 metros e constituído por dois pisos mais o sótão e o porão onde se localizava o maquinário. As madeiras utilizadas no revestimento das fachadas são tábuas de araucária de 7,00 metros de comprimento, sem emendas. A abundância da madeira proveniente da araucária





Figura 445 e 446 – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

esteve presente nas primeiras construções italianas do local, sendo utilizada para estrutura, paredes, pavimentos, telhados e ornamentação.

O telhado é composto por duas águas e a mansarda, e coberto por telhas metálicas. Posteriormente o moinho sofreu acréscimo na volumetria – um salão e uma varanda, no pavimento térreo; o que alterou a sua configuração original.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Anselmo Turazzi.

Data do Projeto: 2005–2007.

Data da Construção: 2006–2007.

Contratante: Instituto ítalo–Latino Americano (IILA) – AAMoinhos – Prefeitura Municipal de Ilópolis.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: -

Uso atual: museu-moinho.

Programa: áreas originais do moinho e bodega (cafeteria).

Descrição da intervenção: A idéia de recuperar e valorizar o Moinho e, ainda, criar uma rota turística dos Moinhos no Rio Grande do Sul, partiu dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (do escritório paulista Brasil Arquitetura). Formou-se uma parceria em

defesa do Moinho, constituída pela AAMoinhos, Prefeitura Municipal de Ilópolis e o patrocínio da multinacional Nestlé.

O edifício do Moinho foi transformado em um museu de si mesmo, isto é, voltará a funcionar como um moinho, um documento histórico vivo, com o maquinário utilizado na época. A parte anexa do moinho, de um pavimento, será utilizada como padaria, bar e café. Toda a edificação foi restaurada. As partes em madeira que não puderam ser tratadas e reaproveitadas foram substituídas por madeiras novas. Os espaços internos foram reconstituídos na sua configuração original. Foi acrescentada uma rampa de acesso à bodega, construída em tijolo e guarda-corpo metálico. O mobiliário da bodega também é novo. Algumas portas e janelas foram refeitas, com o mesmo desenho anterior, mas com madeiras novas.



Figura 447 – Vista interna do Moinho, em obras – outubro de 2007. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

2.2. PRÉDIO NOVO –Museu do Pão

Área construída: 140,00 m^2.

Uso: museu.

Programa: sala de exposições e pequeno auditório.

Características Arquitetônicas: O Museu do Pão é uma pequena galeria-museu ilusoriamente solta do solo, pois está apoiada em pilares retraídos, não são visíveis da rua. Ao contrário da Escola de Panificação, é um volume mais transparente – será fechado por vidros e painéis deslizantes de madeira. A parte do prédio que se volta para os fundos do terreno pode se transformar, de acordo com a necessidade, em auditório, separado da parte da galeria por uma cortina. Três pilares – feitos de concreto e madeira, muito parecidos com a estrutura interna utilizada no moinho – sustentam a grande laje que cobre o museu.



Figura 448 – Corte Esquemático com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.3. PRÉDIO NOVO – Escola de Panificação

Área construída: 190,00 m^2.

Uso: escola de culinária.

Programa: cozinha, depósito, sanitários.

Características Arquitetônicas: A Escola de Panificação é um bloco compacto que aproveita o desnível do fundo do terreno – conta com o pavimento térreo, onde estão presentes uma grande cozinha-escola e os sanitários, e com um porão, de onde é possível fazer a manutenção das tubulações e demais instalações. Caracteriza-se por ser um bloco fechado, com pequenas aberturas laterais e superiores, que criam uma iluminação de grande efeito plástico no espaço interno. O bloco é coberto por laje que abrigará um teto-jardim. É circundada por um passadiço que liga a edificação ao Museu do Pão e ao Moinho.



Figura 449 – Ligação entre os prédios, em obras – outubro de 2007. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 450 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

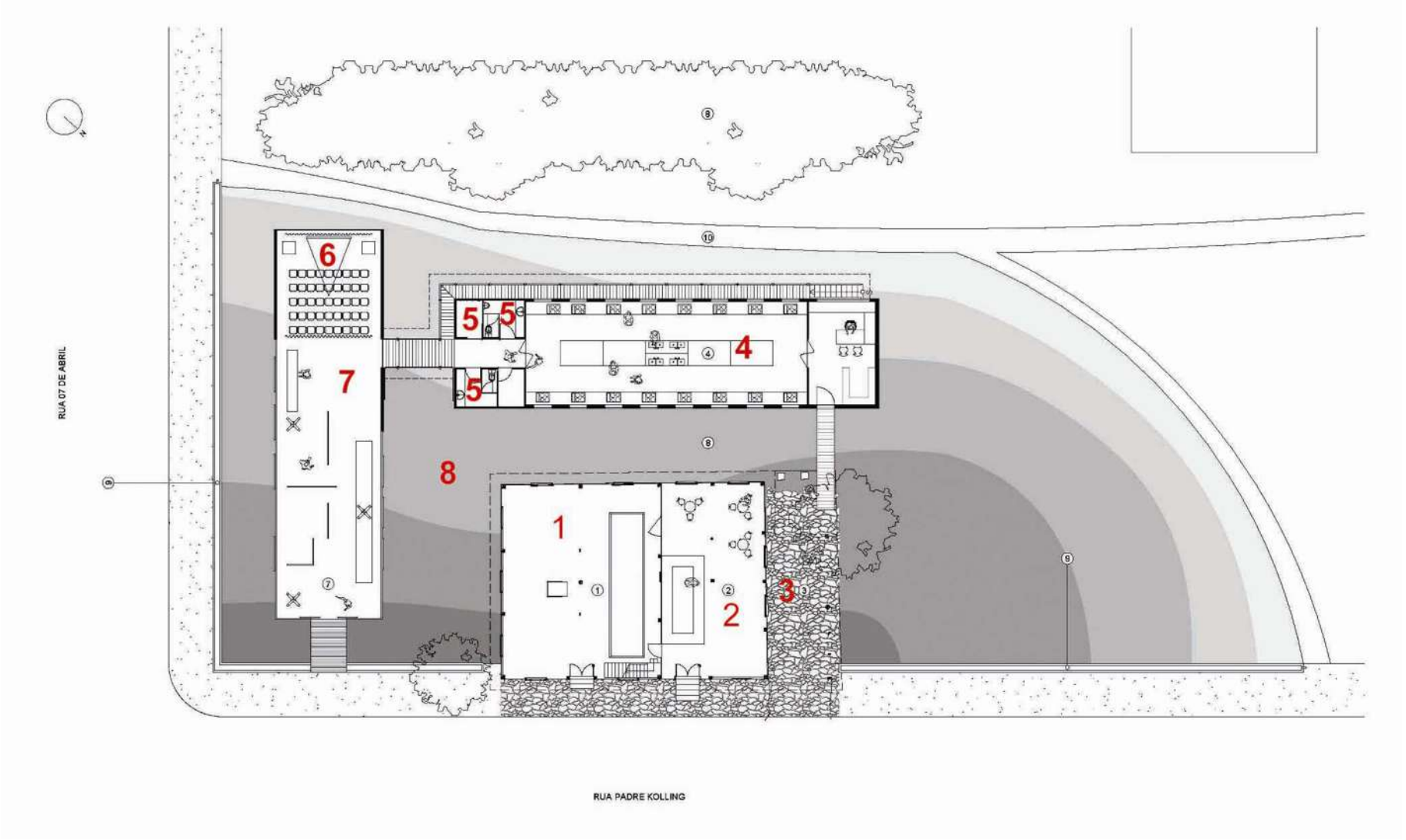


Figura 451 – Implantação com a proposta de intervenção (1. Moinho; 2. Bar/bodega; 3. varanda; 4. Escola de Panificação; 5. Sanitários/Depósito; 6. Auditório; 7. Museu do Pão). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 452 – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Foto: Nelson Kon.



Anexo 1.46

Instituto Goethe
2005

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Rua Lisboa, 974, Jardim América, São Paulo, SP, Brasil.

Autoria: não encontrada.

Data do Projeto: não encontrada.

Data da Construção: não encontrada.

Área do Terreno: 2.780,00 m^2.

Área construída: 3.449,00 m^2.

Uso Original: instituto cultural.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: não encontrado.

Programa: salas de aula, salas administrativas, biblioteca, salas de exposição, salas de apoio.

Características arquitetônicas: prédio de três pavimentos, mais sótão e dois subsolos (onde estão a cabine primária e o gerador). Possui planta em “U” e alguns anexos no pavimento térreo.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2005.

Data da Construção: não foi executada.

Contratante: Instituto Goethe.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 169,00 m^2.

Uso atual: instituto cultural.

Programa: salas de aula, biblioteca, sala de leitura, auditório para 200 lugares, sala para exposições; livraria, recepção, sala de projeção, sala de informática, escritórios, sala de reunião, laboratório de línguas, depósitos, sala de professores, dormitório para hóspedes, sala administrativa, sanitários.

Descrição da intervenção: reforma e ampliação do prédio, com adequação do acesso ao edifício, galeria e auditório; realocação dos sanitários; renovação das instalações elétricas, implantação de sistema central de ar condicionado; realocação da moradia do zelador; acréscimo de dois quartos de hóspedes; instalação de elevador e escada; revisão das instalações hidráulicas; novo sistema de iluminação. Internamente, a proposta dos arquitetos era de readequação dos espaços, com a demolição de algumas paredes e acréscimo de outras. Dois volumes externos ao prédio seriam acrescentados – a escada e o elevador, construídos em concreto armado aparente.

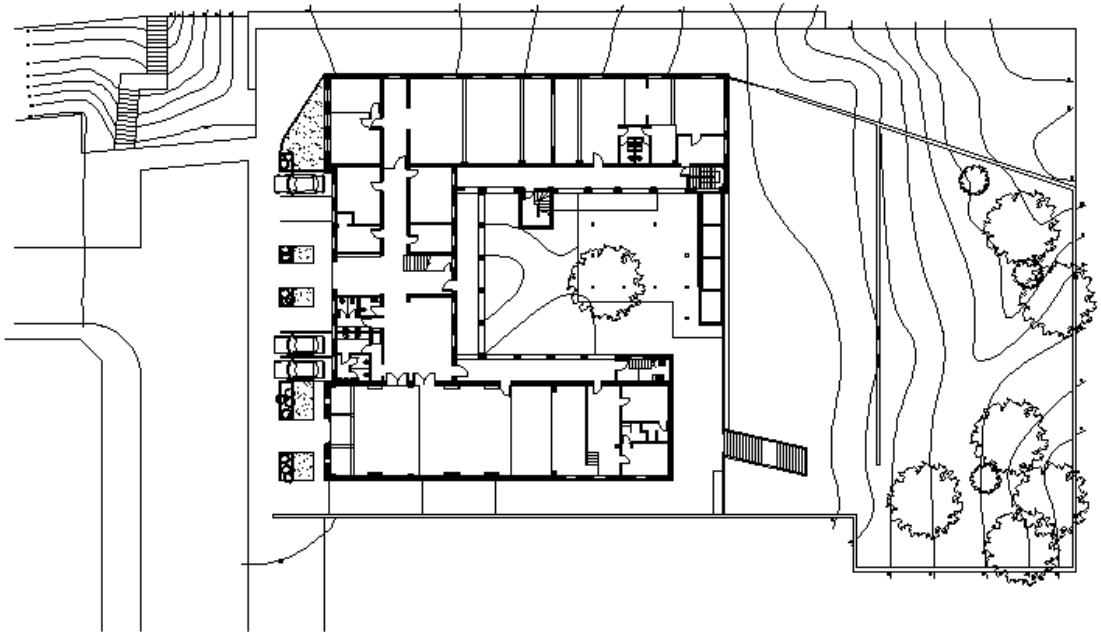


Figura 453 – Implantação antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

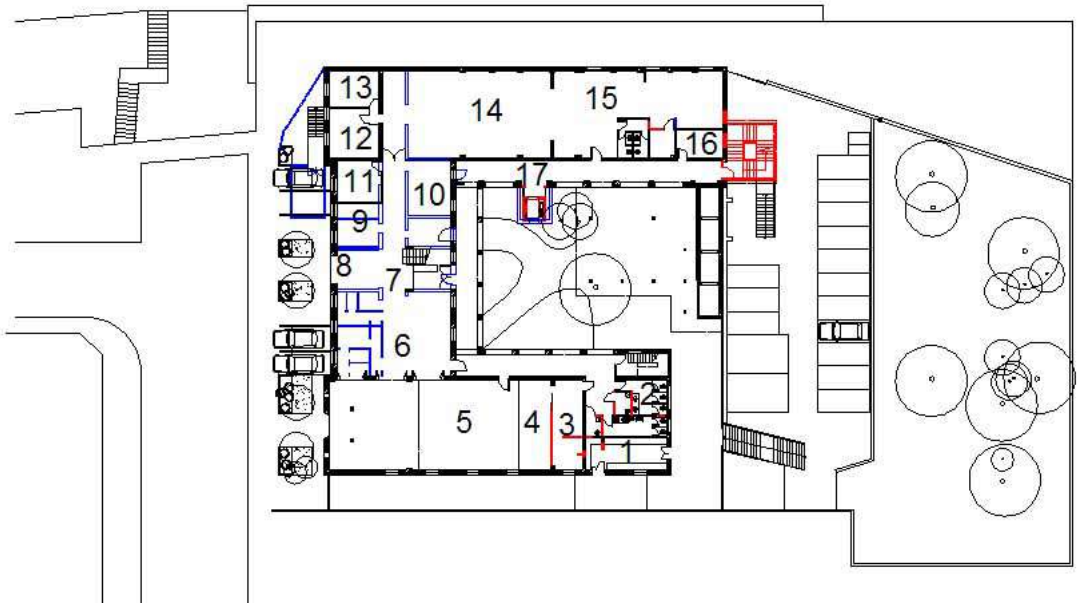


Figura 454 – Implantação com proposta de intervenção: em azul – a demolir; em vermelho – a construir (1. copa; 2. sanitários; 3. depósito; 4. palco; 5. auditório para 200 lugares; 6. espaço para exposições; 7. foyer; 8. acesso; 9. recepção móvel; 10. livraria móvel; 11. sala de reuniões; 12. telefonia; 13. sala da bibliotecária; 14. biblioteca; 15. sala de leitura; 16. sala).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

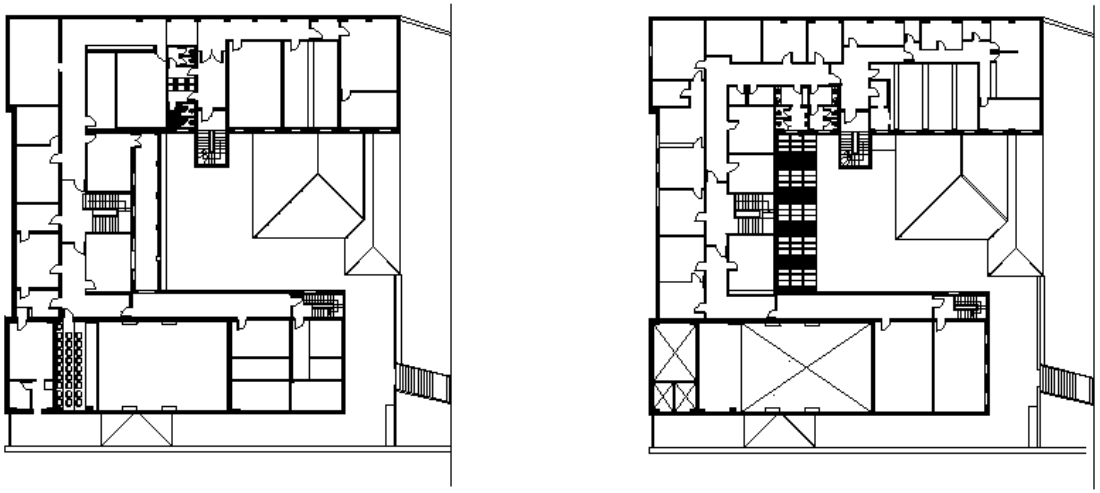


Figura 455 – Plantas do Pavimento 1 e 2 antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

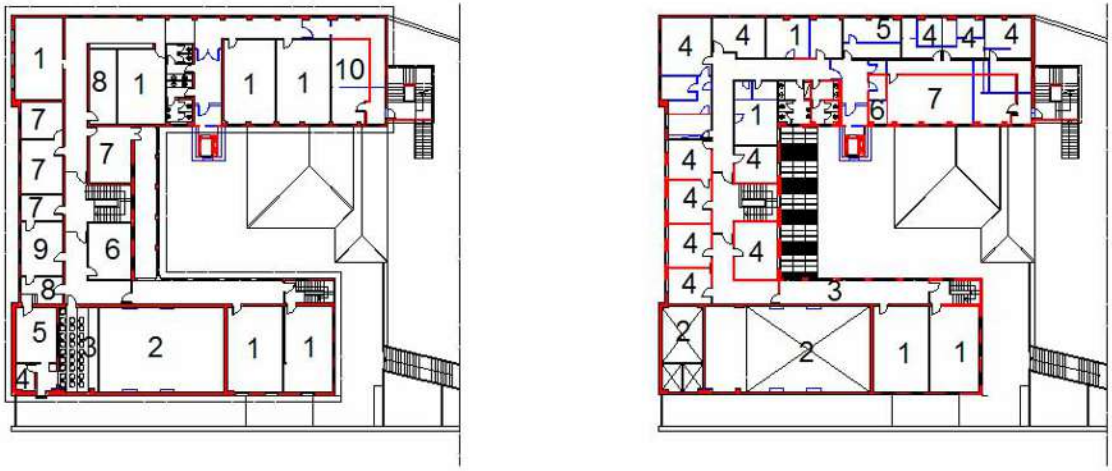
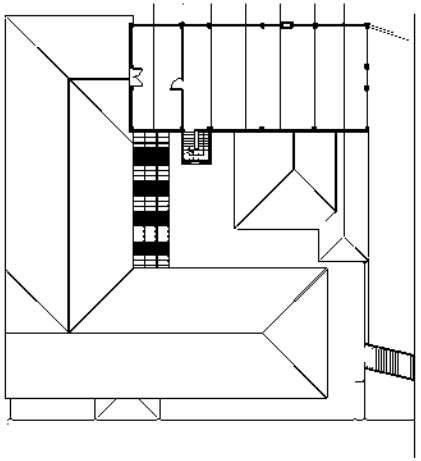


Figura 456 – Proposta de intervenção –Plantas do Pavimento 1(1. sala de aula; 2. vazio do auditório; 3. mezanino; 4. central de ar condicionado; 5. sala de projeção; 6. laboratório de línguas; 7. locação de filmes; 8. depósito do auditório; 9. depósito; 10. sala de professores) e do Pavimento 2 (1. sala de aula; 2. vazio do auditório; 3. varanda coberta; 4. escritório; 5. administração; 6. copa; 7. sala de informática).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



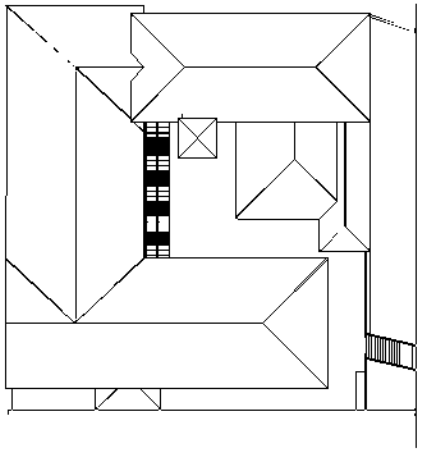
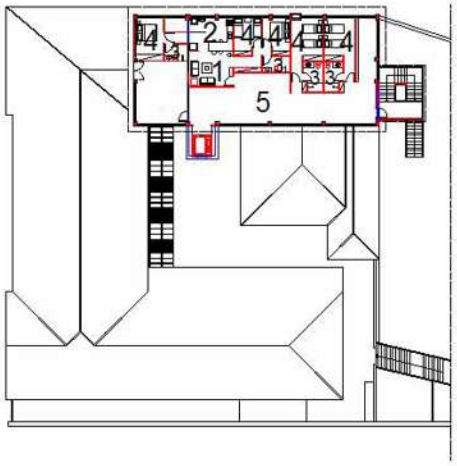


Figura 457 – Plantas do sótão e da cobertura antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



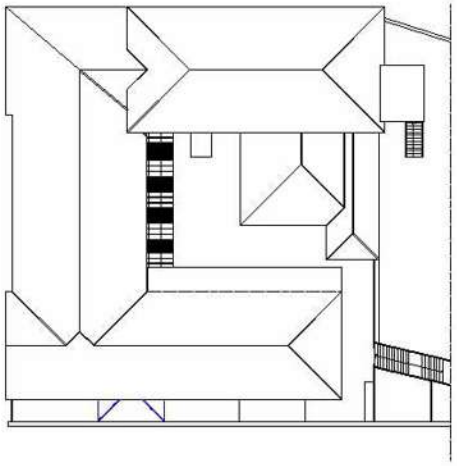


Figura 458 – Proposta de intervenção – plantas do sótão (1. estar; 2. cozinha; 3. sanitário; 4. dormitório; 5. circulação) e da cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 459 – Vista dos fundos do prédio, antes da intervenção.
Foto: Francisco Fanucci.



Figura 460 – Proposta de intervenção. Fonte acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 461 – Vista do pátio interno, antes da intervenção. Foto: Francisco Fanucci.



Figura 462 – Vista dos fundos do prédio, com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Anexo 1.47



Mercado Municipal de Cambuí 2005

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Praça Professor Maximiano Lambert, 36, Cambuí MG, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: 1946.

Data da Construção: década de 1950.

Área do Terreno: 839,00 m^2.

Área construída: 253,00 m^2.

Uso Original: mercado municipal.

Nível de Tombamento: tombamento municipal.

Histórico: o edifício do Mercado Municipal localiza-se no núcleo original da cidade. Até a década de 1980 funcionou como local de comércio e ponto de encontro, quando entrou em decadência. Entre 2001 e 2005, passou por um período de adaptação e foi utilizado como Centro Cultural.

Programa: salão para “box” de comércio.

Características arquitetônicas: edificação térrea, de planta retangular, situada no alinhamento da rua. Construída em alvenaria autoportante e cobertura em três águas, com telhas cerâmicas do tipo francesa apoiadas em estrutura de madeira. A fachada principal é constituída por uma porta central com verga em arco pleno e fechamento com portão em ferro trabalhado; ladeada por outras duas portas mais estreitas, também com verga em arco pleno e fechamento através de porta metálica de enrolar, com bandeira fixa. Nas laterais, as janelas são do tipo basculante, com caixilhos metálicos.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2005.

Data da Construção: 2005.

Contratante: Prefeitura Municipal de Cambuí MG.



Figura 463 – Vista externa do Mercado, 2008.
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: -

Uso atual: mercado municipal.

Programa: readequação do espaço interno do mercado.

Descrição da intervenção: internamente, o edifício existente sofreu reformas nos dois ambientes que dão para rua, que abrigava duas lojas. Com a eliminação desses dois espaços, o salão do mercado tem um pequeno aumento de área. Caixilhos, vidros,

ferragens foram revisados e trocados conforme estado de conservação. Quanto à cobertura, todas as telhas avariadas foram substituídas por novas. Duas faixas de telhas foram substituídas por telhas de vidro para iluminação zenital. As paredes internas receberam revestimento cerâmico até meia altura. Os pisos foram refeitos em granilite branco na parte interna; e mosaico português, na parte externa.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área construída: 23,00 m^2

Uso: anexo de apoio.

Programa: acréscimo de sanitários e depósito, aproveitamento dos fundos para implantação de um *play-ground*.

Características Arquitetônicas: construção térrea, em alvenaria de tijolos e estrutura convencional de concreto, com fechamentos em muxarabi de madeira e cobertura em laje maciça de concreto. Esse anexo liga–se ao edifício principal através de marquise de concreto aparente apoiada em pilares de tubo de ferro preenchidos por concreto. Os revestimentos do anexo seguem o mesmo padrão do prédio do mercado.

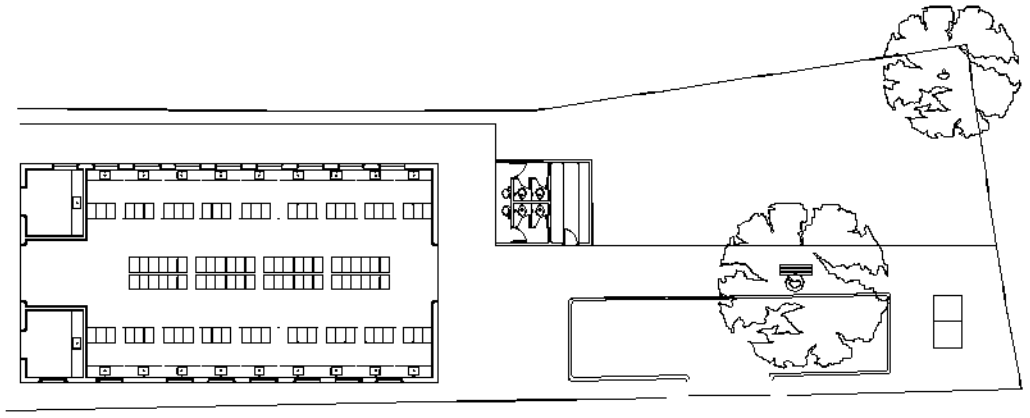


Figura 464 – Implantação após a intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

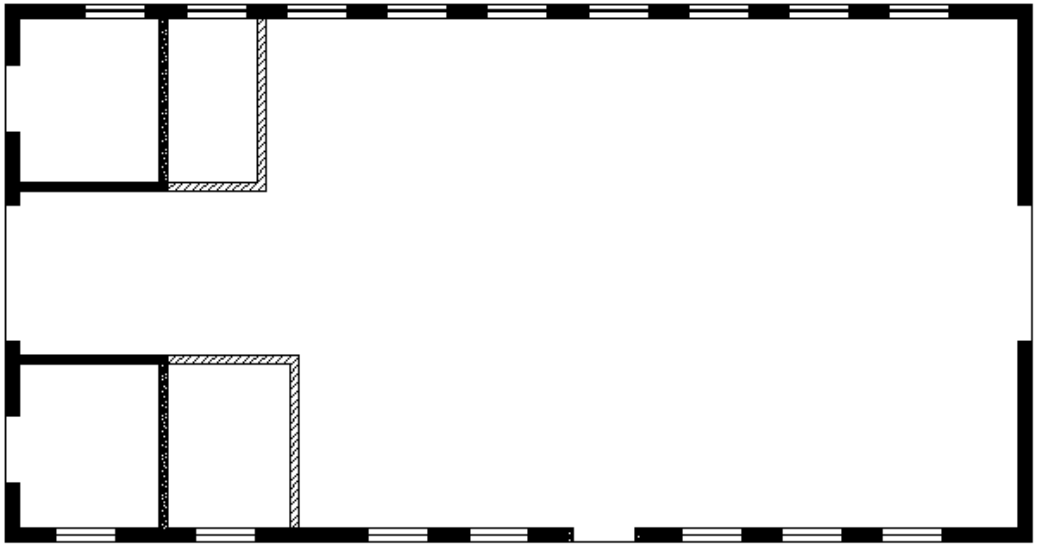


Figura 465 – Planta do Mercado antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

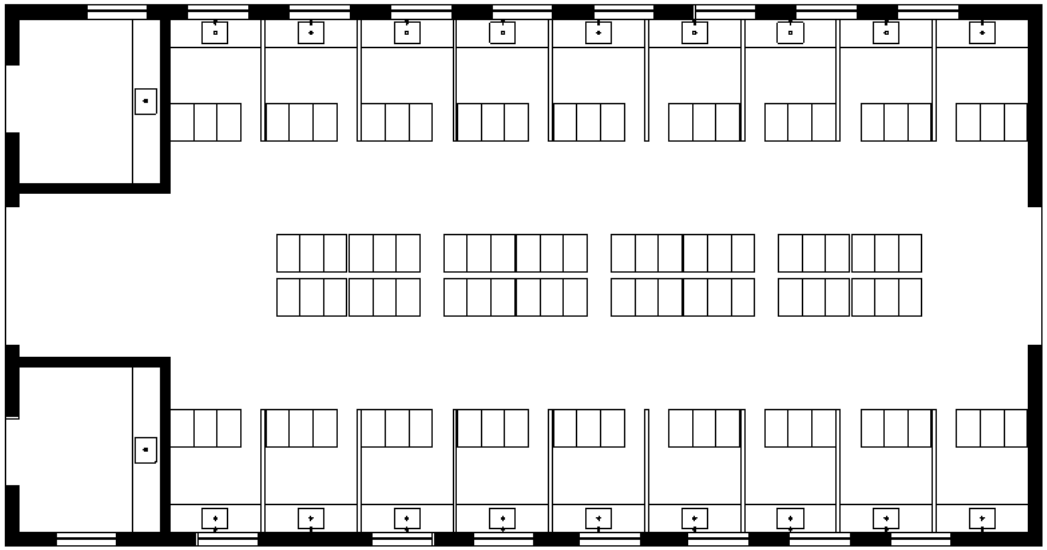


Figura 466 – Planta do Mercado após a intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 467 – Vista interna do Mercado, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 468 – Ligação do mercado com o anexo novo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 469 – Vista externa dos fundos do conjunto, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Anexo 1.48

Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra

2006

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO - Praça

Endereço: Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, São Miguel Paulista, São Paulo, SP, Brasil.

Autoria: desconhecida.

Data do Projeto: por volta de 1622.

Data da Construção: 1622.

Área do Terreno: 13.000,00 m^2

Área construída - capela: 666,00 m^2

Uso Original: capela e praça envoltória.

Nível de Tombamento: tombamento municipal, estadual em 1975 e federal em 1938.

Histórico: a praça, o objeto de estudo nesse caso, torna-se importante por estar inserida na área envoltória de um bem tombado - a capela de São Miguel Arcanjo. A capela é o templo mais antigo da cidade de São Paulo, um dos últimos exemplares de igreja com alpendre.

Programa: praça.

Características arquitetônicas: praça de planta quadrangular onde está implantada a capela de São Miguel Arcanjo.



Figura 470 – Vista da Capela antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2006.

Data da Construção: 2006.

Contratante: Prefeitura Municipal de São Paulo.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: -

Uso atual: capela – praça envoltória.

Programa: recuperação da Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra.

Descrição da intervenção: a reforma da praça visa à recuperação da sua importância histórica. Uma das principais medidas adotadas no projeto de intervenção é a retirada de todos os equipamentos que foram instalados ao longo da sua história; melhorando também a circulação, iluminação, pisos, mobiliário urbano e valorização da vegetação existente. A topografia, através da retirada dos aterros sucessivos, permitiu a valorização do conjunto arquitetônico. Os pisos foram substituídos por piso de concreto de alta resistência; a vegetação de grande e médio porte foi mantida e, pequenos taludes foram criados nos pés das árvores, de forma a ajustar a topografia, que foi rebaixada. O gradil ao redor da capela



Figura 471 – Vista da praça antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

foi retirado, permitindo melhor integração com o espaço circundante. O adro foi reformado com a criação de escadaria circundante. Somaram-se ao projeto uma pequena marquise em concreto aparente para abrigo do ponto de táxi e vagas de estacionamento à 45º. Uma grande esplanada no centro da praça foi criada para que possa ser utilizada em eventos da comunidade.

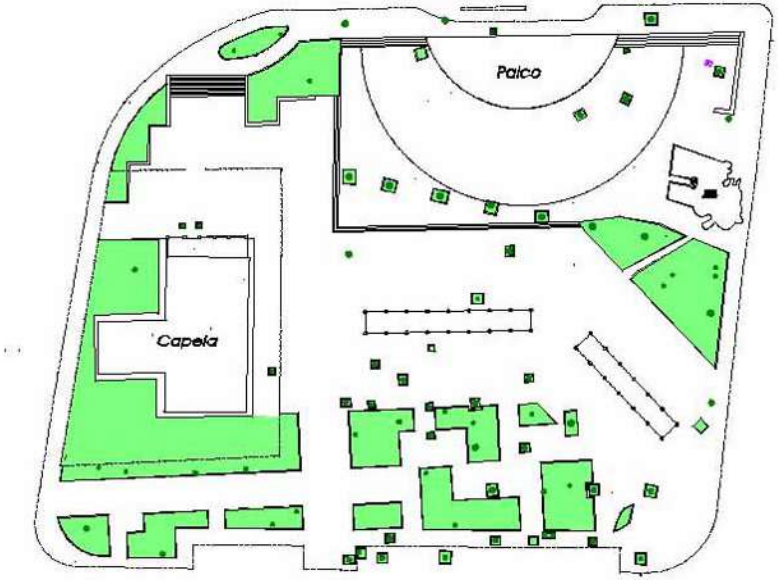


Figura 472 – Planta da praça antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

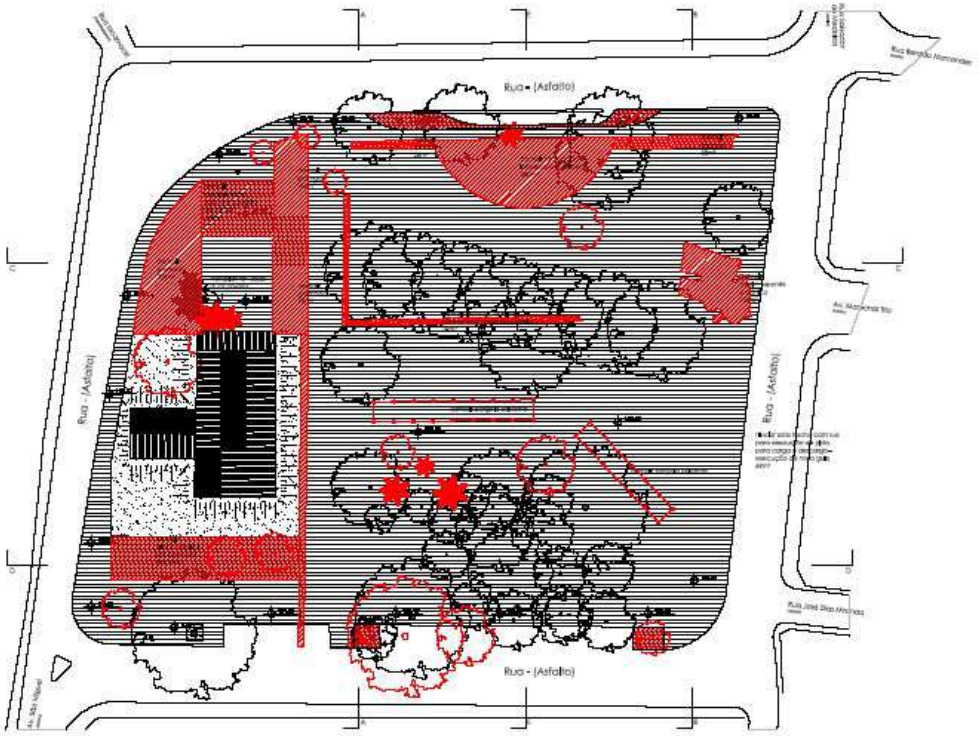


Figura 473 – Planta da praça com a proposta de demolição (em vermelho).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



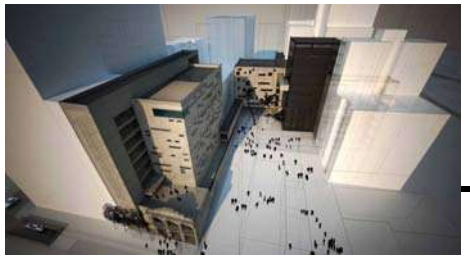
Figura 474 – Planta da praça com a proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 475 – Croqui com a proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 476 – Vista da Capela após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.49

Praça das Artes
2006

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

1.1. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

Endereço: Av. São João, 269, Centro, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: Guilherme von Eye.

Data do Projeto: 1895.

Data da Construção: 1896 e reformas em 1898 e 1909.

Área do Terreno: 600,00 m^2.

Área construída: aproximadamente 1000,00 m^2.

Uso Original: sala de concertos – hotel – conservatório musical.

Nível de Tombamento: tombamento estadual.

Histórico: o projeto foi encomendado por Frederico Joachim como uma edificação composta por salão com palco para orquestra. Foi reformado em 1898 – acréscimo de um pavimento; para o funcionamento do Joachim Hotel. Em 1909, o prédio foi adquirido pelo Conservatório da cidade, sofrendo novas reformas, como a implantação de um pavilhão na cobertura.

Programa: desconhecido.

Características arquitetônicas: Construído em alvenaria de tijolos, possui três pavimentos e um porão. A fachada, em estilo neoclássico, é composta por três grandes aberturas ladeadas por duas janelas, no pavimento térreo; no pavimento superior, a fachada é dividida em cinco aberturas de verga curva, com ornamentos clássicos. O conjunto é arrematado por friso e platibanda que esconde parte da cobertura.



Figura 477 – Vista externa do conservatório.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

1.2. Cine Cairo

Endereço: Rua Formosa, 401, Centro, São Paulo, SP, Brasil.

Autoria: não encontrada.

Data do Projeto: não encontrada.

Data da Construção: não encontrada.

Área do Terreno: 608,00 m^2

Área construída: 1200,00 m^2

Uso Original: cinema.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: não encontrado.

Programa: não encontrado.

Características arquitetônicas: não foram encontrados dados que permitissem a descrição.



Figura 478 – Vista externa do Cine Cairo.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2. INTERVENÇÃO

Fazem parte do projeto de intervenção terrenos existentes na quadra onde está localizado o Conservatório, compreendida pelas ruas Formosa, Av. São João, Conselheiro Crispiniano e Praça Ramos de Azevedo.

Autoria: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcos Cartum.

Data do Projeto: 2006.

Data da Construção: as obras ainda não foram iniciadas.

Contratante: Prefeitura Municipal de São Paulo.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: –

Uso atual: uso misto.

Programa: Módulo 1: Corpos Artísticos, estacionamento no subsolo**;** Módulo 2: Museu do Teatro Municipal, Sala de Concertos, Restaurante, Centro de Documentação e Administração.

Descrição da intervenção: o projeto, elaborado a partir de estudo da Secretaria Municipal da Cultura, prevê a integração de lotes através dos fundos das quadras com a readequação de dois edifícios existentes – o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e seu anexo e a fachada do Cine Cairo, a construção de edifícios novos e subsolos de estacionamento. Os edifícios históricos serão restaurados e reformados para receber novos usos; e, o edifício anexo ao conservatório ganhará dois novos pavimentos.



Figura 479 – Vista geral da quadra de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.2. PRÉDIO NOVO

Área do terreno: 5.485,15 m^2

Área construída: 27.500,00 m^2

Uso: uso misto.

Programa: Módulo 3: Escola de Música e Escola de Dança; Módulo 4: estacionamento no subsolo.

Características Arquitetônicas: o edifício novo (módulo 3), formado por três “braços”, será a interligação entre os edifícios históricos. O pé–direito do térreo é livre, possibilitando a apropriação para uso do pedestre. Construído em concreto armado na cor ocre, a edificação possui número de pavimentos diferentes em cada um de seus braços. A fachada ganha certo dinamismo com aberturas retangulares diversas e aleatórias.

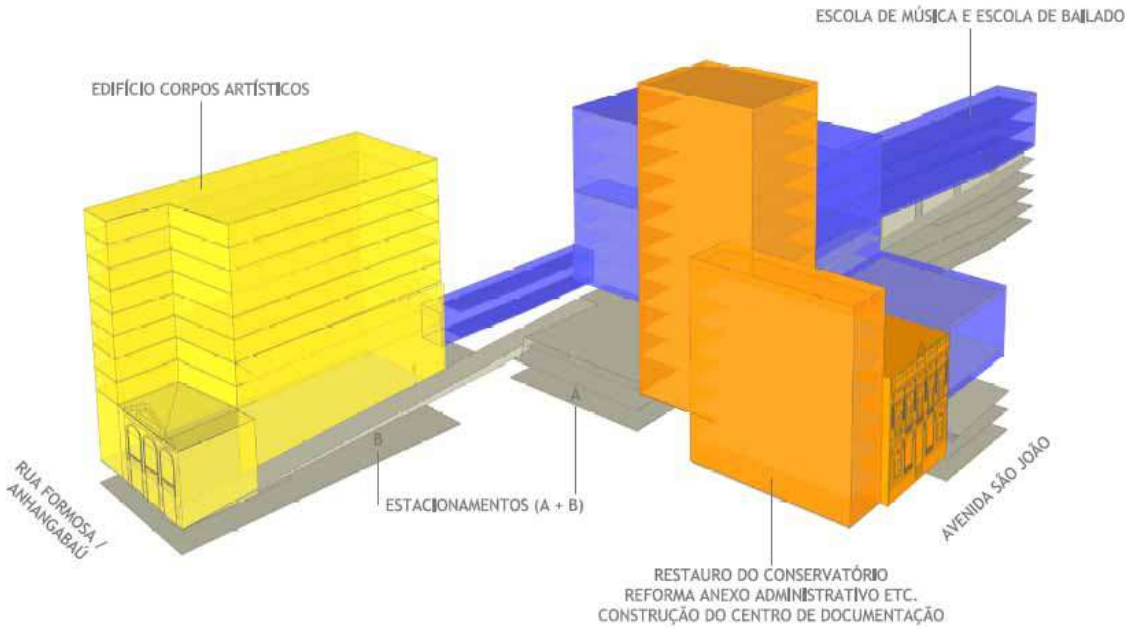


Figura 480 – Esquema da proposta de intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 481 – Proposta de intervenção – implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

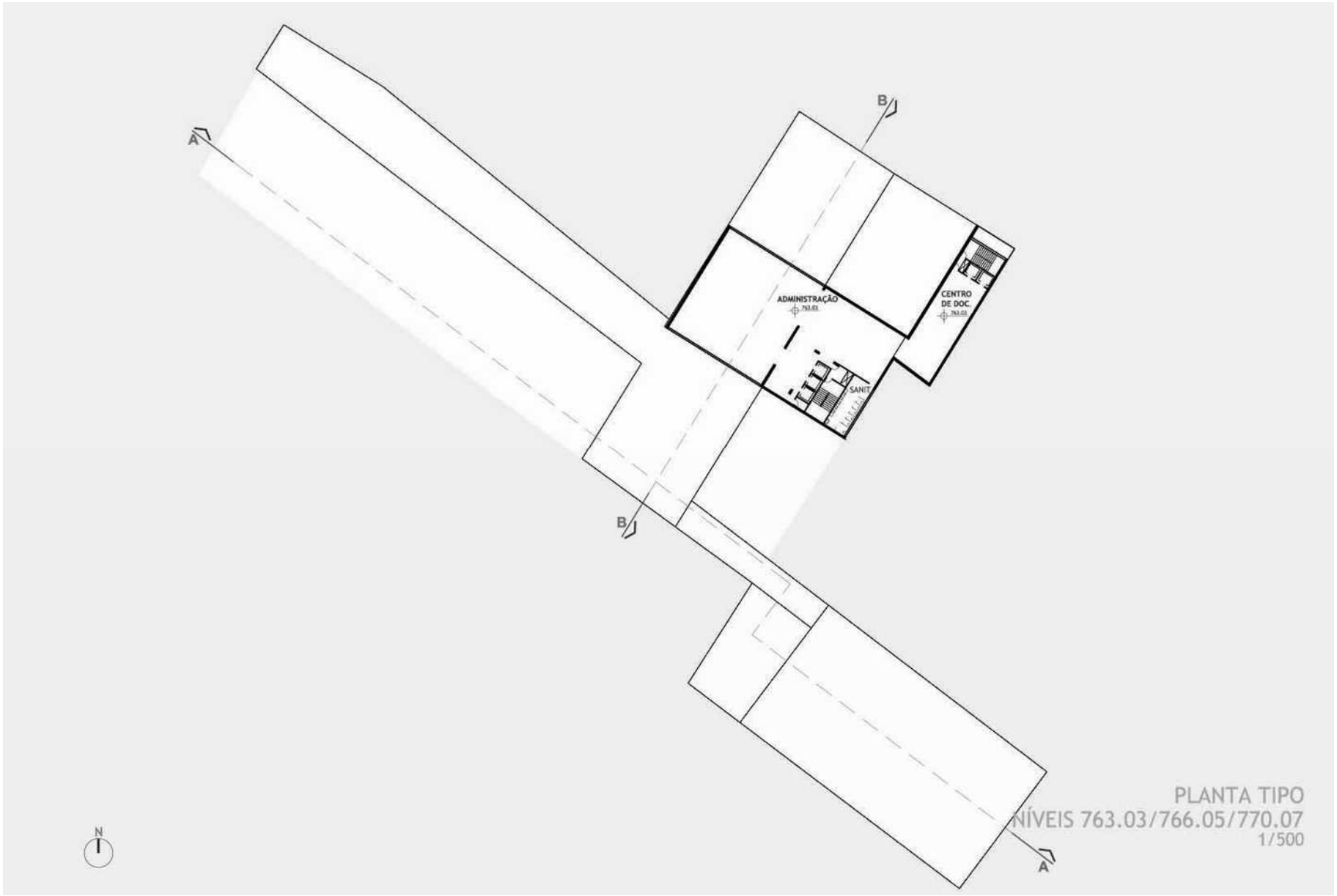


Figura 482 – Proposta de intervenção – planta tipo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

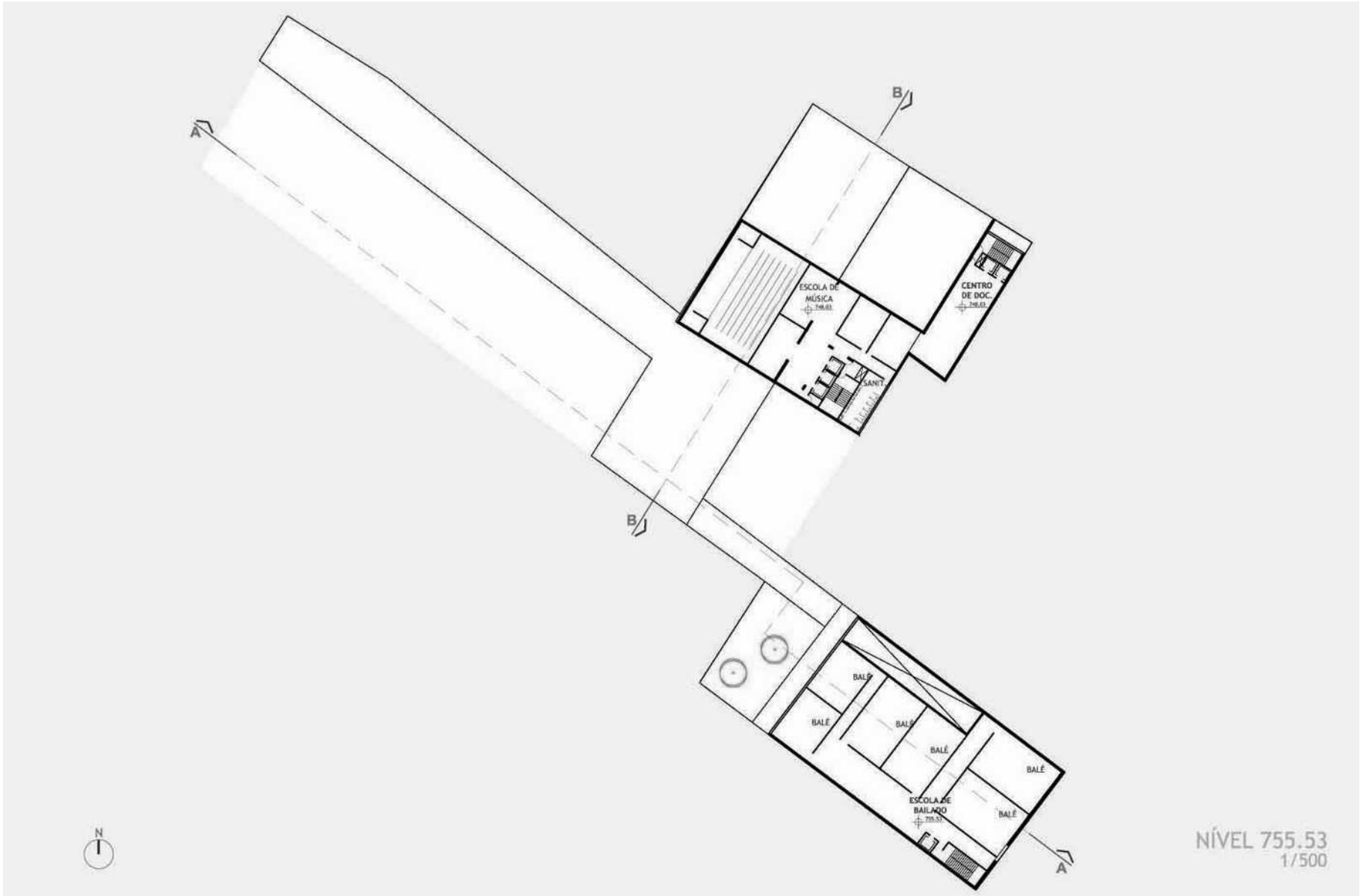


Figura 483 – Proposta de intervenção – nível 755, 53. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

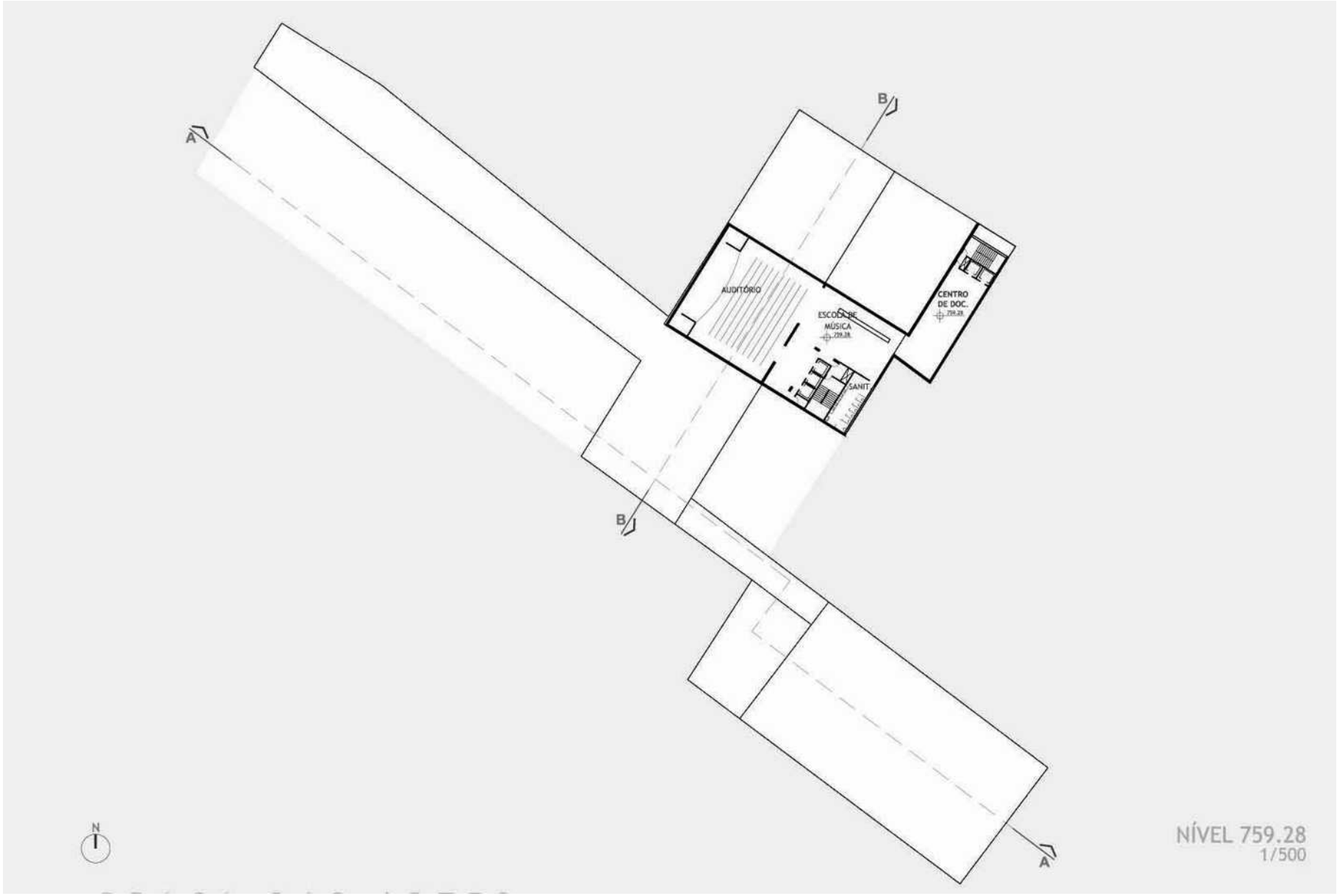


Figura 484 – Proposta de intervenção – nível 759, 28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

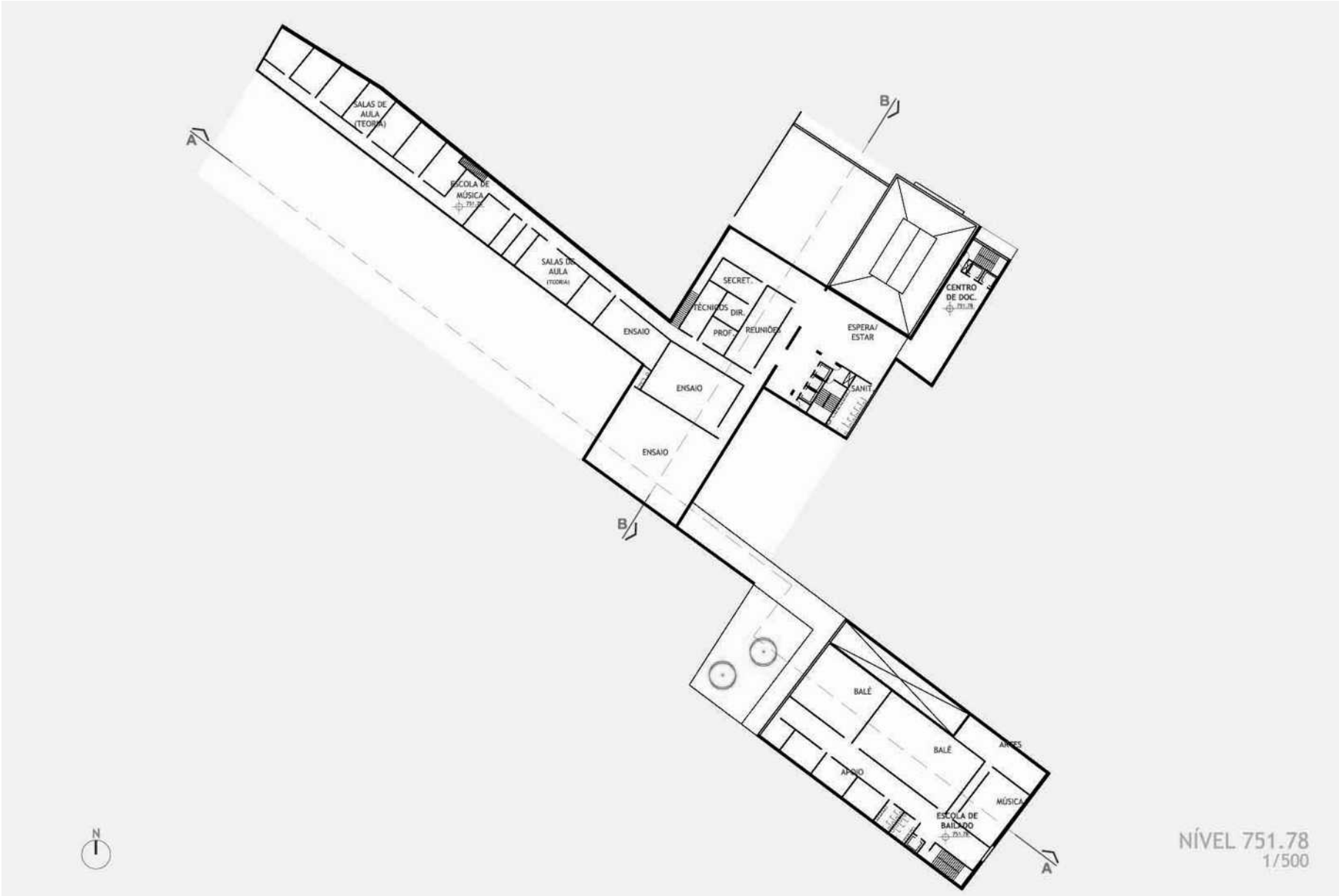


Figura 485 – Proposta de intervenção – nível 751, 78. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

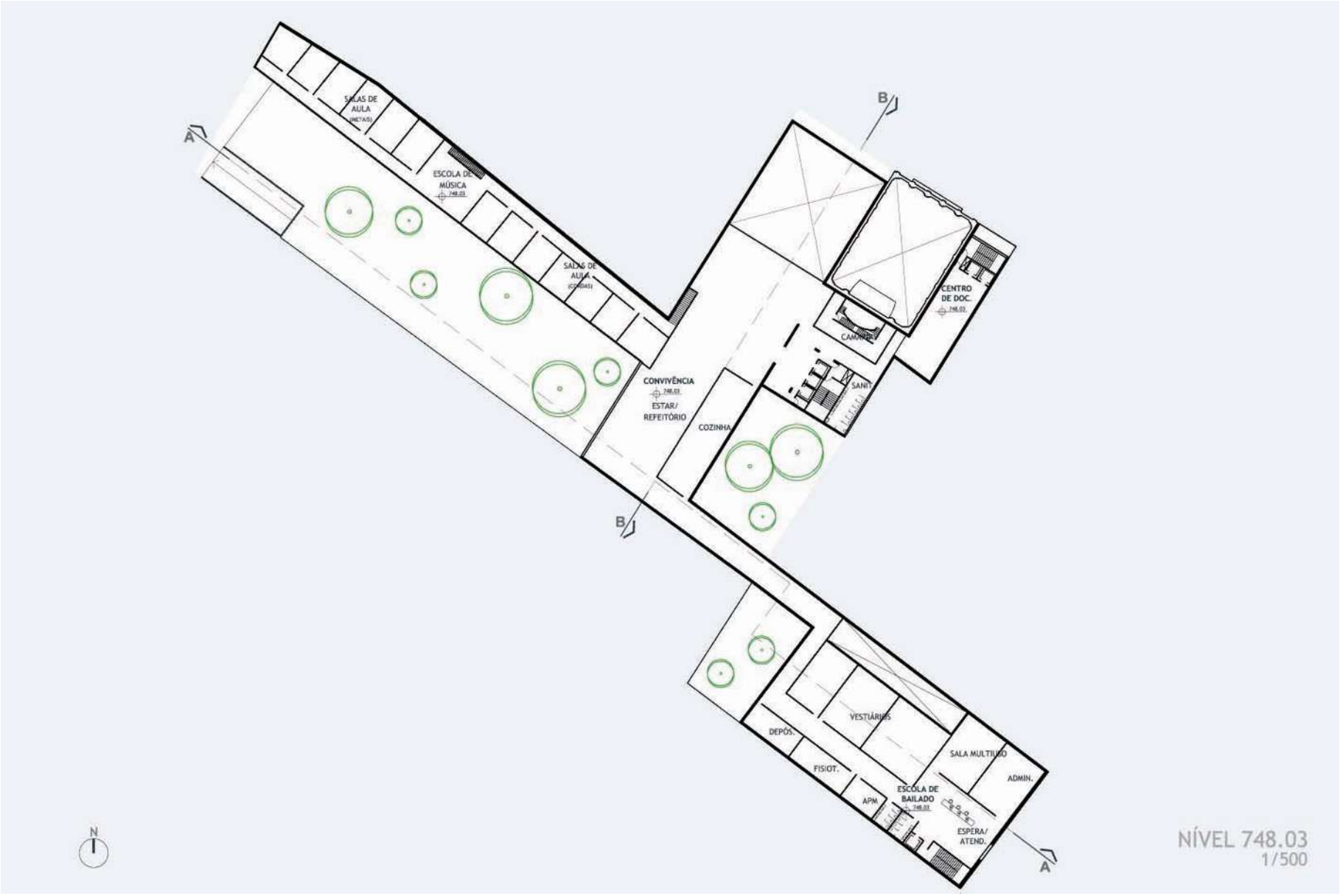


Figura 486 – Proposta de intervenção – nível 748, 03. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

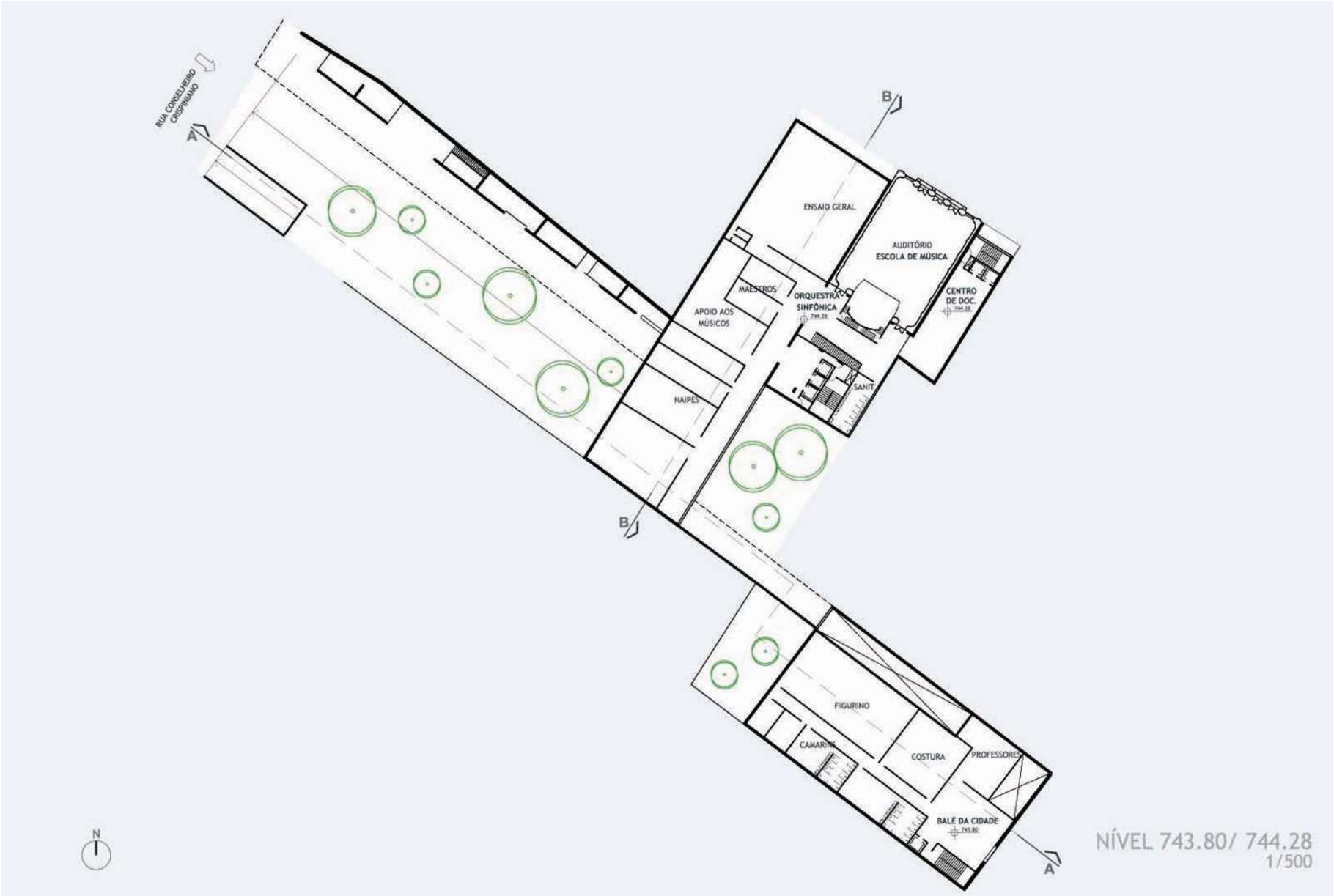


Figura 487 – Proposta de intervenção – nível 743,80/744,28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

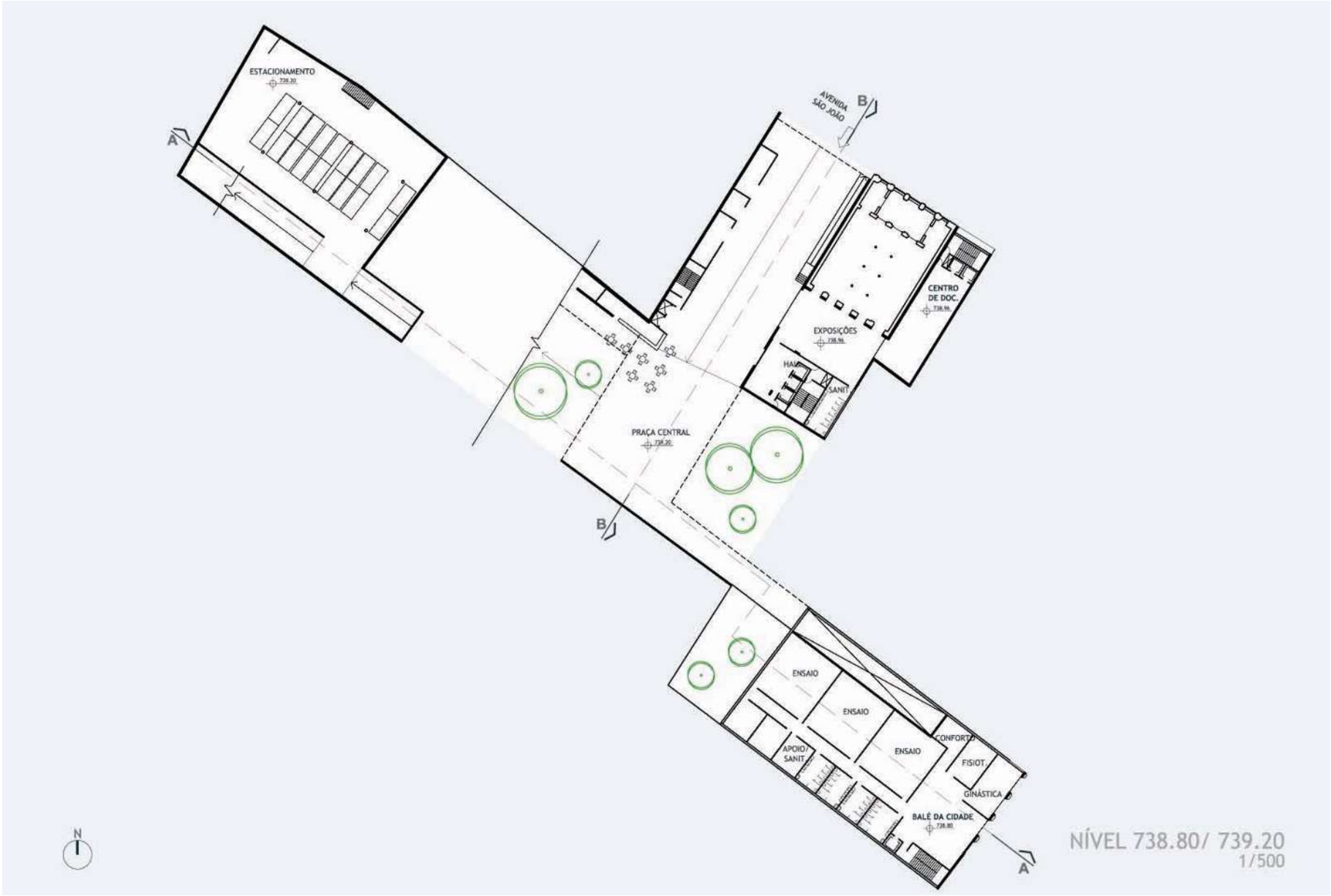


Figura 488 – Proposta de intervenção – nível 738,80/739,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

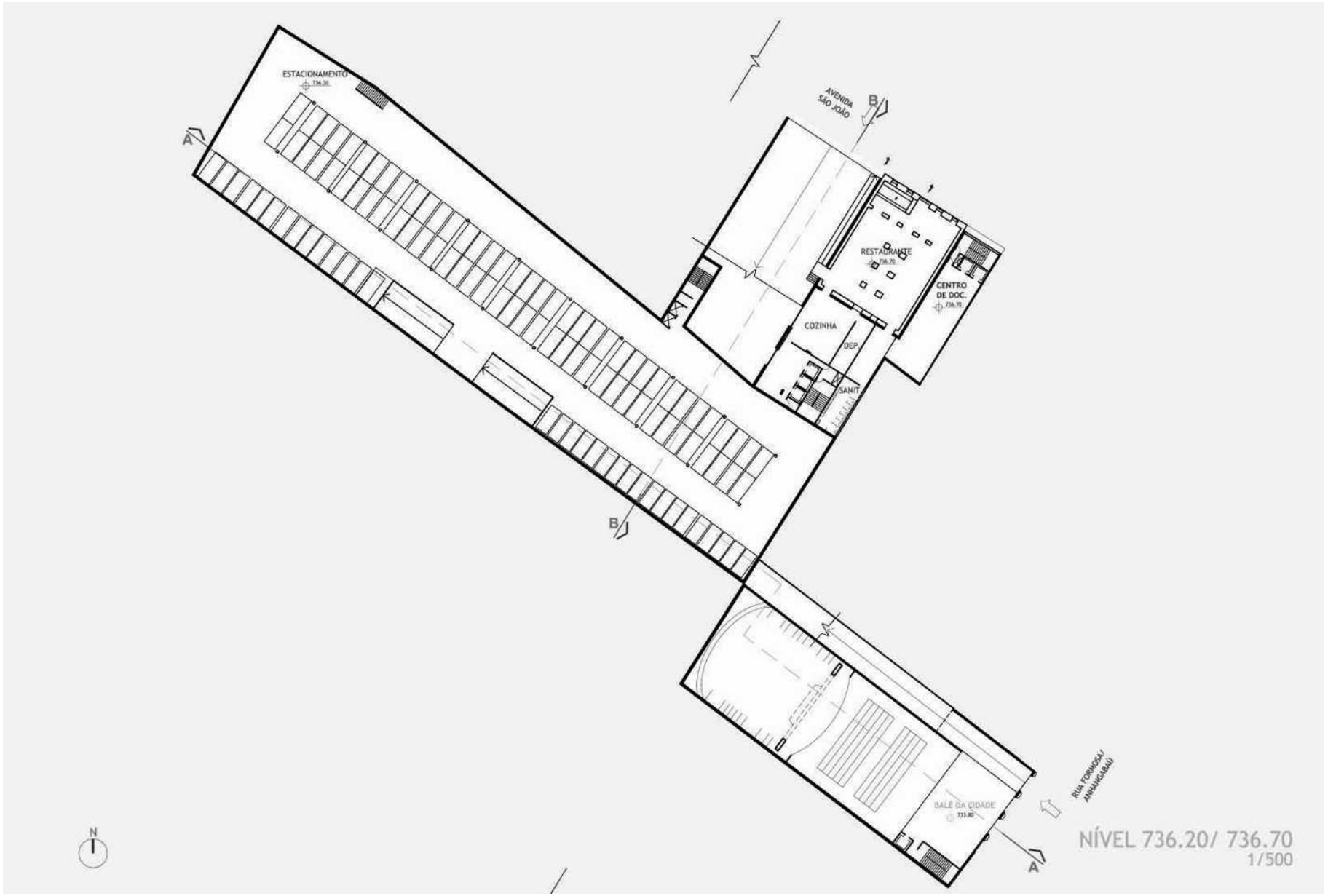


Figura 489 – Proposta de intervenção – nível 736,20/736,70. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

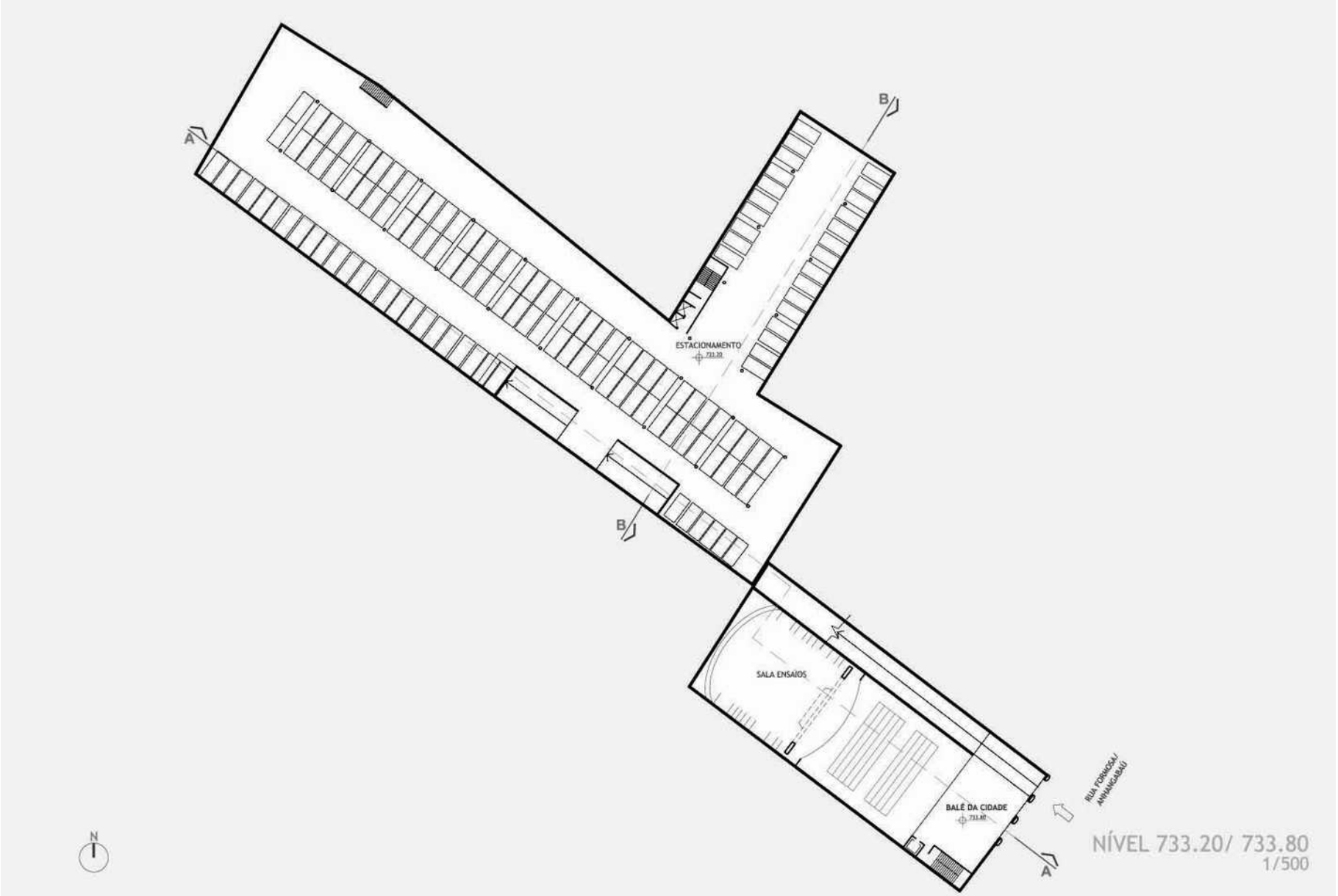


Figura 490 – Proposta de intervenção – nível 733,20/733,80. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

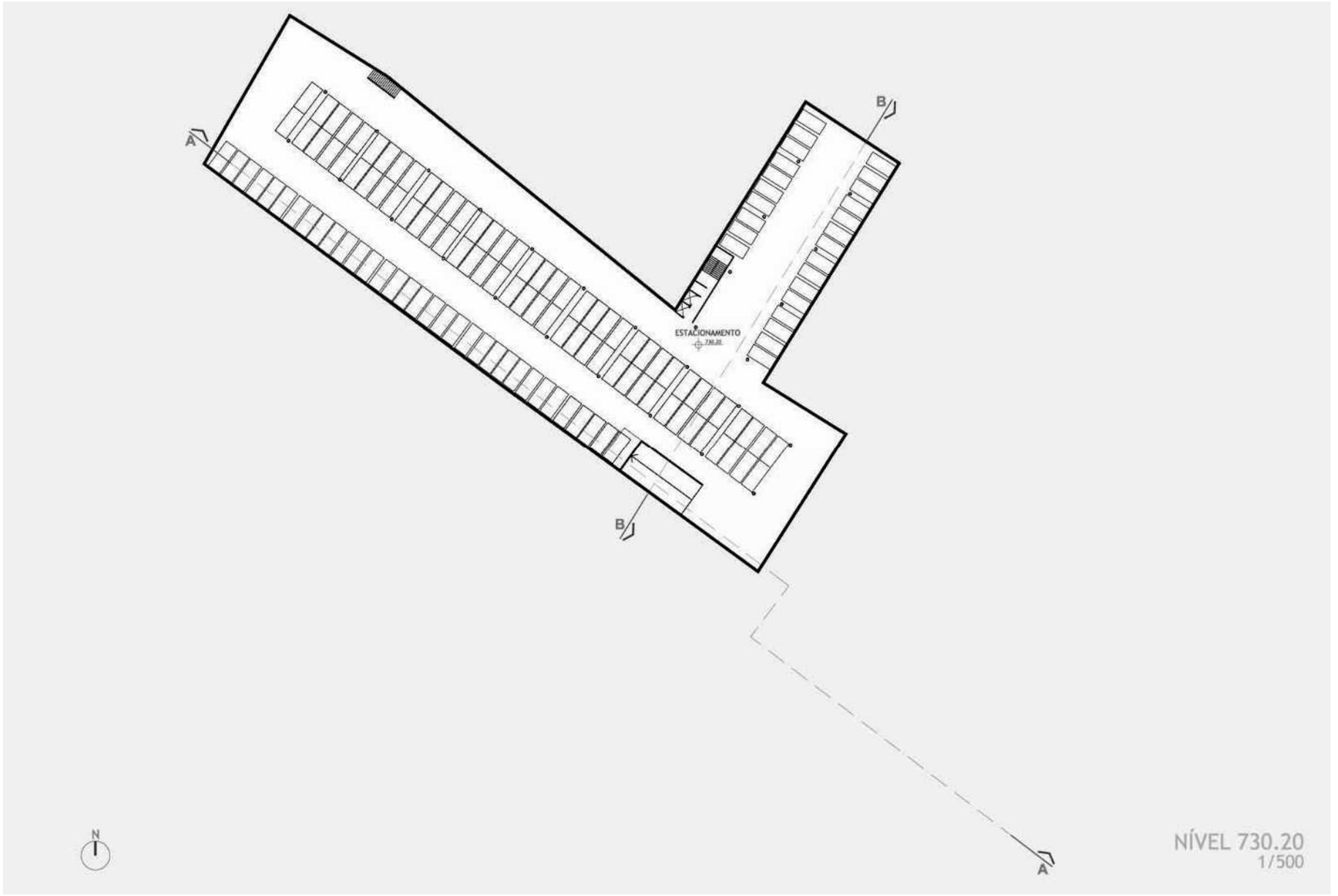


Figura 491 – Proposta de intervenção – nível 730,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

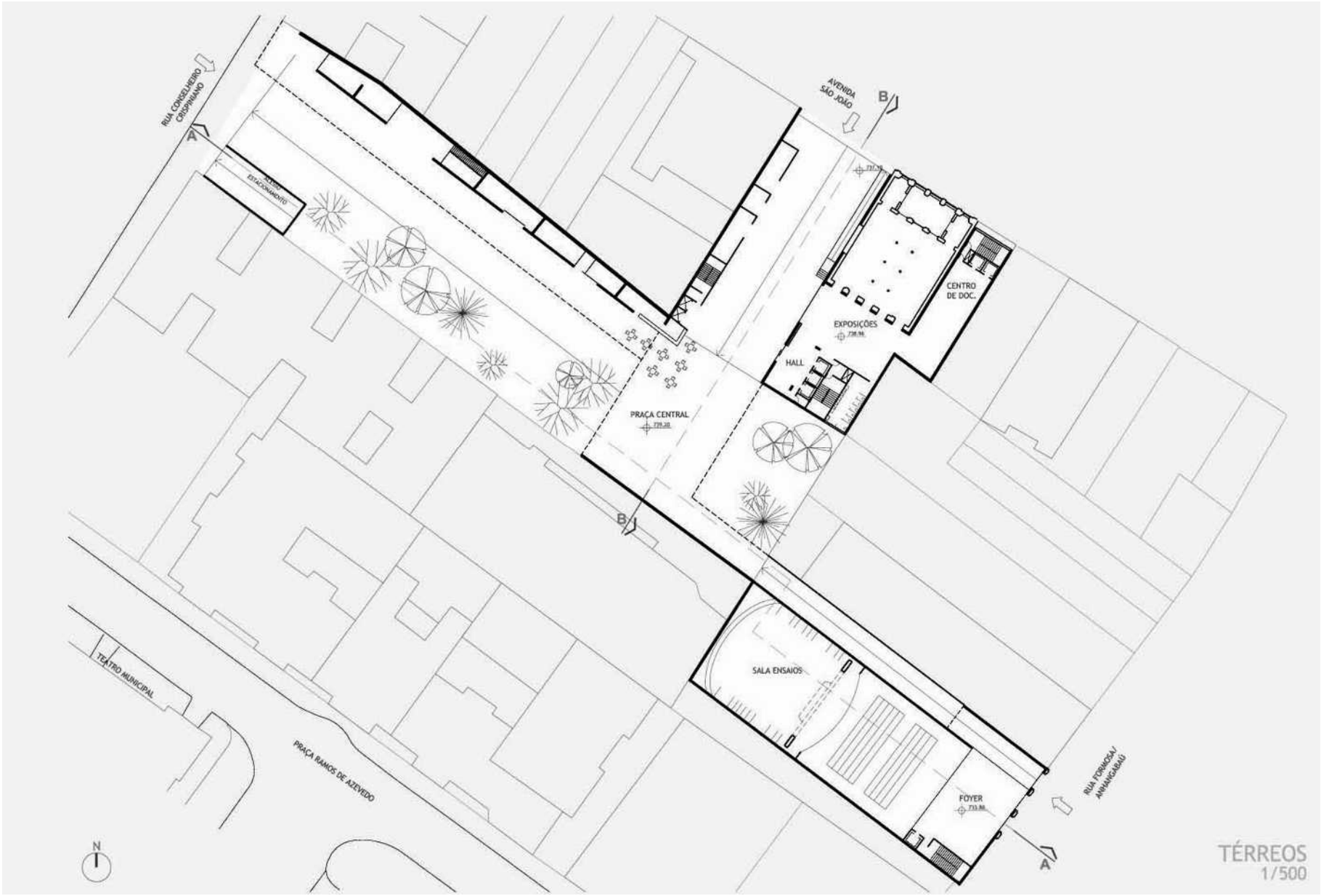


Figura 492 – Proposta de intervenção – térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 493 – Proposta de intervenção – simulação.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

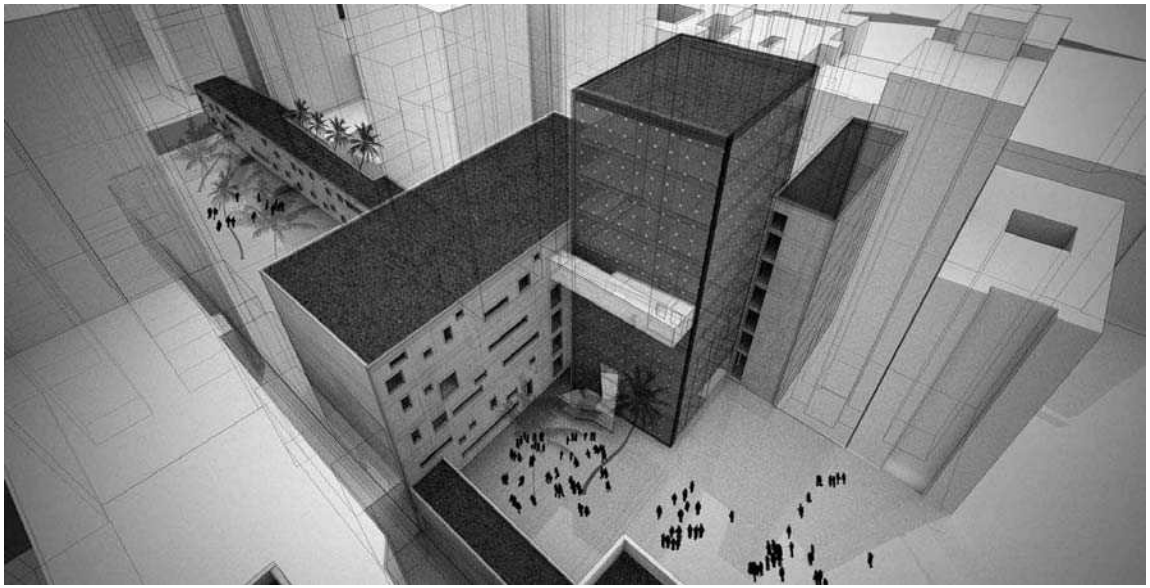


Figura 494 – Proposta de intervenção – simulação.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.50

Museu Aberto da Ferrovia Paranapiacaba

2007

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: acesso pela rodovia SP 122 Ribeirão Pires – Paranapiacaba, Santo André SP, Brasil.

Autoria: a vila foi construída pela companhia inglesa São Paulo Railway.

Data do Projeto: a partir de 1860.

Data da Construção: a partir de 1860.

Área do Terreno: -

Área construída: 4.104,00 m^2.

Uso Original: vila de apoio ao controle operacional da companhia inglesa de trens.

Nível de Tombamento: tombamento municipal em 2003; estadual em 1987; federal em 2000.

Histórico: a vila surgiu paralelamente à construção de novo sistema de transporte ferroviário. A Vila Nova ou Vila Martim Smith, como era chamada, foi planejada segundo os padrões europeus.

Programa: desconhecido.

Características arquitetônicas: A Vila Nova ou Vila Martim Smith, como era chamada, foi planejada segundos os padrões europeus – traçado ortogonal, vias hierarquizadas e infra–estrutura para abastecimento de água, rede de esgoto, fornecimento de energia, drenagem de águas pluviais e proteção contra incêndio. As residências foram construídas em madeira com jardim frontal no recuo, hierarquizadas de acordo com as famílias que ali residiam.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci. Coord. Cecília Rodrigues do Santos e Maria Inês Dias Mazzoco.

Data do Projeto: 2007-2008.

Data da Construção: em projeto.

Contratante: Associação Brasileira de Patrimônio Ferroviário.



Figura 495 – Mapa antigo da Vila de Paranapiacaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 1210,00 m^2.

Área demolida: 580,00 m^2.

Uso atual: abandonado.

Programa: desconhecido.

Descrição da intervenção: o projeto faz parte da implantação do Museu Aberto da Ferrovia para preservação do patrimônio ferroviário e história da ferrovia, visando à formação de museu de objetos, maquinários e equipamentos ligados a essa atividade, revitalização de

locomotivas e restauração de documentos. O espaço a ser criado nos galpões da Mooca será um dos núcleos do Museu Aberto da Ferrovia (MAF). Outro núcleo será a Estação Mooca.

2.2. PRÉDIO NOVO

Os desenhos aqui apresentados fazem parte de um primeiro estudo. Não há dados concretos sobre área construída, usos e programa, uma vez que o projeto encontra-se em andamento.



Figura 496 – Vista aérea da Vila de Paranapiacaba.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

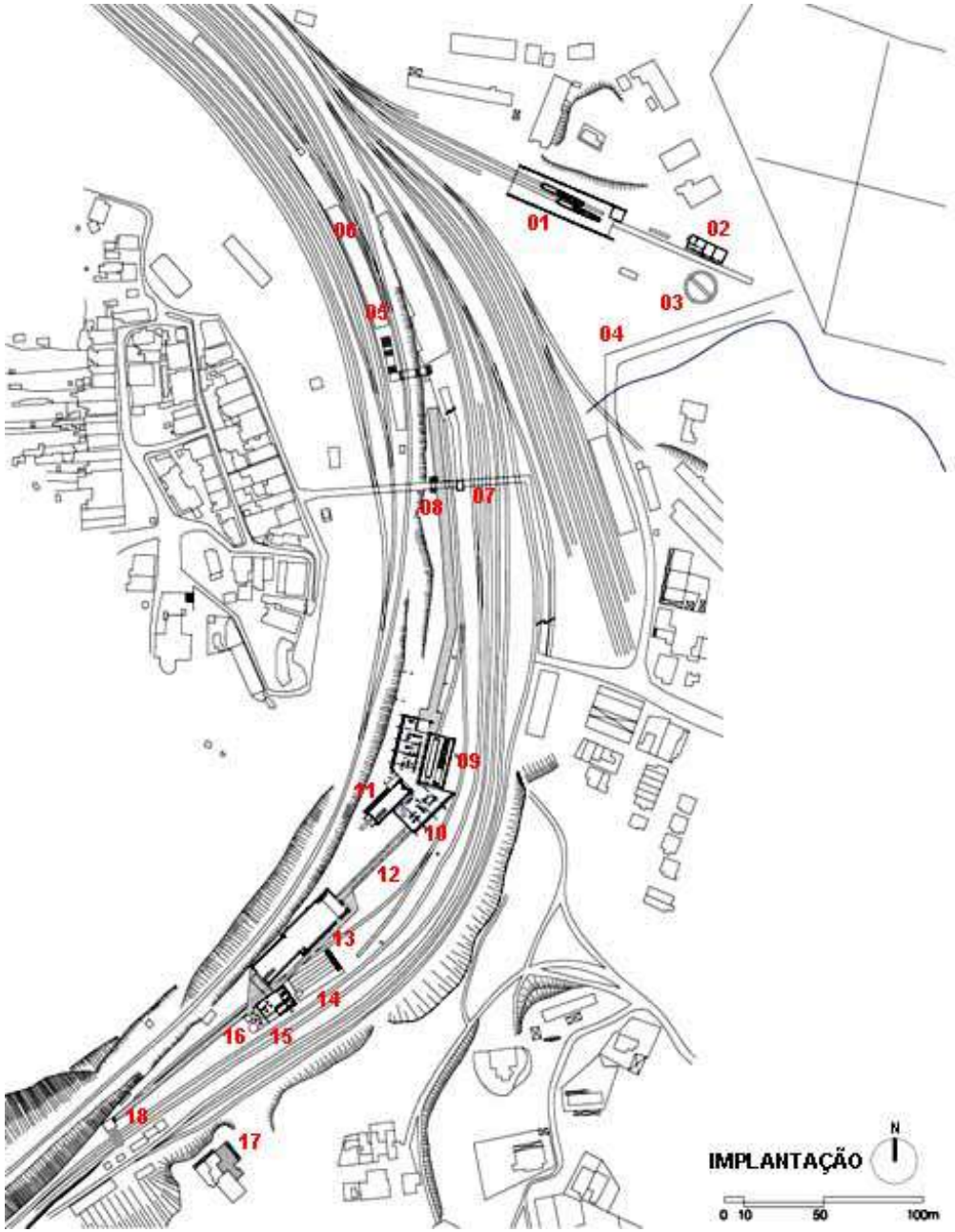


Figura 497 – Implantação (01 Oficina de restauro de trens; 02 Recepção/administração; 03 Girador de trens; 04 Galpão a ser demolido; 05 Estação a ser restaurada; 06 Torre da estação; 07 Passarela e cabine de manobras; 08 Novo acesso vertical a partir da passarela; 09 Oficina de locobreques. 10 Edifício novo: sala de exposições permanentes; 11 4ª casa de máquina fixa do sistema funicular ; 12 Nova marquise de ligação; 13 Exposições temporárias/espaço multiuso; 14 5ª casa de máquina fixa do sistema funicular; 15 Loja/café no galpão da antiga caldeira; 16 Reservatório de óleo combustível ; 17 Casa de hóspedes; 18 Conjunto da cabine de manobras, caixa d'água e pequena oficina a ser transformado em novo mirante da serra; 19 Requalificação do parque ferroviário na área do museu). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

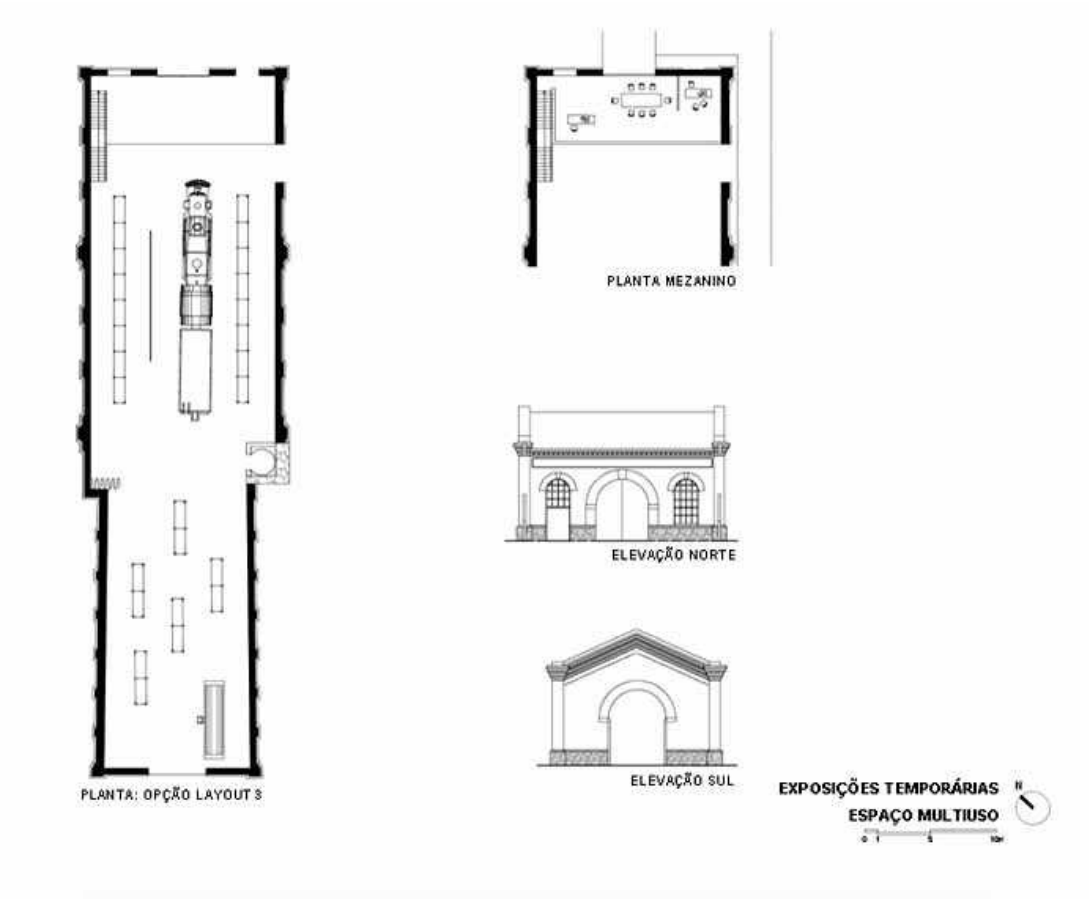


Figura 498 – Projeto do Pavilhão de exposições temporárias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 498 – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições temporárias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

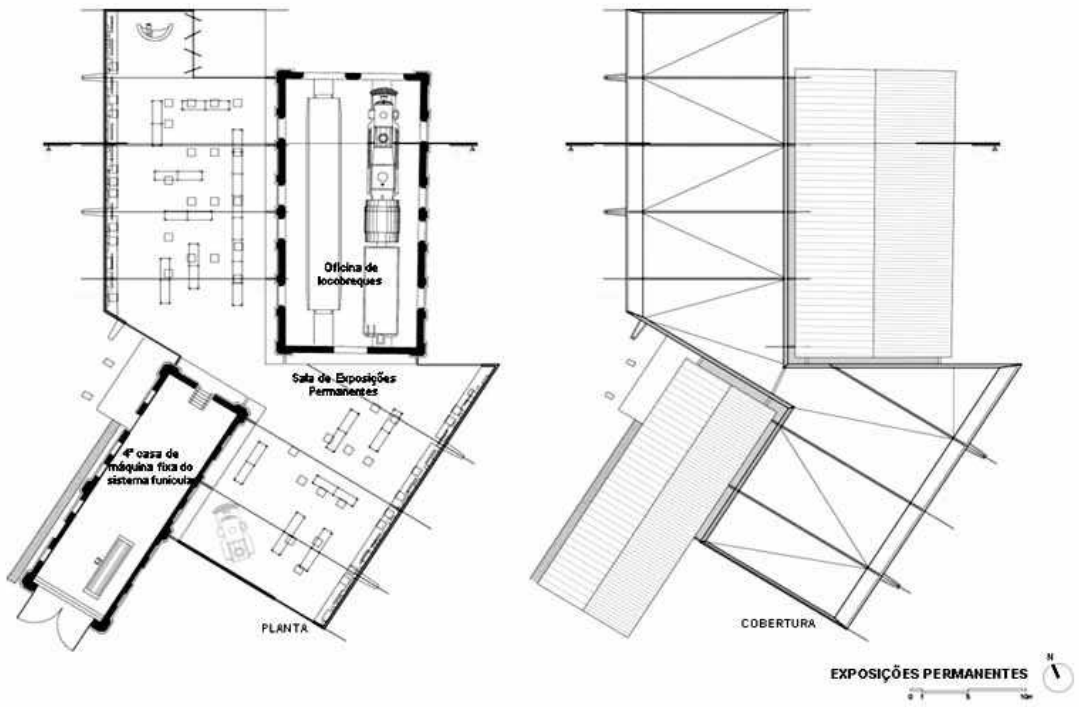


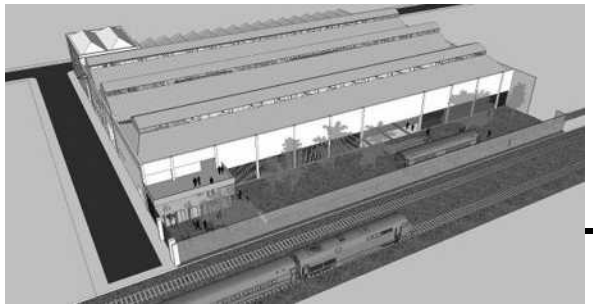
Figura 500 – Projeto do Pavilhão de exposições permanentes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 501 – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições permanentes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 502 – Ligação entre os prédios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.51

Museu Aberto da Ferrovia - Mooca

2007

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: esquina das ruas M. J. Fellipo e Borges de Figueiredo, Mooca, São Paulo SP, Brasil.

Autoria: não encontrada.

Data do Projeto: primeira metade do século XX.

Data da Construção: primeira metade do século XX.

Área do Terreno: 8.578,00 m^2.

Área construída: 7.510,00 m^2.

Uso Original: antiga gráfica, galpões e oficinas da São Paulo Railway (SPR). Hoje é utilizada pela Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM).

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: não encontrado.

Programa: gráfica, galpões e oficinas.

Características arquitetônicas: edificações construídas em alvenaria de tijolos com estrutura metálica e cobertura metálica.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci. Coord. Cecília Rodrigues do Santos e Maria Inês Dias Mazzoco.

Data do Projeto: 2007-2008.

Data da Construção: em projeto.

Contratante: Associação Brasileira de Patrimônio Ferroviário.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 857,00 m^2

Uso atual: centro cultural.

Programa: acervo, biblioteca, exposições permanentes, exposições temporárias, cafeteria, loja, auditório, oficinas.

Descrição da intervenção: o projeto faz parte da implantação do Museu Aberto da Ferrovia para preservação do patrimônio ferroviário e história da ferrovia, visando a formação de museu de objetos, maquinários e equipamentos ligados a essa atividade, revitalização de locomotivas e restauração de documentos. O espaço a ser criado nos galpões da Mooca será um dos núcleos do MAF. Outro núcleo será a Estação Paranapiacaba.

No núcleo Mooca será implantado o Centro de Documentação e Pesquisa. A intervenção prevê a limpeza de todos os acréscimos posteriores pelo qual passou o conjunto de edificações e a restauração das mesmas. Serão criados três blocos – o primeiro, para a Rua Borges Figueiredo, onde funcionava a antiga gráfica da SPR, abrigará o Centro de Documentação e Pesquisa, com biblioteca, reserva técnica e espaços administrativos; o segundo, os galpões centrais, receberão as exposições permanentes e temporárias; o terceiro, ligado ao pátio aberto da ferrovia será transformado em oficina de recuperação e restauro dos componentes ferroviários de onde poderão partir composições para a Estação Paranapiacaba. Todo o espaço será complementado com áreas de acolhimento, sanitários públicos, bar/cafeteria, auditório, sala de formação de monitores e espaços de apoio.

As Edificações passarão por restauro e pequenas intervenções contemporâneas com a criação de novos espaços de circulação e uma grande passarela central, que servirá como espaço expositivo.



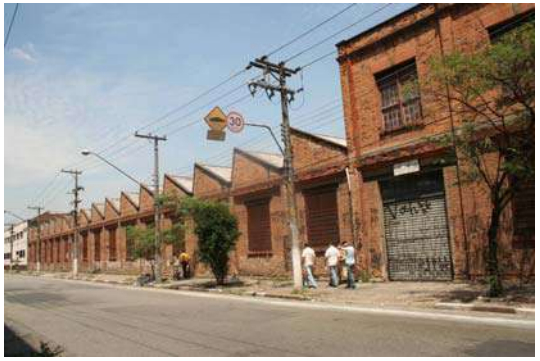
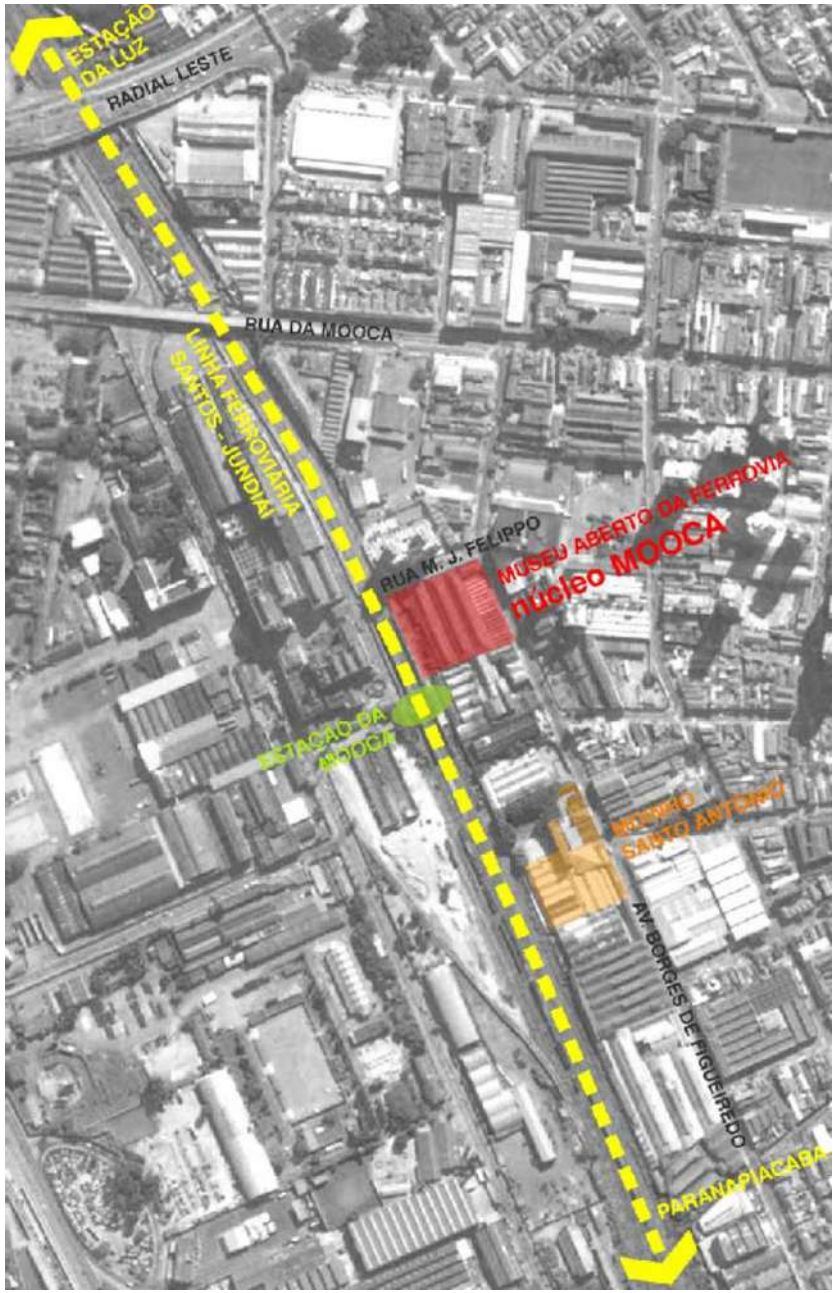


Figura 503 – Vista de edificação da rua M J Felippo Foto: Anne Dietrich – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.
Figura 504 – Vista de edificação da rua Borges de Figueiredo. Foto: Anne Dietrich – Fonte: Acervo do



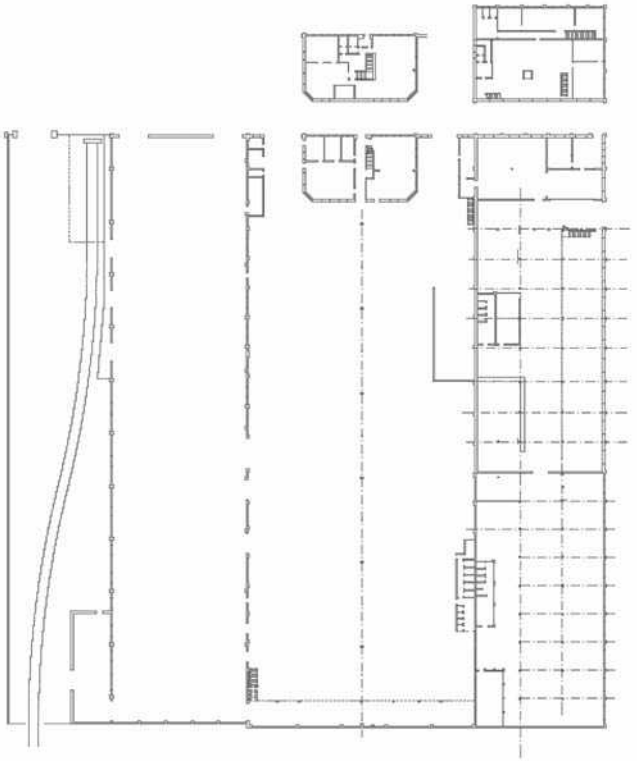


Figura 505 – Implantação do Museu Aberto da Ferrovia – Núcleo Mooca. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 506 – Planta da edificação existente.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

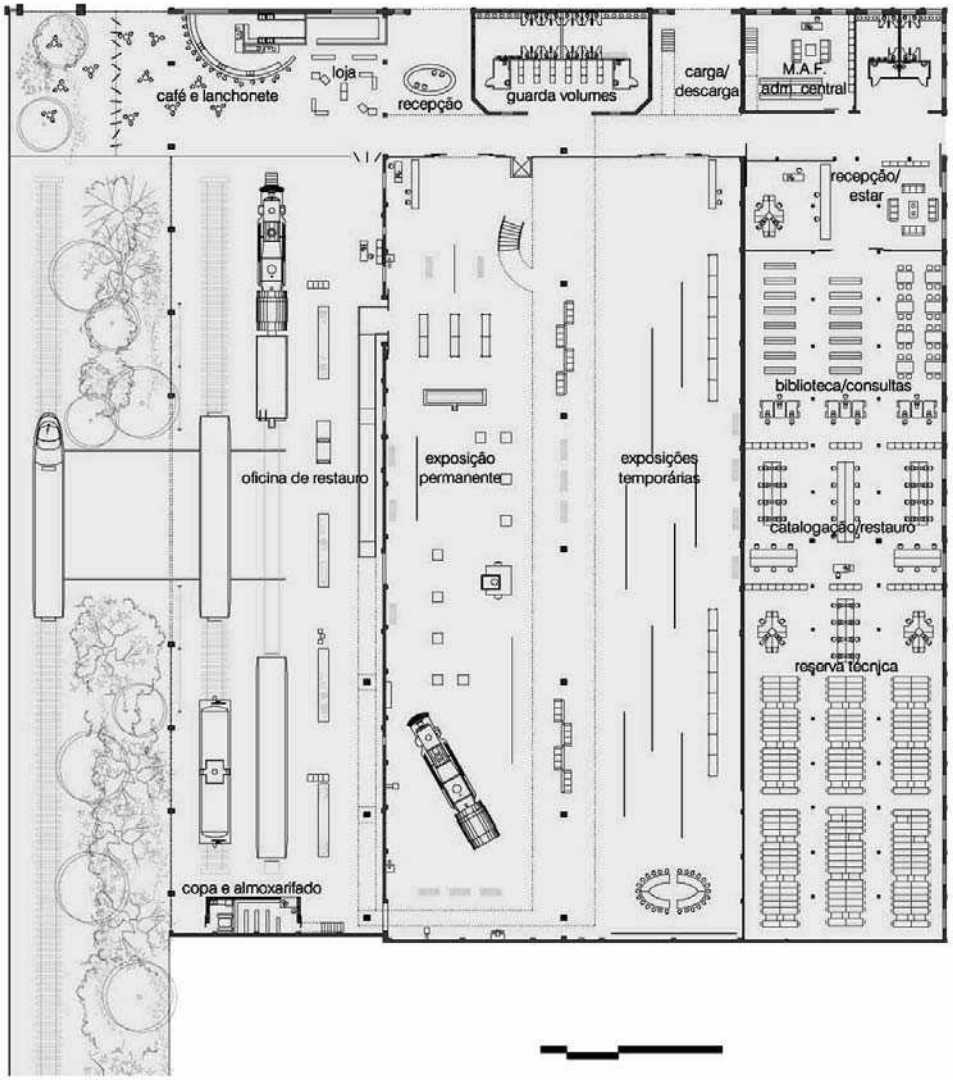
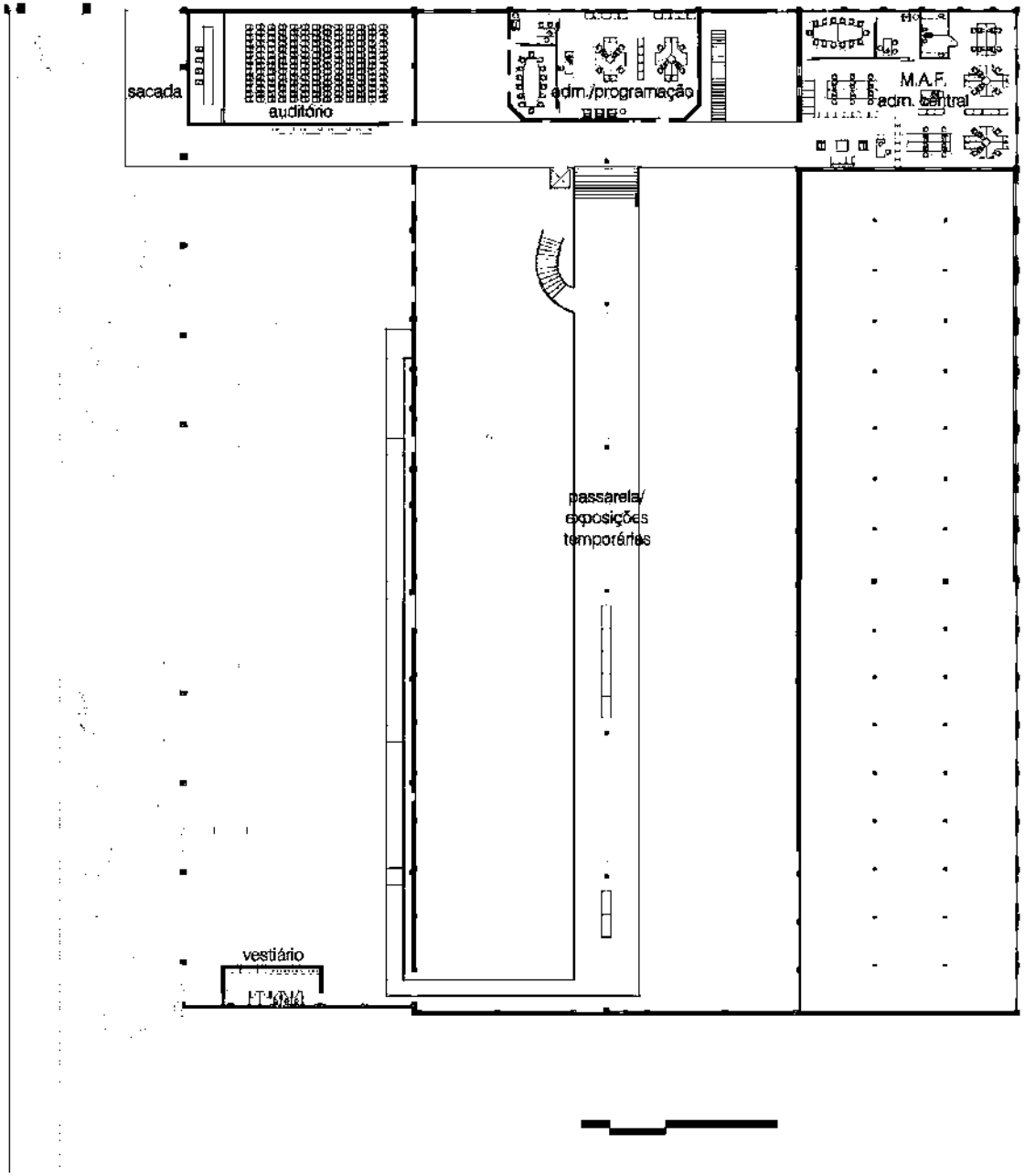


Figura 507 – Proposta de Intervenção – planta térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 508 – Proposta de Intervenção – planta pavimento superior.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



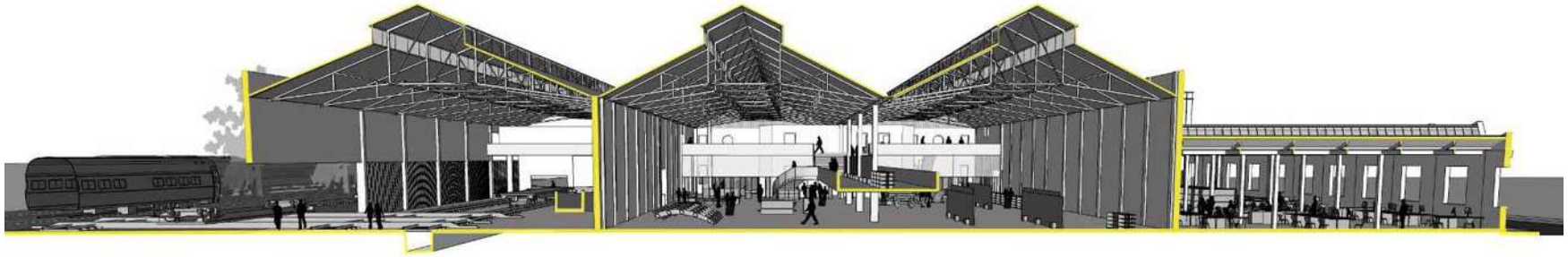
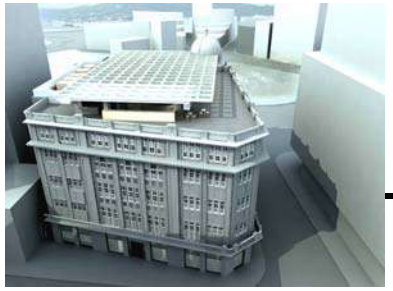


Figura 509 – Proposta de Intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 510 – Proposta de Intervenção – vista interna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.52

Sesc Vitória
2007

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO – Ed. Glória

Endereço: Av. Governador Bley, 235, centro, Vitória ES, Brasil.

Autoria: arquiteto alemão Ricardo Wright.

Data do Projeto: início da década de 1930.

Data da Construção: início da década de 1930.

Área do Terreno: 1.450,00 m^2.

Área construída: 4.000,00 m^2.

Uso Original: cine-teatro.

Nível de Tombamento: tombamento estadual.

Histórico: não encontrado.

Programa: não encontrado.

Características arquitetônicas: edificação em estilo neoclássica construída em concreto armado. A planta ocupa todo o lote, de desenho trapezoidal – uma das esquinas tem canto arredondado e, a outra, chanfrado. O teatro ocupa a parte central da planta e é envolto por

espaços de apoio. O prédio passou por várias reformas ao longo de sua história, mas a falta de dados concretos não permite uma descrição mais aprofundada.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2007.

Data da Construção: não venceram o concurso.

Contratante: concurso realizado pelo IAB–ES e Sesc.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 412,00 m^2.

Uso atual: Centro Cultural do Sesc.

Programa: teatro “1” com configuração italiana, teatro “2” com configuração múltipla, sala de dança, banco de textos teatrais, biblioteca, cinema, laboratório literário, sala de música, estúdio de gravação, salas de aula de música, galeria de artes visuais, reserva técnica, espaço memória, salas administrativas, *cyber*-café, livraria, bar-terraço, salas de aula.

Descrição da intervenção: a proposta de intervenção no Edifício Glória partiu de um convite do Sesc a alguns escritórios de arquitetura (Armando Valenzuela, Brasil Arquitetura, Carlos Bratke, Ciro Pirondi – que obteve a maior pontuação e Rodrigo Azevedo), para restauro, reforma e adequação do edifício para abrigar o Centro Cultural do Sesc.

Segundo a proposta do Brasil Arquitetura, a intervenção seguiria as seguintes diretrizes:





Figura 511 – Vista geral da edificação existente.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.
Figura 512 – Vista do estado atual da cobertura.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

– restauro das fachadas em sua forma original, com implantação de nova iluminação;

– manutenção do teatro no coração do edifício, com aumento do proscênio e retomada das curvas originais da platéia com o acréscimo de uma parede curva em concreto revestida por tapeçaria;

– criação de praça interna no vazio central do edifício, implantação de jardim vertical nos quatro lados, com cobertura metálica e vidro;

– demolição da mansarda para criação de um terraço, uma espécie de belvedere, na cobertura;

– readequação dos espaços internos para os novos usos.

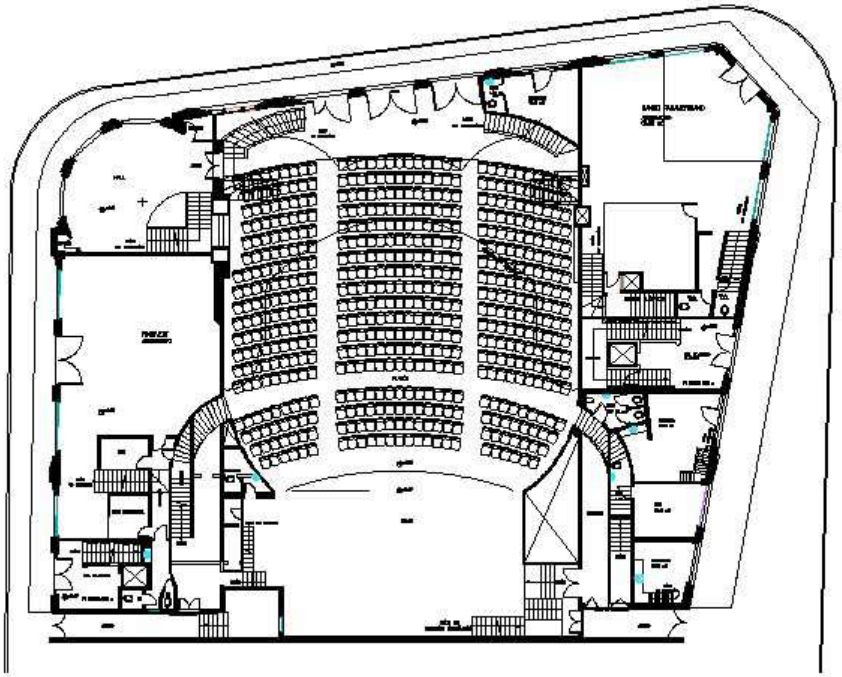


Figura 513 – Planta do pavimento térreo antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

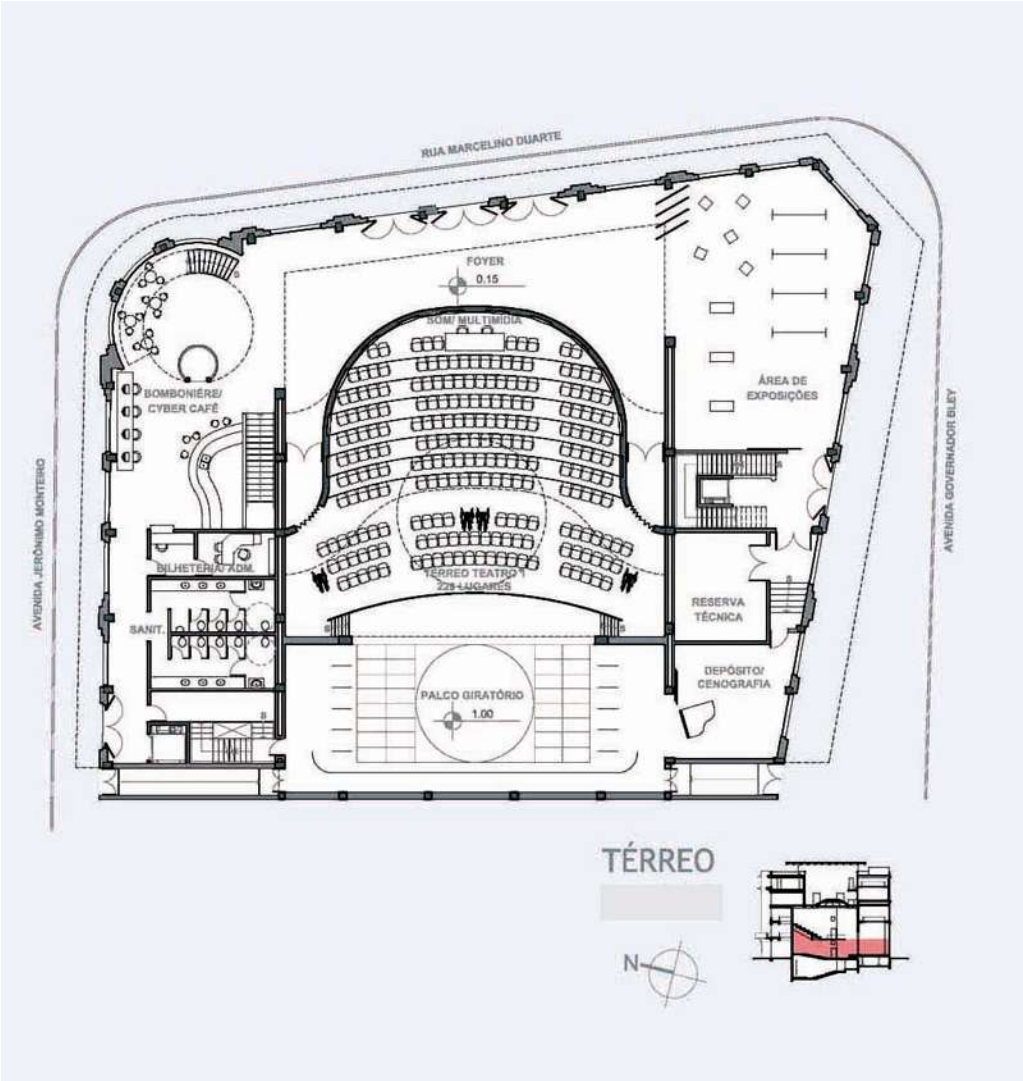


Figura 514 – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

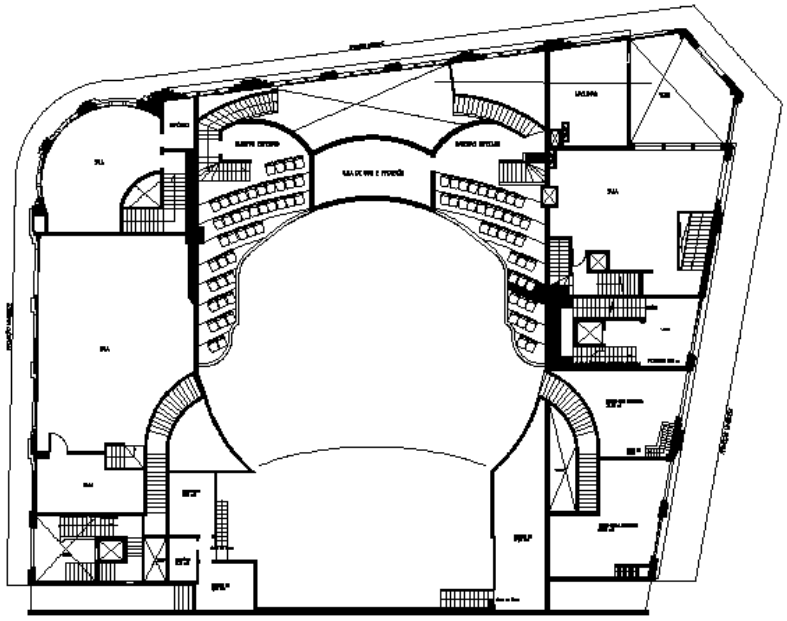


Figura 515 – Planta do mezanino antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

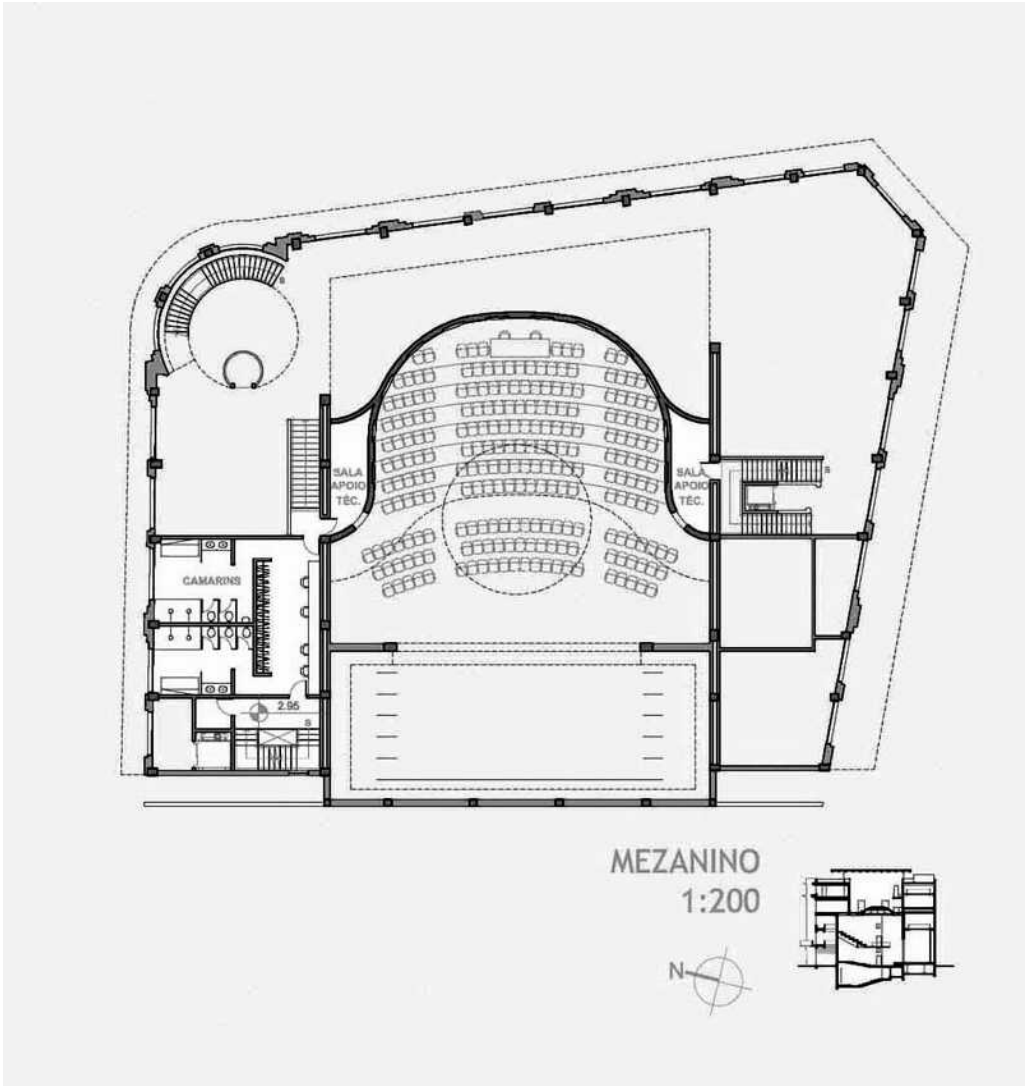


Figura 516 – Planta do mezanino com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

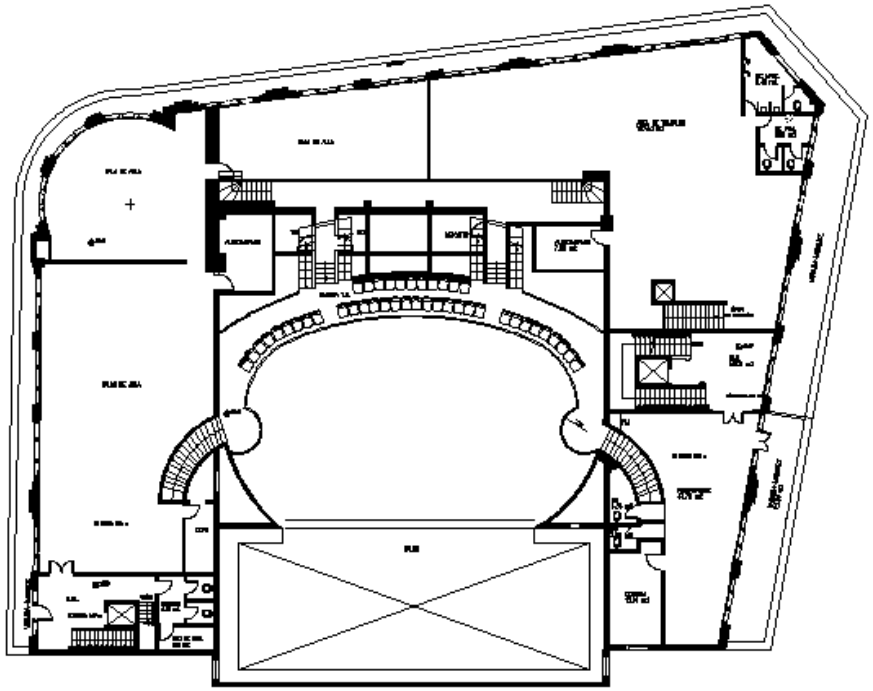


Figura 517 – Planta do primeiro pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

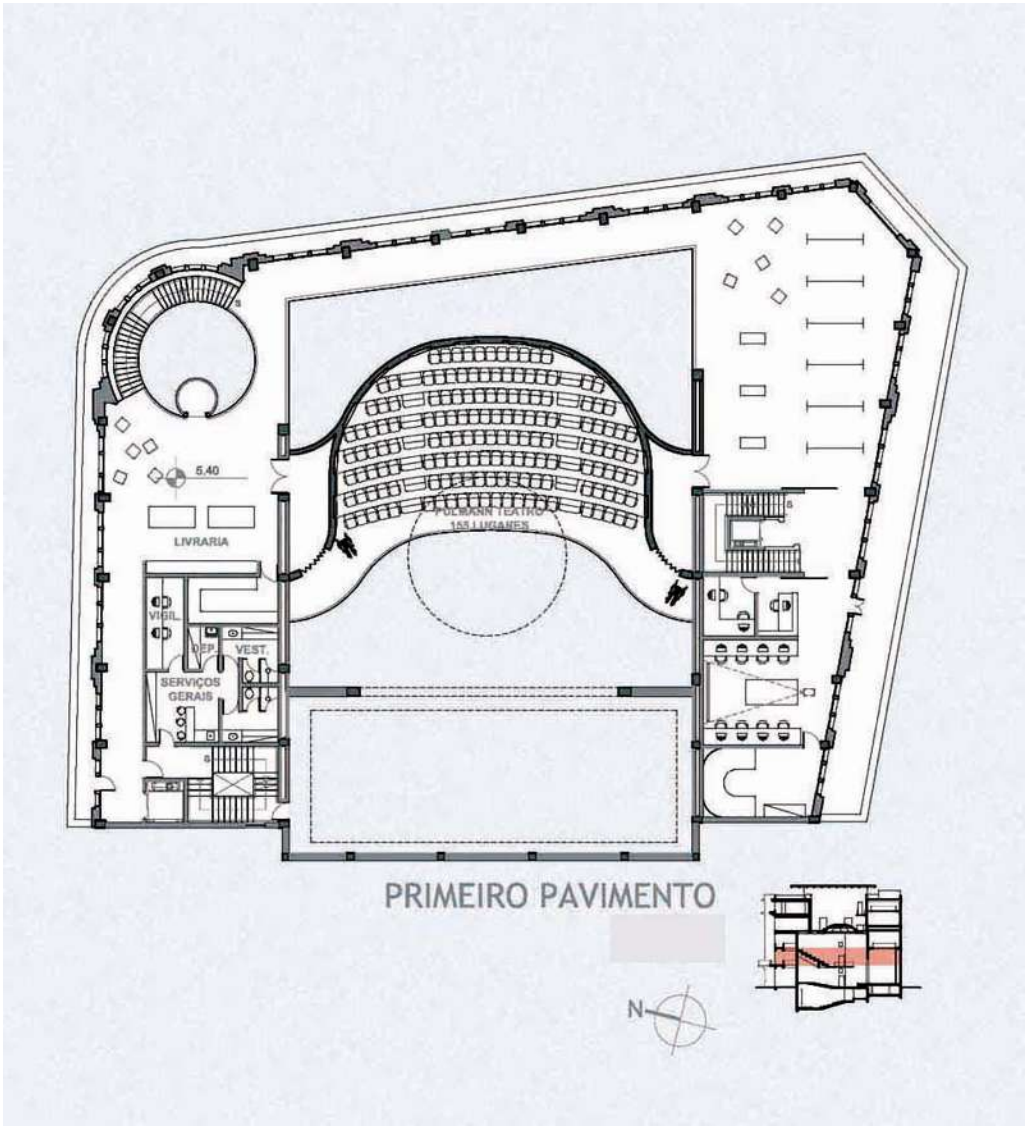


Figura 518 – Planta do primeiro pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

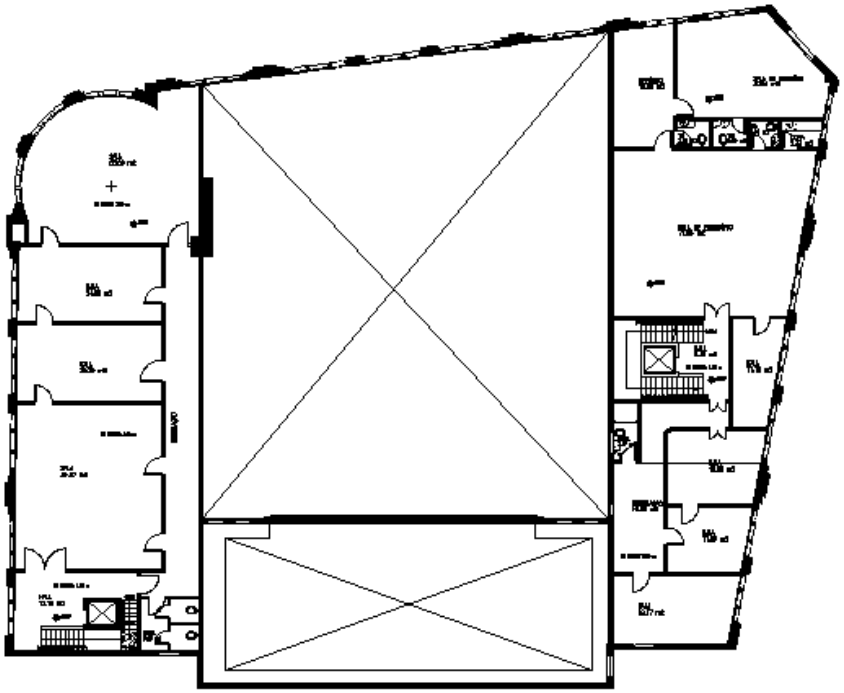


Figura 519 – Planta do segundo pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

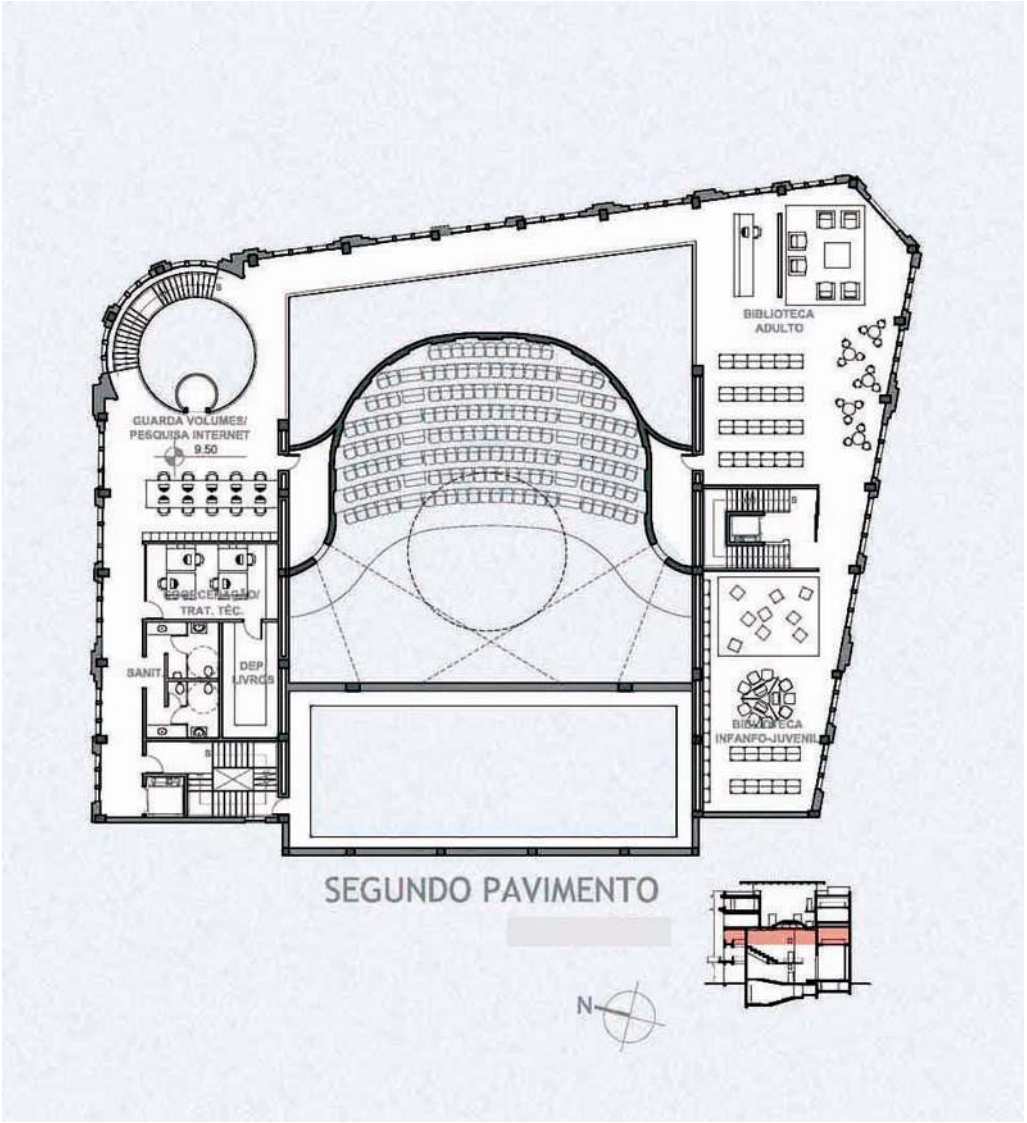


Figura 520 – Planta do segundo pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

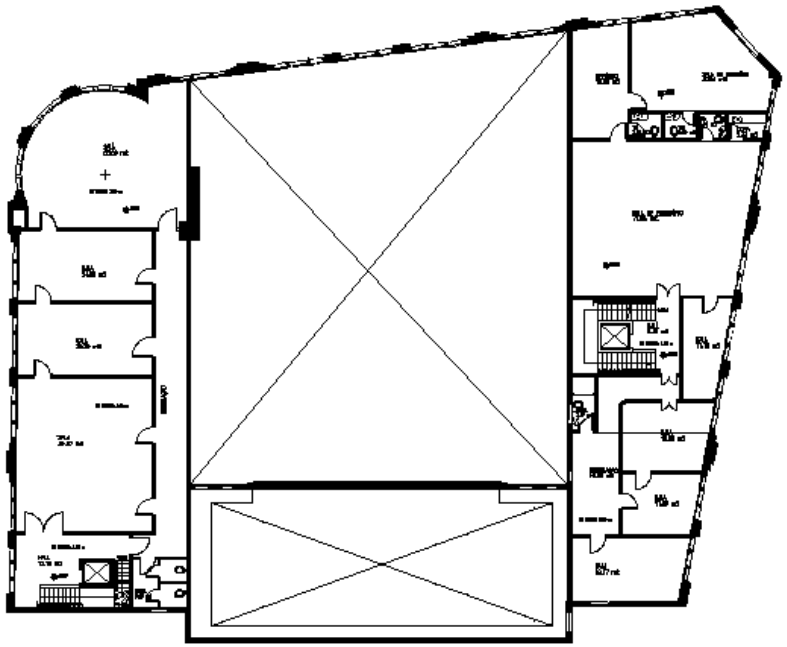


Figura 521 – Planta do terceiro pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

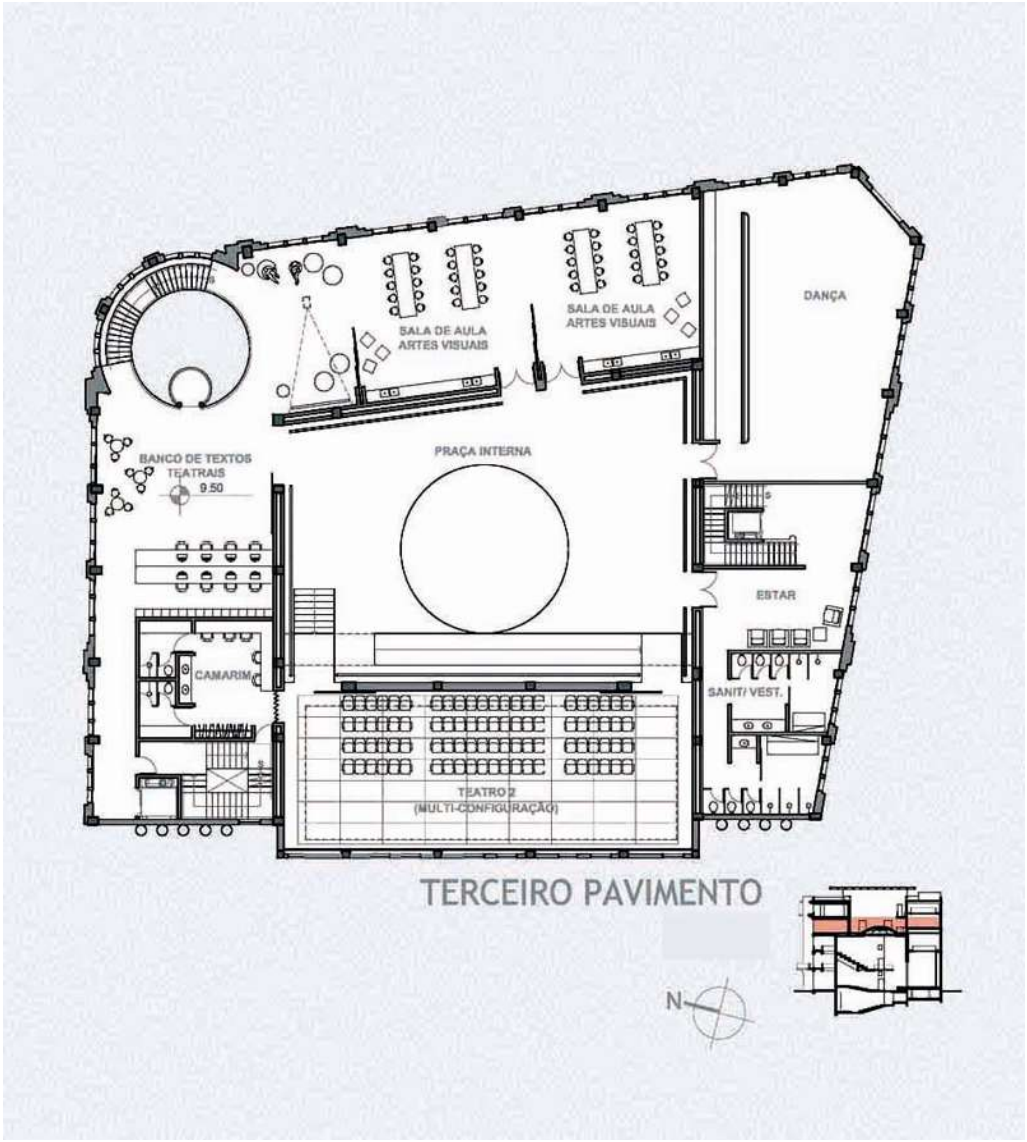


Figura 522 – Planta do terceiro pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

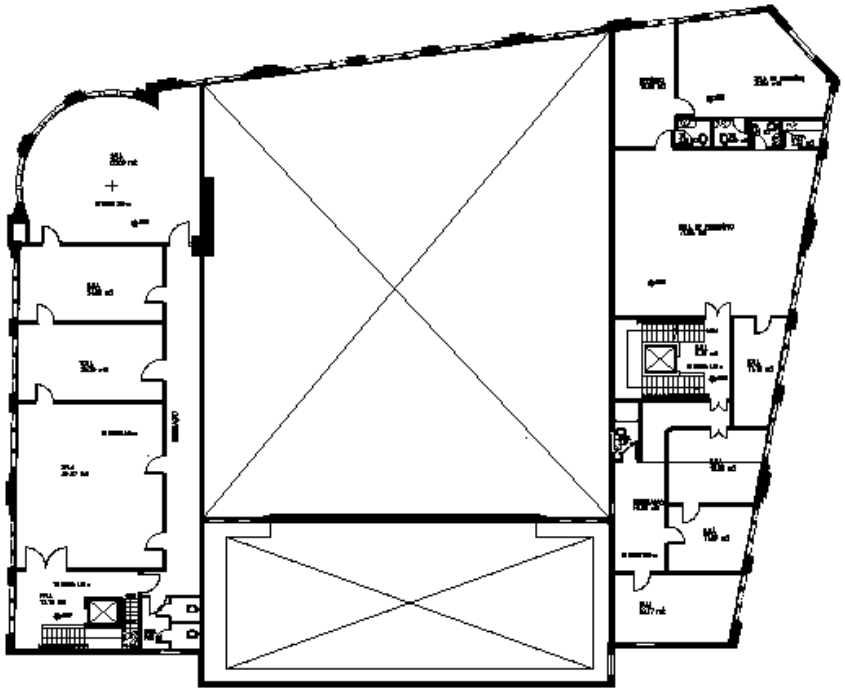


Figura 523 – Planta do quarto pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

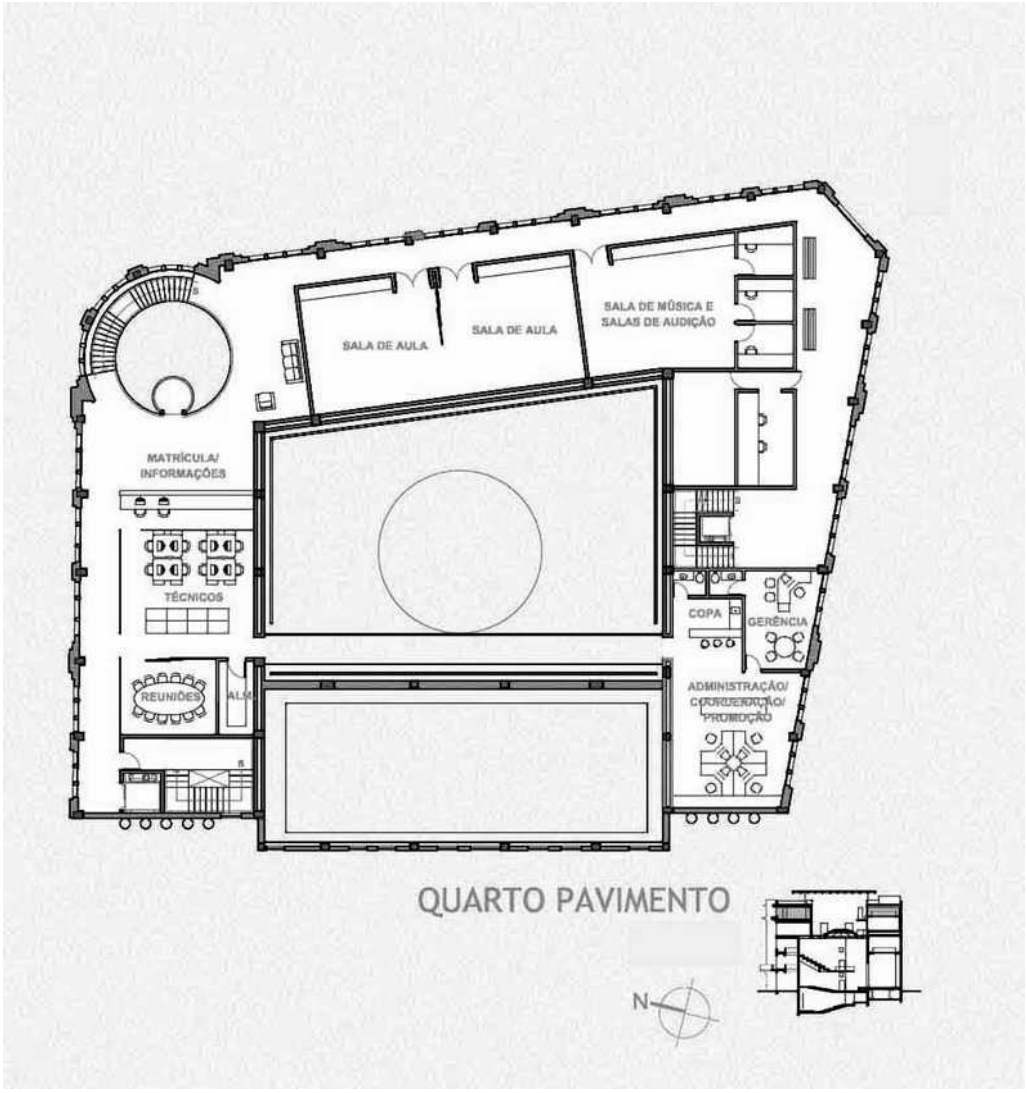


Figura 524 – Planta do quarto pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

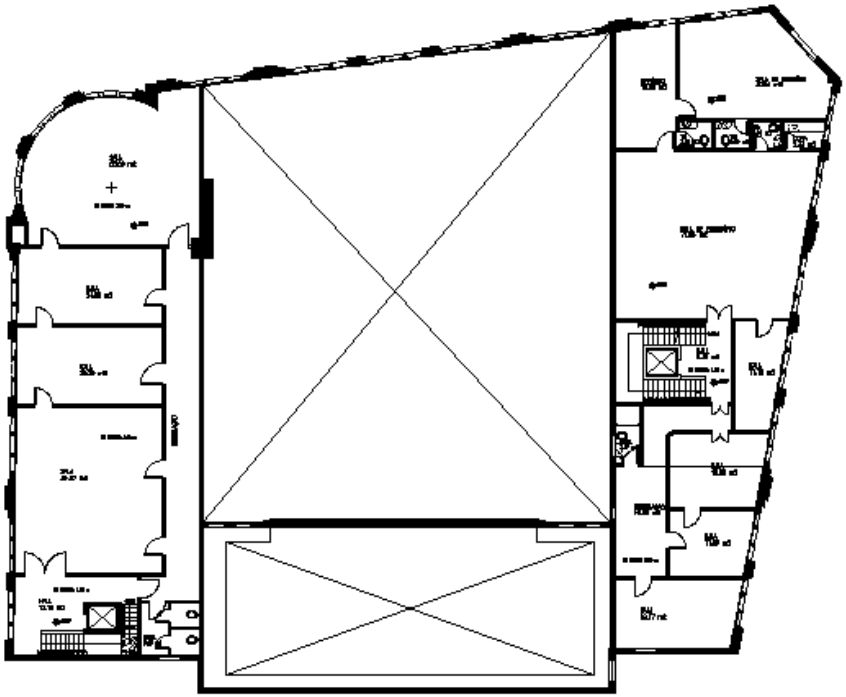


Figura 525 – Planta do terraço antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

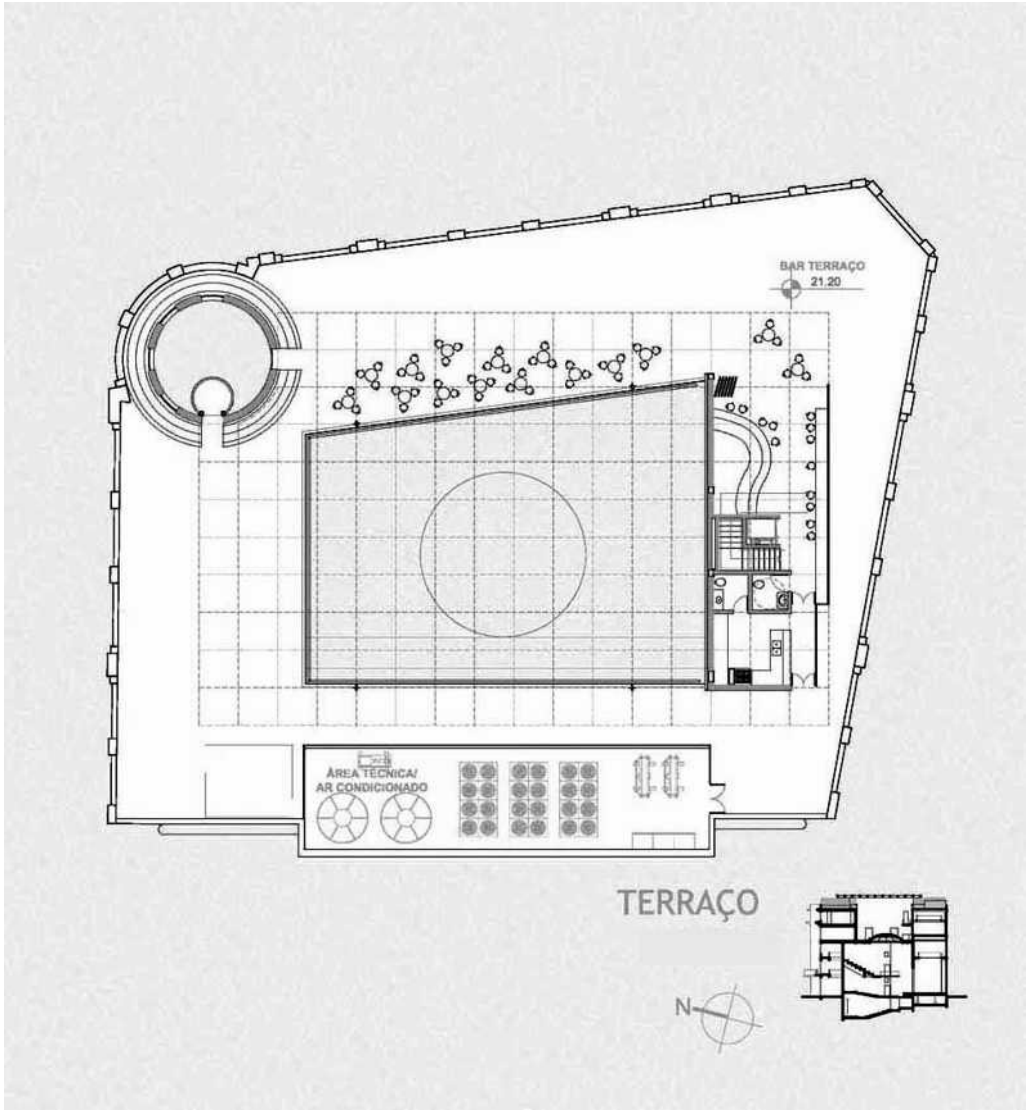


Figura 526 – Planta do terraço com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

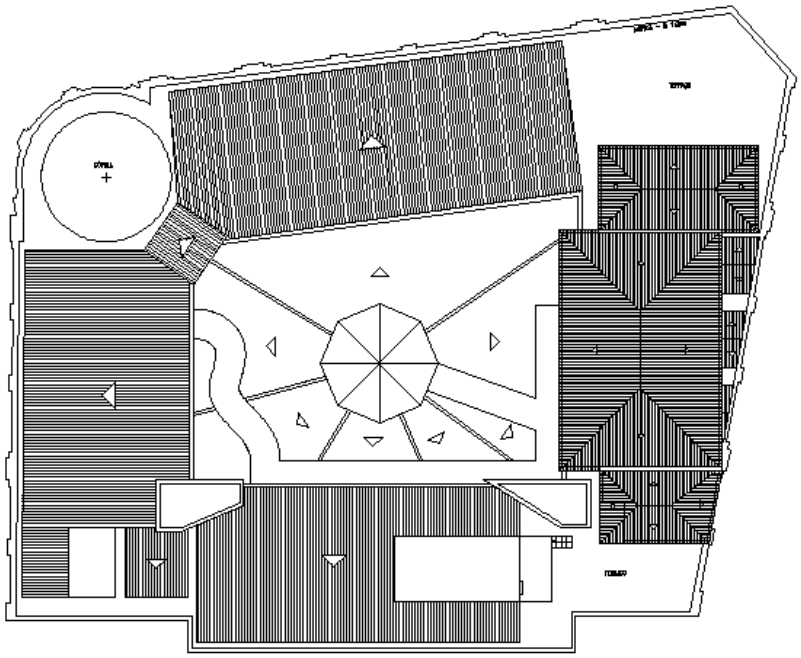


Figura 527 – Planta da cobertura antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

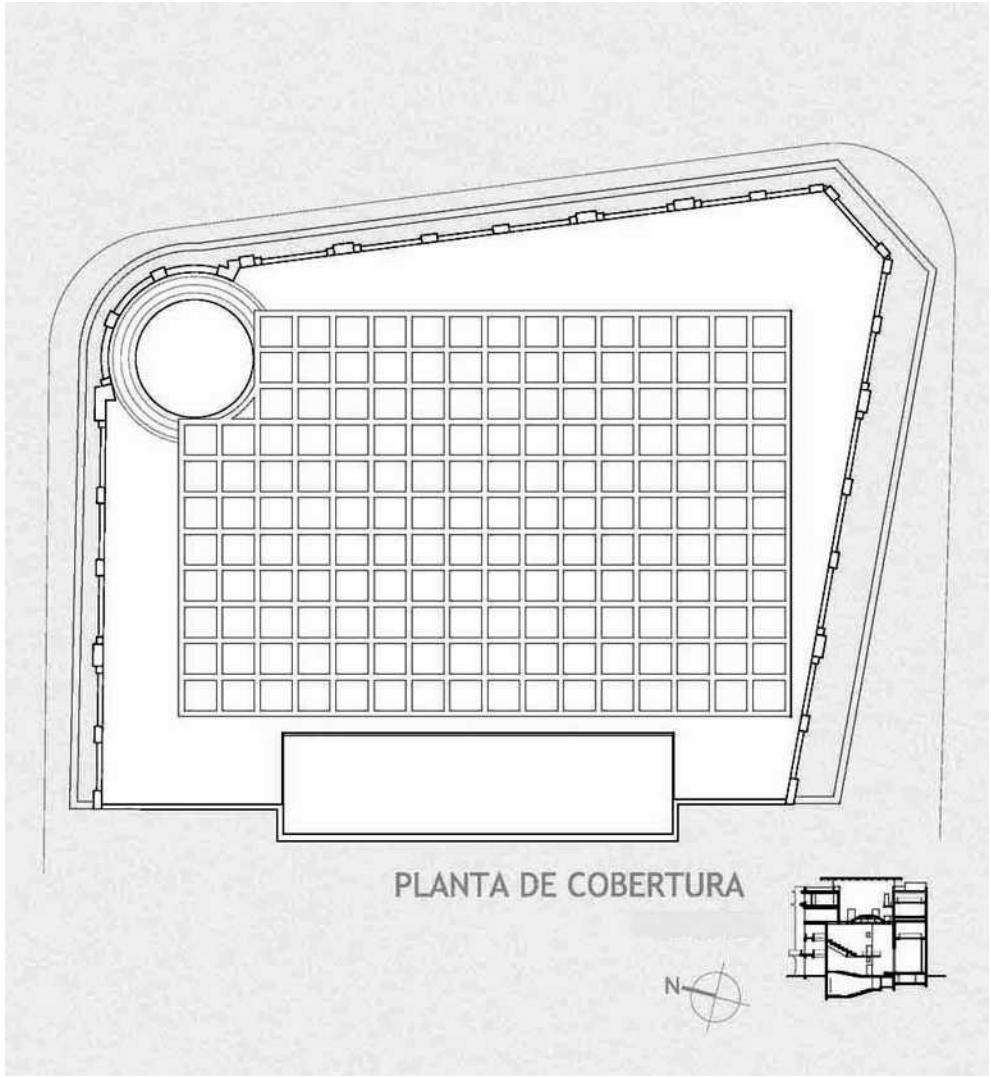
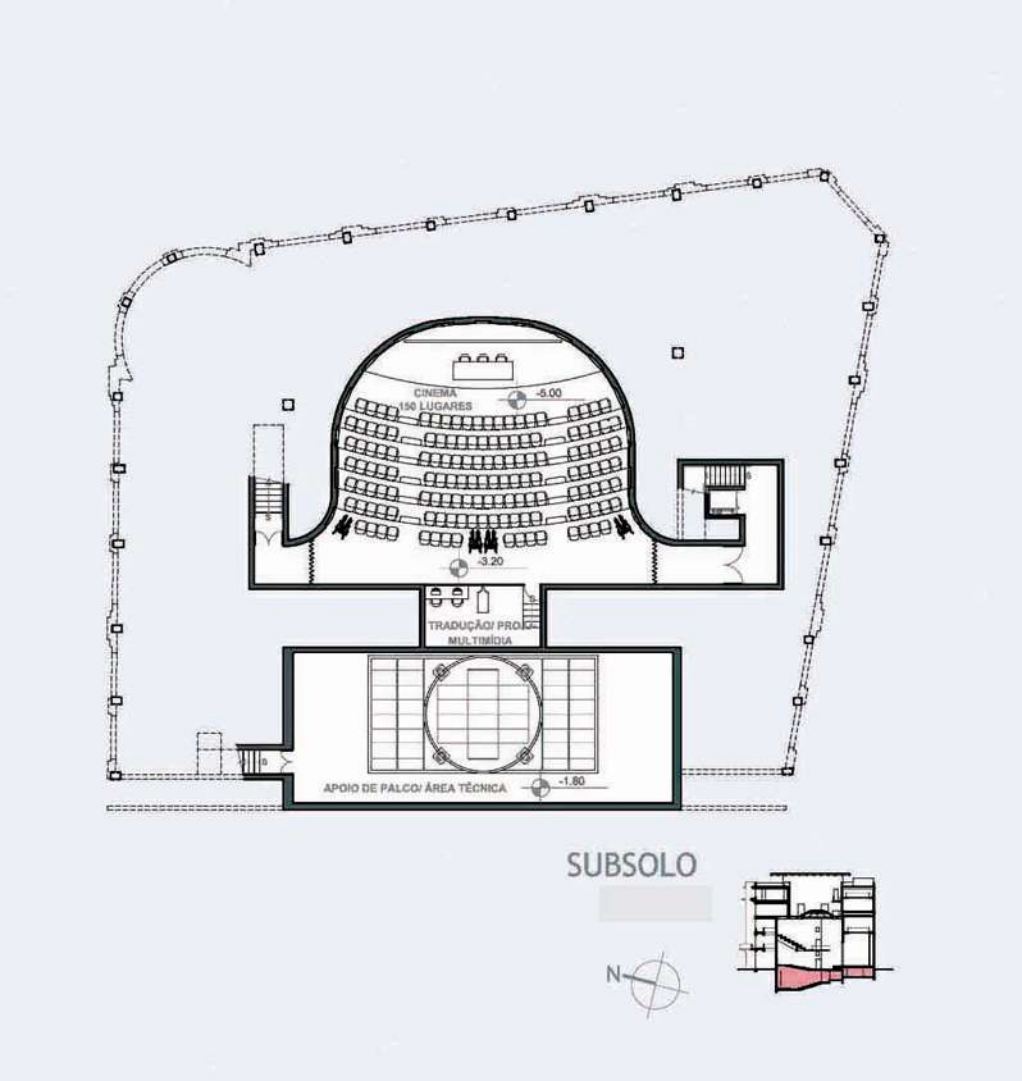


Figura 528 – Planta da cobertura com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





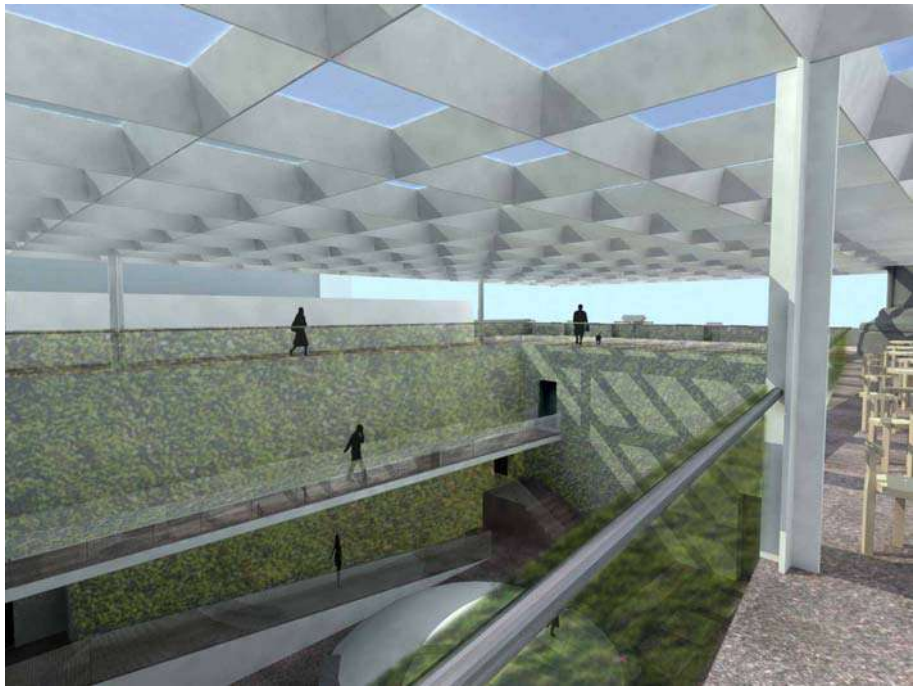


Figura 529 – Planta do subsolo com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 530 – Vista do terraço com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 531 – Vista do terraço com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 1.53

Hotel Central
2007

1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

Endereço: Av. São João, 64-66, centro, São Paulo, SP, Brasil.

Autoria: Ramos de Azevedo.

Data do Projeto: 1915 – 1916.

Data da Construção: 1916.

Área do Terreno: 650,00 m^2.

Área construída: 3280,00 m^2.

Uso Original: hotel e galeria comercial.

Nível de Tombamento: não é um bem tombado.

Histórico: o projeto foi encomendado ao escritório de Ramos de Azevedo pelo fazendeiro Antônio e Pádua Salles, como um edifício para aluguel. Foi projetado e aprovado em 1915. Em 1916, foi solicitado o acréscimo da mansarda. O edifício iniciou sua atividade como hotel e áreas para comércio no térreo. Em 1918 foi vendido e passou a ser utilizado como pensão. Nessa ocasião, sofreu algumas reformas. Em 1938, Giuseppe Bonomi compra a

parte comercial, nos fundos, e aluga o prédio, criando o Hotel Central, cuja idéia era a formação de uma rede hoteleira. Em função do aumento da demanda, a edificação passou por novas reformas. Em 1995 o hotel é vendido e encontra-se bastante degradado pela má utilização. Três anos depois, Paulo Vieira da Rocha, casado com Ísside Bonomi, neta de Giuseppe Bonomi, compra o prédio e promove novas reformas para que a edificação retome seu uso. Em função da fraca demanda de hóspedes, o proprietário encontra dificuldades para manter o prédio.

Programa: hotel e áreas para comércio.

Características arquitetônicas: edificação de 4 pavimentos, construída em estrutura mista – metálica e de concreto, com alvenaria de tijolos autoportantes, revestidos com argamassa de cimento e cal. Algumas paredes internas são de estuque, assim como o forro. O forro do último pavimento é de madeira, tipo saia e blusa. O telhado possui madeiramento de peroba revestido com placas de amianto (sabe–se que o telhado original era em ardósia). O piso constitui-se de assoalho de madeira sobre estrutura independente e, nas áreas molhadas, lajes formadas por perfis metálicos do tipo “I” e tijolos de barro em arco abatido.

2. INTERVENÇÃO

Autoria: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Data do Projeto: 2007.

Data da Construção: em projeto.

Contratante: proprietário.





Figura 532 – Vista histórica da Av. São João
Fonte: Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo.
Figura 533 – Hotel Central hoje. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

Área acrescida: 280,00 m^2.

Uso atual: hotel, áreas comerciais, café.

Programa: hotel – áreas administrativas, áreas sociais, academia, *business center*, áreas de hospedagem, espaços de apoio e serviços; áreas comerciais – cabeleireiro, florista, livraria/revistaria, galeria de arte; cafeteria.

Descrição da intervenção: readequação dos espaços internos seguindo os padrões hoteleiros atuais e implantação de restaurante na cobertura, com a criação de uma grande cobertura metálica que ocupa quase todo o pavimento.

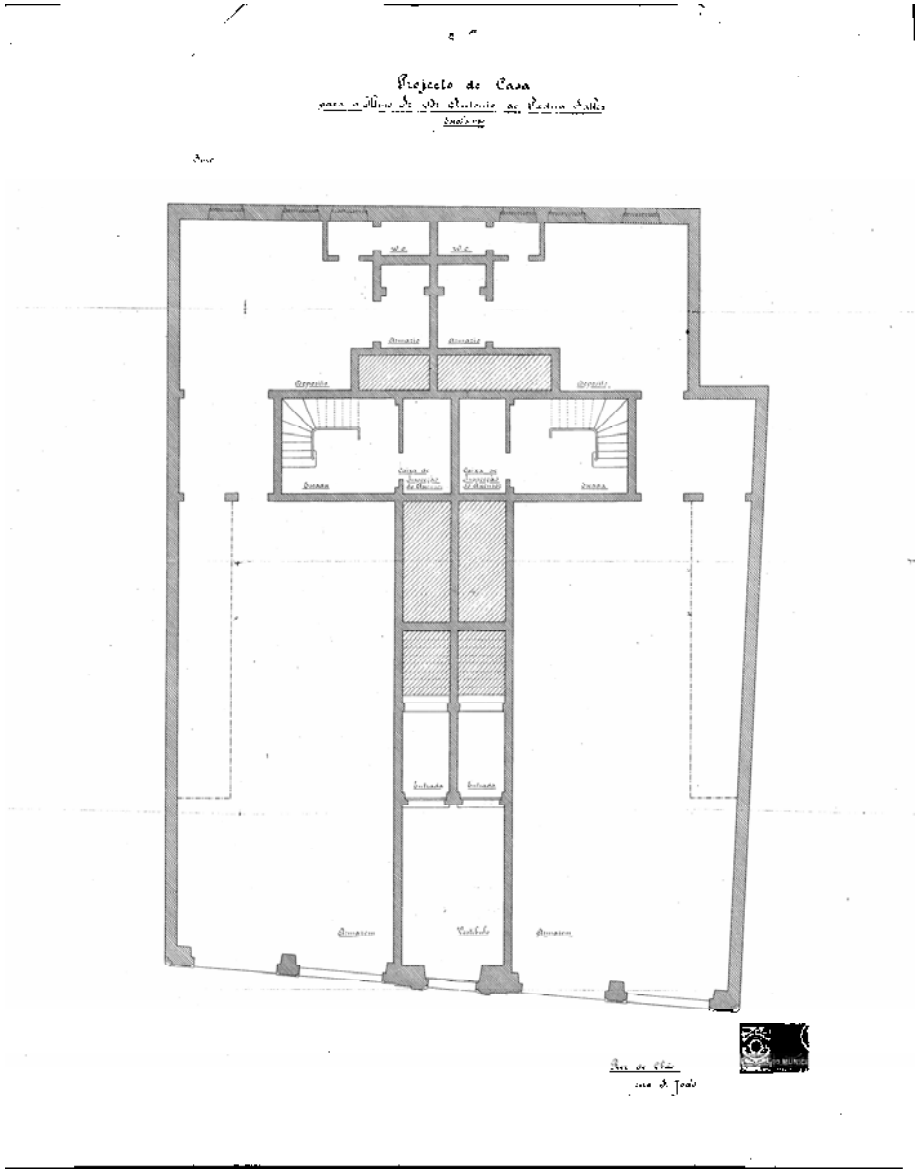


Figura 534 – Planta original da edificação – nível Rés do Chão.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

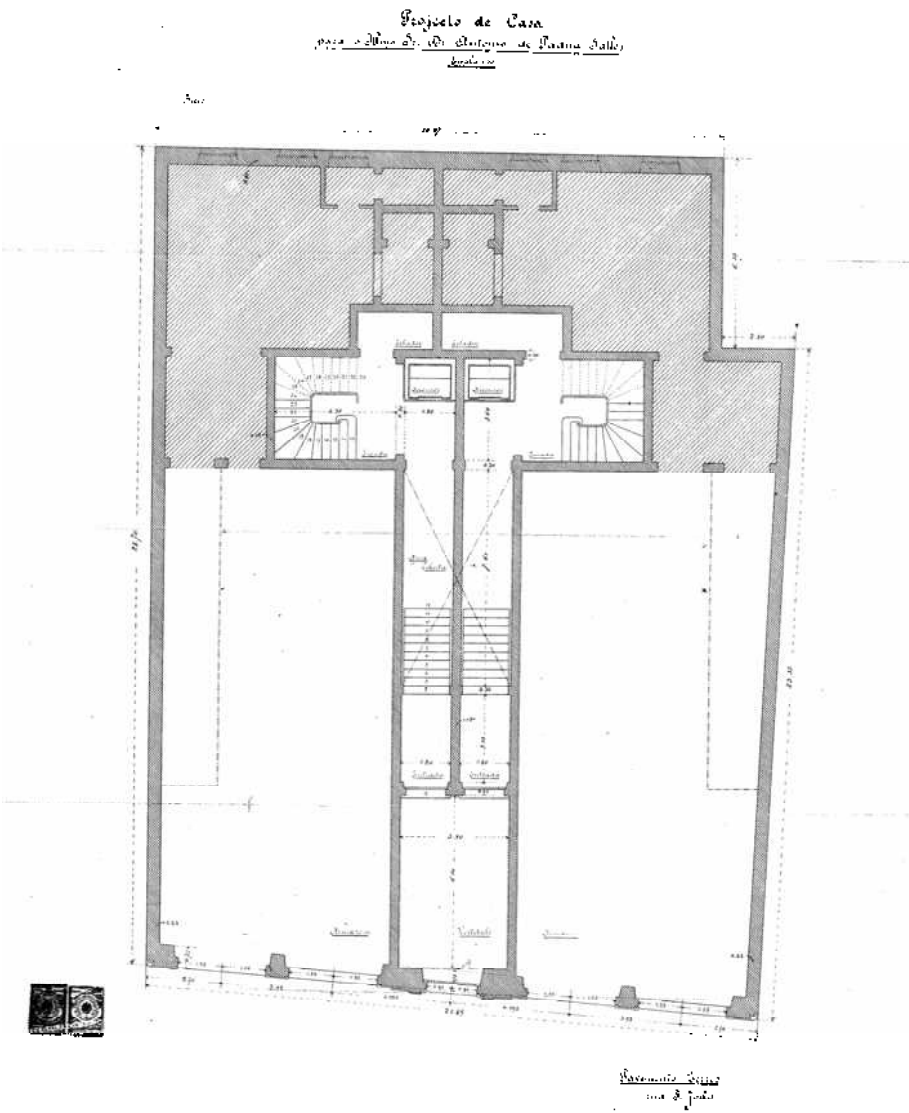


Figura 535 – Planta original da edificação – nível térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

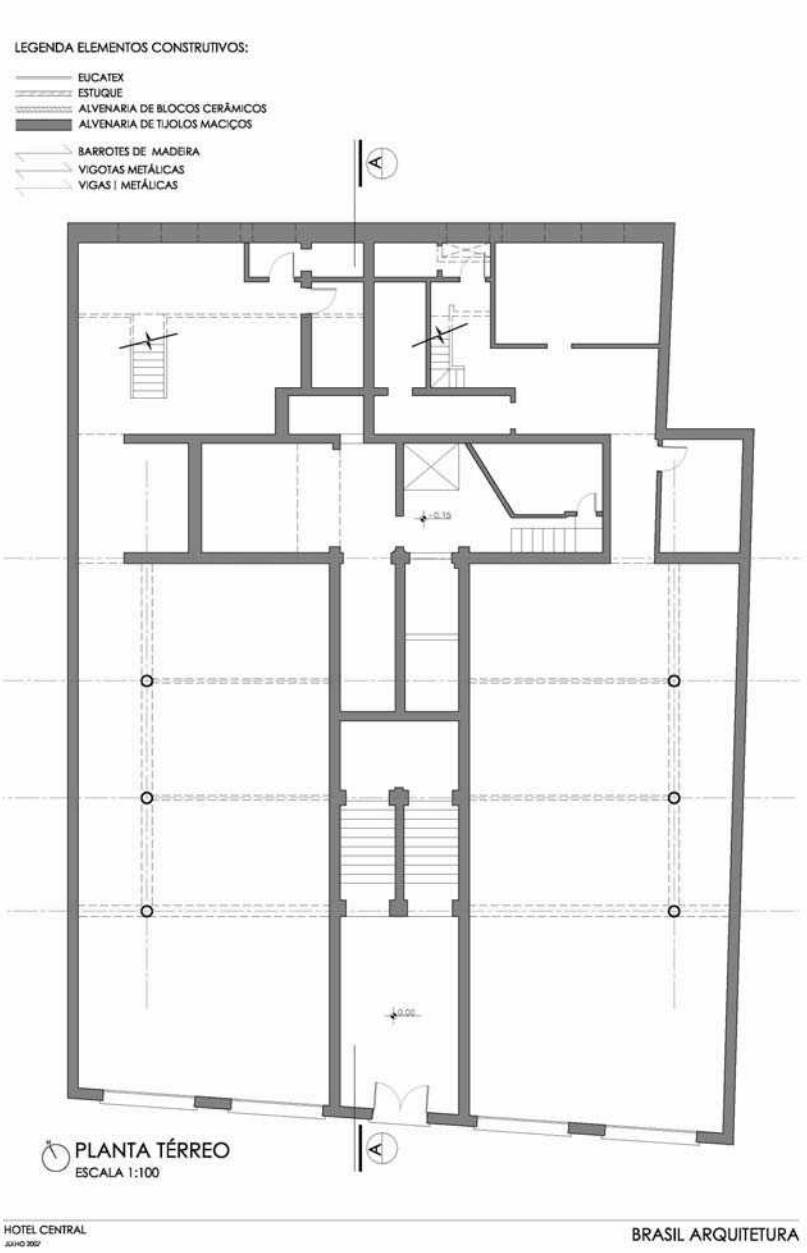


Figura 536 – Planta atual da edificação – nível térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

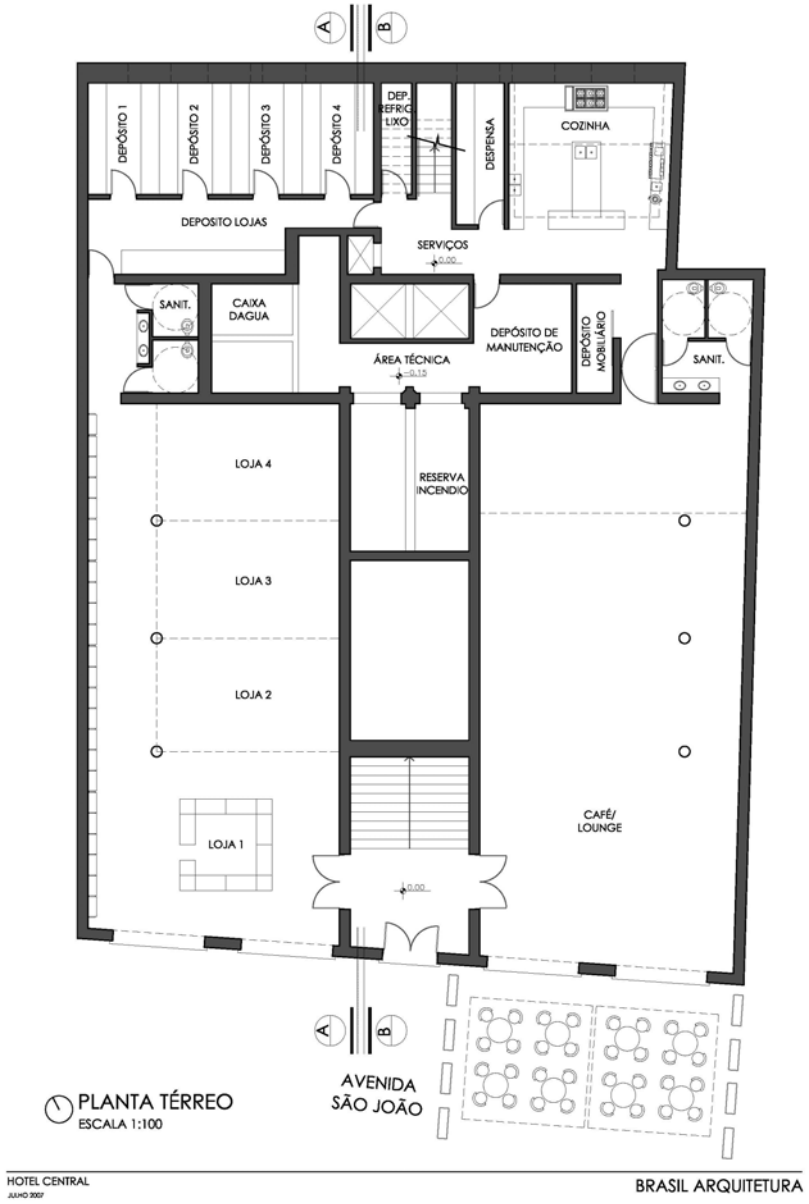


Figura 537 – Planta com a proposta de intervenção – nível térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

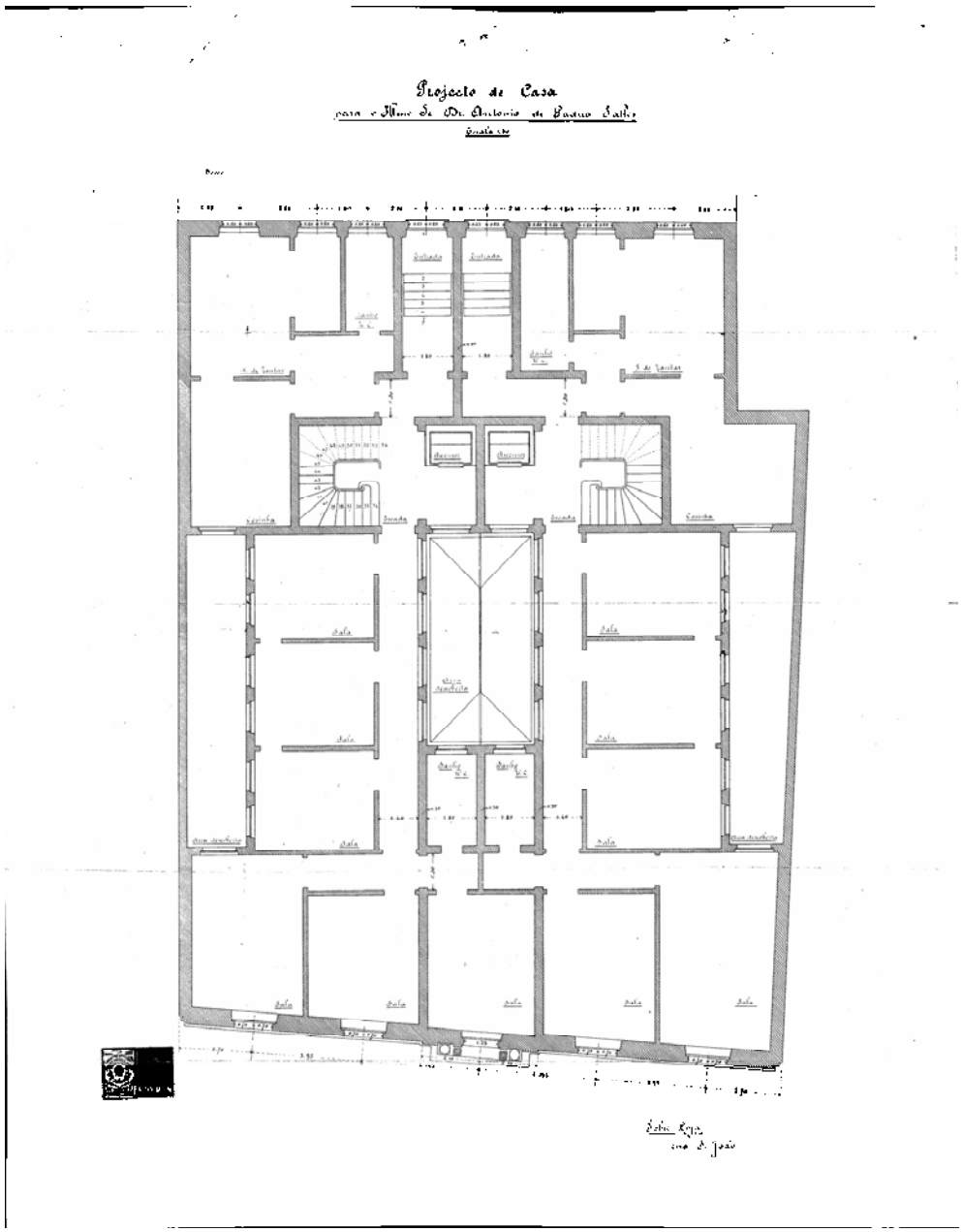


Figura 538 – Planta original da edificação – nível sobre-loja.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

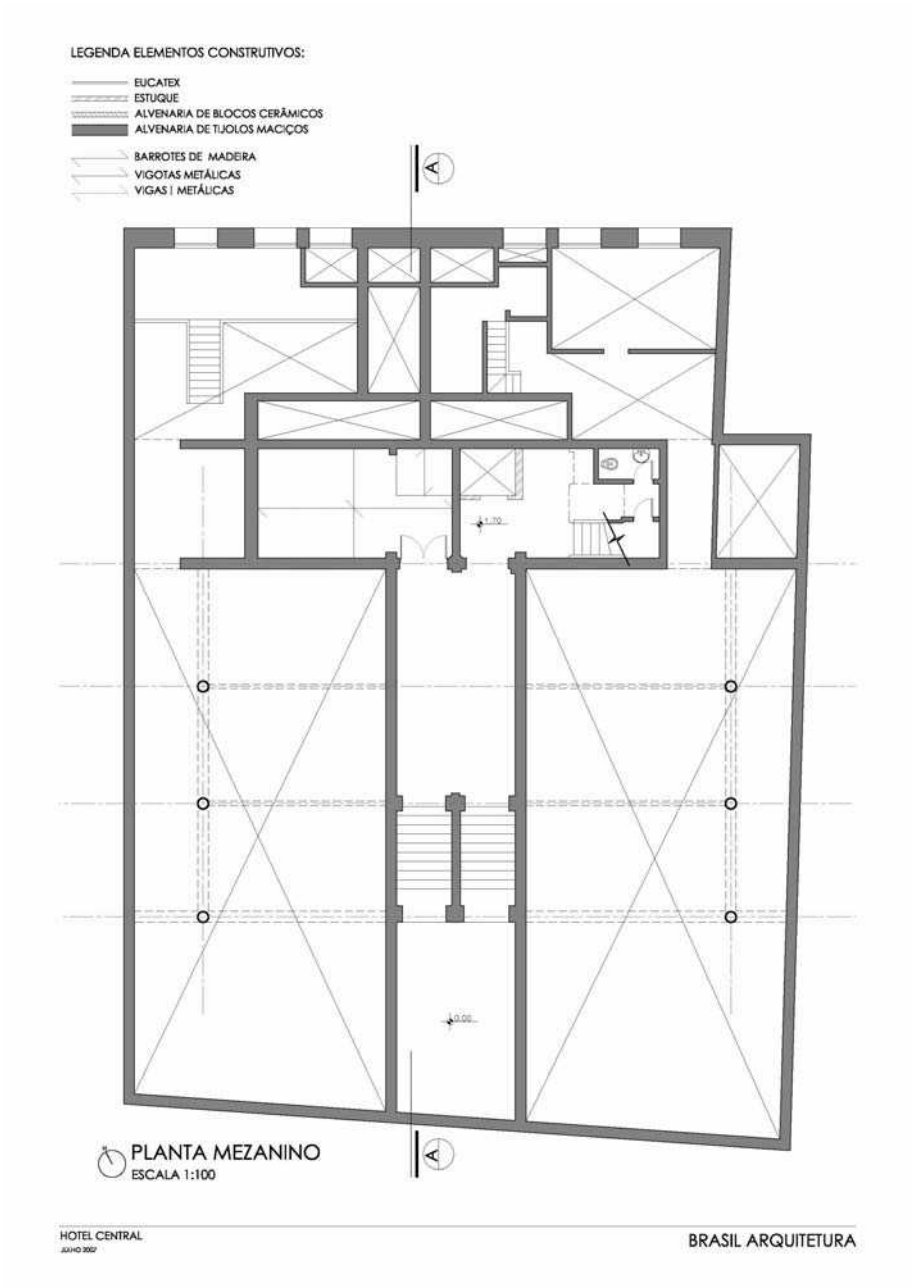


Figura 539 – Planta atual da edificação – nível mezanino (sobre-loja).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

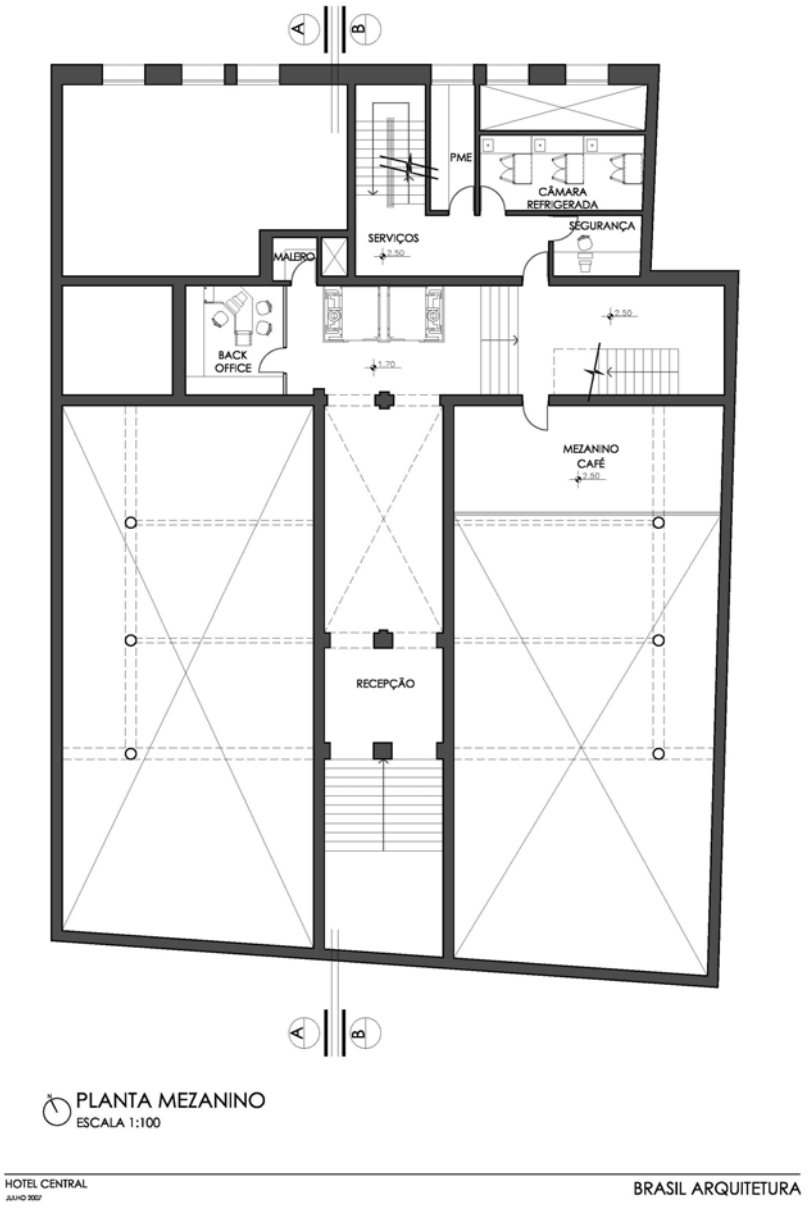


Figura 540 – Planta com a proposta de intervenção – nível mezanino (sobre-loja).
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

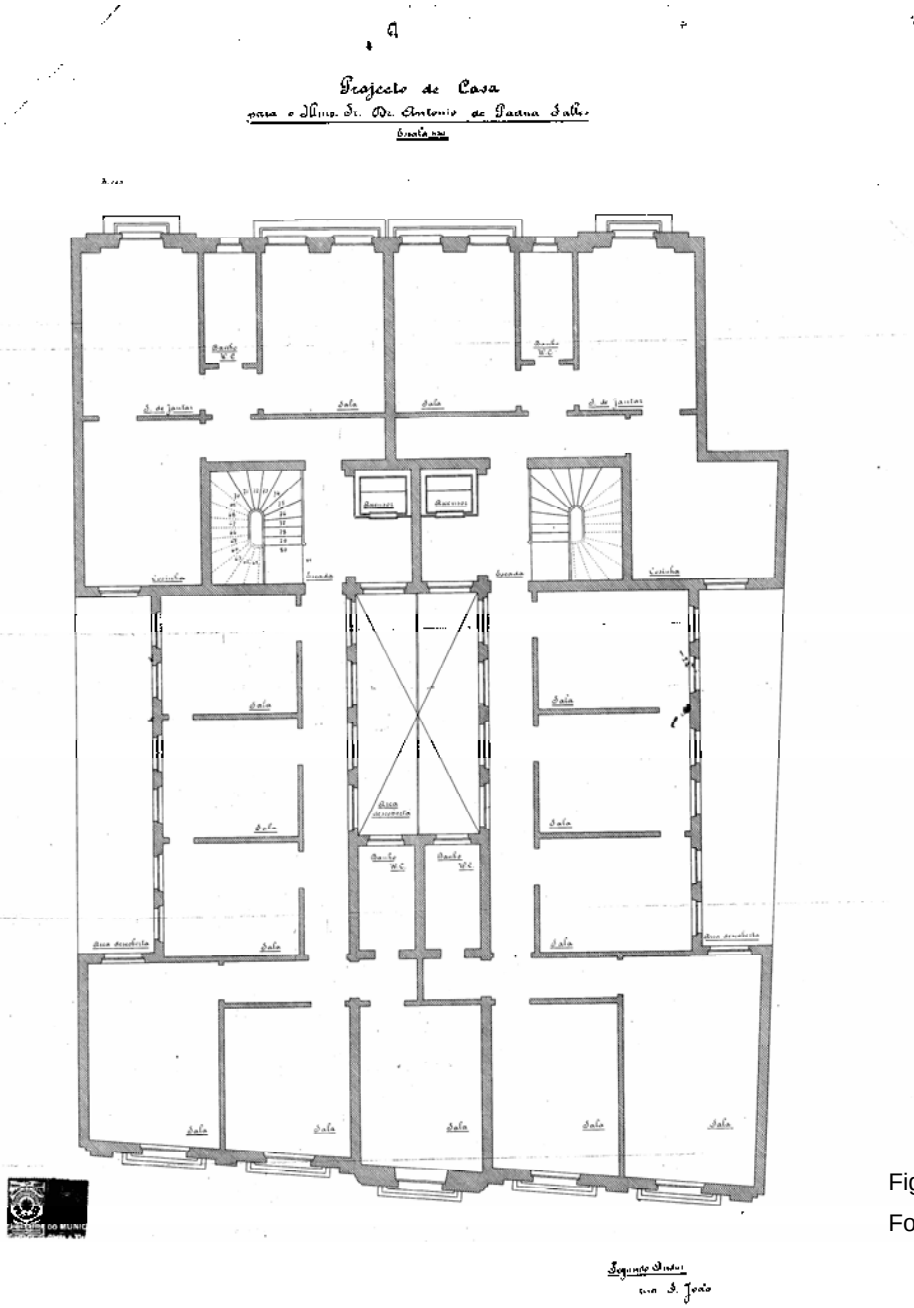


Figura 541 – Planta original da edificação – nível primeiro pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

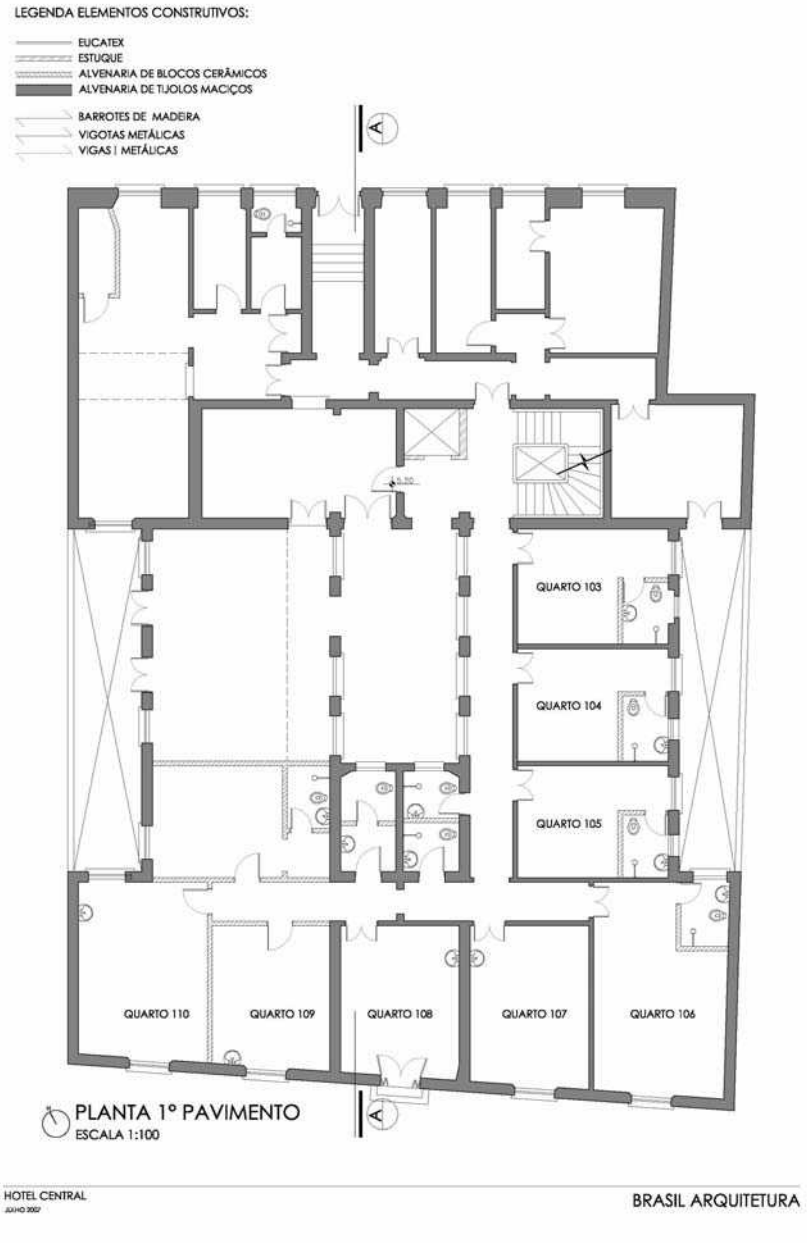


Figura 542 – Planta atual da edificação – nível primeiro pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

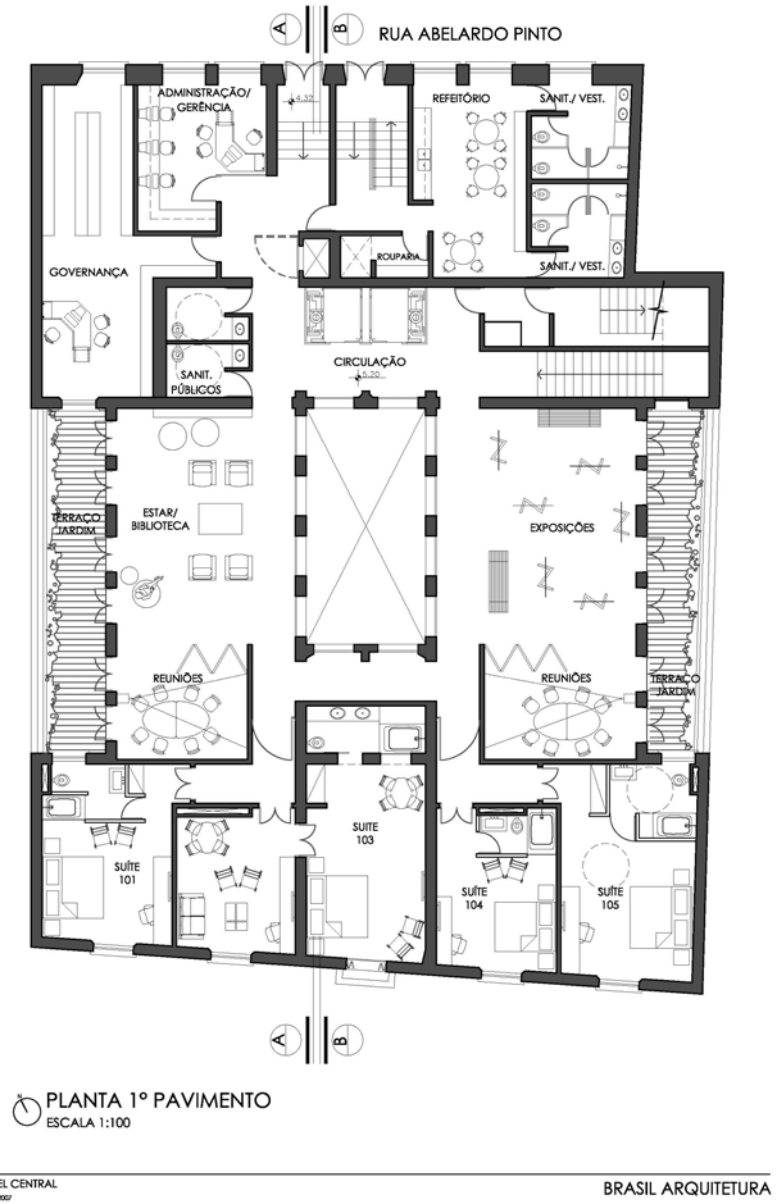


Figura 543 – Planta com a proposta de intervenção – nível primeiro pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

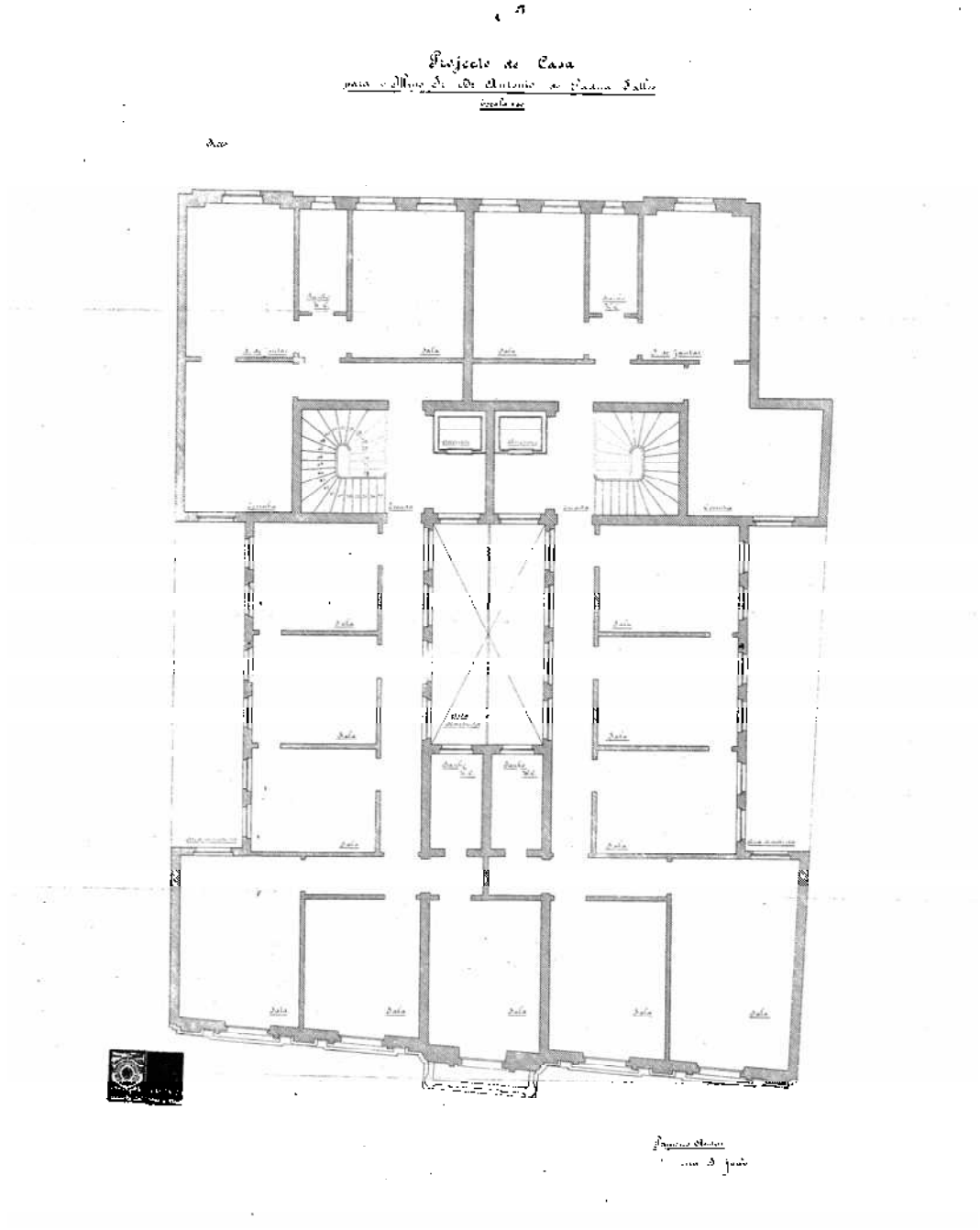


Figura 544 – Planta original da edificação – nível segundo pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

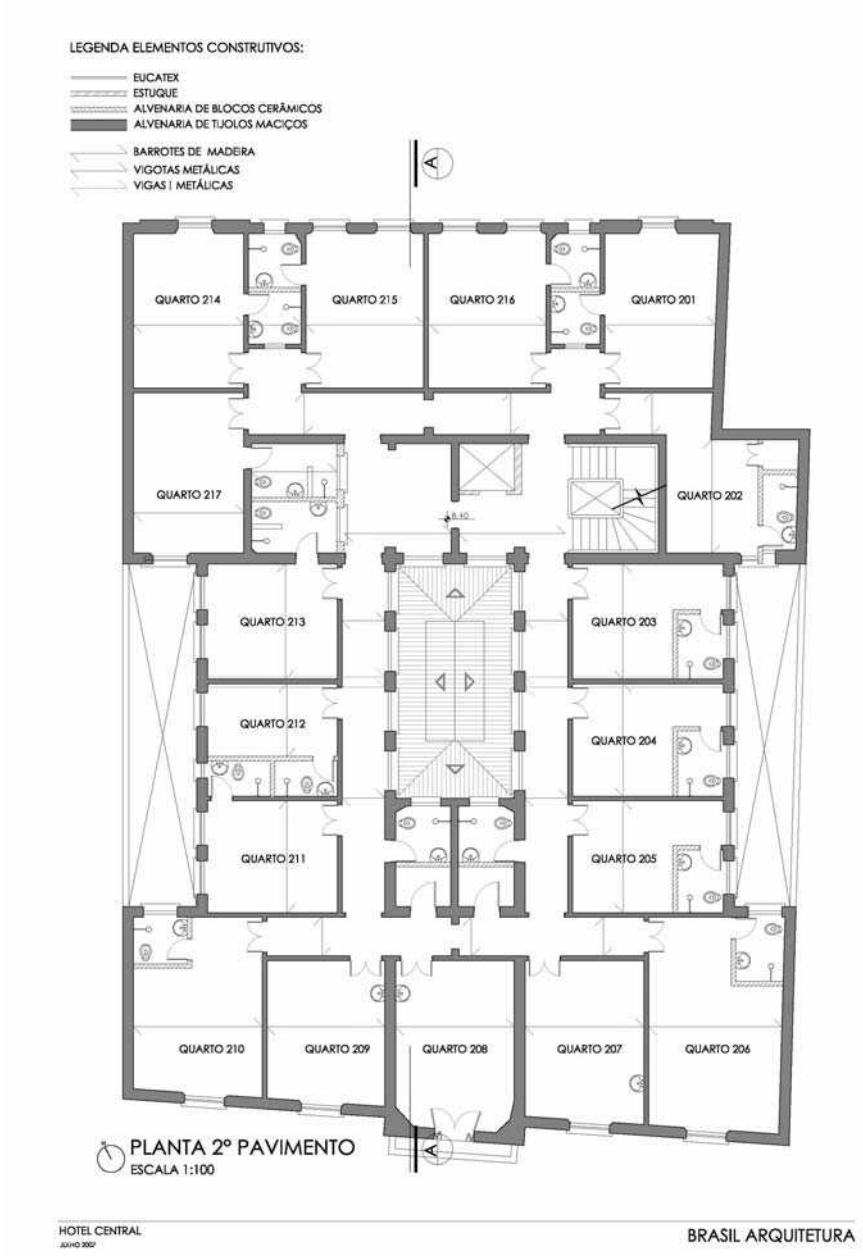


Figura 545 – Planta atual da edificação – nível segundo pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

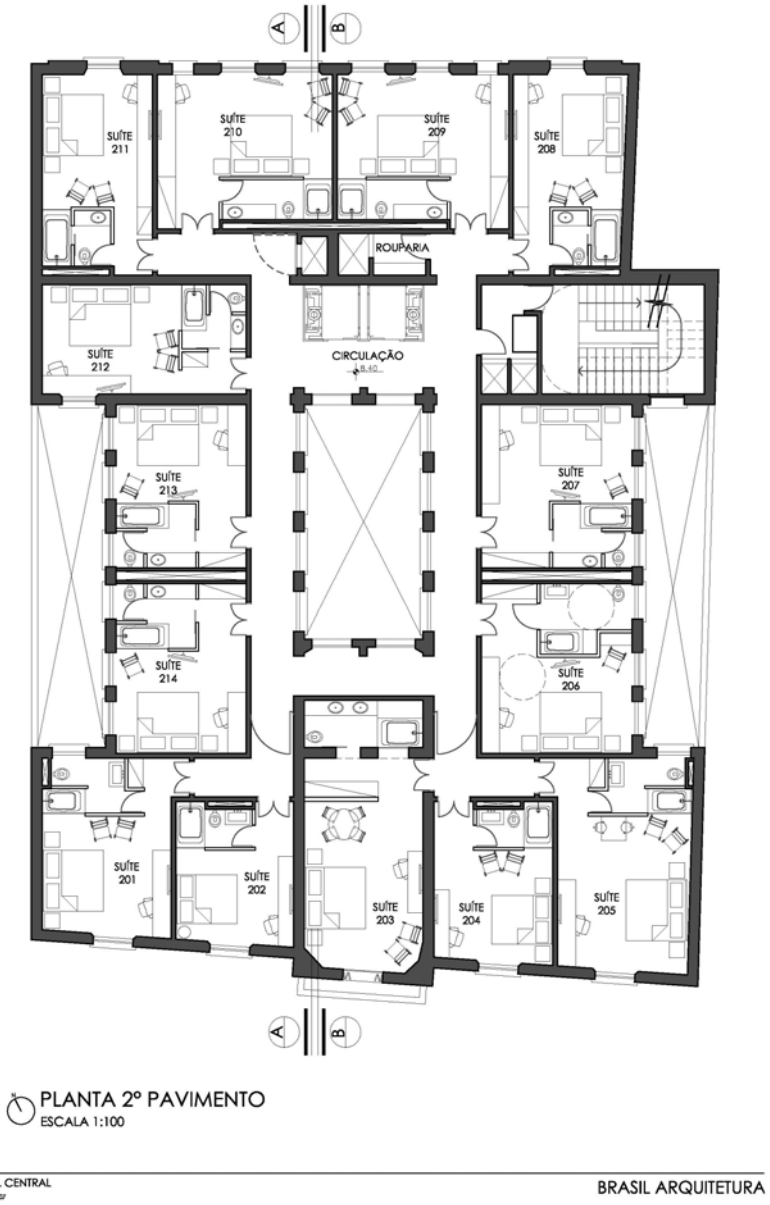


Figura 546 – Planta com proposta de intervenção – nível segundo pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

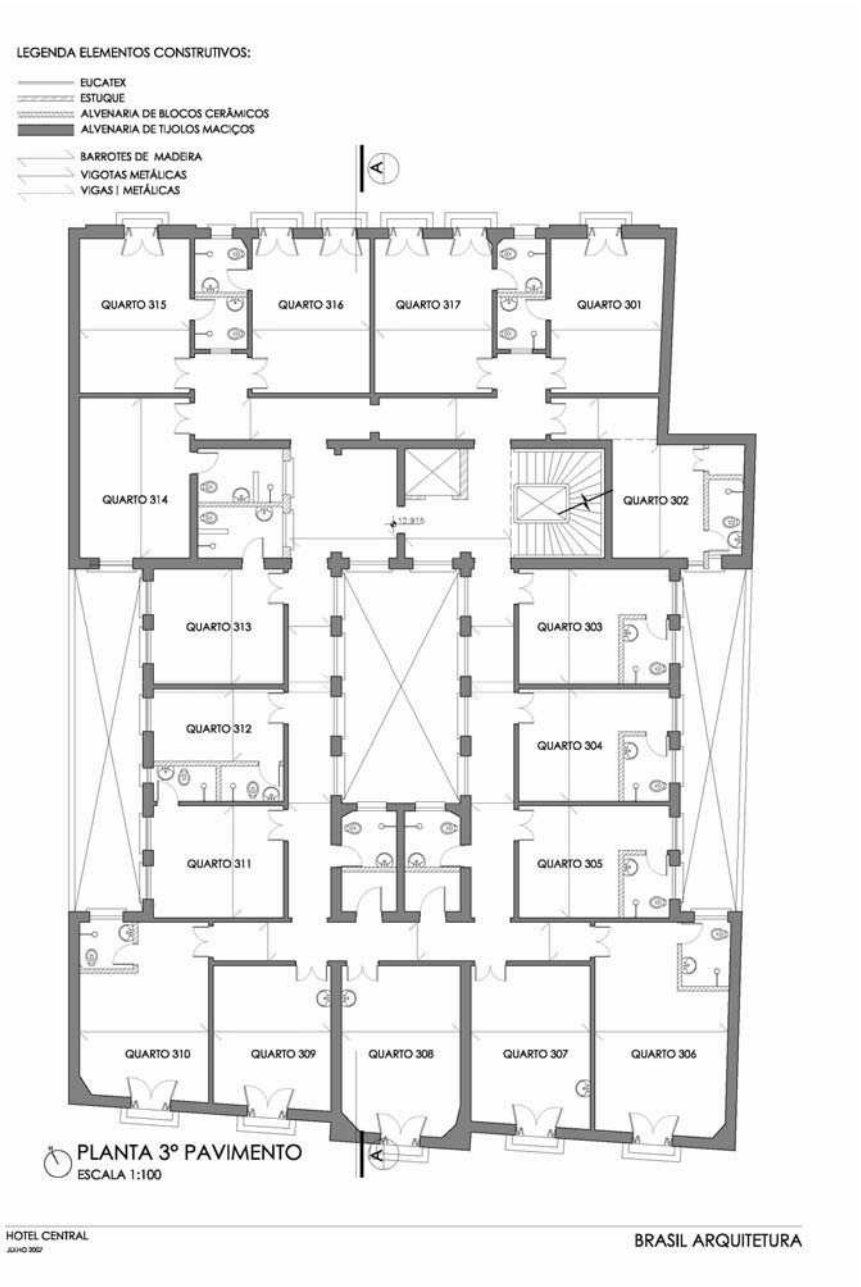


Figura 547 – Planta atual da edificação – nível terceiro pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

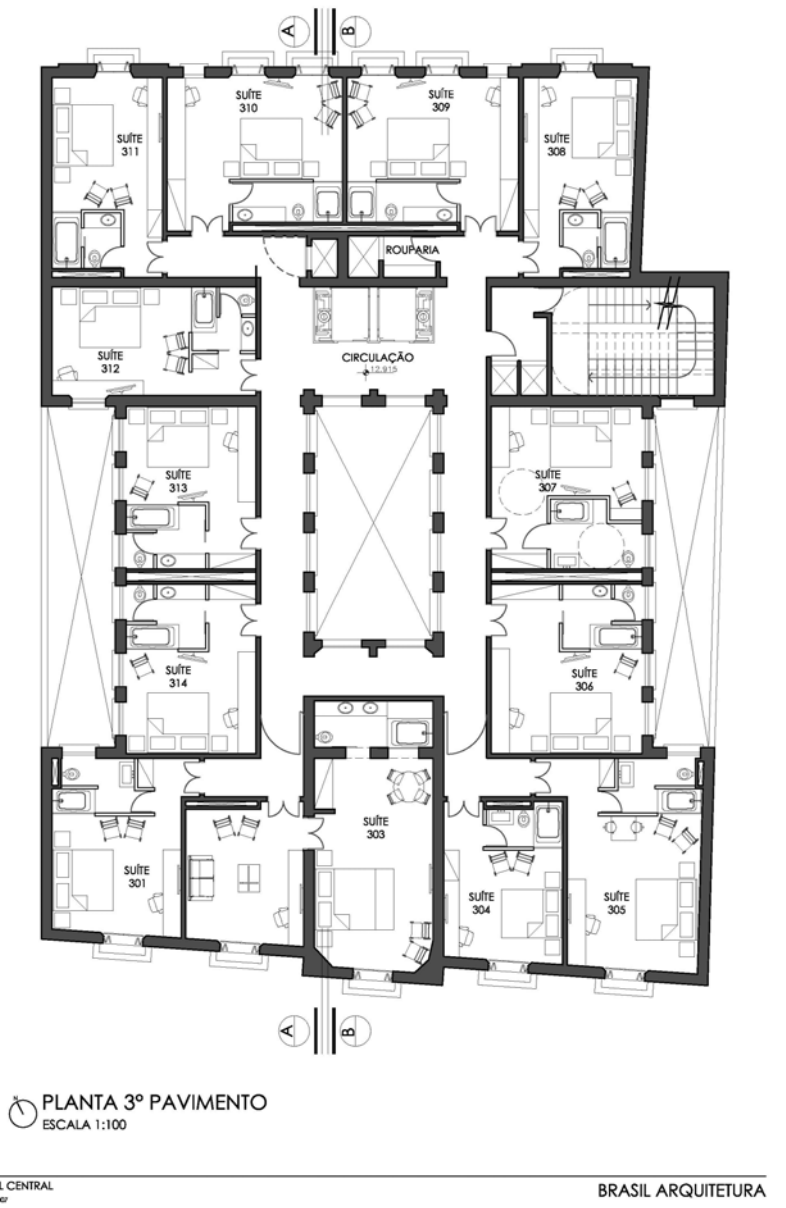


Figura 548 – Planta com a proposta de intervenção – nível terceiro pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

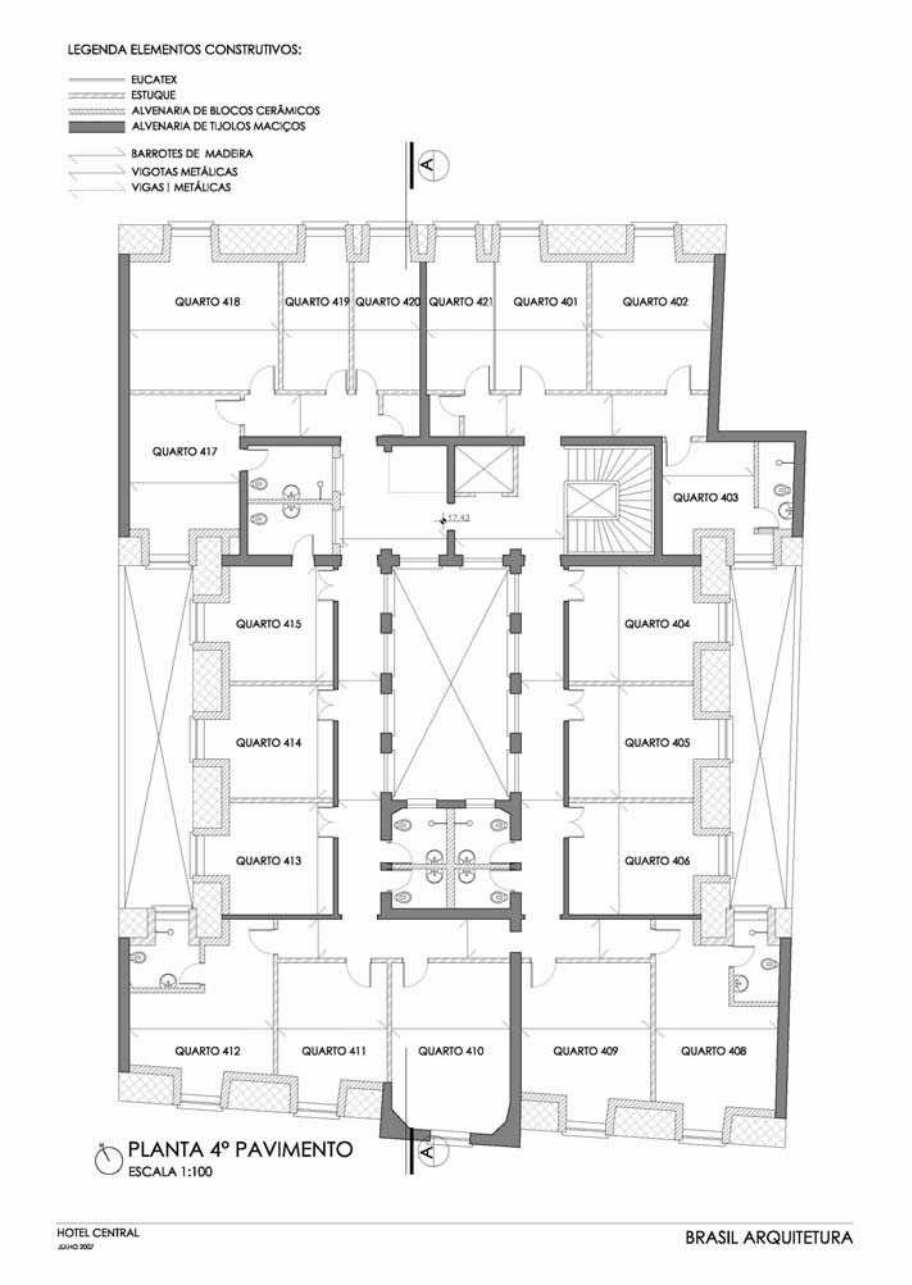


Figura 549 – Planta atual da edificação – nível quarto pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

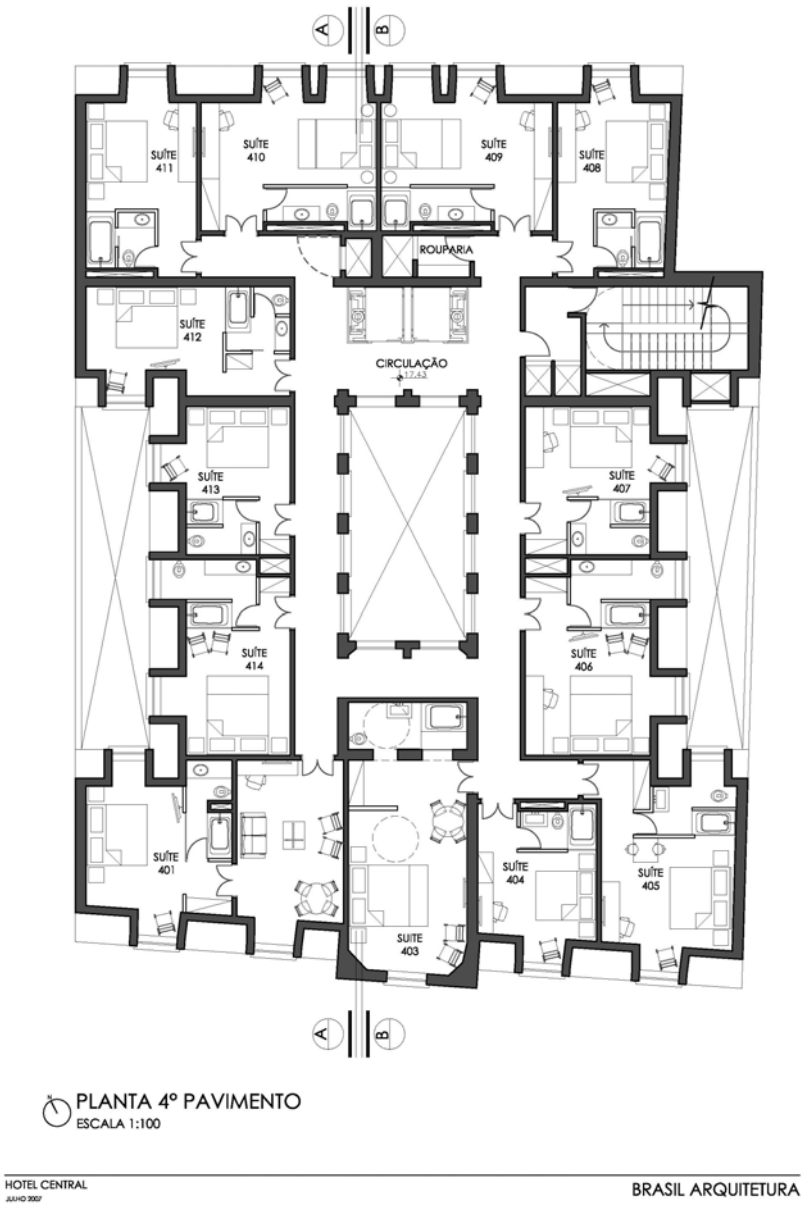


Figura 550 – Planta com a proposta de intervenção – nível quarto pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

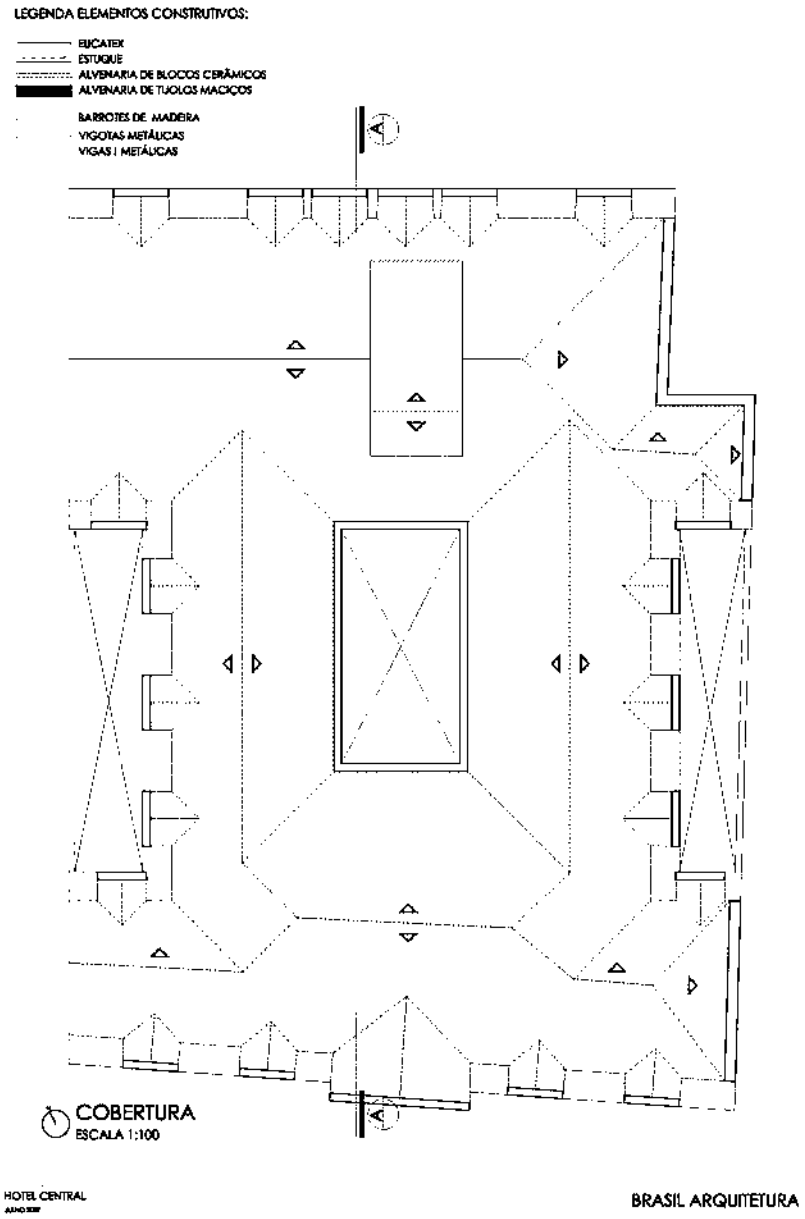


Figura 551 – Planta atual da edificação – cobertura.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

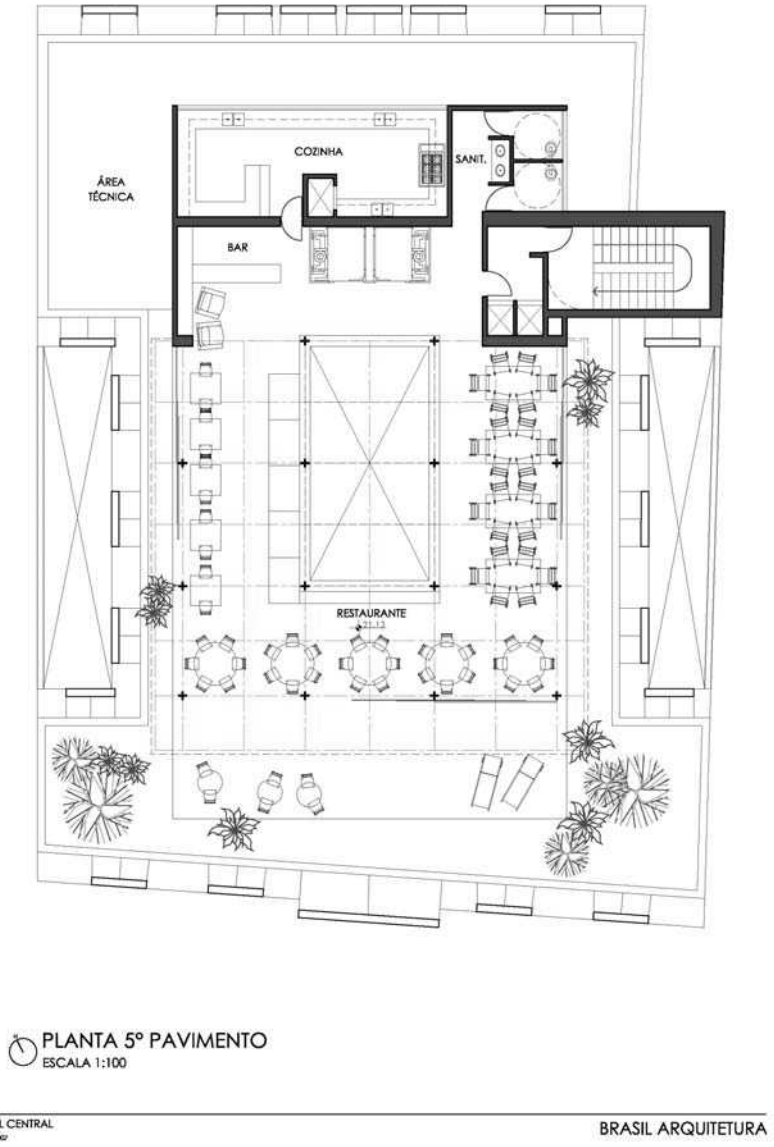


Figura 552 – Planta com a proposta de intervenção – nível quinto pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

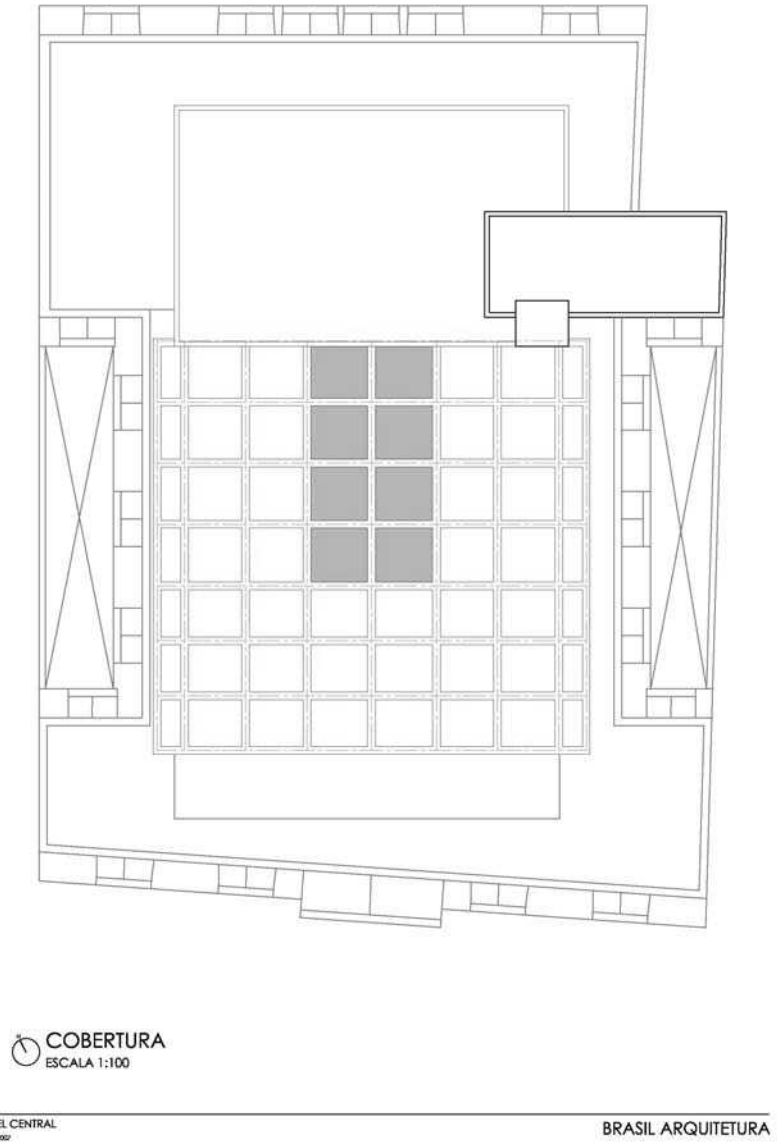


Figura 553 – Planta com a proposta de intervenção – cobertura.
(Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

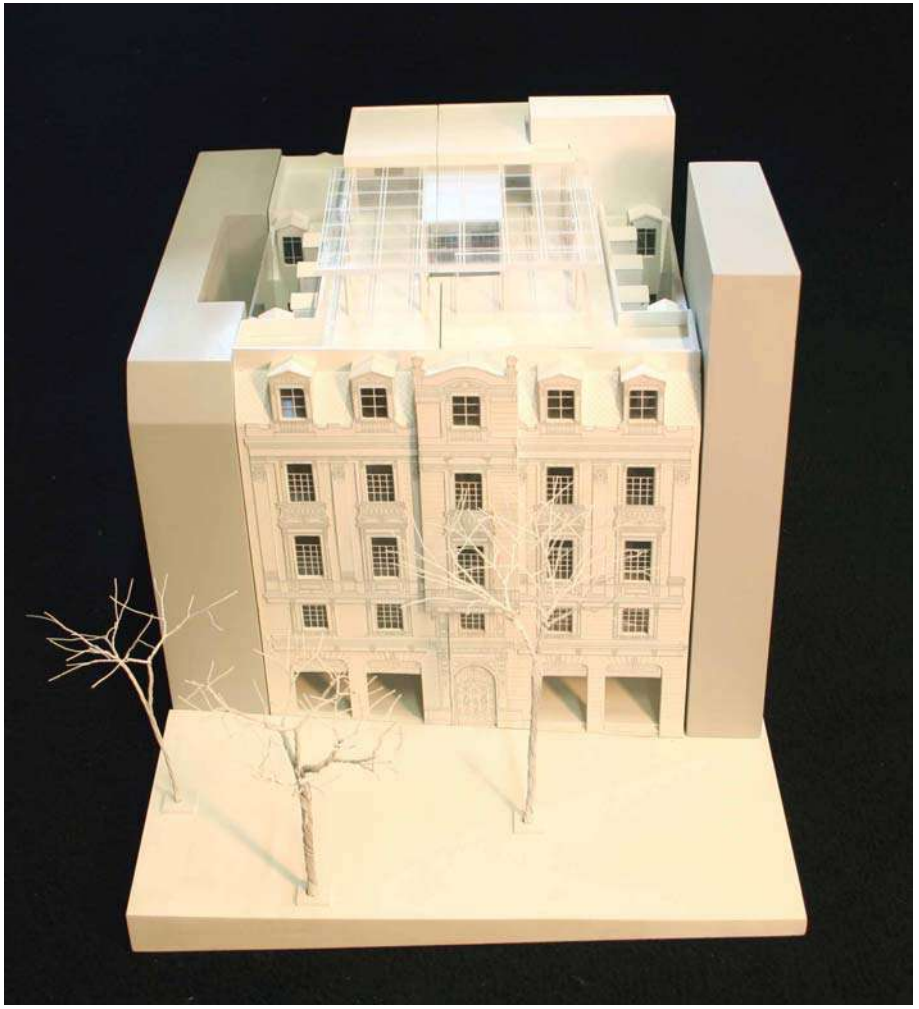


Figura 554 – Maquete da intervenção no Hotel Central.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Anexo 2 – Entrevistas e depoimentos

Anexo 2.1

André Vainer

Entrevista realizada em 21 de junho de 2007, no escritório do arquiteto:

Lina Bo Bardi

PVN: Como você conheceu a Lina e como começou a trabalhar com ela?

AV: Eu comecei a trabalhar em outubro de 1977. Conheci a Lina nessa ocasião. Ela pediu ao Guedes (arquiteto Joaquim Guedes) um estudante para trabalhar no projeto novo que estava fazendo, o Sesc Pompéia; ele indicou o Marcelo Ferraz, depois, o Marcelo me indicou. Um mês depois que o Marcelo tinha começado, eu fui trabalhar com ela. Eu já conhecia a Lina, tinha um fascínio por ela, mesmo sem nunca tê–la visto fisicamente, não saber quem era, como era. Eu tinha profunda admiração pelo Solar do Unhão e pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp). Do Solar do Unhão, eu tinha lembranças de garoto, de adolescente na Bahia, de usar o pátio e o recinto do Solar do Unhão. E, o Masp também, eu tinha muito fascínio pelo Masp, tanto como estudante quanto como usuário. Eu fui muito ao Masp quando era mais jovem. E aí eu conheci a Lina por essa razão.

PVN: Como você explicaria a experiência e o aprendizado adquiridos com a arquiteta?

AV: É difícil resumir essa experiência e esse aprendizado. Na verdade, a Lina foi um momento de abertura para mim porque eu vinha de uma escola – a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) – que tinha rígidos cânones de arquitetura e um pensamento dentro de uma qualidade arquitetônica muito grande. E eu, por uma razão ou por outra, não compartilhava disso; eu tinha uma ligação muito menor com a arquitetura do que a que eu tinha com a fotografia ou com o cinema. Essa rigidez da arquitetura, essa proposta de ocupar o lote de maneira integral, colocar duas paredes nas divisas, uma cobertura, a relação com a rua era muito soturna, me incomodava e eu não compartilhava disso.

Na verdade, quando conheci a Lina, eu descobri um caminho novo para a arquitetura; um caminho que ligava a arquitetura com a questão básica do relacionamento do homem com o seu semelhante, não do homem com a forma. Enquanto certos tipos de arquitetura têm propostas muito grandes de fazer com que o homem se relacione com as questões formais, a Lina tinha uma proposta que colocava o homem relacionado a outro homem, vendo coisas, olhando.



Figura 555 – André Vainer, Marcelo Ferraz, Lina Bo Bardi e e Francisco Antonio em um dos galpões do Sesc Pompéia, 1981. Foto: Olney Krüse, acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.

Acho que isso é a essência do que aprendi com ela. Um olhar para a arquitetura que não é formalista, não é ligado à questão estético–formal. Tanto que, até hoje em dia, eu tenho atração por um determinado tipo de arquitetura que é aquela que traz o homem para conviver dentro dela e propõe uma liberdade de uso, e não uma rigidez de uso, uma seriedade

de uso. Basicamente, isso é a essência do que aprendi com a Lina, o que ficou da minha experiência com ela. Claro que também aprendi outras questões como procedimento profissional, a questão ética, ética profissional, respeito a outros profissionais, respeito às pessoas que trabalham com a gente, aos colaboradores, aos mais jovens.

Essencialmente, a Lina tinha esse olhar humanista da questão da arquitetura e se apropriava de técnicas de vanguarda para utilizar nos espaços como, por exemplo, no Sesc Pompéia, em que a parte esportiva é um prédio que tem um arrojo estrutural e, ao mesmo tempo, esse arrojo estrutural não é uma coisa que fica à mostra o tempo todo. Simplesmente está lá, você entra, está num lugar que não tem pilares, são quadras esportivas que têm um arrojo estrutural que não ficam o tempo todo querendo contar esse arrojo. E ela, ao mesmo tempo, conseguia ter esse arrojo, ela sempre foi uma pessoa muito ousada em termos de engenharia, de estrutura, e se juntou com engenheiros muito competentes para trabalhar.

PVN: Lina influenciou sua visão sobre as intervenções contemporâneas em edifícios e sítios históricos? Em que medida? Quais as eventuais diferenças?

AV: A gente faz parte de um movimento que olhou as intervenções históricas de uma forma mais contemporânea, intervindo, colocando a sua posição como arquiteto contemporâneo e criando diálogos entre o antigo e o novo. Mesmo como postura de restauração; restaurar não para transformar naquilo que um dia foi, mas restaurar mostrando as marcas da história, a trajetória do tempo e do homem usando esses edifícios históricos.

Eu acho que a Lina fez sempre uma contraposição entre o novo e o velho, sobretudo na obra da Pompéia. A obra da Pompéia tem um relacionamento entre o novo e o velho muito grande, mas, ao mesmo tempo, o velho não tem o respeito completamente, de forma absoluta. O velho, naquele caso, era uma fábrica, um galpão industrial que tinha passado por diversas transformações e usos distintos; então, a idéia era, exatamente, exacerbar esses usos distintos que a construção teve. Nessa questão industrial, o olhar dela como arquiteta imaginou aquele conjunto de galpões junto com mais uma construção industrial que era o prédio esportivo; na verdade, como um galpão industrial, como um silo, um respirador de uma usina atômica, ainda como uma construção industrial.

Nesse sentido acho que fui super influenciado pela Lina porque, de uma certa maneira, os espaços abertos – esses espaços de galpão –, eu fui reproduzindo na minha arquitetura e venho reproduzindo até hoje. Eu faço muito trabalho para fotógrafos, para publicitários onde coloco essas pessoas em galpões para trabalhar. Acho que galpão serve para uma indústria, uma fábrica, é um local de produção; mas também pode servir tanto para produção de tonéis como para produção de desenho, tem uma abertura muito grande. É um grande abrigo para que as pessoas ali se recolham para o trabalho.



Figura 556 – André Vainer, Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz – desenho de Lina Bo Bardi. Fonte: acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.

Acho que a Lina, a partir do Solar do Unhão, teve uma postura mais moderna, mas também com um respeito tão grande! Aquilo tinha sido um solar, tinha sido reformado e transformado diversas vezes, começou no século XVII e terminou no século XIX. Quando ela restaurou, restaurou as coisas que achava importante, mas também interviu. Eram galpões, fábricas de rapé, e transformou aquilo num museu de arte popular, mantendo o espírito da construção industrial.

O Brasil Arquitetura tem um olhar bem próximo do que a Lina tinha como diálogo entre o velho e o novo. Por exemplo, a obra no Museu Rodin é uma postura precisa; só que ali tem até o toque de uma construção na outra, o que demonstra certa ousadia.

Acho que a arquitetura é constantemente este diálogo do tempo: o que foi, o que é, o que será no futuro, o uso que foi, o uso para o qual um prédio poderá ser transformado naquele momento e o uso novo no futuro. As diferentes construções têm usos muito exploráveis. Você pode utilizar um prédio de 50 anos para um determinado objetivo e, daqui a 50 anos, mudar. Os museus, o Museu Britânico, por exemplo, foi feito em 1700 e hoje abriga uma coleção de antropologia enorme, de objetos da história da comunidade, mas ele também abriga a mão do Norman Foster que fez uma coisa absolutamente moderna, intervindo no museu, criando um espaço maravilhoso. Acho que essa é uma tendência, uma visão de uma pessoa que tinha uma noção clara da história, da trajetória do homem na história e no uso dos espaços. Tanto que é uma visão que prevaleceu como forma de relação entre o novo e o velho. Existem algumas correntes que acham que alguns prédios antigos devem ser mantidos como tais, ser restaurados como tais, para servir de exemplos de uma época, de uma técnica. Cada caso é um caso.

Brasil Arquitetura

PVN: Em relação ao Palácio das Indústrias, como foi a experiência nesse projeto? Você participou da retomada do projeto? O que foi aproveitado do primeiro projeto, realizado com a Lina e o que foi alterado? Por quê?

AV: Acho que são absolutamente diferentes. O projeto da Lina era para abrigar a Prefeitura e, como tal, o Palácio das Indústrias seria o prédio representativo da prefeitura, para receber pessoas; um outro prédio contemporâneo, enorme, que abraçaria o palácio, seria o prédio de funcionamento das repartições e efetivamente dos locais de trabalho. Isso não foi executado. Foi feito só o projeto de recuperação do prédio do Palácio e, então, quando a prefeitura resolveu retomá–lo, resolveram transformá–lo no Museu da Cidade. O uso seria muito restrito ao prédio. O que fizemos na retomada foi uma intervenção muito mais interna no prédio, de maneira também moderna, mas não criamos nenhuma construção nova.

A diferença básica está no para quê o prédio serviria, o uso do prédio, e também a quantidade de construções.

PVN: Em relação ao Teatro Polytheama, como foi a experiência nesse projeto? A seu ver, quais as similitudes e diferenças entre o primeiro projeto realizado com a Lina e o que foi executado, 10 anos depois?

AV: O projeto da Lina tinha também a idéia de interlocução, de criar circulações externas ao prédio. Um dos problemas daquele prédio era justamente a questão da circulação, ele era mal resolvido, desde o início, na questão de circulação, acessos, tal. A Lina tinha proposto aqueles tubos de ligação entre os andares.

E o projeto com o Brasil Arquitetura é um projeto que respeita mais o prédio, trabalha mais contido, mas também tem um anexo muito bonito. É o desenho de um anexo bastante interessante, no fundo do prédio.

São projetos diferentes. Diria que no projeto da Brasil tem alguns resquícios do projeto da Lina, algumas idéias básicas, mas programas distintos, talvez por trabalhar numa realidade diferente. São projetos totalmente diferentes. Eu gosto muito do projeto do Polytheama, realmente é um projeto muito interessante.

O projeto da Lina é um projeto muito sonhador, um projeto muito ousado. Tinha, sobretudo, a questão da circulação, das estruturas de concreto protendido e argamassa armada.

Atuação solo

PVN: De quais outros projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos você participou?

AV: Não fiz nenhum projeto desse caráter. Eu faço, de vez em quando, intervenções em construções comuns. Agora vou fazer o projeto para a restauração do Museu do Unhão. Está em negociação.

PVN: No currículo de vocês, disponível no site do escritório, aparecem algumas obras de recuperação em fazendas. São intervenções em edifícios históricos?

AV: São edifícios históricos. São fazendas, umas do século XIX e outras do início do século XX. São projetos de adaptação para usos particulares, privados.

PVN: Possuem anexos?

AV: Com anexos, mas a maioria, não com anexos de caráter totalmente moderno, como se faria numa obra pública. O consumo de prédios históricos pela burguesia tem um outro significado.

PVN: Além de projetos, você realiza ou já realizou alguma atividade ligada ao patrimônio histórico?

AV: Não.

PVN: Atualmente você está dando aulas?

AV: Estou na Escola da Cidade fazendo o Estúdio Vertical.

PVN: Como professor, você discute a questão do patrimônio histórico com seus alunos?

AV: Discuto. Agora, nesse semestre, por exemplo, teve um trabalho com os alunos de intervenção em Paranapiacaba. E foi uma discussão sobre o patrimônio o tempo todo. Como cuidar do patrimônio e daquele patrimônio especificamente.

PVN: Você entende que o tema é melhor abordado hoje no ambiente acadêmico e profissional do que em sua época de estudante?

AV: Sim. Entendo que é melhor abordado hoje. Quando eu era estudante, o trabalho do arquiteto era muito mais fazer o novo do que recuperar o velho. Vivíamos um Brasil muito diferente. Eu entrei na faculdade em 1974, a perspectiva do arquiteto naquela época era outra. Vínhamos de um *boom* arquitetônico monstruoso, final do modernismo. Pensava–se a produção de novos objetos, tanto que a reforma e projeto do Sesc Pompéia foi um marco em São Paulo. Foi um divisor de águas. Um modo de pensar arquitetura e um modo de agir pensando no patrimônio da cidade não mais como patrimônio histórico definido, aquele patrimônio definido pelo Iphan, mas um patrimônio histórico cultural – a história da cidade, a história da ocupação do homem na cidade, não obrigatoriamente edifício que foi preservado por questões arquitetônicas.

No caso do Sesc Pompéia, excepcionalmente, era um prédio industrial muito arrojado. Um projeto com princípio arquitetônico típico do final do século XIX, só que executado tardiamente, nos anos 30. Então ele tinha esse interesse, assim como milhares de indústrias de São Paulo têm, mas estão todas destruídas, infelizmente.

Na verdade, as pessoas odiavam o Sesc Pompéia, não só pela atitude da Lina como arquiteta, que olhava com o sentido de preservação, mas porque foi encomendado a ela um projeto que olhasse dessa maneira. Naquele momento, a direção do Sesc tinha um projeto pronto, um projeto do Júlio Neves, com todo executivo feito para construir um grande prédio esportivo e de lazer. Foi aí que o Sesc se deu conta que poderia estar fazendo uma grande besteira, uma grande burrice demolindo um conjunto arquitetônico com aquela importância. Foi nesse momento que chamaram a Lina, no final de 1976; há 31 anos, aquilo foi um marco na perspectiva da recuperação dos conjuntos na cidade. Depois daquilo, alguns outros projetos tiveram o mesmo caráter, mas nenhum deles, eu acho, chegou ao alcance do de Pompéia.

PVN: A conceituação e a prática de intervenção em edifícios e sítios históricos ajudam a resolver soluções em outros projetos? Ou são questões totalmente autônomas?

AV: Acho que ajuda muito, porque você tem muitos condicionantes na hora em que intervém em sítios históricos: tem obrigações e condições de trabalho. E essas obrigações e condições de trabalho fazem com que se adquira uma destreza de projeto que certamente se aplica em outras circunstâncias

Patrimônio

PVN: É possível promover a (re)utilização de um edifício ou sítio histórico sem agredir sua memória?

AV: Acho que sim. Eu fui, há seis ou sete anos atrás, montar uma exposição da Lina em Zurique. Nessa exposição tive de dar uma palestra numa escola de arquitetura. Quando cheguei na escola, era um negócio impressionante – uma antiga fábrica de turbinas hidroelétricas. O que estava lá era uma casca e ‘os caras’ fizeram uma escola dentro da casca; uma construção nova dentro dessa casca, e eles respeitaram até as marcas de graxa nas paredes. Eu acho que dá para fazer. Cada vez mais, dá para você respeitar, manter as coisas antigas e fazer propostas novas. Na verdade, é isso que deve nortear o projeto de arquitetura hoje em dia, mesmo porque nós temos obrigação com as coisas que já foram feitas, com os esforços que o homem, a humanidade, já fez para erguer construções, que mesmo que já não tenham mais o uso específico daquela época, têm novos usos possíveis.

Isso é obrigação do homem hoje, essa necessidade de preservação do planeta, de manter coisas que já foram pensadas, que já foram feitas, em vez de ficar o tempo todo fazendo e refazendo coisas novas.

PVN: Um edifício histórico pode e/ou deve sofrer alterações para atender às novas solicitações advindas do desenvolvimento das cidades, das modificações dos costumes, das inovações tecnológicas?

AV: Eles devem sofrer alterações. Mas tem de haver um critério. Alguns edifícios têm características técnicas e ornamentos e temos de ter uma visão para isso, como tivemos no Palácio das Indústrias. De uma certa maneira, preservamos o palácio todo, recuperou–se todos os detalhes e ornamentos à exaustão porque é importante para São Paulo, sobretudo porque é uma cidade pobre desse tipo de obras. O nosso olhar tem de ser no patrimônio que está à disposição da gente, uma memória para nossos sucessores.

PVN: Um edifício histórico só pode ser preservado com novos programas de utilização?

AV: Acho que sim. Acho que todos os edifícios históricos que existem na cidade de São Paulo não deveriam se tornar centros culturais, porque temos um excesso cultural. Acho que deveriam se tornar prédios de uso, repartições públicas, sobretudo de uso público, das autarquias, das secretarias, das empresas públicas. Como o que foi feito com o Martinelli. Acho que o Martinelli é um grande exemplo. É preservado um prédio que historicamente é fundamental para a cidade e lá está uma repartição pública funcionando perfeitamente, se adaptando às saletas, às dificuldades, à falta de banheiros, a não ter piso elevado, mas está funcionando. A única maneira de preservar é dar destino a essas obras, a essas construções. E destino significa um uso intenso, constante, que obriga a fazer manutenções. Se você pega a Europa, toda ela é assim: ela se mantém utilizando e reutilizando seus prédios antigos, do século XIX, XVIII, XVII, XVI, XV... Nós temos a obrigação de fazer isso aqui no Brasil porque temos um pouco a mentalidade de que as coisas têm de ser novas. A classe média compartilha disso. Quando se fala em reformar uma casa é porque 'o cara' quer fazer tudo novo. Parece que nós temos vergonha do passado, das coisas que atestariam a nossa origem, a nossa pobreza, enfim, acho que isso é péssimo como olhar de arquitetura, péssimo para o homem, no sentido de que o homem surfa na história. É fundamental a reutilização de prédios antigos. Em São Paulo é muito importante. Eu procuro fazer isso: em reformas, muitos galpões passam de industrial para um outro uso. Agora mesmo estou fazendo um grande galpão antigo, transformando–o numa produtora de cinema. A história sempre vai fazendo a possibilidade das coisas serem transformadas.

PVN: Você acha que a cidade isola ou engloba um edifício com importância histórica?

AV: Dependendo do uso ela engloba, dependendo do uso, ela isola. Por exemplo, o Pátio do Colégio, a meu ver, está isolado; poderia estar englobado. Foi feita uma recuperação, uma cópia de uma capela antiga, com técnicas novas, em concreto armado. Talvez, se tivéssemos uma única ruína e uma construção que respeitasse a ruína, criássemos uma relação muito maior com o Pátio do Colégio do que com aquela igreja imitando a igreja jesuíta.

Eu fui ver umas ruínas na Inglaterra que são muito visitadas. Você consegue fazer o novo do lado de uma ruína. A ruína tem um significado histórico, você estuda a ruína, mostra o que é a ruína e aquilo ali significa que o homem evoluiu. Não dá para pegar um castelo ou uma ruína de um castelo e reconstruir aos moldes de antigamente. Coisas que já perdemos, estão perdidas. Você não pode reconstruir da maneira como era, acho errado.

Anexo 2.2

Francisco Fanucci

Entrevista realizada em 22 de novembro de 2007, no escritório do arquiteto:

Lina Bo Bardi

PVN: Como você conheceu a Lina e como começou a trabalhar com ela?

FF: Conheci a Lina através do Marcelo Ferraz. Éramos estudantes do interior e morávamos aqui em São Paulo. Eu me lembro que era muito difícil conseguir trabalho e o Marcelo recebeu um convite de um professor da FAU para trabalhar como estagiário da Lina – uma arquiteta italiana que estava fazendo um projeto aqui na Pompéia. Marcelo foi se informar sobre ela na FAU – quem era, se alguém conhecia – e as indicações não foram muito entusiásticas, tanto que ele até relutou em aceitar esse trabalho, mesmo precisando trabalhar. Eu me lembro, fui um dos que falou que ele não podia deixar de aceitar esse trabalho, porque era uma arquiteta importante. No fim, ele acabou aceitando e isso mudou completamente a vida dele e a nossa também, porque acabamos tendo o privilégio de estarmos próximos dela, eu de uma maneira indireta, mas de uma forma cotidiana porque era através do trabalho do Marcelo, e posteriormente também do Suzuki, à época nosso sócio, que eu tinha contato com a Lina. Era uma vivência quase que diária com as questões dos projetos que eles traziam para o nosso escritório.

Eu tive, na verdade, duas oportunidades de trabalhar diretamente com a Lina, em dois concursos. Montamos uma equipe para participar do concurso do Anhangabaú e do concurso para o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Sevilha. Depois do escritório de arquitetura, nós abrimos também a marcenaria Baraúna. Quando a Lina foi convidada para trabalhar no Centro Histórico de Salvador, sua segunda experiência lá, o André Vainer, que até então era também assistente da Lina, decidiu não participar desse trabalho e o Suzuki se apresentou para substituí–lo. Eu fiquei cuidando da casa, digamos assim. Nesse período da Bahia, eu cuidei do escritório e da marcenaria.

PVN: Por esse motivo você não trabalhou com ela?

FF: Talvez por esse motivo eu não tenha trabalhado com ela nesse período. Mas as coisas acabavam chegando aqui no escritório. O escritório vivia muito o clima do que se passava lá, dos trabalhos com a Lina.



Figura 557 – Equipe do projeto para o Concurso do Vale do Anhagabaú: Francisco Fanucci, André Vainer, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Paulo Fecarrota, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki e Ucho Carvalho. Fonte: FERRAZ, 1993, p.252.

PVN: Como você explicaria a experiência e o aprendizado adquiridos com a arquiteta?

FF: Nós viemos de uma formação muito... como eu posso dizer, de uma formação muito rígida, em um certo sentido, da FAU. Especialmente nos anos da ditadura, que foi o período em que frequentamos a FAU, houve uma espécie de recrudescimento de um pensamento arquitetônico lá dentro. O Artigas havia deixado uma herança muito rica e muito forte, uma postura em relação ao trabalho. Por outro lado, o trabalho de projeto era questionado por um esquerdismo um pouco radical que houve, nos anos 1970, no meio estudantil e que, depois, iria gerar grupos como o Liberdade e Luta e outras forças políticas. Havia um ambiente extremamente ideologizado, com mil correntes, nuances e tudo. Se você quisesse projetar e dar algum sentido histórico e cultural ao trabalho, tinha de se abrigar no grupo que defendia esta visão, ligado ao próprio Artigas, à revista Desenho, à chamada escola paulista, que se articulava na FAU naquela ocasião. Fomos meio que formados dentro dessa escola. Trazemos até hoje, pela maneira como resolvemos questões de planta, corte, de alguns parâmetros construtivos, um pouco do rigor que veio da FAU, dessa formação. A Lina nos veio colocar outras questões, uma versão muito mais universalizante da arquitetura brasileira. O olhar que ela tinha para o Brasil, talvez pela abrangência e desprendimento, nos possibilitava um foco muito mais agudo sobre o que era a complexidade do Brasil. Eu acho que isso foi importante para nós, era uma forma diferente de fazer coisas. Um olhar especialmente dedicado à vida que transcorre na arquitetura, mais do que à arquitetura como *design* e construção. Se eu pudesse resumir seriam essas coisas.

PVN: Lina influenciou sua visão sobre as intervenções contemporâneas em edifícios e sítios históricos? Em que medida? Quais as eventuais diferenças?

FF: Eu acho que aqui no Brasil, de uma certa maneira, a arquitetura moderna foi introduzida praticamente ao mesmo tempo em que se constituiu a consciência da importância das arquiteturas do passado, criticamente, através da fundação do Iphan, do trabalho do Mário de Andrade, do Rodrigo de Melo Franco, do Lucio Costa especialmente. Num mesmo momento histórico, nós reaprendemos a olhar para o passado e para o futuro. Esses dois parâmetros, muitas vezes de formas radicais e excludentes um em relação ao outro, têm pautado a discussão de arquitetura no Brasil desde então. Uma arquitetura moderna que reivindica quase que uma terra arrasada para inventar o novo, um novo novíssimo, vamos dizer assim e, uma outra corrente que defende o que já existe como coisa intocável... Eu acho que um caminho que articula esses dois extremos, a gente aprendeu muito trabalhando com a Lina. É claro que há muitas outras maneiras de se fazer isso. A Lina tratava ambos os parâmetros como dados de um presente que ela chamava de histórico –as coisas têm de estar em permanente diálogo, diálogo entre tempos diferentes. Mas isso tudo para fazer tanto o novíssimo como o velho assumirem um novo papel, para uma vivência contemporânea na cidade. Eu acho que essa visão é o que nos encoraja, muitas vezes, a trabalhar a relação do novo e do velho como uma terceira coisa – com uma fusão que gera novas relações espaciais, que são novas relações das pessoas que usam os espaços – e não como coisas conflitantes, ou seja, o que tem de ser preservado e o novo em pólos opostos. Acho que a grande lição para a questão do patrimônio com a Lina foi essa: a leitura da Carta de Veneza com muita liberdade, com muita coragem, que ela fez e nos fez aprender.

PVN: Quanto ao projeto no Centro Histórico de Salvador, você já me falou porque você não participou. E dos projetos de intervenção no Palácio das Indústrias (1991) e na Estação Guanabara, em Campinas (1990), você participou?

FF: Não, não. As questões que eram discutidas lá entre eles, no escritório da Lina, acabavam sendo trazidas para o nosso escritório. Alguma coisa era até desenhada aqui. Mas eu repito – a minha relação com a Lina sempre foi muito tangencial. Muito tangencial. Eu considero que foi muito diferente, na verdade, a convivência do Marcelo, do André e do Suzuki com a Lina. Eu sempre vi a Lina muito através dos olhos do Marcelo, dos olhos dos meus amigos que trabalhavam mais diretamente com ela.

PVN: Mas existe alguma razão para a sua não participação nesses projetos?

FF: A razão é basicamente essa: alguém tinha de cuidar do escritório, do trabalho do escritório, da marcenaria, alguém tinha de cuidar da casa. E não tinha trabalho para tanta gente assim lá. Eu tive algumas experiências fora do escritório – individuais e também com outros colegas –, mas nenhuma delas foi tão marcante. Eu trabalhei com o Abraão Sanovicz, com o Joaquim Guedes, com Júlio Katinsky, trabalhei com outros arquitetos; mas nenhuma experiência foi tão decisiva quanto esse contato, ainda que indireto, com a Lina porque ela foi realmente formadora de uma posição. É muito difícil falar dessa questão de influência ou de ser discípulo da Lina; acho que não tem cabimento

porque, pela maneira como ela conduzia as coisas, eu penso que não havia espaço para isso. O que havia era um ambiente de profundo questionamento, de construção de caminhos; em cada momento, um caminho que era diferente do outro. Não havia um repertório formal, não há um repertório da Lina que pudéssemos ter herdado. Isso não existe, pelo menos conscientemente acho que não. É lógico que nos repetimos em muitas coisas, mas isso se dá de maneiras muito diferentes, se compararmos com muitas experiências que se transmitem através da repetição de repertórios formais.

Brasil Arquitetura

PVN: A sua prática de projetos em edifícios e sítios históricos se iniciou com o escritório Brasil Arquitetura? Ou você adquiriu aprendizado em outros trabalhos anteriores?

FF: Foi sempre no Brasil Arquitetura, sempre. Eu trabalhei em outros escritórios, como já disse, mas são trabalhos de outro tipo. Sempre tivemos o escritório, desde que nos formamos, isso em 1978; eu me formei em 1977, acabamos sócios. Éramos cinco sócios, o Marcelo deve ter contado essas histórias para você...

PVN: Não contou, mas eu já li.

FF: Éramos cinco sócios, e logo no primeiro trabalho mais significativo que pegamos, divergências se revelaram e ficamos em três: o Marcelo, o Suzuki e eu. Esse trio se agüentou por algum tempo até que o Suzuki saiu para fazer seus trabalhos de maneira mais independente, então, continuamos eu e o Marcelo. Para manter o escritório, cada um de nós tinha de ter um trabalho fora – o Marcelo teve a sorte de ter o trabalho com a Lina; o Suzuki trabalhou em outros escritórios e, mais tarde, também com a Lina. Eu trabalhei em vários escritórios, numa empresa chamada Eplanco, do ramo de engenharia, que fazia projetos de Casas Pernambucanas, agências de banco, eram coisas muito diferentes daquelas que viriam a ser, depois, os temas com os quais trabalhamos mais freqüentemente. A experiência com patrimônio histórico sempre se deu, no meu caso, dentro da Brasil Arquitetura, embora nos primeiros trabalhos, de certa forma, ligados à Lina. Por exemplo, o Teatro Polytheama nós fizemos aqui dentro, em cima do projeto original dela, que tivemos de alterar porque as condições externas (terreno, vizinhança) e os objetivos do programa mudaram. Mas sua proposta inicial sempre se mostrou para nós uma referência que procuramos seguir ao máximo. Antes disso, teve o projeto dos Estúdios Vera Cruz, que foi desenhado praticamente aqui dentro. A Lina não tinha escritório montado nessa época – foi um trabalho feito pela sua equipe, mas desenvolvido aqui dentro, e eu participei um pouco também. Mais tarde, os Estúdios Vera Cruz voltaram ao escritório, mas, nesse caso, trabalhamos com um programa bem diferente daquele primeiro.

PVN: Quais outras influências estão presentes na sua arquitetura?

FF: Eu não sei te dizer. É uma pergunta difícil essa, sei lá. Eu te disse que a nossa formação foi lá na FAU, dentro de toda uma rigidez no trabalho da planta, dos espaços, um certo rigor construtivo que eu acho que caracteriza muito a arquitetura que se faz em São Paulo. Desculpe, mas você é da FAU?

PVN: Não. Estudei no Mackenzie.

FF: A FAU, talvez pelo fato de ter se originado na Politécnica, traz um compromisso muito, muito forte com a questão da construção e da engenharia. Acho que o Mackenzie também. Esse tipo de rigor está presente mesmo, pela formação que tivemos na universidade. Por outro lado, acho que a FAU nos sonegou muita experiência, muita vivência, muita informação sobre outras maneiras de fazer arquitetura, embora tivéssemos lá uma biblioteca fantástica onde havia livros, revistas, desenhos e muitas coisas até mesmo de autores que, podemos dizer, eram meio considerados malditos, desinteressantes, ou reacionários. Eu ouvi muitas vezes isso, esse tipo de coisa, de autores importantes como Lewis Munford, por exemplo. Antes de entrar na FAU, eu comprei um livrinho do Lewis Munford, e alguém me disse assim: *'não leia esse cara ou então leia esse cara para saber o que você não deve dizer lá'*. Desta maneira, por mais rica que tenha sido a experiência da FAU, ela foi extremamente seletiva em relação às referências. Essa seletividade da FAU – vamos chamar assim –, nos cerceou muito. Tem muita gente de grande importância de quem só ouvi falar pela primeira vez depois da FAU, ou à parte da FAU. Arquitetos como Alvar Aalto, por exemplo. Tinha um professor na FAU que falava meio solitariamente de Aalto, que é o Joaquim Guedes. Nesse sentido, ele teve importância na nossa formação, por ter sido uma voz dissidente. Eu acredito que essas coisas de influência, que continuam sendo assim, é resultado da nossa própria convivência, conversas com amigos. Dividimos essas coisas: *'olha, descobri um arquiteto agora, olha que legal'*. De alguma maneira, não sei bem dizer como, essas coisas vêm sendo incorporadas ao trabalho da gente. Então, não é um processo muito claro de influência, nem circunscrito. Nós permanecemos curiosos e cheios de dúvida, e acho que devemos preservar bastante isso.

PVN: De que modo as discussões a respeito de intervenções contemporâneas em edifícios e sítios históricos presentes na trajetória de Lucio Costa o influenciaram?

FF: Eu acho que o Lucio Costa, que tinha um pé no passado e outro no futuro, foi muito decisivo para a história da arquitetura brasileira. Ele soube, num primeiro momento, fazer a melhor tradução de nossa modernidade. Especialmente em seu trabalho como arquiteto, além de suas reflexões teóricas, ele nos deu o tom de como ser moderno diferentemente de um modernismo europeu, internacionalista, e de que maneira incorporar a experiência da nossa arquitetura colonial numa expressão contemporânea. Ele nos ensinou a dar os primeiros passos, nesse sentido.

Eu não sei te falar muito sobre isso, não. Quando nos damos conta, estamos fazendo uma coisa que o Lucio já havia feito em algum lugar, no projeto X ou Y. Eu me sinto pouco à vontade de falar até onde foi Lucio Costa, até onde não foi; eu não sei, não é muito claro para mim. Sei que sua presença é viva e permanente.

PVN: Que outras referências teóricas estão presentes na sua formação? E ao longo da sua trajetória profissional?

FF: Eu acho que, como eu vou te dizer isso... Não faz muito tempo, alguns anos atrás, eu li um texto que me deixou muito impressionado. Talvez tenha sido o texto mais importante de arquitetura com que eu tive contato. É um texto de filosofia, na verdade, um pequeno texto chamado "Habitar, Construir, Pensar", do Heidegger. É muito interessante, é uma palestra que ele fez em agosto de 1949, se eu não me engano. Em outubro desse mesmo ano ele fez outra palestra que se chamava algo como "Habitar poeticamente esta Terra", ou "... poeticamente o homem habita esta Terra...", não me lembro agora. Esses dois textos, que se complementam, são absolutamente reveladores, para mim, de uma dimensão da arquitetura que até então eu não podia sequer supor, sabe? Talvez você os conheça?

No primeiro, ele coloca o habitar como a questão humana fundamental no planeta, como o próprio ser, como a própria essência da existência humana: construir a sua habitação, transformar o planeta para ser sua casa. Quer dizer, cada vez que se pensa que a nossa vida transcorre quase que em sua totalidade em espaços que foram pensados, construídos, duramente conseguidos, transformados na natureza para que tudo ocorra – isso é a cidade, isso é a casa, isso é a rua; a gente tem de pensar na imensa responsabilidade que isso significa e na enorme abrangência que tem cada pequena coisa na arquitetura.

O segundo texto diz a mesma coisa de um jeito interessante, é uma análise que ele faz de um poema do poeta romântico alemão Holderlin. Este poema fala de Deus, do homem e da natureza e tem uma frase, numa determinada estrofe, que é essa: "... poeticamente o homem habita esta Terra". Todo o texto se desenvolve em torno do que antecede a essa frase e o que se sucede a ela, na estrutura do poema do Holderlin. É um texto de tirar o fôlego de tão bonito e tão rico que é, e que nos coloca diante dessa imensa responsabilidade – nós, como arquitetos –: o habitar não como a casa, o abrigo, a residência, mas o habitar como a essência de nosso estar na Terra, neste momento, aqui, habitando esse espaço ou coabitando uma determinada situação, numa determinada circunstância espacial, temporal etc. Isso é a nossa própria vida. Tudo pode se dar de maneira muito diferente, sermos conduzidos por caminhos diferentes, em função das circunstâncias que cada lugar nos proporciona. Essa consciência aguda da profunda presença que tem cada ação arquitetônica na vida diária das pessoas é uma lição importante. Eu citaria especificamente esses dois textos do Heidegger.

PVN: Você se lembra em que época leu esses textos?

FF: Olha, talvez há uns dez anos. Eu passei para alguns amigos, a gente discutiu bastante. Isso de dividir com muito poucas pessoas, com os meninos que estão trabalhando com a gente aqui, meio só. Eu lamento muito que não façamos todos parte de uma reflexão mais ampla dessas coisas todas, que poderiam ser mais bem discutidas, experiências trocadas. Sinto que o nosso trabalho, aqui do escritório, é um pouco isolado, tem um isolamento que me incomoda bastante, parece haver uma intensidade de troca e de repercussão em outros tipos de trabalho, em outras profissões, mas isso não ocorre com a gente.

A idéia dessa responsabilidade – a responsabilidade da consciência da importância da arquitetura – parece que, ao mesmo tempo, implica em termos de ser um pouco irresponsáveis também. Uma certa carga de irresponsabilidade parece ser fundamental. Essa questão, inclusive, já foi fruto de uma divergência pública entre eu e o Marcelo. Hoje talvez ele nem se lembre disso, estávamos falando sobre o nosso trabalho e eu falei *'é necessário uma pequena dose de irresponsabilidade'*; o Marcelo falou baixinho *'eu não concordo'*. E aí, tinha outro membro da mesa, uma figura caretésima, que disse *'eu também não concordo'*. Isso me encorajou mais ainda a persistir, por conta da não concordância daquela

pessoa. Irresponsabilidade no sentido de você argumentar, de você acreditar em coisas que não tenham sido plenamente demonstradas e fazer as pessoas acreditarem. De certa maneira você é irresponsável, mas se não fizer assim, as idéias que nascem como bebezinhos frágeis e precisam de muito cálcio e vitamina para crescer acabam não sobrevivendo. A gente dá essa carga correndo todos os riscos, isso não deixa de ser uma forma de irresponsabilidade. No sentido de que não é somente a razão que vai nos conduzir à certeza das coisas, às vezes é alguma outra coisa, é a intuição, é acreditar que algo vai te levar para algum caminho, para algum lugar, é ter uma disposição para o risco e levar as pessoas com você. De certa maneira, eu acho que isso também é fundamental.

PVN: Como a parceria com os arquitetos Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer influenciou sua visão sobre projetos de intervenções em edifícios e sítios históricos?

FF: Eu acho que está mais ou menos respondido pelo que falei antes. Como eu disse, a minha relação com essas pessoas, quando se trata do trabalho com a Lina, foi periférica. Eu participei de poucas experiências, foi tangencial, sei lá, como você quiser chamar aí.

Diretamente com eles, tive algumas experiências onde tudo isso que eu estou falando aqui estava presente de alguma maneira. A gente nunca concorda muito, sempre teve alguma briga entre nós, até hoje. Poderia atribuir a longevidade de minha parceria com o Marcelo talvez a uma coisa que é o “aprendemos a brigar”. Há um custo, há um preço que se paga para trabalhar com outros, muitas vezes temos de abrir mão de alguma coisa, mas, por outro lado, sempre há um ganho, em geral muito maior. Se nós não tivéssemos aprendido a brigar, a primeira briga teria sido definitiva, não é?

PVN: Além de projetos, você realiza ou já realizou alguma atividade ligada ao patrimônio histórico?

FF: Que tipo de atividade?

PVN: **Alguma atividade fora do escritório. Alguma palestra, conferência...**

FF: Não, não. Palestra sim, mas sempre em torno do nosso trabalho. Eu dou aula também na Escola da Cidade, de projeto. Meu trabalho basicamente se restringe ao escritório. Ao escritório, à marcenaria e um pouco também à escola.

PVN: Como professor, você discute a questão do patrimônio histórico com seus alunos?

FF: O tempo todo. Na Escola da Cidade, isso é um tema que não tem sido lá muito freqüente. Há uma coisa em que eu acredito muito, que falo muito para os meninos, que é o fato de que a gente está, a todo o momento, construindo, em cada gesto, em cada pequeno pedacinho de cada projeto, a transformação que se promove com a arquitetura no espaço físico. Nós estamos construindo a nova cidade, a cidade que vai surgir. Não dá para acreditar que a nova cidade surgirá do nada, como essas coisas que estão acontecendo na Arábia Saudita, nos Emirados Árabes, eu nem sei bem os nomes desses lugares. Cada vez eu acredito menos que essa cidade do futuro vai ser inventada a partir do nada. Eu acredito que a cidade do nosso futuro é essa que está aqui, em permanente estado de transformação.

Nesse sentido, o patrimônio histórico é uma questão sempre presente. Patrimônio histórico não é só o que a historiografia oficial elege. É o sítio onde você vai intervir que tem seu valor, seja ele de origem afetiva, natural, de origem histórica, social, econômica, seja o que for, ele está lá. Tudo é patrimônio, na verdade. O que se está fazendo deve ser uma forma de interação com o que já existe. A questão do patrimônio histórico é permanente. A cidade que temos, mesmo que distante do modelo que a gente imagina que ela pudesse ser, ela é o nosso patrimônio, ela é a tradução da nossa cultura, da nossa civilização.

PVN: Você entende que o tema é melhor abordado hoje no ambiente acadêmico e profissional do que em sua época de estudante?

FF: Acho que sim. Acho que sim porque essa questão da cidade tem um ponto de reflexão central do pensamento arquitetônico. Porque... o que é a cidade? A cidade é uma tremenda invenção humana, é uma máquina, se você for pensar, de uma complexidade e de uma dinâmica tão grande, tão permanente, quer dizer, a gente fica pensando o tempo todo nisso e é claro que isso leva a um desenvolvimento desse pensamento – da cidade, do que ela contém como patrimônio. Chega da visão da cidade apenas como subproduto de processos econômicos. Isso explica muito parcialmente o que é o fenômeno urbano. Eu acho que há uma evolução sim, sem dúvida.

PVN: A conceituação e a prática de intervenção em edifícios e sítios históricos ajudam a resolver soluções em outros projetos? Ou são questões totalmente autônomas? Você poderia exemplificar?

FF: Sem dúvida, sem dúvida. Bom, eu acabei de dizer uma coisa que acho que responde parcialmente isso aí, na medida em que qualquer tipo de intervenção em um lugar sempre será uma interação com algo que já existe. Até numa paisagem natural, quando não há uma paisagem construída; até na paisagem natural, no entorno, há referências e elementos de diálogo com aquilo que se vai construir, seja criando harmonia, seja criando tensões. Ambas as coisas podem ser muito interessantes do ponto de vista da experiência do espaço no lugar. Mais objetivamente, como você está dizendo, acho que intervir em qualquer edifício histórico implica em cogitar inúmeras possibilidades de exploração e de desenvolvimento de espaços nele próprio, que estão lá. É bem possível que, consciente ou inconscientemente, algumas destas possibilidades sejam retomadas em outro lugar. Por exemplo, quando visitamos o Pantheon, em Roma, e olhamos aquele buraco e aquele lugar, ficamos encantados. Louis Kahn disse algo mais ou menos assim: *'eu fiz da minha vida um permanente esforço de procurar um espaço como aquele'*. E Louis Kahn fez coisas maravilhosas, certamente pensando no Pantheon.

Tem muitas coisas assim. Um exemplo, uma obra que acho das mais importantes, na minha leitura, é o Convento de La Tourette. Eu não o conheço pessoalmente, nunca estive lá. Conheço por depoimentos de amigos que foram, por publicações, por alguns textos que li, fotos etc., e tudo me faz acreditar que aquilo é a obra–prima do Le Corbusier. É um Corbusier maduro. É uma construção despida de tudo o que é tipo de falsidade, ou de supérfluos. A nudez, a essencialidade daquele lugar, para mim, aquele concreto tosco com aquelas cores, o trato com os materiais, seus caminhos internos, são uma lição incrível de arquitetura. Mesmo sem nunca ter estado lá, sei que é uma referência permanentemente presente quando estamos fazendo uma planta, ou alguma coisa assim. E o mais curioso é isso, eu nunca estive lá. E eu não sei nem se quero ir para lá. Se algum dia eu for, vou pensar mil vezes antes de entrar. Talvez eu deva preservá–lo, como Borges quando entrou numa sala onde estava um poeta inglês, não me lembro o nome, por quem ele tinha uma admiração muito grande. Quando viu o poeta – e todos queriam que eles se encontrassem –, ele virou as costas e foi embora, talvez pensando: *'não, jamais, aquela pessoa, para mim, não é uma pessoa física, não quero chegar perto dele assim, é melhor a distância para preservar o que ele representa para mim'*. Então, em certo sentido, quero o convento La Tourette na forma como o tenho, no que ele representa para mim, sempre visto através dos olhos de outras pessoas. Não sei se eu respondi bem essa pergunta.

PVN: Qual foi o projeto mais marcante em sua carreira? Por quê?

FF: Puxa vida, eu não sei te dizer. Cada projeto é um mergulho tão grande, é uma loucura. Cada um é único, é específico. Essa profunda especificidade de cada coisa, de cada espaço da arquitetura, no ambiente de que ele participa, não permite comparações. A gente se envolve demais. É claro que há experiências mais importantes que outras, mas não saberia responder com clareza.

PVN: Existe algum projeto realizado, não construído, que você gostaria que tivesse saído do papel? Por quê?

FF: Muitos, muitos. Toda vez que participamos de concursos de arquitetura, por exemplo, exercitamos muita coisa. Os concursos propiciam uma espécie de liberdade, não há cliente, não há muitas das limitações e condicionantes que os trabalhos normais sempre trazem. É raro ganharmos esses concursos, e mais raro ainda que projetos ganhadores de concursos – de uma maneira geral aqui no Brasil –, sejam construídos, mas muitas soluções que depois acabamos adotando em outros trabalhos são resgatadas dessas experiências. Os concursos são sempre um laboratório muito rico, mas lamentamos, em muitos casos, que não tenham sido construídos realmente porque o que importa na arquitetura é a sua concreção, é a experiência multisensorial de você estar dentro de um espaço, vivendo–o – tudo o mais é representação. Arquitetura é essencialmente experiência, então, quase tudo que projetamos e não foi construído, de certa maneira foi frustrante.

PVN: Dos projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos, qual foi o mais difícil? Por que e em que sentido?

FF: Estamos começando um trabalho agora que eu considero de muita dificuldade, um assentamento que existe junto ao Pelourinho, na Bahia. Através de uma porta de um antigo sobrado, e depois de um corredor estreito, se chega a uma favela onde residem cerca de 60 famílias, implantada em meio a muros de arrimos de 300 anos, 400 anos, belíssimos, muitos em ruínas. É a encosta que separa a cidade baixa da cidade alta, num ponto de grande visibilidade na paisagem da cidade histórica. É uma complexa questão urbana, ambiental, habitacional, histórica. Mas a gente sempre acha que o trabalho mais difícil é aquele

em que estamos trabalhando, há momentos em que a gente até tem a impressão de que não será capaz de fazê–lo.

PVN: Já estamos conversando há uma hora. Você quer parar e continuar num outro dia, ou vamos em frente?

FF: Não, não. Eu acho ótimo estar falando com você porque é rara a oportunidade de poder falar assim.

PVN: Como é feita a solicitação para a realização de projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos? Há um padrão?

FF: Acho que as pessoas que nos chamam quase sempre têm algum conhecimento das nossas experiências anteriores. Isso já nos dá uma posição para lidar com isso. Nunca fomos chamados, por exemplo, para fazer um restauro ortodoxo de alguma coisa. Sempre há restauro no conjunto de uma ação mais ampla, e essa associação tem sido o objeto mais recorrente do nosso trabalho com patrimônio histórico. Em quase todos os trabalhos que fizemos há a presença do novo e do velho juntos, mas em cada caso deve haver uma maneira diferente de agir, uma estratégia diferente. Se nos repetimos, isso é fruto das limitações de nossos recursos e não por acreditarmos que haja um repertório que possa representar um padrão, quando se trata das intervenções.

PVN: A história do edifício e das instituições envolvidas (no passado ou no presente, como novos ocupantes e/ou financiadores da intervenção no edifício antigo) influencia no projeto?

FF: Absolutamente, completamente, totalmente. Acho que a única chance de nosso patrimônio, de uma forma geral, é a possibilidade de sua reinserção na vida da cidade ou, mais amplamente na vida contemporânea, na maioria das vezes assumindo novos usos, novos papéis. Nós – o Brasil é um país muito jovem – não temos os milênios de civilização dos europeus ou dos asiáticos, e também somos um país pobre. Por isso, temos poucos exemplos de edifícios que justificam os investimentos necessários em sua recuperação apenas como documentos históricos. São poucos. Para a grande maioria, restaurar é trazer para o presente. E trazer para o presente, necessariamente, é considerar a demanda contemporânea para seu novo uso, seus novos ocupantes. Restaurar por restaurar pode virar uma coisa melancólica e triste, congelar como folclore, a história virar culto ao passado. E a história é para estar presente na vida. Então os novos usos são fundamentais, muito importantes.

Patrimônio

PVN: É possível promover a (re)utilização de um edifício ou sítio histórico sem agredir sua memória?

FF: Acredito que sim.

PVN: Nesse sentido, quais são os critérios fundamentais para se trabalhar com o patrimônio?

FF: Que pergunta difícil! Penso que é necessário um reconhecimento, o reconhecimento do que é o real valor histórico de cada coisa. Às vezes, esse valor está em como foi construída, por quem foi construída, no que representa para o lugar onde está, mais que em sua forma, em seus aspectos externos. Eu posso citar um exemplo. O teatro Polytheama, de Jundiaí, tinha um forro de gesso com uma rosácea que as pessoas da cidade consideravam a coisa mais importante, achavam linda aquela rosácea. A Lina, quando foi trabalhar lá, disse mais ou menos assim: *'isso é uma porcaria, isso é um bolo de noiva, isso não vale coisa alguma. Atrás desse teto falso, desse forro de gesso, deve haver uma estrutura belíssima que precisa ser revelada'*. Dito e feito: quebrou–se um pedacinho e apareceram as tesouras maravilhosas que estão expostas integralmente lá hoje. O valor daquele edifício está muito mais naquelas tesouras e no aparelhamento dos tijolos que estão à mostra do que na rosácea de gesso, introduzida numa reforma de 1928. Esse tipo de identificação, de reconhecimento e de valorização é um ponto fundamental. Às vezes, tem de se tirar coisas, acréscimos adquiridos, ou, até mesmo, partes originais que, em alguns casos escondem ou prejudicam aquilo que é essencial. Muitas vezes, tirar é uma maneira de salientar, de valorizar... Enfim, não sei responder com clareza à sua questão. Não sei se há uma resposta conclusiva para esta questão.

PVN: Um edifício histórico pode e/ou deve sofrer alterações para atender às novas solicitações advindas do desenvolvimento das cidades, das modificações dos costumes, das inovações tecnológicas?

FF: Eu acho que não é uma obrigação. Às vezes, um edifício histórico já está preparado, quando se trata de assumir novas funções. E há edifícios históricos que se mantêm com a mesma função, perfeitamente encaixados na vida contemporânea. Temos muitos exemplos: as igrejas, espaços bem específicos, espaços de culto de uma maneira geral, espaços de reunião de pessoas, bibliotecas. Eu fui visitar a biblioteca que é tratada no livro Memorial do Convento, do Saramago, em Mafra,

Portugal. Fiquei encantado, ela está exatamente como foi concebida e funcionando até hoje. É claro que hoje é uma atração turística, mas há pessoas, pesquisadores, historiadores que usam a biblioteca. Ela está, provavelmente, como era. Não precisa mudar seu uso, não precisa mudar nada, ela se mantém viva até os dias de hoje. Mas há casos em que é necessário dotar o edifício de equipamentos e de condições técnicas ou de segurança diferentes das originais. Neste caso, é importante estudar a maneira mais adequada de solucionar a questão.

PVN: A relação com o patrimônio edificado é distinta se os promotores são do setor público ou privado? Em que sentido?

FF: Não é muito diferente. Há especificidades quando se trata de contratos privados ou públicos, no que diz respeito à condução do trabalho, aprovações, orçamentos etc. Quando o promotor é o setor público os interlocutores em geral são muitos, são necessárias muitas reuniões, o ritmo é mais lento. Se for um imóvel tombado, como na maioria dos casos, no fim das contas deverá ser submetido à aprovação dos órgãos responsáveis, e tudo fica na mesma. Temos poucas experiências com o patrimônio privado – a casa em Cachoeira, na Bahia, e não me lembro mais de outros casos.

PVN: Qual o papel atual do *marketing* nos projetos de reabilitação? Quais os aspectos positivos e negativos?

FF: Puxa vida, que pergunta! O *marketing* é um instrumento importante na viabilização política dessas ações. Há programas que podem ser engendrados, ligados à preservação do patrimônio histórico, que acontecem ou não em função das circunstâncias políticas de cada momento. E aí, o marketing pode ser a ferramenta adequada para ampliar publicamente a importância daquilo que se está fazendo. O *marketing* sempre utiliza recursos ligados à idéia de vender, mas eu acredito que pode ser utilizado para promover uma aceitação mais ampla das propostas e sua viabilização política.

PVN: Tem algum aspecto negativo nisso?

FF: Há um aspecto negativo de uma maneira geral na questão do *marketing* porque pode se reduzir todo um universo a *slogans*, que se afastam da essência das coisas para tratar basicamente dos aspectos do consumo. Muitas vezes, ele dimensiona os valores das coisas em função das suas possibilidades de consumo, de momento. Os valores de momento *versus* os valores essenciais e permanentes. O programa “Cidade Limpa”, por exemplo, revelou nossa cidade como ela é por detrás dos painéis publicitários. Num primeiro momento, houve uma reação muito forte do pessoal ligado ao marketing e à publicidade. A cidade da imagem, quantas vezes ouvimos essas coisas? Hoje podemos avaliar melhor, e o resultado deste programa parece ser muito positivo. Quando viajo e vejo cidades completamente tomadas por painéis publicitários, penso logo: *‘um projeto Cidade Limpa aqui iria muito bem’*.

PVN: Como é a incorporação da legislação no processo de reabilitação do patrimônio?

FF: Há dois tipos de legislação que se aplicam ao patrimônio. O primeiro é o da legislação normal, que rege os edifícios de uma maneira geral – por exemplo, questões de acessibilidade, das condições técnicas, de segurança e de conforto, necessárias aos usos contemporâneos. Muitas vezes, fica difícil manter a integridade do patrimônio e ao mesmo tempo atender ao Corpo de Bombeiros, implantar os quadros elétricos, garantir acessibilidade com rampa ou elevadores, implantar as tubulações e equipamentos de lógica, hidráulica, climatização, fazer o dimensionamento correto de circulações etc. Isso, quando se trata de edifícios antigos, é um grande desafio. O outro tipo de legislação é aquele que trata do patrimônio histórico em si: são as regras e as normas que os órgãos de preservação criaram e são diferentes para os órgãos municipais, estaduais e federal. E, muitas vezes, é necessário aprovar nos três. Às vezes, nos deparamos com critérios pessoais, subjetivos, ou até mesmos com a vontade de nossos colegas de projetar também.

PVN: Um edifício histórico só pode ser preservado com novos programas de utilização?

FF: Acho que já respondi isso antes. Não necessariamente. Acho que já falei dos espaços de culto, de biblioteca, de alguns exemplos de programas que mantém integralmente o edifício histórico com seu uso original.

PVN: Em quais edifícios ou sítios históricos você gostaria de trabalhar com intervenções contemporâneas, reabilitando–os?

FF: Em quase todos. Eu e todos os arquitetos! São tantos, não dá nem para pensar em um. O tempo todo estamos pensando nisso. Não há um específico. Há bairros inteiros que foram construídos em outras épocas e hoje estão em estado de decadência, de abandono. Há, especialmente em São Paulo e no ABC, grandes áreas de galpões industriais

belíssimos, abandonados, que poderiam assumir novos papéis na cidade.

PVN: Em termos internacionais, quais projetos de reabilitação podem ser mencionados como referência?

FF: Tem um arquiteto de que gostamos muito e que tem sido uma referência muito importante para nós, que é o Sverre Fehn, um arquiteto norueguês. Você conhece?

PVN: Conheço.

FF: Tem alguns trabalhos dele com patrimônio histórico e intervenções novas, com novos usos, que são exemplares, são magníficos. Eu citaria o Sverre Fehn, seu Museu da Idade Média, na Noruega, sem dúvida. Posso ficar nesse? Acho que há outros tantos. O Álvaro Siza, na recuperação do...

PVN: Bairro do Chiado.

FF: Isso. Ele quase não se apresenta. É como uma sombra que passou por ali. Parece que já era daquele jeito antes. É de uma grande delicadeza. É um exemplo de um silêncio muito respeitoso. Parece que não foi o Siza que refez aquilo, aquilo já era e continua assim. Não tem a marca dele lá. Talvez a marca dele seja esse silêncio.

PVN: E em termos nacionais?

FF: Acho que (pausa) são muitos exemplos. O Sesc Pompéia sem dúvida, é um belíssimo exemplo. Os trabalhos da Lina, de uma maneira geral, são referências para nós. Mas também os trabalhos do Paulo (Paulo Mendes da Rocha). O projeto do Paulo para a Pinacoteca eu acho muito bom. O trabalho do Paulo lá na Estação da Luz, também acho da maior qualidade. Quem mais? É, citaria esses aí. A Lina e o Paulo. São trabalhos relativamente recentes, na verdade. De coisas mais antigas eu citaria o Lucio Costa.

PVN: Quais as diferenças básicas das intervenções em edifícios e sítios históricos no Brasil e no exterior? Quais os pontos positivos e negativos em ambos os casos?

FF: Acho que há diferença sim. Não só entre Brasil e exterior, mas diferenças entre arquitetos. Há diferença entre arquitetos brasileiros e arquitetos estrangeiros, posturas diferentes. Muitas vezes, a intervenção é mais forte, outras, extremamente delicada, outras que compatibilizam aqui e ali. Se fôssemos comparar as experiências brasileiras com as do exterior, poderíamos dizer que há diferenças em relação aos recursos técnicos e econômicos disponibilizados para a execução dos trabalhos. Estamos terminando o trabalho de recuperação do Moinho de Ilópolis, na serra gaúcha, com a implantação do Museu do Pão e a Escola de Confeitaria. É um trabalho que foi orçado e está sendo executado por R$ 650.000,00. Esse valor é menor que os honorários de projetos desse porte no exterior, por exemplo. Um trabalho como esse, lá, custaria muitas vezes mais. Quando a gente fala, as pessoas não acreditam. E está tudo sendo executado rigorosamente dentro desse orçamento. Então, a principal diferença mesmo, mais do que a técnica, basicamente, é a de orçamento.

PVN: Que soluções não podem ou não devem ser utilizadas em projetos desse caráter?

FF: Olha, eu não sei. Não tenho muito essa regra, não. Só sei que não se pode desconsiderar a importância do reconhecimento do valor histórico de cada coisa, mas também não se pode, no outro extremo, pensar que tudo deve ser preservado como está, nada pode ser mexido ou modificado.

PVN: A reabilitação de um edifício com importância histórica deve ser concebida como uma questão imanente (o edifício) ou transcendente (o edifício em relação à cidade)? Por quê?

FF: Eu não acho que a palavra entre imanente e transcendente deva ser OU. Poderia ser E. Não sei se eu respondi com isso.

Entrevista realizada em 05 de agosto de 2008, no escritório do arquiteto:

Teorias de restauro

PVN: Que conhecimentos você tem a respeito das Teorias de Restauro?

FF: Muito por alto, é a *Carta de Veneza*, mas o meu conhecimento é genérico. Talvez, mais como um código de postura do que como teoria. (Pausa) Acho que é mais isso mesmo. É bem genérico, não é um estudo sistêmico da teoria de restauro. Até porque o restauro em si é uma disciplina feita por especialistas. O que nós fazemos é uma coisa que vem um pouco antes, uma conceituação geral desse restauro e uma postura diante da questão do restauro para não errar muito na medida das coisas porque cada situação é diferente; o que deve ser restaurado,

o que deve ser salientado e reforçado, normalmente o projeto de arquitetura já indica. Não é no universo do restauro nem nas teorias de restauro que vamos buscar esses critérios (de projeto).

PVN: Nos projetos em geral, você acha que existe a incorporação dessas teorias?

FF: Eu não sei dizer porque meu conhecimento pessoal sobre essas teorias é muito pequeno. É muito genérico. O que posso dizer é que, normalmente, tenho observado uma posição muito conservadora – a questão do restauro é colocada entre nós como uma questão muito conservadora, principalmente quando ligada às instituições como Iphan, Conpresp, Condephaat. São posições que remetem muito aos postulados ortodoxos. Eu tenho a impressão de que essas pessoas foram estudar restauro na Itália, mas lá eles estão restaurando Pompéia ...

PVN: A distância histórica é diferente.

FF: Nós estamos restaurando obras com, no máximo, 300 anos. São 'bebês' perto das obras de restauro européias, mas esses órgãos vêm com muitas regras e critérios muito rígidos, muito ortodoxos. Provavelmente, eles estejam seguindo sim, as teorias de restauro, aquelas que eles aprenderam na escola.

PVN: Não dá para dizer que vocês seguem uma linha de restauro?

FF: Certamente, deve haver uma postura que seja característica do escritório. Eu não sei muito bem falar a respeito. Isso cabe a vocês. De minha parte, sempre é uma postura ligada a cada projeto. Em cada projeto há muita coisa que é nosso ponto de partida – as coisas do lugar, dos sentimentos, das informações que o próprio imóvel ou sítio nos dá. Esse é o princípio fundamental para iniciarmos o trabalho. É evidente que pode haver caminhos que repetimos, que possam nos caracterizar. Eu, realmente, não sei falar muito a respeito, não.

Essa independência em relação às teorias nos dá uma liberdade de cometer erros. É uma liberdade de cometer erros e também acertos. Embora as teorias possam ser emancipadoras, num certo sentido elas são também, na outra ponta do espectro e na maior parte das vezes, camisas de força.

Acho que não praticamos muito isso, até para preservar uma certa liberdade de correr riscos. Mas isso não é receita para nada, cada caso é um caso.

Entrevista realizada em 01 de setembro de 2008, respondida por e–mail:

Os primeiros projetos

PVN: Como você conseguiu o estágio no escritório do Júlio Katinsky?

FF: O estágio no escritório do Julio Katinsky aconteceu em função do projeto da Grisbi, que inicialmente seria construída em Cambuí, minha terra. Tínhamos uma equipe no galpão, mas nela não havia ainda nenhum arquiteto formado. Achamos, então, que deveríamos propor este trabalho para algum professor da FAU, que fosse experiente e topasse trabalhar conosco. Queríamos o Artigas, que estava cassado. Tentamos a Profª Marlene Yurgel, então sua sócia, pois, assim, teríamos o Artigas, para quem receávamos propor diretamente tal ousadia. Com a Marlene não passou de uma reunião, e vimos que não daria liga. Propusemos, então, ao Júlio, e com ele chegamos só até um estudo preliminar... mais ou menos...

PVN: Os trabalhos desenvolvidos nos escritórios de Abraão Sanovicz e Joaquim Guedes foram estágios? Como você os conseguiu?

FF: Finalmente, definido que a Grisbi não iria mais pra Cambuí, e sim para Pirapora – área da Superintendência para Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) –, e tendo nosso relacionamento via Katinsky com o cliente, digamos, um pouco saturado, propus o trabalho ao Abrahão que, de resto, era amigo do proprietário. Assim, fui trabalhar, nos últimos anos da FAU, no escritório do Abraão Sanovicz. Quanto ao Joaquim Guedes, fui contratado como arquiteto para o projeto de Caraíbas, no qual fui responsável pelo clube dos funcionários.

PVN: Quem eram seus colegas na época do "Galpão"? O que vocês estudavam, o que projetavam e o que liam?

FF: A turma do galpão era formada, basicamente, pelo José Fabio Calazans, Antonio Carlos "Tata" Barossi, Gal Oppido, José Geraldo Martins de Oliveira, José "Zico" Rollemberg de Mello Filho. Para conseguirmos pagar o aluguel, fazíamos todo tipo de bico, como plantas de conservação para a prefeitura, estudos de casas para conhecidos etc. O trabalho da Grisbi (com o Katinsky) segurou o aluguel por meses a fio. Tinha também a fábrica de autopeças do pai do Tata, que sempre rendia uns estudos de layout. Líamos textos marxistas, fizemos nosso TFG

(então chamado TGI), que foi um trabalho coletivo (com Calazans, Zico e Zé Geraldo) e durou uns três anos, mais ou menos.

PVN: Você trabalhou com projetos para a Grisbi no escritório do Katinsky, no Abraão Sanovicz e, depois, em escritório próprio? Como era o contato? Existe alguma relação entre os projetos?

FF: Como já expliquei acima, o primeiro estudo para a fábrica da Grisbi (malharia), em Cambuí, foi feito pelo Katinsky e toda a nossa turma do galpão; o segundo projeto (ainda para a malharia), foi no escritório do Abrahão (foi construída e hoje está abandonada...). Mais tarde, já formado e sócio do Marcelo, do Suzuki, do Zé Salles e da Tâmara Roman, num escritório chamado Atelier Vila Madalena (isso você já sabe, certamente), fizemos a Grisbi de Camaçari (não era malharia, mas fiação de nylon e polyester).

Entrevista realizada em 09 de outubro de 2008, respondida por e–mail:

PVN: Que relação há entre a solicitação do projeto para a Praça dos Expedicionários e o projeto do Conjunto KKKK?

FF: O prefeito fez a reforma da Praça dos Expedicionários enquanto estávamos projetando o KKKK. Nós propusemos uma relação entre estas duas cotas por meio da reforma de uma escada pública que liga a rua lindeira, do KKKK, com a cota superior da praça. Além disso, propusemos a construção das marquises como forma de associá–las com as marquises do KKKK e a outras duas que havíamos proposto para a praça do mercado e para o Parque Beira Rio, na região próxima à ponte da BR. Estas duas outras marquises, que deveriam receber lanchonetes, acabaram não sendo executadas. A proposta das marquises na Praça dos Expedicionários tem a ver, na realidade, com a idéia de repor uma área coberta e aberta que existia no local (que um dia foi a estação rodoviária da cidade) e que era intensamente utilizada pelos velhinhos que lá iam jogar dominó ou cartas, ou pelos motoristas de táxi, ou pelas crianças, que ali se protegiam da chuva e do sol.

PVN: Que relação há entre os projetos: São Gabriel da Cachoeira AM (Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – FOIRN 1 [1994]; Residência dos pesquisadores do Instituto Socioambiental – ISA [1994]; Sede do Instituto Socioambiental – ISA [2000]; Garagem de Barcos do ISA [2000]; Centro de Coordenação e Comercialização da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – FOIRN 2 [2002]? Todos foram solicitados por um mesmo cliente? Você poderia explicar?

FF: No final do ano de 1993, se não me engano, fomos procurados pelo Beto Ricardo, do ISA, porque a FOIRN havia adquirido um imóvel, na cidade de São Gabriel da Cachoeira, construído em taipa e coberto com telhas de Marseille e que, talvez, tivesse algum valor histórico. Ele deveria, então, ser preservado e adaptado para ser a sede dessa instituição naquela cidade. Viajei, então, com ele para lá e constatei que a construção era bem ordinária, se encontrava em péssimo estado de conservação e com sua estrutura bastante comprometida; o madeirame interno da taipa já estava todo podre, mas as telhas eram, de fato, importadas da França. Fiquei lá uns 15 dias e, nesse período, aconteceria uma grande reunião (tipo assembléia) das lideranças indígenas do médio e alto Rio Negro (FOIRN quer dizer Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro). Fui apresentado – com grande formalidade, como eles fazem – no primeiro dia, como o arquiteto que vinha dar seu parecer sobre a questão da importância histórica da tal casa. Na pauta que foi então definida, eu deveria apresentar meu diagnóstico no último dia da reunião. O programa (arquitetônico) era o da implantação de um escritório de representação da entidade (com mesas, fax, secretária etc.) e também de um "centro cultural", um local que pudesse abrigar esses grandes encontros, as festas; que pudesse acomodar (hospedar) os índios viajantes ou visitantes, ou servir de ponto de venda de algum artesanato, ou de espaço onde se fizesse comida para todos etc. Nestes quinze dias fui aprendendo um pouco da história desses povos desde o final do séc. XIX, quando ali aportaram missionários salesianos e causaram, no seu afã cristianizador, um verdadeiro assassinato cultural. Eles "sugeriram", basicamente, duas coisas: que abdicassem de suas línguas nativas, falando somente o português, e que abandonassem as malocas – suas incríveis habitações coletivas (algumas tinham 30 x 40 metros!) – e acatassem a idéia de habitações unifamiliares (mais de acordo com a ética cristã...). Com isso, houve uma espécie de ‘desmanche cultural’ nos povos da região, com a migração em massa dos pajés para a Colômbia ou Venezuela, países que fazem fronteiras com a região. Bem, no 15º dia, propus a demolição da casa, o aproveitamento das telhas numa nova construção que abrigasse o escritório, a cozinha, a "hospedaria" e a loja de artesanato, numa posição lateral no terreno, de forma a livrar o espaço para a construção de uma grande maloca para as festas, os encontros, as assembléias, as danças. A idéia foi imediatamente aceita, com grande

entusiasmo e, então, os índios passaram a discutir – como se construía malocas, mesmo? Bem, eles não se lembravam, não sabiam mais. Decidiram "importar" construtores de malocas da Colômbia, para realizarem a tarefa e, também, para o (re)aprendizado. E assim foi. Esse processo me levou a fazer inúmeras outras viagens durante as quais o Beto decidiu adquirir um terreninho e nele construir a casinha que foi a primeira sede do ISA lá, aquela casa–cubo, com cobertura de deck que permite a vista do Rio Negro. Mais tarde, adquiriram um terreno aos fundos e construíram a garagem de barcos. Depois, adquiriram um terreno maior, na parte mais próxima do rio, e ali foi construída a atual sede do ISA, com a grande cobertura–chapéu de piaçava. Em 2002, como você sabe, a FOIRN nos chamou novamente para projetar o Centro de Coordenação e Comercialização, que foi construído alguns anos depois, por uma empreiteira de Manaus, com grana do governo do estado, sem que sequer fôssemos avisados. Quando fui visitar a obra, tudo já estava quase pronto, com muitos erros e problemas, adaptações e qualidade de construção bem questionável. O local foi escolhido como Pontão de Cultura, pelo Ministério da Cultura e isso pode criar uma chance de se dar um jeito de salvar alguma coisa lá. Estamos tentando. Então, respondendo, os clientes são o ISA, em suas duas casas, e a FOIRN, na sua sede e no tal Centro que virou Pontão de Cultura.

Entrevista realizada em 13 de outubro de 2008, respondida por e–mail:

Marcelo Ferraz

PVN: Quando exatamente conheceu Marcelo Feraz?

FF: Nos conhecemos na nossa infância, em Cambuí, onde nasci, e aonde o pai do Marcelo, vindo de Carmo de Minas, se estabeleceu como promotor público. Eu tenho a mesma idade e era, então, colega e amigo do irmão mais velho do Marcelo, o Livio César, jornalista que vive em Belo Horizonte. Quando viemos estudar em São Paulo (eu cheguei aqui em 1970 e o Marcelo, se não me engano, em 1972 – e ambos escolhemos Arquitetura) é que nos aproximamos mais.

PVN: Durante a graduação, fizeram trabalhos acadêmicos juntos? Fale um pouco sobre isso – como foi, quais eram os temas, professores?

FF: Não fizemos nenhum trabalho acadêmico juntos, pois estávamos em anos diferentes. Nosso primeiro trabalho juntos já foi um encargo "profissional", um projeto de um conjunto de casa para operários em Pirapora (Minas), que foi, na verdade, o primeiro trabalho do Atelier Vila Madalena, nosso primeiro escritório, junto com o Marcelo Suzuki, o José Salles Costa Filho (hoje radicado em Fortaleza) e a Tâmara Roman (hoje artista plástica).

Entrevista realizada em 16 de outubro de 2008, no escritório do arquiteto:

Incorporação de elementos tradicioanais

PVN: Qual a razão para a incorporação de elementos tradicionais nos projetos – elementos vazados, adoção de técnicas indígenas, muxarabis? O que influencia essa postura?

FF: Nós sempre nos reportamos a alguma referência, seja ela do universo da arquitetura chamada erudita, seja ela da simples observação ou vivência... acho que isso são formas de citações, são retomadas, são aplicações – em contextos diferentes –, de elementos que estamos acostumados a ver na vida prática. Esses elementos que você citou, e muitos outros, como o forro de bambu, o fogão de lenha, são característicos de culturas arquitetônicas.

Mas eu tenho a impressão de que, além da tentativa de incorporar essa cultura, esses elementos fazem parte de um banco genético ou, melhor dizendo, de um repertório de elementos ligados a uma determinada cultura, lugar, circunstância. É claro que não vou usar treliça de madeira ou forro de bambu em uma casa na Finlândia. Lá, existem outros elementos para serem incorporados. É uma relação com a cultura e com os dados, com os elementos do lugar.

Uma outra coisa: a aplicação de cada um desses elementos se dá porque, tecnicamente, são os mais indicados, na nossa visão. Se houvesse um outro que fosse melhor em termos de custos ou de aplicabilidade, usaríamos esse outro. Essas coisas têm de ser aplicadas com muita propriedade; não se pode usá–las de maneira indiscriminada.

Eu acho que tem essas duas coisas – a referência do lugar e a adequação de uso dos elementos.

PVN: Mas, no concurso para a recaracterização do Bairro Amarelo, em Berlim, foram incorporados elementos tradicionais da cultura nacional de outro país.

FF: É evidente que não consideramos que cada cultura pertença exclusivamente a um só lugar, como propriedade indissociável. Nós

fomos convidados para conhecer a realidade do lugar. Quando estivemos lá era verão, e foi incrível ver que em todas aquelas varandas (dos edifícios) tinham coisas penduradas para impedir a passagem do sol – no verão, o sol fica em uma posição que incomoda demais –, como toalhas, guarda–sóis. Identificamos que os apartamentos tinham necessidade de redução daquela luz, e o muxarabi se presta muito bem a esse papel, pois é um filtro de luz.

Nós fomos chamados devido a uma pesquisa junto a população num esforço – após a queda do muro de Berlim –, de ampliação do leque de multiculturalidade no local para evitar o nascimento de movimentos, como por exemplo, o neonazismo. A pesquisa questionava que lugares do mundo eram interessantes. E a América do Sul foi o lugar mais citado.

Então, havia no desejo da população, a vontade de colocar essa coisa de outro lugar, que remete a uma outra situação ou cultura. No caso de Berlim, o uso do muxarabi, por exemplo, atendia à questão cultural e de aplicabilidade.

O muxarabi que usamos lá é diferente do que usamos aqui. Em Berlim, usamos um buraco de 4 x 4 cm, e aqui usamos 2 x 2 cm. Pelo buraco de 4 x 4 cm passa muito mais luz, mas também a bloqueia um pouco. Houve o caso de uma moradora que não queria aquilo porque já achava seu apartamento muito escuro, mas nós afirmamos a ela que teria mais luz porque os apartamentos tinham uma varanda com fechamento em concreto que seria retirado e substituído pelo muxarabi –o muxarabi bloquearia menos a luz que ela ganharia com o acréscimo da área iluminante pela retirada do fechamento de concreto. Um técnico foi chamado para medir a luminosidade da casa da moradora antes, e depois de colocado um muxarabi–piloto, para que a intervenção pudesse ser avaliada. Depois da aprovação dessa moradora, o elemento foi liberado para ser colocado em todos os apartamentos.

PVN: E sobre o uso dos azulejos?

FF: Nós propusemos o azulejo em alguns lugares, mas o parecer do júri sugeriu que o usássemos em mais lugares. Os edifícios eram de tipologia soviética, de pré–moldado, tinham um aspecto muito duro, muito sisudo. Até por isso estavam fazendo o projeto para o local, para dividir o bairro e lhe conferir certa identidade, o que eles chamavam de recaracterização. Já havia a aplicação de algumas cerâmicas em determinados locais da fachada, mas dentro da tonalidade do concreto usado, tudo muito triste. Então, sugerimos que fossem utilizados esses azulejos, pensando um pouco na tradição da arquitetura moderna brasileira, de Athos Bulcão, dos azulejos da Igreja de São Francisco, na Pampulha, dos modernistas de Recife, do paisagismo de Burle Marx. São marcas de um primeiro modernismo brasileiro. Como nós estávamos em Berlim como portadores, também, dessa ‘diplomacia cultural’, digamos assim, tiramos a cerâmica que eles tinham e colocamos a nossa; na verdade, foi uma troca, mas com outra dinâmica.

PVN: Tomando por base toda a trajetória do escritório, não só em Berlim, por que o uso dos muxarabis é tão marcante na arquitetura de vocês?

FF: O muxarabi deveria ter se fixado muito mais do que se fixou na arquitetura brasileira. Na verdade, é uma herança da arquitetura árabe, na península ibérica. Esse elemento, que se interpõe entre o claro e o escuro para suavizar a questão da iluminação, é muito apropriado para uma arquitetura tropical. O Brasil abandonou isso muito prematuramente, se esqueceu do muxarabi, dessas rendas, do cobogó, que apareciam muito nas primeiras obras do modernismo brasileiro, e, depois, não mais. Nós o retomamos com muita vontade, entendendo que é um elemento arquitetônico muito apropriado para o nosso clima. Ele também é um elemento muito interessante como intermediação entre o dentro e o fora; acho que ele é bacana porque não impede o contato com o exterior.

Uso dos muxarabis

PVN: Vocês vêm sempre utilizando o mesmo padrão, o mesmo desenho de muxarabi.

FF: Tem gente que o usa na diagonal, mas nós sempre o usamos na vertical e horizontal. Nós gostamos do desenho mais simples, mas eficaz como performance. A cada coisa que usamos – pelo menos na minha cabeça –, sempre passa a questão de qual o limite dessa coisa, onde nós podemos chegar. Qual é o limite, para cima e para baixo, de cada coisa que nós usamos? Nós sempre temos de ter claro isso, temos de pensar cada tema em “abstrato”.

Uma vez, na Escola da Cidade, eu propus um exercício e tive de brigar com 80% dos professores. A proposta dada aos alunos era a de fazerem uma casa sem referência de terreno, de programa, de coisa alguma; os alunos tinham quatro ou cinco histórias de pessoas, de famílias; deveriam escolher uma delas e projetar a casa para aquela história. Por exemplo, uma das histórias era sobre uma família que veio do Nordeste,

cujo pai era pedreiro e ele mesmo construiria a casa. A família tinha um casal de filhos, e o menino tocava guitarra e participava do conjunto “X”. A idéia do exercício era mostrar que é fundamental pensar o objeto arquitetônico ‘em abstrato’. Nós sempre pensamos isso – o que é a essência de morar, o que é o lugar. Na segunda parte do exercício, nós dávamos uma orientação em relação ao sol, um retângulo que representava o terreno e algumas curvas de nível; aí o projeto já se modificava. Num terceiro momento, fornecíamos dados sobre a localização de alguns equipamentos urbanos, relações de vizinhança e uma grande avenida perto do lote. E depois, dados da cidade, da complexidade. O aluno ia, assim, se aproximando das coisas reais.

Acho que é esse o percurso que nós fazemos. Qual a maior dimensão do muxarabi? Mas, até onde ele se expressa com mais força, até onde ele cria a solução espacial mais desejável possível? Você não precisa aplicá–lo de forma tradicional, pode aplicá–lo de uma maneira contemporânea, com as técnicas de hoje e com as possibilidades que o espaço contemporâneo permite.

Adoção de volumes de perfil trapezoidal

PVN: Em muitos projetos de vocês, principalmente nos das residências da década de 1980, é recorrente a decomposição do programa em volumes, principalmente em blocos paralelos com perfil trapezoidal. Qual a razão dessa postura? Como isso começou e porque se tornou tão frequente?

FF: Eu não sei, talvez seja um jeito de fazer. O Max Risselada toca de leve nesse assunto, no ‘textinho’ do nosso livro. Ele fala que nos distanciamos da arquitetura do gesto, aquela em que há uma única coisa que resolva todos os espaços, característica muito forte da arquitetura que se faz em São Paulo; e que tentamos não deixar restos, sobras. A construção de uma casa é a construção de inúmeras situações que envolvem o ‘viver’ naquela casa, e cada uma dessas situações tem de ter muita substância – não dá para você se submeter a um retângulo. Nós não achamos isso, partimos muito mais da compreensão do que é a vida lá e tentamos desenhar as inúmeras situações de cada casa. A idéia é não deixar nenhuma sobra, todos os espaços e cantinhos são pensados. Isso acaba resultando, de uma maneira geral, em uma casa com uma área importante dedicada à convivência, e outra parte destinada à solidão mesmo, ao silêncio, ao recolhimento. Esse é o primeiro ponto que separa os usos –separamos, em geral, os dormitórios das áreas de convivência. Outra coisa é a o espaço para a produção da comida, muito importante por ser onde as pessoas comem, onde elas ficam. Nós tentamos ligar esses espaços, tentamos nos afastar da idéia de ‘casa grande–senzala’. Cada vez mais, acho que a produção do alimento faz parte da vida das pessoas, não tem de se ter empregado para tudo. Essa coisa dos volumes vem um pouco dessa idéia de dar caráter para cada espaço. E tem uma terceira coisa que é a relação entre o espaço interno e o externo, a fluidez entre eles, como você trata e constrói o espaço externo, não construindo. A residência Tamboré mostra bem a importância do que estou falando – os dormitórios estão de um lado e a parte de convivência de outro lado, separados por um jardim, por um espelho d’água, por um espaço forte. Os volumes se conectam em dois momentos – o momento de chegada na casa e o momento das refeições; e a idéia é que eles sejam incorporados como espaços da casa. Nós separamos os dois volumes trabalhando o vazio entre eles.

PVN: E o uso do perfil trapezoidal?

FF: Isso está ligado a uma vontade... hoje, já não penso mais assim, e acho que o Marcelo pensa igual – telhado é foco de problemas. Eu tenho telhado no meu sítio e me arrependo, se fosse fazer de novo faria uma laje, uma laje jardim, uma coisa dessas aí. Porque o telhado é foco de problemas, de manutenção, de vazamento, de infiltração, quebra telha. Mas, durante muito tempo, achávamos que o telhado era uma coisa importante, propiciava a variação de pé–direito interno, era um elemento leve e barato; hoje, já não é mais tão barato assim porque se usa a madeira. Atualmente, a laje tem inúmeros sistemas que se pode usar. Mas, há razões que justificavam, na nossa cabeça, a utilização dessa coisa do telhado. Por exemplo, a idéia do implúvio que é muito interessante e vem da casa romana. As casas romanas tinham essa coisa do telhado que cai para dentro, captando a água da chuva para algum espelho d’água, ou em algo que acumulava essa água nos canais. A idéia do implúvio sempre nos atraiu bastante. Em muitas casas nossas usamos esse sistema.

Nós gostamos muito de alguns arquitetos, por exemplo, o Alvar Aalto, que trabalhava magistralmente as linhas ascendentes do telhado, como na Casa Louis Carré (Bazoches–sur–Guyonne, França, 1956–1959). Nós fomos – e continuamos a ser – muito ‘embalados’ pelo Aalto. Ele se apropriava muito dessa variação de pé–direito.

Há muitas razões para esse tipo de postura. Eu não saberia dizer de onde elas vêm. as É muito difícil. Eu estou tentando explicar para você

coisas nas quais nunca pensamos. Outro dia, tínhamos de fazer um texto para uma concorrência, e o item que desempataria os concorrentes era o da metodologia de trabalho, a melhor proposta. Então, pensamos 'como vamos fazer?'. Aí o Anselmo (Turazzi) falou 'eu tenho um nome ótimo para a metodologia de trabalho aqui do Brasil Arquitetura: é *randômica'*. Cada momento tem uma coisa diferente, e vamos fazendo cada coisa de uma maneira. Tudo é muito sem explicação, mas é claro que, por trás disso, tem uma postura que é nossa.

Anexo 2.3

Marcelo Ferraz

Entrevista realizada em 12 de novembro, no escritório do arquiteto:

Lina Bo Bardi

PVN: Como você conheceu a Lina e como começou a trabalhar com ela?

MF: Eu cursava o terceiro ano da FAU, e fui assistir a um filme no MASP (da consagrada Mostra de Cinema de São Paulo que começou ali e se chamava Mostra do Masp) quando me deparei com o edifício do museu para valer, como estudante que descobria a arquitetura. Fiquei impressionado com o projeto. Foi a primeira vez que entrei num museu com o olhar de quem queria mesmo fazer arquitetura. E ninguém conhecia Lina Bo Bardi nesse momento, só os mais velhos. Nós, estudantes, não tínhamos nenhuma relação, não sabíamos quem era a Lina – filha, irmã ou mulher do professor Bardi? Ninguém sabia direito. Nesse mesmo ano eu tentei fazer um trabalho sobre ela na FAU e fui desaconselhado pelos professores. Para você ver como são as coisas, no ano seguinte – agosto de 1977 –, Lina começa o projeto do Sesc Pompéia e pede a um professor da FAU a indicação de um estudante para ser seu estagiário. Dois colegas que trabalhavam no escritório deste professor/arquiteto, Guilherme Paoliello e Anselmo Turazzi, sugeriram meu nome, e eu fui trabalhar com Lina, meio sem saber se seria bom ou não, quase recusando o posto. Fui me apresentar a ela no Sesc Pompéia. Não me esqueço a data, 29 de agosto, porque era dia do meu aniversário. Foi impactante. Cheguei lá e vi aquela obra cheia de operários trabalhando, já restaurando as alvenarias. Fiquei impressionado com uma mulher tão forte dirigindo uma obra com autoridade masculina. Tínhamos de fazer o levantamento de todos os prédios para poder desenvolver o projeto (ou os projetos, porque eram muitos edifícios e um vasto programa). Comecei imediatamente, empolgado com a idéia de trabalhar numa obra, de tirar medidas, fazer o cadastro, levantar a estrutura e desenhar os prédios. Dois meses depois, em outubro, ela me pede para convidar outro estudante e eu chamo o André Vainer. Ficamos – essa equipe minúscula de três pessoas – durante nove anos tocando projeto e obra do Sesc Pompéia. E foi assim

que comecei a trabalhar com Lina, essas coisas que acontecem na vida da gente.

PVN: Como você explicaria a experiência e o aprendizado adquiridos com a arquiteta?

MF: Olha, essa pergunta é sempre difícil de responder. Tive um convívio contínuo de 15 anos com a Lina, uma relação muito próxima, diária, eu nem férias tirava. Era complicado. Lina não gostava de férias, e o máximo que conseguíamos de descanso era emendar dois finais de semana com a semana do carnaval. Mas foi uma experiência de vida. Tínhamos um convívio diário e passamos a ter uma relação, inclusive, familiar, ou de grandes amigos. Nos finais de semana, ela sempre recebia amigos, intelectuais e artistas, visitantes estrangeiros de passagem pelo Brasil, e nos convidava, Isa e eu (Isa Ferraz, esposa do arquiteto) para os almoços. Lina foi também madrinha de meu filho João. Então, foi uma experiência forte. Eu sinto que Lina se dedicou muito a nós, investiu em seus colaboradores (no início, André Vainer e eu; a partir de 1986, entra também o Marcelo Suzuki.) A experiência com Lina foi marcante não somente como formação arquitetônica, abertura de horizontes, mas, principalmente, como formação de uma espinha dorsal forte no comportamento e na postura diante de um mundo ao mesmo tempo maravilhoso e injusto.

Nesse sentido, Lina não dava trégua. Discutia exaustivamente tudo, era de uma inteligência incansável e extremamente contraditória (eu até já escrevi, num artigo, que ela não era ortodoxa e nem heterodoxa: era paradoxa). E isso nos deixava muito conectados, ela realmente não dava trégua, não facilitava. Nenhuma decisão devia ser tomada por cansaço ou por preguiça intelectual. Sempre com força, com violência e com contundência.

Acho que, talvez, esse seja o maior aprendizado com a Lina. E é o que nós, de certa maneira, tentamos levar adiante aqui no Brasil Arquitetura, num ambiente de colaboração.

PVN: Lina influenciou sua visão sobre as intervenções contemporâneas em edifícios e sítios históricos? Em que medida? Quais as eventuais diferenças?

MF: O trabalho do Sesc foi uma experiência de total imersão nisso. A ponto de a gente não se dar conta que estava fazendo um trabalho que seria uma referência. Uma referência para o Brasil e para o mundo, um trabalho marcante. Que é marcante ainda hoje. Estávamos dentro daquilo. Quando você está dentro, não sabe exatamente o que se passa. Sabe que está acontecendo uma coisa importante, mas... muitas vezes, eu penso que nem os arquitetos do IAB, ou nossos professores, apostavam naquilo como a obra de referência que, indiscutivelmente, acabou se tornando.

Nessa questão de intervenção no patrimônio histórico, Lina tinha uma formação muito boa. Gostava de repetir que foi aluna de Giovanonni, um dos expoentes do restauro científico. Mas ela se sentia também livre para ousar e praticar as suas idéias. Ela sentia que aqui – América e, mais especificamente, Brasil – havia espaço para experimentar. Uma



Figura 558 – Lina Bo Bardi, Luiz Otávio Carvalho, André Vainer e Marcelo Ferraz na obra do Sesc Pompéia. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.



Figura 559– André Vainer, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e engenheiros na obra do Sesc. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.

sociedade nova, em que você podia experimentar e inovar. Não inovar por inovar, ser "novidadeiro". Ela jamais pensou dessa maneira. Inovar no sentido de experimentar mais, com mais liberdade, sem dogmas. Buscar um caminho mais pertinente e conjugado com a originalidade da cultura brasileira. Não implantar modelos. Lina foi uma guerreira contra a implementação de modelos prontos e acabados. E achava que nós deveríamos trilhar nosso rumo, descobrir o que é bom para o Brasil. Lina, como Darcy Ribeiro, acreditava nisso, que tínhamos de descobrir a nossa maneira de ser, de estar no mundo e trabalhar por ela. A questão do patrimônio histórico passava por esse olhar.

Tivemos algumas experiências de intervenção no patrimônio histórico com a Lina. No Sesc Pompéia foi fundamental, mas também na Estação Guanabara, onde demolíamos prédios antigos – não é porque é antigo, ou velho, que é bom. Esse posicionamento diante do PH fazia nosso trabalho excitante. Excitante porque sabíamos que, um passo adiante, estaríamos numa guerra com os órgãos do patrimônio histórico. Em Campinas, em São Paulo, na Bahia, em todos os lugares tínhamos esse enfrentamento. E era muito salutar no campo das idéias, enriquecedor. Eu acho que essa experiência, com certeza, nos marcou, nos injetou coragem. Continuamos trabalhando sem adotar modelos ou posturas apriorísticas. Concordamos com a máxima do Lucio Costa de que *'cada caso é um caso'.* Achamos, por exemplo, que no Teatro Polythema tivemos de adotar uma postura diferente da postura adotada no Moinho de Ilópolis. São realidades diferentes (eu já te contei a história do Moinho de Ilopólis, das "*cinque finestre").* As posturas mudam de acordo com a realidade e com o que se pretende com o projeto. Tem situação em que você tem de botar tudo abaixo e pronto, esquecer. Aquilo que é velho, mas não serve mais, não é mais patrimônio, porque não vive mais. Acho que isso é uma teoria da Lina, que é muito legal, do presente histórico. Há momentos em que você tem de imitar uma coisa, reproduzir, porque não quer chamar atenção, "acender uma luz". Em outros, você acentua contrastes delicadamente, ou para valer, contundentemente. Acho que, sempre, na medida do possível, devemos marcar as épocas de intervenção, e isso é uma base genérica da *Carta de Veneza*, aquela coisa de diferenciar os momentos. Mas, mesmo a *Carta de Veneza*, que é de 1964, não dá conta do assunto. O mundo mudou muito. Não há possibilidade de recuperar todo o patrimônio que está por aí. Você tem de fazer escolhas: conservar coisas e esquecer coisas; ter a memória de um lado e o esquecimento de outro. O que seria da memória sem o esquecimento? Tem de optar.

Eu confesso para você que passei a refletir sobre a obra da Lina somente depois de sua morte. No momento em que ela morreu decidimos fazer o livro sobre sua obra. Era um compromisso. Ela sempre dizia: *"o livro, farão vocês, os pósteros"*. Passei, então, a refletir mais sistematicamente, me debruçar sobre o assunto. Num susto, fizemos aquele livrão (Lina Bo Bardi). Pensando hoje sobre os textos que foram escolhidos para aquele livro,... tem muito acerto naquele livro. Ontem mesmo eu li um artigo, um ensaio do Zeuler Lima, em que ele pega o texto "Bela Criança" – que é um artigo que ela publicou na *Habitat* sobre arquitetura moderna brasileira – e soa como base da Lina "crítica de arquitetura". Esse texto é justamente o que nós escolhemos para representar a revista Habitat no livro. Olha que coisa incrível! Digo assim porque tivemos pouco tempo para produzir aquele livro, somente seis meses. Naquele momento começamos a refletir sobre a obra de Lina. Selecionamos os projetos, textos e editamos. Nesse sentido, o livro não é um catálogo de tudo que existe sobre ela, é um catálogo selecionado. Existe uma seleção editorial. Para representar a Habitat, por exemplo, entre 20 ou 30 títulos, escolhemos um. Então, dirigimos o olhar. Assim, comecei a escrever artigos sobre Lina por força da demanda de vocês,

pesquisadores. Mesmo que eu repita um termo que Lina gostava de usar, *"uma gaveta fechada em minha vida"*, de vez em quando tenho de abrir essa "gaveta" e refletir sobre ela. Acabei de fazer esse artigo sobre o Sesc, "*Numa velha fabrica de Tambores"*. Achei oportuno porque o Sesc Pompéia está completando 25 anos. Tem sido interessante passar a refletir mais sistematicamente sobre o trabalho com Lina Porque, no fundo, ao fazer isso, eu estou refletindo sobre o meu trabalho, a minha maneira de ver as coisas, a minha maneira de trabalhar. Isso é bom, descobrir algumas coisas lá.

PVN: Tendo trabalhado em tantos projetos como colaborador da Lina, por que motivo você não participou dos projetos para os concursos de Reurbanização do Vale do Anhangabaú e do Pavilhão do Brasil, em Sevilha?

MF: Participei dos dois. No Anhangabaú (1981) trabalhávamos com Lina eu e o André Vainer, e aí juntamos nossos escritórios para desenvolver o projeto, com a participação do Chico Fanucci, Marcelo Suzuki, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Ucho Carvalho e Paulo Fecarotta. Já no Pavilhão Brasileiro, em Sevilha (1991), a equipe foi menor: André, eu, Chico e Suzuki. Foi exatamente um ano antes de sua morte. Fizemos esse projeto somente conversando com Lina. Ela estava no hospital, abatida, e não queria participar do concurso. Achamos que participar do concurso seria uma maneira de levantar seu ânimo. Pregávamos papel manteiga na parede – *'vamos projetar e tal!'*. Não existe nenhum desenho de Lina para esse projeto. Nós desenhamos tudo, projetamos para valer. Mas as conversas foram longas e sua participação foi intensa.

Brasil Arquitetura

PVN: Considerando textos, declarações e mesmo alguns de seus projetos, a figura de Lucio Costa é muito presente. Em que medida, e de que forma, os ensinamentos e obras de Lucio Costa o influenciaram?

MF: Também é uma descoberta tardia, na minha vida, o Lucio Costa porque, no tempo da FAU, tínhamos Lucio Costa à distância: o arquiteto do plano piloto de Brasília e alguém que militou no patrimônio histórico, mas não sem uma presença forte. Eu me lembro do livro dele – *Sobre Arquitetura* – quando foi lançado na FAU. Foi uma disputa para tê–lo. Se por um lado tínhamos essa vontade de conhecer Lucio Costa, os professores não davam a devida importância. Então, de certa maneira, caia no vazio, sabe. Posso estar enganado, pode ser que tenha tido importância para algum professor, algum curso por onde eu não passei – porque a FAU tem essas coisas, existem trilhas. Começamos então a descobrir Lucio Costa na prática do projeto, quando tivemos de olhar para o país.

A Lina fez isso, foi muito forte para nos alertar sobre Lucio Costa. Ela tinha um enorme respeito por ele. Achava que ele era um dos pilares, figura central, não só da teoria arquitetônica, mas da própria arquitetura brasileira. Aquele que olhou para o passado e para o futuro simultaneamente. Mas havia uma diferença entre Lucio Costa e Lina. Lucio Costa olhava muito mais para o passado glorioso, o passado colonial, das grandes fazendas, da arquitetura religiosa, daquela coisa mais oficial, e Lina ousava olhar, também, para, as pequenas coisas, a arquitetura vernacular, a arquitetura popular. Lina tinha essa outra visão que o Lucio não registrou em sua obra escrita e tudo mais. Mas, se você pega o filminho dele, feito em uma viagem a Portugal nos anos 1950 (?) você vê seu interesse na arquitetura popular do Alentejo, do norte do país. No fundo, ele estava ligado, assim como Corbusier estava quando vemos seus desenhos e anotações de viagem ao Oriente. Isso nunca transparece claramente em sua obra de criador maior da arquitetura moderna, que procurava negar o passado e a pré–existência. Coisa de inventor. Mas esse *backstage*, esse pano de fundo, é muito importante para nossa compreensão.

O Lucio foi essa pessoa que introduziu na arquitetura moderna elementos da arquitetura colonial. Quis até criar um elo muito forte de passagem entre a arquitetura colonial – a grande arquitetura colonial – e a arquitetura do movimento moderno. Mas esse referencial, a meu ver, foi perdido nos anos 60, após Brasília. Acabou. Mesmo porque tudo passou a se concentrar em Oscar Niemeyer, que é uma figura única, uma pessoa genial, um arquiteto único, não tem dois, não tem escola. Ninguém pode querer segui–lo ou imitá–lo que vai dar com os burros n'água. Alguns arquitetos até ousam. É um desastre, são desastres que a gente vê por aí. O próprio Oscar tomou um rumo muito próprio, da plasticidade da estrutura. Ele não se importou com essa coisa à qual ele estava ligado no princípio do movimento junto a Lucio Costa: quer dizer, essas referências com a arquitetura do passado, sua riqueza espacial e suas soluções técnicas. Não era a viagem dele. Ficamos órfãos: de um lado, sem os fundamentos fortes, e, de outro, com dificuldade de ter uma continuidade a partir de Brasília. Na década de 70, principalmente, eu acho que a gente viveu o fundo do poço da pior arquitetura já produzida aqui; um buraco enorme... Foi uma década destrutiva, podemos dizer,

em relação ao patrimônio histórico. Perdemos muita coisa; nossas cidades foram violentadas. E a arquitetura que se produzia era muito ruim, de quinta categoria. Foi um fenômeno mundial, mas o Brasil padeceu com isso e ainda não se recuperou. Eu acho que faltou Lucio Costa e foi justamente nos anos da nossa formação. Faltou muito Lucio Costa; faltou essa gente boa.

PVN: Além de Lina Bo Bardi e Lucio Costa, que outras referências teóricas estão presentes na sua formação e ao longo da sua trajetória profissional?

MF: Como eu já disse, Lucio Costa entrou em minha vida um pouco tarde. Não fez parte de minha formação escolar fundamental. Também, nesses meus anos de FAU não tínhamos todas essas referências – ou facilidades – que temos hoje, de revistas, livros importados. O campo editorial era muito menor. Quase que só tínhamos a Editora Gustavo Gili, com aqueles livrinhos mal impressos dos clássicos. Tínhamos de devorar essas coisas. Eu me lembro que nessa coleção de arquitetos da Gustavo Gili, ficávamos estudando as plantinhas de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe e Alvar Aalto, para mim os fundamentais. Eu me lembro, também, de um grande entusiasmo por Louis Kahn. Nos primeiros anos, durante o período de formação, Louis Kahn foi uma grande descoberta. No início do trabalho com Lina, começamos a olhar para Lucio Costa, começamos a olhar para a arquitetura internacional fora do eixo Estados Unidos/Europa, passamos a procurar coisas do Oriente – a revista Mimar, por exemplo, editada por Aga Khan, foi muito importante em nossa formação. Temos aqui no escritório a coleção inteira; arquitetura não–ocidental, do mundo islâmico. Descobrir aquilo – Arábia Saudita, Indonésia, Sri–lanka, Índia, toda Ásia e também África – foi uma coisa incrível.

Tivemos uma formação não estritamente arquitetônica, mas humanista, de esquerda, absolutamente em busca de um mundo socialista; toda essa crença nos levava a procurar relações com os países do terceiro mundo. E isso foi forte, tínhamos de encontrar os nossos parceiros no terceiro mundo e não nos Estados Unidos e Europa, buscar soluções que fossem próximas da nossa realidade. Claro que rolava muita ingenuidade! Éramos também muito sectários, ideologicamente falando. Mas essas posições nos levaram a procurar essa outra arquitetura. Lina também nos apresentou a arquitetura do passado – sobre a qual tínhamos certo desprezo. Descobrimos o mundo medieval, a ordem arquitetônica na “desordem social”. Proporções inusitadas. Foi interessante passar a gostar dessas coisas. As cidades italianas, as cidades portuguesas, espaços construídos com muita espontaneidade por arquitetos e não–arquitetos, espaços que contém uma riqueza ininquadrável nas regras clássicas do conhecimento arquitetônico.

Essas referências foram importantes, referências “aleatórias” (aspas do arquiteto), não somente da arquitetura. Fora esses clássicos de que falei, tinha essa busca de soluções de arquiteturas anônimas – era uma coisa legal. Acho que isso me motivou, depois, a fazer o livro *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira*, que é uma arquitetura anônima. Passamos a olhar para o mundo que estava a nossa volta e não importava a distância. Passamos a acreditar que na arquitetura tudo cabe, desde que você construa um sentido, desde que você crie um nexo com a realidade na qual vai atuar. Esse é o fundamento principal.

PVN: Quais outras influências estão presentes na sua arquitetura?

MF: Fomos gostando de novos arquitetos a partir de novas descobertas. Eu não sei te dizer... como eu já falei no princípio, Louis Kahn foi muito importante e, depois, passaram–se anos, eu imagino, com Louis Kahn na estante, sem ser procurado. Se bem que nos concursos, sempre caíamos ou voltávamos atrás dele. Concurso é um ponto sintomático. Quando a gente vai fazer parte de um concurso, voltamos para umas fontes que são recorrentes – Louis Kahn, Alvar Aalto, insistentemente, voltam e nos ajudam a tomar um caminho. O concurso tem esse momento bom e alguns autores, ou alguns arquitetos, são reincidentes. Mas Aalto foi essa coisa, esse tempo todo, um arquiteto que sempre nos fascinou, nos intrigou, talvez pela complexidade do seu trabalho. Frank Lloyd Wright é sempre presente, um clássico. E depois, alguns arquitetos que temos citado muito como Sverre Fehn, uma descoberta mais recente e muito interessante. Também recentemente, o Steven Holl – seus textos e teoria até mais do que a obra dele. Quando começamos o nosso livro, ele estava muito presente, e é até muito citado. Quem mais? Você deve ter visto alguma outra referência? Carlo Scarpa, por exemplo. Com a Lina, quando falávamos do Scarpa, ela dizia *‘não, ele é italiano, mofado’*, ela tinha essa bronca de italiano. Mas, hoje em dia, tenho certeza de que ela gostava. Eu entendo porque dizia que era italiano mofado: ele tinha o requinte da sofisticação do detalhe, a delicadeza da intervenção no patrimônio histórico, quer dizer, você, às vezes, quase não percebe o que é que ele fez e como era antes. Você percebe, olhando bem você vai entender, mas não é uma coisa que cria choques, é uma passagem suave. A intervenção do Scarpa no patrimônio histórico é suave, requintada, sofisticada, delicada; não é contundente como era a de Lina. A Lina era mais marcante e mais

violenta nessa questão. Então, por isso, eu entendo quando ela dizia *'não fica olhando só para o Scarpa, você vai fazer só detalhes e vai se esquecer do todo'*. Eu entendo isso. Assim como quando olhávamos muito para Alvar Aalto, ela falava *'isso é arquitetura de sanatório, isso é móvel de sanatório'*. Mas vemos claramente que na arquitetura dela tinha muito de Aalto, principalmente nos móveis.

Dentro do que eu estava dizendo antes, dos arquitetos alinhados com a coisa não ocidental, Hassan Fathi, Geoffrey Bawa, Charles Correia, arquitetos da terceira geração do modernismo que não estavam na linha de frente e, mesmo na Venezuela, Carlo Raul Villanueva, foram arquitetos importantes para a gente.

Renzo Piano eu acho que é um grande arquiteto. Para nós é uma grande referência porque é um cara que consegue solucionar tão bem a coisas do ponto de vista técnico, dos materiais; ele é muito assertivo. Piano é uma grande referência.

Quem mais eu posso dizer... depois, tem descobertas mais recentes como Schindler, um arquiteto esquecido lá na Califórnia para quem tenho olhado com atenção, pois vejo que é importante. Eu descobri um arquiteto maravilhoso, um dos que, hoje, a gente alimenta com uma especial atenção, dedicação e gosto: o Sigurd Lewerentz. É um arquiteto sueco que já morreu. Vale a pena. É impressionante, é fascinante. É um cara pouco conhecido aqui no Brasil, quase nada. Conhecido na Europa, mas de uma clareza, de um cuidado nas intervenções, de um requinte no uso do material que só faz inveja para a gente. Eu já fui visitar algumas obras dele na Suécia, trabalhou com Asplund, ele era mais novo. Acho que ele morreu nos anos 1980. Mas é um arquiteto incrível, incrível!

Fora disso eu gosto da arquitetura vernacular, muito. Fui para a Grécia e fiquei muito mais impressionado com os vilarejos gregos do que com a Acrópole. Mas muito mais, fez muito mais efeito porque, a cada caminhada no meio daqueles vilarejos e caminhos, havia surpresas e visadas de cores, branco e luz, e volumes. Eu dizia: *'puxa vida, eu nunca vou conseguir projetar uma coisa assim'*. Isso eu acho muito rico, ligado ao que falei da questão medieval. É uma matriz espontânea fantástica e fazer arquitetura é, do meu ponto de vista, você desaparecer em alguns momentos, deixar que a coisa aconteça e, lógico, ir ordenando, guiando, dirigindo, ajeitando o "leme". Fazer arquitetura, às vezes, é só isso, ajeitar o leme, porque a coisa já está no rumo. Esses vilarejos têm essa harmonia, essa riqueza espacial fantástica. O Alentejo, em Portugal, o sul da França, as vilas italianas, a Sicília, eu acho isso fascinante. Assim como encontro coisas na Serra da Mantiqueira, nas cidades históricas. Mas não tenho essa devoção pelo patrimônio, em que se tem de ajoelhar e rezar, não é por aí. Acho que a gente vai entrar nesse assunto mais para frente, quando falarmos do patrimônio histórico.

PVN: Como a parceria com os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Suzuki e André Vainer influenciou sua visão sobre projetos de intervenções em edifícios e sítios históricos?

MF: São pessoas fundamentais na minha vida profissional, todas elas, cada uma a sua maneira. Eu, o Chico e o Suzuki criamos esse escritório. O Suzuki já era amigo do tempo da FAU, morávamos juntos aqui na Vila Madalena. Depois, tivemos a proximidade com a Lina, quando o Suzuki se integrou a nossa equipe, em 1986. Foi um campo de experimentação muito fértil e muito cheio de dúvidas. Se alguma coisa guiava a gente era a vontade de conhecer, de ver coisas diferentes, a curiosidade nos marcou sempre e marca, ainda hoje, nossa maneira de atuar. O André, que abriu escritório na mesma época que a gente, também colaborador de Lina, como eu, já tinha participado de alguns trabalhos aqui do escritório. É uma pessoa super reflexiva, muito inteligente e sempre mantivemos um grande diálogo. Somos afinados. Temos uma linha tão próxima de entendimento na maneira de projetar que não precisa muita explicação.

Com o Chico, tem sido uma parceria e tanto. Temos trabalhado juntos muito bem. Mas só conseguimos fazer a muitas mãos ou, pelo menos, com muito diálogo. Temos tido cada vez mais facilidade (que é uma dificuldade e uma facilidade; dificuldade porque nós brigamos constantemente). Você já até deve ter presenciado umas brigas nossas aqui. A gente bate boca, briga muito calorosamente, para não dizer que a gente sai aos berros. Às vezes, é uma gritaria; no começo o pessoal estranhava muito. Um diz que *'isso é um absurdo, o que é isso que você está propondo?'*. Mas no fundo é um grande diálogo, um grande entendimento.

Acho que temos essa capacidade, depois de 25, 26, 27... sei lá quantos, 30 anos projetando juntos. A nossa maneira de trabalhar é pautada numa forma de concessão. É como numa relação de sociedade, num casamento – seja em qualquer relacionamento –, você tem de ter essa concessão, ela é pautada na tolerância. Um sempre sabe (a gente intui) da capacidade do outro, um resolve um problema, o outro resolve o outro problema. Nos completamos em muita coisa, eu cuido de umas

coisas e ele cuida de outras. Não há projeto em que um ou outro não meta o bico, mesmo que o outro esteja tocando mais um determinado projeto; têm momentos que, mesmo que seja o Chico a começar, ele vai ter de sentar comigo para a gente discutir e, daí para frente, a coisa vai avançando. São constantes os momentos em que isso acontece, mesmo que cinco minutos de conversa no fim do dia... são cinco minutos fundamentais para a continuidade dos trabalhos. E a aceitação de falar que é um *absurdo* hoje e, amanhã, chegar e falar *'não, você tinha razão, vamos por aquele caminho que estava bom'*. Às vezes, a gente sai daqui no fim do dia, cada um para um lado, bravos, e no dia seguinte fala um para outro *'não, faz dessa maneira que eu acho que é por aí mesmo'*. Acho que esse talvez seja o segredo dessa sociedade, dessa continuidade. Temos a vontade e o prazer de trabalhar juntos e, no fundo, sabemos que vamos acertando (ou tentando errar menos).

PVN: Além de projetos, você realiza ou já realizou alguma atividade ligada ao patrimônio histórico?

MF: Tem o trabalho no Monumenta. De uma maneira formal, institucional, dirigindo um órgão. Mas mesmo lá, eu me sentia de certa maneira incomodado com o distanciamento do projeto. Logo eu quis montar um escritório e montei lá dentro mesmo, para ficar próximo do projeto. Eu achava que as questões do patrimônio histórico não podiam ser tratadas com normas, com decretos com diretrizes, seja o que for. A prática projetual e a busca de qualidade no projeto são fundamentais. Não se pode abstrair da qualidade do projeto. Eu acredito muito que tem projeto bom e ruim, então a qualidade do projeto é uma das coisas mais importantes para você assegurar a preservação ou o acerto na intervenção no patrimônio histórico. Então, eu cheguei lá e vi a prática do *'contrata o arquiteto para fazer o projeto para tal lugar, o dinheiro está aqui, a maneira é essa'* – existia todo um mecanismo, como se tudo fosse dar certo no final. E se no final o projeto fosse ruim? Você jogava todo um esforço, uma rede de iniciativas pelo ralo. Eu cheguei questionando isso. Montei um escritório com oito jovens arquitetos do Brasil todo, para ter um certo controle, fazer revisão de projetos. Eu acho que isso, de uma certa maneira, domina o cenário da arquitetura no Brasil e, mais especificamente, dos que atuam no patrimônio histórico, na área de intervenção em patrimônio histórico, ou seja, não dá para fazer um projeto, seja ele mais preservacionista ou menos, sem ter de discutir o que é um bom projeto e o que é um mau projeto. É aí que está a grande dificuldade dos dias em que vivemos. Capacidade de discernir. É difícil adotar um bom ou um mau projeto. É bom por que, para quê e para quem? Aí está a chave da história, tudo pode ser maravilhoso para uma página de revista ou para uma fotografia, quando estiver pronto, e péssimo para quem vai viver. Acho que essa é a discussão que temos de ter no dia–a–dia. Hoje, a questão da arquitetura é isso, a formação de arquitetos... Nas escolas de arquitetura deviam pensar nisso – como você foca, como você faz com que as pessoas olhem para a realidade e possam pensar o que a realidade demanda; o que o mundo, o que o século, o que a sociedade quer dos arquitetos? o que querem dos nossos projetos? que projetos? A partir disso, acho que tem de começar a funcionar. O arquiteto devia se colocar um pouco atrás, um pouco humildemente – não sei se é a palavra –, atento para passar a refletir e a atuar a partir disso, dessa demanda que está aí.

Descobrir o que é bom e o que é ruim, como você pode melhorar a vida das pessoas, são essas as questões básicas e simples, mas complexas. Muito a ser resolvido, trabalhado; como projetar, que caminhos tomar? Eu acho que as questões do patrimônio histórico demarcam um bom campo para esses exercícios.

PVN: Como professor, você discute a questão do patrimônio histórico com seus alunos?

MF: Discuto. Discuto bastante. Fazendo uma autocrítica, às vezes me sinto um tanto desorganizado como professor. Eu tento falar sobre coisas que acredito muito, que penso, assuntos que me incomodam; questões que acredito – enquanto dúvidas – que são sérias para mim; então, tento colocar isso para discutir com os alunos, para que a gente trilhe – da maneira como trilhamos aqui no escritório, com o Chico e com os meninos – saídas para os projetos. Porque os projetos são as saídas, são os resultados de uma tensão. Todo projeto é resultado dessa tensão entre o problema colocado e a capacidade de dar respostas. E as respostas não são nunca automáticas. Para a nossa maneira de trabalho aqui no escritório, elas não são; é até uma dificuldade. Nós temos muitas dúvidas ao projetar.

PVN: Você entende que o tema é melhor abordado hoje no ambiente acadêmico e profissional do que em sua época de estudante?

MF: Eu acho. Acho que hoje, em geral, está mais em pauta do que quando eu era estudante. Acho que no nosso tempo de estudante a questão do patrimônio histórico pairava numa gaveta – *'é coisa do pessoal da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)'* – e hoje ela está muito mais evidente. Estão tentando correr

atrás do prejuízo, após décadas improdutivas. Hoje, os estudantes têm muito mais experiência. Acho que alguns projetos têm chamado atenção. O Sesc Pompéia foi um dos projetos que abriu os olhos do Brasil todo para a questão do patrimônio histórico mais recente. Imagina, uma obra que nem sequer é tombada! Muitas vezes não é ser tombada que importa; é ter importância como referência, como experiência de ação. Hoje, o patrimônio é muito mais discutido, e cada vez mais vamos chegar num limite de tomada de decisões que vai forçar, eu espero, uma maior reflexão, o desenvolvimento dessa discussão mais ampla e profunda sobre o que é e como atuar no patrimônio histórico. Eu acho que, ao trabalhar, ao fazer esses projetos que são, de certa maneira, complexos e difíceis e, às vezes, polêmicos, questionáveis, podemos contribuir para essas discussões. Não são modelos, nunca tomados como modelos, mas tomados como referência.

PVN: A conceituação e a prática de intervenção em edifícios e sítios históricos ajudam a resolver soluções em outros projetos? Ou são questões totalmente autônomas? Você poderia exemplificar?

MF: Absolutamente sim. Primeiro que são soluções mais delicadas porque o patrimônio carrega aquele carimbo *'isso tem valor especial'.* Tem uma luzinha ali que acende mais e fala *'olha, vá com atenção'*. Isso é um grande exercício para nós, para pensarmos na arquitetura de uma maneira geral. Alguns sítios não são tombados, não são históricos, não têm esse rótulo de patrimônio e é muito boa essa situação um pouco mais aguda, um pouco mais aguçada de trabalho, de trabalhar numa questão com um valor especial; faz com que olhemos para a cidade (inclusive em outros projetos como, por exemplo, a Escola de Santo André que estamos fazendo, ou para a Sinagoga que não está numa região tombada) com mais atenção para o entorno. Não só o entorno físico, imediato, mas para a paisagem, para as pessoas que vão usar, para o patrimônio humano e ambiental. Tudo é patrimônio, não só aquilo que recebe o rótulo. Mas, sem dúvida, é um ótimo espelho para trabalhar.

PVN: Qual foi o projeto mais marcante em sua carreira? Por quê?

MF: O mais importante é sempre o último que estamos fazendo. É aquele em que se está mexendo, é o que está incomodando, o que é o desafio. Tem momentos bons num projeto. Temos o *frisson* inicial de projetar; depois, ele cai numa fase de detalhamento que se arrasta; depois, tem o começo da obra, que cai em problema e só problema, concessões no projeto para o cliente, concessões para o cliente durante a obra, engolir muito sapo. Nesse tempo todo você engole muito sapo. Em todos têm... Até no Moinho, que deu um grande prazer para a gente, quando chegamos lá e a laje estava concretada um pouco maior do que estava no projeto,... é doído, porque foi muito pensada antes. Mas ninguém tem coragem de dizer *'quebra e faz de novo'* uma coisa daquele tamanho – *'não é grave, vamos melhorar isso'*. E tem o momento final, quando começamos a ver a coisa pronta – é um momento em que atuamos muito também, no final das obras. Você deve ter visto o Moinho, quanta coisa a gente vai mudando, ajeitando, complementando. Eu acho que essa proximidade é muito boa, muito salutar. Nos projetos em que se tem o envolvimento da comunidade (sem demagogia), você sente que tem coisa acontecendo e que ela, mesmo que seja pequena, altera a realidade e pode trazer uma vida nova, ou colocar alguma novidade na vida das pessoas, seja uma comunidade grande ou não, na vida da cidade, esse é um momento de prazer nos projetos. Em todos eles. Mas, em todos eles, botamos defeitos também.

PVN: Existe algum projeto realizado, não construído, que você gostaria que tivesse saído do papel? Por quê?

MF: Muitos. Vou pegar um que colocamos no livro e é de um Concurso: o Tacaruna, um projeto que fizemos e tanto a gente gostou dele que o colocamos no livro. É um projeto aparentemente contraditório no modo de tratar o prédio histórico e o prédio novo, mas que cria uma relação nova. Nós demolimos muita coisa em volta do edifício histórico. Fizemos uma seleção bem rigorosa daquilo que deveria ficar e deixamos só aquilo que era muito bom, que merecia ser valorizado ao máximo; criamos espaços entre os prédios, que, no fundo, é o espaço que tem entre os prédios no Museu Rodin, em outros projetos – espaço para você pensar no diálogo, na hora de você olhar para as duas coisas, as duas épocas. Tem o muro, o jardim vertical que temos perseguido ao longo de toda carreira, e o edifício novo todo sinuoso, de formas curvas. Não estamos fazendo um elogio à curva, a gente não faz muito isso nos projetos. Mas achamos que naquele momento tinha de ser uma coisa dissimulada na mata que ia ser criada ali; uma coisa quase que usando a curva no sentido de você não controlar muito. É um prédio, um conjunto que gostaríamos muito de ver pronto e acompanhar. Seria interessante. Mas, em quase todos os projetos que fazemos, colocamos muita energia... e gostamos deles. Não temos feito projeto, acho que quase nunca, para falar *'ah, esse projeto eu fiz só para cumprir tabela'*. Graças a Deus, não precisamos fazer isso – porque, às vezes, é

necessário para a sobrevivência – mas, aqui, temos conseguido sobreviver sem fazer essas concessões.

PVN: Dos projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos, qual foi o mais difícil? Por que e em que sentido?

MF: Todos são difíceis. Acho que todos são difíceis, apresentam dificuldades de abordagem, do que demolir, do que preservar. Eu acho que a dificuldade está justamente em adentrar no assunto, na questão e no objeto de estudo quando a gente se coloca no patrimônio e no sítio que está lá. À medida que você olha para essas coisas tentando entender o funcionamento daquilo, você já vai, automaticamente, sacando soluções e caminhos para o seu projeto. Acho que eu e o Chico tentamos fazer um exercício desses que é dificílimo, não só porque está em pauta, no projeto para Vila Nova Esperança–Rocinha, que é o projeto daquela invasão em Salvador, no centro histórico. Estamos começando esse trabalho e parecia quase impossível, no começo, olhar para aquilo. Estivemos lá, o dia inteiro, por dois dias, olhando, vendo coisas que começam a aparecer e o projeto vai surgindo à medida que você vai avaliando as dificuldades. É aquilo do Siza, na medida em que você vai conhecendo o local, o projeto vai saindo automaticamente. Tem isso: ao mergulhar no problema, na complexidade de todos os aspectos do problema, você começa também a encontrar soluções. É uma via de mão dupla, o prospectar e o projetar; o projeto vai, dessa maneira, se fazendo. Não conseguimos projetar, sentar e sacar aquela coisa de se começar a traçar algo que vira projeto; não é a nossa maneira de fazer.

Entrevista realizada em 24 de janeiro de 2007, no escritório do arquiteto:

PVN: Como é feita a solicitação para a realização de projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos? Há um padrão?

MF: Como é feita a solicitação a nós?

PVN: Isso.

MF: Não, não há um padrão. Eu acho que não há nem clareza nessas coisas e, por um lado, é até bom que não haja. Esse tipo de trabalho tem vindo sempre com a interferência da gente. Acho que isso vem quase que implícito, quando nos procuram para fazer algum trabalho desse tipo, acho que procuram também alguma coisa que não está definida e clara, que não é definitiva. Nós temos respondido dessa maneira, para cada projeto um tipo de solução: o que conservar, o que demolir, o que restaurar. Isso nasce com o projeto, e não de nenhuma decisão a priori. É lógico que existem aquelas questões do tipo – a casa é tombada?, isso é tombado?, isso é preservado? Algumas coisas são óbvias e outras não. O projeto do Museu Rodin mostra isso, nós não sabíamos que colocaríamos aquela escada e que demoliríamos uma varanda. É uma coisa que surge do projeto, da lógica interna do projeto.

PVN: Em entrevista à revista AU (ano 20, n. 130, 2005) você comenta sobre a "prática política do projeto" que foi utilizada no KKKK. O que seria isso? Essa prática foi utilizada em outros projetos relacionados ao patrimônio?

MF: De certa maneira, essa prática política acontece em todos os projetos, não só em relação ao patrimônio. É lógico que, em alguns, mais. Em relação ao patrimônio, por conta da complexidade, você envolve mais pontos de vistas, mais questões, mais interlocutores, mais aspectos pré–definidos, e essa prática política tem de ser, talvez, exercida com mais afinco. Mas ela acontece em todos os projetos, principalmente em nosso escritório. Hoje mesmo nos deparamos com questões do Museu do Pão, que passam desde agenciamento de dinheiro para pagar coisas do projeto até coisas da obra que não estavam previstas; então, temos de sugerir ao cliente *"gaste aqui, não gaste ali"*, para que ele consiga economizar numa coisa e ter outra a mais (como no caso das fotografias que acabamos fazendo com o Nelson Kon). Isso é um exercício constante no projeto. Essa prática política acontece em projetos novos também. No caso das sinagogas, temos de interferir, discutir, = entrar no modo de uso de uma sinagoga, dentro de uma cidade, não só para enquadrar o nosso projeto, mas, também, para que o projeto possa questionar, sugerir que algo possa ser diferente ou em benefício do espaço, ou em benefício de uma solução espacial de conforto.

PVN: A história do edifício e das instituições envolvidas (no passado ou no presente, como novos ocupantes e/ou financiadores da intervenção no edifício antigo) influencia no projeto?

MF: Muito, muito. Não dá para dizer que ela é tomada de uma maneira congelada, mas ela influencia muito. O respeito pela história é uma discussão interessante. O que é o respeito pela história, pelo passado de um edifício? Você pode tomar isso de diversas maneiras. O respeito ao passado pode significar você dizer *'isso é intocável'*; o respeito pelo passado é demonstrado no projeto através de alguns elementos que

você realça ou dos elementos novos que coloca ao lado do antigo para realçar o antigo ou para chamar a atenção de um aspecto do antigo. Nós já falamos isso, mas é sempre caso a caso. O respeito ao passado, eu acho que sempre tem de ser visto do ponto de vista humano; quer dizer, o passado tem que ser tratado como memória do trabalho, memória da vida humana. Nada está aí por acaso, ou foi construído pelo além. Tudo o que você olha do patrimônio construído, do pré–existente, é fruto do trabalho humano, então tem que ser visto do ponto de vista do homem. Esse respeito deve ser um respeito ao homem que fez, em uma determinada época, para um determinado povo, para uma determinada comunidade. Essa memória é uma memória importante de ser mantida. Quando mantemos uma memória fria de um pedaço de parede ou de um pedaço de uma pedra qualquer sem história, essa memória perde o sentido na contemporaneidade. Acho que essa memória vira uma coisa que pode ser descartada, ela morre – no sentido de memória ela morre, ela deixa de existir.

Tem um textinho no livro da Lina, se você olhar, nas páginas do Sesc Pompéia, tem uma foto da calçada de paralelepípedo do Sesc Pompéia – que eu li outro dia e falei, *'puxa que coisa bonita, não me lembrava disso'*. É uma frase linda, depois você pode pegar lá, que diz que o paralelepípedo traz uma memória incrível do trabalho humano, pedras alisadas pelas mãos de homens, mulheres, crianças. Aquilo tem um significado enorme, mas sempre olhando pelo lado do trabalho.

Patrimônio

PVN: O que mudou na sua visão de patrimônio, após participar do Programa Monumenta? Como foi essa experiência?

MF: Não sei se do ponto de vista conceitual mudou alguma coisa depois de ter participado do Monumenta. Talvez, ali, eu tenha tido de refletir mais organizadamente, construir mais as idéias por estar trabalhando num programa de preservação de sítios históricos. De certa maneira, trabalhar no Monumenta foi um reforço. Para mim, foi reforçar algumas idéias, alguns conceitos que eu tinha, às vezes vagamente, e foi construir esses conceitos melhor. Eu saí com mais certeza de que só faz sentido você preservar na contemporaneidade, preservar o passado na contemporaneidade. Isso, para mim, ficou claríssimo. Não faz sentido, a não ser que seja um documento histórico muito valioso: você põe na vitrine como um passado muito valioso, documento de um arqueólogo. Então, aí, tem uma diferença básica entre o arqueólogo e o arquiteto ou militante na área de preservação do patrimônio histórico ou construído – a diferença entre uma peça de estudo, que vai revelar coisas não se sabe quando e a outra, a peça que transmite, através da sua expressão, do seu significado imediato, a história dos homens. Acho que aí, então, entram matérias diferentes. Isso ficou claro lá. E ficou claro que, para trabalhar no patrimônio histórico, tem de ter muita ação, mas muita ação. É importantíssimo formular conceitos, discutir questões, tudo é fundamental. Mas trabalhar no patrimônio histórico tem um apelo quase que imediato pela ação, porque senão esse patrimônio deixa de existir rapidamente. Todo ele está sob risco; a gente sente que existe o risco eminente da deterioração pelo tempo, pelo mal cuidado, pela especulação do dinheiro. Então, quando é classificado *'isso é patrimônio'*, *'isso merece ser preservado porque tem um valor a mais para a sociedade como um todo'*, ele carrega também um risco, que é correspondente ao valor dele. Esse risco demanda muita ação. E trabalhar num órgão do patrimônio histórico é formular política, mas é também formular política de ação. O que é que você vai preservar? Não dá para preservar tudo no mundo, então, é preciso selecionar o que tem de preservar e ser muito bem preservado. Tem coisas que você tem de abandonar – *'isso não é possível preservar'*. Lidar, transitar nessa corda bamba é trabalhar no patrimônio histórico, com o patrimônio histórico.

PVN: Como foi a sua experiência durante o período em que viveu nos EUA? Você desenvolveu sua concepção de patrimônio após eventuais contatos e visitas a obras de reabilitação?

MF: Eu trabalhei com os alunos de lá num projeto que envolvia patrimônio histórico. Eu levei do Brasil o tema, o projeto do Forte de Itapema, no Guarujá. Mas, após visitas ao patrimônio histórico de lá, eu fiquei com a certeza que o envolvimento da sociedade é a garantia de tudo. No caso dos Estados Unidos, uma sociedade absolutamente capitalista composta, em sua maioria, de classe média. Eu morei em St. Louis e lá tem uma área importante em volta de um parque que é do tamanho do Central Park. Em torno desse parque, existem casarões como os que tínhamos na Av. Paulista, até um pouco mais luxuosos. Estão inteiros, as pessoas vivem lá, famílias moram lá, nada precisou ser transformado em coisa comercial, a coisa comercial foi para o outro lado; estão lá preservados. Por outro lado, eu vi outros imóveis importantes que são até tombados, classificados, como a Sinagoga projetada pelo Mendelson, a Igreja projetada pelo Nervi, o planetário daquele trio de arquitetos americanos HOK, isso tudo é bem conservado. Apesar de ser uma sociedade que também destrói muito, muitas coisas do passado... encontrei esse patrimônio, até mais recente, muito bem

conservado. Isso me fez inveja, num certo sentido. Por outro lado, nessa mesma cidade, eu vi o Mississipi bloqueado, sem acesso. Você não chega ao Mississipi porque foi tudo destruído, não tem acesso; tem o trem que passa como uma barreira, tem as antigas fábricas sem uso na beira do rio. Você não acessa essa paisagem que é a paisagem de onde nasce tudo, a porta de entrada para o Oeste. Eles vivem problemas semelhantes aos nossos aqui. O que acontece ao se viver numa cidade dessas, é reforçar umas crenças de que você tem de batalhar – na arquitetura, a viagem e a observação são fundamentais, você sabe disso. Quanto mais você viaja e vê outras situações, mais fica comparando com as suas e vendo como podia fazer, como é melhor aqui ou ali. Nesse sentido foi muito bom. Eu sinto que, de uma maneira geral, essa questão do patrimônio, lá, é tratada de uma maneira muito diferente do que aqui no Brasil. Aqui tem até um certo amor, um certo respeito; eles não têm isso. Eles não têm órgãos do patrimônio histórico tão respeitáveis como nós temos aqui, como o Iphan, o Condephaat. Lá existe um senso comum, que por um lado é bom, mas, por outro... vem a destruição mesmo.

PVN: É possível promover a (re)utilização de um edifício ou sítio histórico sem agredir sua memória? Nesse sentido, quais são os critérios fundamentais para se trabalhar com o patrimônio?

MF: Agredir a memória é uma coisa delicada. É difícil você fazer essa afirmação. O que é agredir a memória? Acho que é uma questão complicada porque, para muitos, alguma ação pode ser agredir a memória e, para outros, não. Acho que primeiro, precisamos perguntar qual é a memória? Porque temos muitos exemplos de coisas que são destruídas e desaparecem. Nesse caso, a agressão à memória foi tão forte que ela sumiu, virou poeira. Em outros casos, são equívocos enormes de projetos que poderiam valorizar aquela memória que está expressa ali na construção, e se sobrepõe, fazem confusão, fazem pastiche. Acho que nossa luta é justamente a de tentar selecionar coisas importantes, deixar essa memória ali, evidente, respeitada ali como valor que elas devem ter – lógico, acho que isso é um certo consenso que tem que ser formado; e trabalhando lado a lado, quer dizer, caminhando juntos, levando isso para frente, essa memória que vive, que deixa de ser só memória do passado, que pode ser recriada. Se você olhar para a cidade como um todo, a cidade é feita o tempo todo de sobreposições; em todos lugares que você olha tem várias épocas, tem vários momentos, as coisas convivem. Muitas vezes, se quer fazer uma coisa nova, você tem de destruir essas outras. Existe uma demanda social, seja da iniciativa privada, seja do poder público, de que fazer uma coisa nova implica em destruir coisas de várias épocas. E aí, voltamos para uma velha balança: o que é que vai ser feito e o que é que vai ser destruído – vale a pena? Essa discussão *"vale a pena"* não pode deixar de existir nunca. O tempo todo ela acontece não só entre os arquitetos que vão projetar, mas com o cliente – seja ele administrador público, a sociedade como um todo, a comunidade – acontece em todos os níveis. Essa discussão é constante: o que vai ser feito para substituir uma coisa pré–existente, uma coisa que está lá? Ou é uma coisa horrível, horrível, horrível. Hoje, me ocorre que é quase um consenso algo horrível, como por exemplo, a Praça Roosevelt. Se você pensar em tirar a Praça Roosevelt para fazer um prédio totalmente particular, privado, é preferível deixar a praça como está. Mas voltar a abrir uma verdadeira praça pública... Então, essa é a discussão. Existe um consenso? Eu não acredito que exista uma regra geral ou critérios apriorísticos.

PVN: Um edifício histórico pode e/ou deve sofrer alterações para atender às novas solicitações advindas do desenvolvimento das cidades, das modificações dos costumes, das inovações tecnológicas?

MF: Absolutamente sim. Pode e deve, ou ele não serve mais, não dá para viver mais. Nós temos uns casos, como o Palácio das Indústrias, aqui em São Paulo, que ficou pronto em 1920. Quando fomos fazer o projeto da reforma, ele tinha um único banheiro no pavimento superior, um banheiro, uma privada. Você imagina, um Palácio das Indústrias que era o antigo Anhembi, onde você vai ver uma exposição e só tem um banheiro? Ou ele agüentava receber banheiros ou ele tinha de mudar; e, mesmo assim, ele é tão acabado do ponto de vista formal, cada espaço é tão acabado, que fica muito difícil você colocar esses equipamentos que são comuns na vida de hoje, os banheiros, o ar condicionado. Eu não sei, mas o Palácio das Indústrias é um exemplo quase que anacrônico, é complicado de ser usado.

PVN: A relação com o patrimônio edificado é distinta se os promotores são do setor público ou privado? Em que sentido?

MF: Eu acho que é distinta sim. Mas acho que ambos carecem de formulação teórica, conceitual, isso nós sentimos em todos os casos. No caso do setor privado, a objetividade reina. A objetividade do negócio – é para virar uma loja, é para virar um prédio assim ou assado. Se não der, já está riscada a possibilidade de preservação, de incorporação. No setor público é vago, depende de quem está lá, da equipe com que você

dialoga. É tudo muito mais vago. É por isso que o arquiteto tem de ter uma consciência formada. Eu acho cada vez mais que o compromisso do arquiteto tem de ser com a cidade. Se nós somos arquitetos e vamos trabalhar para cliente público, privado, institucional – tudo bem que eles são os clientes, que pagam o projeto, que pagam a nossa sobrevivência; mas temos de ter, às vezes até não revelada, uma postura de compromisso com a cidade, com a comunidade como um todo. Nós trabalhamos mesmo para a cidade, para a sociedade, para a comunidade. Nisso, eu acredito mesmo na máxima do Alvar Aalto, de que "o arquiteto é um servidor da sociedade", senão você fica muito vulnerável – você tem idéias, mas trabalha dependendo do cliente. Se o cliente te pede isso, você faz? Não. Você tem que ter suas crenças, isso é fundamental.

PVN: Qual o papel atual do *marketing* nos projetos de reabilitação? Quais os aspectos positivos e negativos?

MF: Que palavra, '*marketing*'! *Marketing* é publicidade, é uma coisa de que temos certa ojeriza, gostaríamos de nos manter a distância, mesmo sabendo que a comunicação é a fonte de tudo, o elo, é o veículo de ligação. Arquitetura é comunicação, tudo é comunicação. Sem comunicação não fazemos nada. Teoricamente, essa coisa do *marketing*, em essência, significa comunicar. Comunicar uma mensagem, comunicar um recado que se quer dar, comunicar sobre alguma coisa que se quer fazer. Com essa comunicação você tem ou não tem apoio; tem mais apoio, ou tem menos apoio. Nesse sentido, é natural, faz parte das relações do homem; o comércio só existe por conta dessa comunicação. Então, não dá para dizer que somos contra; o marketing é fundamental – divulgamos os trabalhos, divulgamos as idéias. Quando realizamos um trabalho ele é divulgado, ele ganha adeptos, ganha apoios, ganha inimigos. Assim o mundo é mundo; é assim que o mundo é feito.

Agora, utilizar o *marketing* puramente como ferramenta de venda, eu acho que é muito delicado. Devemos ser muito cuidadosos com essa roupagem. O marketing é utilizado para vender imóveis. Você abre os jornais e... vivemos uma época muito feia, muito feia. São páginas e páginas de publicidade nos jornais e você fala *'meu Deus, o que é isso?, quem é essa gente?, que arquitetos são esses?'* Eles aparecem glamourizados e orgulhosos por fazerem absurdos; estão construindo uma cidade que não vai adiante, uma cidade que em algum momento vai bater de cabeça numa porta grande – que é a porta da violência, da segregação, que é a porta do gueto, gueto de rico, gueto de pobre. O marketing que é visto é dessa gente, desse tipo de ação.

Mas não podemos desprezar o outro *marketing*, que vai acontecendo devagarzinho – dá para ser assim, dá para não ter cerca, dá para tirar a cerca da praça, dá para fazer uma praça decente, se o 'cara' vai lá e estraga, você conserta. Essas ações, em várias escalas, são ações do arquiteto e são ações de *marketing*.

PVN: Como é a incorporação da legislação no processo de reabilitação do patrimônio?

MF: A legislação é necessária porque é ela que define as áreas de interesse. Mas ela não consegue formular critérios de intervenção. Eu acho que é aí que mora a angústia, a agonia dos setores de patrimônio histórico. Eles discutem os critérios disso, os critérios daquilo há anos; e, os critérios são voláteis, são volúveis, eles variam não só com o objeto, mas com o tempo, principalmente com o tempo. O tempo muda, o modo de viver, o modo de usar as coisas muda, uma tecnologia nova interfere na vida da gente, o modo de viver é alterado, aquilo que valia muito deixa de valer, ou o que não valia nada passa a ter valor. As regras, as leis, são importantes para a definição dos valores mais perenes do patrimônio. Mas elas têm de ser encaradas, a cada momento, à luz da atualidade, da contemporaneidade. Essas regras e leis não podem ser tomadas de uma maneira absoluta, senão corremos o risco de ficarmos congelados, de vivermos num ambiente absolutamente desinteressante. É como a gente vive falando, os jovens odeiam essas coisas de dizer *'ah, no tempo do meu avô, no tempo da minha avó, era assim'*, *'ah, como era bonito, como era lindo'*. E não é só o jovem; toda pessoa pensante devia não gostar desse tipo de conversa hoje, porque ela só faz sentido se é um comentário para te enriquecer, refletir na atualidade ou no futuro, olhar para frente. Na hora que fica parada no tempo, não faz mais sentido. E a maneira melhor de se ver isso é na reação dos jovens. Quando você fala para o jovem que vai a um museu, ou a uma exposição de velharia, ou vai viajar para ver igreja – basta viajar com filho e começar a visitar muita igreja que ele fala *'tudo, menos entrar em igreja'*, *'chega de museu'*. No fundo, esse pânico dele é um pânico de todos nós, mas ficamos um pouco acanhados de dizer isso: *'É legal ver museu, mas...'*

PVN: E sobre a legislação?

MF: Essa legislação tem de ser vista também desse ponto de vista, quer dizer, como podemos olhar para isso de uma maneira que te faça viver? Esse Museu do Pão, se não tivéssemos uma escola de padeiros para jovens, crianças, velhos e, um pequeno museu para contar a história de uma maneira gostosa, ia ser desinteressante, porque o Moinho ia funcionar lá como qualquer outro moinho, ia fazer a farinha e a novidade dele ia se esgotar em pouco tempo, em uma visita e acabou. Então, temos de encontrar um mecanismo que traga o assunto para a vida das pessoas, algo que tenha ressonância na vida delas.

PVN: Em entrevista a Raíssa de Oliveira, você coloca a falta de discussão dos órgãos de patrimônio em torno da questão da intervenção contemporânea em edificações com características antigas. Como trazer, então, essas questões ao debate?

MF: Eu acho que essas questões deveriam estar no debate naturalmente, por serem necessárias e atuais. Mas essa discussão passa fundamentalmente pela definição do que é um bom e do que é um mau projeto. Temos de discutir qualidade de projeto arquitetônico e essa é a grande dificuldade. Isso nos faz voltar para as escolas de arquitetura, essa discussão começa na formação dos arquitetos, ou até antes, começa na formação fundamental do menino que vai para escola primária e deve compreender a cidade em que ele vive. Não tem no ensino público, não tem no ensino privado, são poucas as escolas que tratam dessas questões, da formação das cidades, a não ser com números, com estatísticas, nunca da lógica da formação. Essa lógica – eu adorei o que um amigo falou outro dia *'por que um cara não mora num morro, outro naquele morro e outro no outro morro? Porque todo mundo quer morar juntinho, grudadinho'.* Por que é da natureza humana se agrupar, formar comunidade. Isso é o que deveria ser discutido na escola primária, no ensino básico e até chegar às escolas de arquitetura para os meninos poderem entender o que é necessário e o que não é, o que é descartável, o que é bonito, o que é feio (numa e noutra época), valores éticos e estéticos. Nas escolas de arquitetura, os meninos raramente discutem o que é necessário para a vida do homem, do ponto de vista ético e estético. Por isso, eu vivo combatendo saídas formalistas, regras e receitas, fórmulas como *'isso presta, isso não presta, devemos projetar assim, devemos projetar assado'*. Muitas escolas de arquitetura dão somente repertórios, sem a devida discussão. Isso faz com que não tenhamos discernimento do que é um bom e do que é um mau projeto. Um projeto deve ser bom por motivos claros e justos: ele interfere na vida das pessoas assim ou assado, traz riqueza, traz memória, altera o comportamento das pessoas; isso tudo é que deve ser discutido. E essa é também a base da discussão do patrimônio histórico. Abrir a discussão significa correr riscos. Eu entendo perfeitamente porque o pessoal do patrimônio histórico é tão 'rédea curta', eles ficam como se estivessem defendendo um gol diante de centenas de atacantes. A resistência desses órgãos, essa queda de braço, é muito ruim, mas, por outro lado, se você abre a porteira entra toda essa desgraça que está por aí, fruto da ignorância e da vaidade de arquitetos desconhecidos, conhecidos, muito conhecidos, que querem aparecer, e pode ser um desastre enorme se você diz *'ah, que legal fazer o novo junto com o velho'*, agora essa é a regra. Temos muitos exemplos. Outro dia eu vi um projeto em Salvador, na Cidade Baixa. É um forte do século XVIII, no continente, perto do prédio da Petrobrás, que iria abrigar o Museu do petróleo. O forte serviu como um cavalo para ele (o arquiteto) montar o novo em cima. Virou um resto de entulho. Eu nem sei quem projetou. Acho que, como este, existem vários exemplos por aí. É muito delicado...e complicado.

PVN: Um edifício histórico só pode ser preservado com novos programas de utilização?

MF: Não, acho que pode ser preservado com um bom programa de utilização. Aliás, todo edifício, até uma casa, se não tiver um bom programa de utilização...

PVN: Em quais edifícios ou sítios históricos você gostaria de trabalhar com intervenções contemporâneas, reabilitando–os?

MF: Adoraria pegar umas fábricas antigas e transformar em habitação, em hotel. Esses prédios que não são nem tombados pelo patrimônio histórico. A arquitetura industrial é muito boa porque é muito objetiva. Ela é feita para atender a um determinado fim, funcionar, fabricar. Nesse sentido, ela não tem sobra, não tem bagaço, ela é justa; e, por ser justa, ela é bonita. Assim como toda máquina que é bem feita é bonita. Mas, na arquitetura civil, isso escapa, isso vaza, porque você pode fazer uma frescurinha aqui, uma frescurinha ali... a arquitetura deveria ser sempre justa!. Na arquitetura industrial isso é diferente – pegar um edifício industrial em desuso e transformar em casas, escola, hotel, isso seria o máximo.

PVN: Em termos internacionais, quais projetos de reabilitação podem ser mencionados como referência?

MF: Uma das coisas mais bonitas que eu já vi foi o Museu Hedmark, em Hamar, na Noruega, do Sverre Fehn. É um edifício da Idade Média, projetado sobre ruínas da catedral medieval de Hamar, localizada no Domkirkeodden. É absolutamente impecável, a arquitetura e a museografia são uma coisa só, está tudo junto, o objeto, a parede velha, a parede nova, está tudo tão claro, tudo faz parte do museu e você não separa. O novo de concreto e de vidro, o velho de tijolo, de pedra; está tudo ali e não precisa estar escrito. Tudo faz parte de um todo. Esse é o *target*, acertar o alvo é conseguir – na arquitetura – transformar essas intervenções atuais numa unidade que nos arrebata, que nos leva a uma viagem, nesse caso uma viagem que nos leva a refletir sobre a vida na Idade Média com parâmetros atuais....com os objetos, carruagens, os copos de vidro, os pratos, as ferramentas, é maravilhoso. Isso, para mIm, é a coisa máxima.

PVN: E em termos nacionais?

MF: Olha, até hoje, quando eu entro no Unhão, fico bastante tocado. Acho de uma ousadia, uma ousadia boa. Ali, ninguém sabe ao certo como eram os espaços antes da reforma, o que era o antigo, o mais antigo, o que não era, mas não importa. Ali tem várias camadas de coisas e o próprio projeto da Lina tem várias camadas, algumas contundentes como a escada, outras menos; ora você tem de mexer muito, ora menos, e ora tem de mexer de uma maneira que nem parece que mexeu.

PVN: Quais as diferenças básicas das intervenções em edifícios e sítios históricos no Brasil e no exterior? Quais os pontos positivos e negativos em ambos os casos?

MF: Eu não sei. Eu acho que no Brasil existe, ultimamente, uma tendência a transformar tudo em objeto turístico. Não que não exista no exterior, existe também. Eu vejo nas cidades européias conservadas uma certa integração maior destes sítios históricos na vida da comunidade, na vida da cidade, no seu funcionamento. Então, acho que não daria para comparar com as cidades européias, mas, comparando algumas cidades brasileiras como Ouro Preto, Olinda, Salvador, principalmente, com Havana, eu acho muito diferente. Comparando o centro histórico de Havana e seu processo de recuperação com Olinda e Salvador, vejo que em Havana os objetivos são bem distintos dos daqui. Fazendo um parêntese, é preciso dizer que Havana tem porte de uma cidade histórica européia, foi a cidade mais importante das Américas num determinado momento. Pois então, vejo no trabalho que está sendo



Figura 560 – Museu de Hamar, projeto do arquiteto Sverre Fehn – Noruega.
Foto: Marcelo Ferraz, 2007.

desenvolvido em Havana uma real intenção de interação do tecido recuperado à vida urbana, com escolas, habitação; tem também os bares e hotéis para turistas, mas são bem mais cuidados do ponto de vista da integração urbana. No Brasil, tudo parece ser feito escancaradamente para turista. Isso me incomoda um pouco, principalmente na Bahia, esse efeito Pelourinho que agora passa a ser exportado para outras cidades históricas. Em Penedo já está acontecendo o efeito Pelourinho, fachadas coloridinhas. Podíamos procurar uma coisa mais adequada, mais original em cada um desses vilarejos, dessas cidades antigas; no entanto, tem essa coisa *'ah, o turista quer uma paleta de cores, o turista quer uma plaquinha de madeira no estabelecimento comercial gravada em relevo'*. É uma falsa noção. Eu acho que, se pudéssemos ter essas cidades conservadas com tudo funcionando bem, hoje, para o morador local, estaria tudo

resolvido. O turista também iria adorar entrar numa cidade ou conjunto histórico em pleno funcionamento para seus moradores. Ele estaria entrando num casco histórico com vida própria. Muito mais rico. Não precisaríamos mais ter órgãos do patrimônio histórico. O ideal seria, um dia quem sabe, a extinção do Iphan, dos conselhos estaduais e municipais. A sociedade poderá, conscientemente, monitorar ao seu modo, o patrimônio histórico. As pessoas saberão o que fazer guiadas por um senso comum de convivência. Isso é um sonho? Mas pode acontecer. Todo o Alentejo não é tombado, ou aquelas cidadezinhas gregas nas ilhas não são tombadas, mas ali ninguém faz de uma reforma uma aberração. Ninguém quer pintar a casa de uma cor que não seja o branco coletivo, a caiação faz parte da tradição e da cultura e ninguém questiona isso. Eu fui para a Grécia, visitei muitos vilarejos e fiquei maravilhado ao ver aquilo. Não tem nada tombado, mas se mantém a unidade que dá a força. Por quê? Porque existe um senso comum já enraizado.

PVN: Que soluções não podem ou não devem ser utilizadas em projetos desse caráter?

MF: Eu não acho que tenha regras. Não me ocorre nada de *'isso não pode'*. Acho que o contexto é que vai dizer por onde andar. Acredito no *'cada caso é um caso'*. Não existe material ruim, existe material mal empregado, material mal utilizado, e as soluções são todas boas, desde que bem aplicadas. Cada caso é um caso, de novo.

PVN: A reabilitação de um edifício com importância histórica deve ser concebida como uma questão imanente (o edifício) ou transcendente (o edifício em relação à cidade)? Por quê?

MF: Uau! Acho que as duas coisas. As questões são imanentes e as questões são transcendentes. E se elas forem transcendentes, mais rico é o trabalho. Quanto mais você traz de possibilidades que possam transcender a obra física, aquilo que se vê de imediato fica mais interessante. Ativar todos os sentidos – a experimentação e a percepção –, e construir no imaginário e com o imaginário das pessoas, isso é arquitetura. E, as cidades são feitas, basicamente, do imaginário das pessoas. Nós não vivemos com um mapa na cabeça, você vive com imagens. Se eu te falar agora *'ali na Paulista tem um prédio assim...'*, você se transporta para lá, tem uma imagem, uma sensação. Você não tem aquela fotografia. Acho que temos de contribuir, com nosso trabalho, para que isso possa acontecer, de preferência com mais e mais riqueza, com mais e mais elementos.

PVN: Em entrevista a Raíssa de Oliveira, você comenta que a cidade é refeita todos os dias, ao sofrer intervenções contemporâneas. Quais as diferenças existentes em intervir num edifício/sítio histórico e em edifícios/sítios que não possuem valores históricos? A interlocução com o existente muda?

MF: Não, a interlocução com o existente é necessária sempre, nem que seja para negá–lo. Acho que temos de começar todo projeto a partir da interlocução com o existente, não importa como é esse existente. Não é julgando–o isoladamente que você, a priori, toma uma decisão, mas é julgando a relação daquilo que existe com o que você tem a fazer, que é o projeto. O existente que era uma coisa horrível pode deixar de ser horrível. O existente que era uma coisa maravilhosa pode se tornar horrível em função do seu projeto. Essa interlocução é fundamental. A cada decisão de projeto, alteramos a realidade do lugar e, assim, devemos rever nossos passos constantemente. É um ir e vir sem fim. No patrimônio histórico tem aquele carimbo a dizer *'olha, isso é uma coisa especial'*, ou *'aqui tem algo que merece ser respeitado, ser olhado diferentemente do restante'*. Esse carimbo que o patrimônio histórico recebe, esse diferencial, faz com que também, ao projetarmos, tomemos mais cuidado. Como um espelho em que devemos nos mirar e nos dizer: *'isso foi preservado porque foi considerado algo muito bom, tão bom que hoje é considerado patrimônio; deve ser preservado, representa um momento alto da produção arquitetônica e urbanística'*. Isso eu acho bom porque é um espelho forte para olharmos e ver o que vamos fazer, se estamos à altura, ou não, daquilo que foi feito. Acho que, nesse sentido, existe essa diferença. Mas, em geral, estamos sempre olhando para o entorno, dialogando com a vizinhança e, ora você tem de negar esse entorno, ora você tem que reafirmar esse entorno.

O projeto é um instrumento de comunicação, de ação social, de luta; é uma ferramenta de interferência na vida das pessoas. A reflexão e o diálogo com o entorno deve existir sempre, seja para criar harmonia, seja para criar tensão ou conflitos, negação. No caso do patrimônio histórico a situação é mais delicada e por isso mais rica.

<u>Entrevista realizada em 09 de abril de 2009, respondida por e–mail</u>:

Ligação entre o velho e o novo

PVN: Em muitos projetos do escritório relacionados à questão da intervenção no preexistente, em que há a incorporação de um

prédio novo, sempre se faz presente o elemento de ligação entre o velho e o novo – Museu Rodin, Museu de Cambuí, Centro Cultural Tacaruna. Museu Judaico, Museu do Telefone. Esse tipo de solução já tinha sido utilizada no projeto (anexo) do Teatro Polytheama. Existe alguma razão para isso?

MF: Não sei exatamente, mas acho que a relação espacial – necessidade de uso – de ligação entre diferentes espaços com certo conforto é um ponto pragmático importante de projeto. Mas talvez, você esteja querendo saber mais do significado conceitual: acentuar a passagem é marcar o deslocamento do visitante de um edifício/espaço "x" preexistente (cheio de história e significados) a um outro, mais novo (de outra época) com outra história e significado. Penso que estas passarelas ou conexões horizontais são como as escadas, que te levam de um patamar a outro, de um nível a outro, de uma realidade a outra. Acentuam a experiência do espaço numa espécie de advertência.

PVN: Você já utilizou esse tipo de solução em outros projetos?

MF: Você já respondeu em seu elenco acima.

PVN: Se lembram de ter visto em outros projetos esse tipo de solução? Quais?

MF: Com certeza estes roteiros espaciais fazem parte de nosso repertório e devem haver muitos deles em algum canto da cabeça, que não me recordo agora. Sim, o museu de Hammar é isso, mesmo que tenha entrado em nossa vida recentemente.

Lucio Costa

PVN: Vocês conheceu o Lucio Costa pessoalmente? Em que circunstância?

MF: Conheci Dr. Lucio em seu apto no Leblon. Fiz duas visitas a ele. Numa delas levei meu *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira*. Ele viu todo o livro e conversamos sobre o assunto, sobre Lina, etc. também estive com ele no congresso de arquitetura aqui em São Paulo (que levava seu nome – 1989?) junto com Lina, e participei de um jantar com ele, na casa da Haifa Sabag (tenho fotos).



Figura 561 – Lucio Costa e Marcelo Ferraz em jantar na casa de Haifa Sabag.
Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.

PVN: Vocês comentaram, nas primeiras entrevistas, que na época da faculdade, o Lucio costa era uma coisa "distante". Falaram também que a Lina fez vocês olharem para outros arquitetos. O interesse pelo Lucio Costa surgiu a partir do contato com a Lina ou partiu de vocês? Após a faculdade, quando e em que circunstância se deu o contato com o arquiteto, suas idéias, seus projetos? que projetos vocês estavam desenvolvendo no momento?

MF: Talvez Lina tenha chamado nossa atenção pelo tamanho respeito que ela e o Prof. Bardi tinham por ele, Lucio Costa. Não sei te responder a outra parte.

Depoimento – palestra proferida no Arquimemóri 3, em 09 de junho de 2008, Salvador BA:

Vou colocar algumas questões, antes de falar sobre os projetos, para tentarmos discutir, de uma maneira bastante ampla, o papel do projeto na construção da cidade e na construção da vida. Vou começar com essa palavra japonesa: *shibui*

Se alguém sabe japonês aqui, *shibui*, rapidamente traduzida, significa travar, algo que trava, como um caqui verde, uma banana verde, aquela coisa que prende na boca, que trava na boca. Essa é a tradução imediata.

No dicionário japonês–inglês, você encontra 5 significados que, ao serem traduzidos para o português, parecem uma coisa horrível – *desarmoniosa*; vai amaciando; vai ficando temperado; *saboroso; fino;* fica de gosto estético fino.

Um dia, eu falei para Tomie Otake que batizei uma cadeira de Shibui. Ela falou 'Puxa vida, mas por que *shibui*?', 'Porque quando acabei de fazê–la, achei a cadeira muito feia; depois, fui me acostumando, fui entendendo, eu gostava e não gostava e não sabia porquê... e acabei achando que era legal'.

Eu penso que *shibui* é a formação do gosto, a formação do gosto estético, a descoberta do sentido das coisas, do senso estético. Ninguém nasce gostando de azeitona, nem de cerveja. É um aprendizado. O papel do projeto é exatamente proporcionar esse aprendizado. O papel do projeto é dar sentido para as coisas.

Eu acho que, hoje, carecemos muito disso. Acho que o grande buraco na arquitetura é o fato de as pessoas terem perdido essa busca, a de utilizar o projeto nesse sentido. O projeto é um elemento de ligação fortíssimo que vai contar uma história, vai ligar coisas que podem melhorar a vida das pessoas.

*"*Quando a beleza atinge grande sutileza, os japoneses chamam o efeito de shibui. O termo shibui não encontra o equivalente fácil em língua inglesa. Mas uma rápida pesquisa revela que ele significa mais que a mera sutileza ou elegância. É mais um efeito do que um atributo, e refere–se não a uma tela ou a uma canção, mas ao ato da apreciação em si. É o equilíbrio ilimitado entre opostos unindo perfeitamente o *yin* da emoção e *yang* da racionalidade" [leitura de um texto sobre a gravação do disco *Kind of blues*, de Miles Davis[13]]

Fiquei muito surpreso porque já tinha acontecido essa historinha da cadeira e, quando li esse livro, ano passado, encontro esse presente sobre o *shibui*. Pela primeira vez estou falando disso, porque é uma idéia que fica me perseguindo. Eu estava cansado só de falar de projeto. Acho que essas idéias podem ser deixadas para provocar uma discussão final.

"Preservar para quê?

O passado de pedra e cal – o passado construído –, só nos interessa se pudermos torná–lo vivo, atual, necessário na contemporaneidade para além de sua função documental. Só nos interessa como alimento, como espelho para uma experiência de futuro a construir. O que se produziu de melhor, de pequenas construções a cidades inteiras, foi plastificado e tombado como testemunhos, como criações humanas de alta qualidade em infindáveis aspectos. Portanto, a recuperação e a preservação desse patrimônio só nos interessa como fato humano, o que supera a idéia da obra como objeto. Incorporar o patrimônio histórico à normalidade da vida contemporânea é o nosso grande desafio. Devemos vê–lo como parte do próprio 'metabolismo' da sociedade, em seus projetos e sonhos – bem sucedidos ou malogrados –, de construir uma civilização pautada na convivência entre os homens, num palco maior que são as nossas cidades. Portanto, esse patrimônio, para usar uma expressão bastante em voga, será tanto mais sustentável quanto mais servir de suporte a um projeto de reinvenção da vida contemporânea". [leitura de texto do próprio arquiteto].

"Buscamos uma arquitetura criada a partir de uma conexão com as bases culturais de cada lugar, e protagonistas, e nem por isso podemos dizer que, ao abordar esses aspectos, ela seja regional. Não. Uma vez que as bases culturais de qualquer sociedade ou povo sejam as dimensões humanas de relacionamento e comunicação, a arquitetura será sempre universal. Universais são questões como convivência, busca de tolerância entre diferentes, busca de conforto e desenvolvimento criativo das técnicas, dos modos de viver e de habitar o mundo, e é por aí que transita o projeto. Aí fazemos nossas escolhas, nossas leituras e interpretações. Como antropófagos, digerimos o nosso

[13] KAHN, Ashley. *Kind of Blue: a História da Obra-Prima de Miles Davis*. São Paulo: Barracuda, 2007.

alimento intelectual, espiritual e poético, e apresentamos nossas proposições" [leitura de texto do próprio arquiteto].

"Arquitetura e Convivência

A arquitetura situa–se hoje entre a obscura zona do fenômeno, da organização e da escolha deliberada dos conhecimentos. Andamos sempre nesse fio de navalha que nos faz sentir ora artistas, ora cientistas sociais ou tecnólogos. A arquitetura – talvez mais que outras formas de comunicação – possui o poder de unir expressões intelectuais e intuitivas, objetivas e subjetivas, e de transformar nosso modo de viver. Com certeza, temos nossa ação pautada na criação, mas vigiada muito de perto pela responsabilidade civil e social.

Pensar arquitetura como fato cultural tem sido uma importante ferramenta para o nosso trabalho, e a palavra CONVIVÊNCIA pode sintetizar a base conceitual onde se assentam todos os nossos projetos. A cada novo projeto reativamos a nossa crença de que a arquitetura tem uma enorme capacidade e força de transformação. Mesmo quando pontual, ela altera a realidade e irradia seus efeitos, sejam eles benéficos ou nocivos. Alvar Aalto dizia que nós, os arquitetos, somos 'servidores da sociedade'. Buscamos com nossos projetos uma vida menos dura para todos. Para usar uma expressão de Fernando Pessoa, "*buscamos uma vida conversada*". [leitura de texto do próprio arquiteto].

[a partir deste momento, o arquiteto passa a apresentar alguns projetos realizados em seu escritório, por meio de slides]

Vila Nova Esperança – Rocinha

Quando visitei a Rocinha pela primeira vez, eu pensei 'Ela está na encosta de Salvador, mas ninguém pode morar na encosta'. A primeira idéia foi a de tirar as pessoas, 'Elas têm de viver em outro lugar'. A encosta é o verde, é a vegetação que compõe essa paisagem. Mas, visitando a Rocinha, nós entendemos que, apesar de serem construções de baixíssima qualidade – é uma favela, são construções de madeira – ali existia a vila dos levantamentos históricos, a Vila Nova Esperança, desde o início de século passado, no fundo do casario do centro histórico. Dessa vila, sobraram duas ou três casinhas que estamos mantendo.

[...]

O projeto passa pela descoberta do lugar. Aliás, a descoberta do lugar já é o projeto. Quando se está fotografando, desenhando ou observando as coisas, já se está projetando. O projeto tem essa mão dupla de prospectar e propor. Isso é o interessante do projeto. Isso também é o perigo do projeto.

[...]

O desafio era projetar casa para essa gente, nessa região. Durante a visita, começamos a descobrir algumas coisas. E quem nos chamou a atenção para isso, há alguns anos atrás, foi a Lina, quando trabalhamos no centro histórico. Ela falava da engenharia dos muros de contenção da cidade alta. É realmente uma coisa fantástica. São muros de mais de duzentos anos que estão lá ainda, alguns muito bem, outros já ruídos. Mas, de qualquer maneira, é uma obra fantástica e talvez essas construções sejam uma das coisas mais importantes do centro histórico, da engenharia, o que está por trás do casario que aparece. Dentro da Rocinha, nós encontramos vários deles. O nosso projeto começou a se pautar na revelação desses muros e na utilização deles como suporte: suporte das casas, das estruturas viárias.

O projeto acaba sendo um ajuntamento dessas coisas – praça dos tambores, horto montado por um morador, ladeira do Taboão (locais mostrados nas imagens). O projeto, além de fixar questões, tem de aumentar a área verde ainda mais visto que já foi muito devastada.

Museu Rodin

A idéia era restaurar a casa para receber, abrigar as obras do Rodin e, ao fundo, fazer uma edícula para reserva técnica. Nós fomos convidados para fazer o projeto e quando começamos a estudá–lo, fizemos a proposta do prédio novo. Aliás, essa casa foi escolhida também por causa do jardim. O Museu Rodin de Paris tem um jardim maravilhoso, é uma das características importantes do museu de lá.

Começamos as obras para restaurar a casa que abrigaria as obras, e propusemos o prédio novo com a mesma área do palacete, um espaço que serviria para abrigar exposições temporárias. Quando apresentamos o projeto, eles ficaram meio assustados porque não era essa a encomenda. Entramos, então, numa discussão sobre o programa. O arquiteto tem de discutir o programa, entrar no programa, participar do programa – eu luto muito para que se pense que programa e projeto são a mesma coisa; não podemos pensar que as coisas são separadas, projeto é tudo. Na palavra inglesa *design* cabe tudo. Nós poderíamos adotar essa coisa do projeto como tudo. Isso não significa se meter,

significa que você quer que funcione lá na frente, porque um mau programa é um desastre.

É lógico que fizemos intervenções na casa, intervenções grandes! Mas todas as referências de que aquele espaço era uma casa estão lá, é possível se fazer uma leitura de como era aquela casa.

Um problema grave era o da circulação vertical e da ligação dos dois prédios. Era necessário que houvesse uma outra escada. A princípio começamos a pensar numa escada fora, metálica, e chegamos à conclusão de que seria possível fazê–la engastada numa antiga varanda original da casa. Além de ter uma posição estratégica entre o novo e o antigo.

Os prédios foram ligados por uma passarela. O edifício dos fundos foi feito com tecnologia atual, de concreto, vidro, madeira, sem nenhuma tentativa de copiar a casa antiga. É uma construção que fica atrás do casarão e, quem passa pela rua, não a vê. Ela parte de todos os alinhamentos e cotas de níveis do casarão. Ela tem um pavimento enterrado, de maneira a ficar um pouco mais discreta, atrás do casarão.

Ao fazer a intervenção da escada, nós descobrimos esse forro – um sótão, esse espaço que nunca tinha sido utilizado; era um forro de estuque e acabou virando um espaço muito interessante.

O piso (externo) passou a ser um elemento muito importante no projeto, de relação do novo com o antigo, de ligação, de organização do jardim, de marcação dos caminhos...

A passarela foi feita sem nenhuma coluna porque a idéia – o sonho –, é que seja colocada a Porta do Inferno nesse local do jardim (imagem). E seria um absurdo ter uma coluna na frente. Foi uma luta com os engenheiros, mas acabou sendo um sucesso essa passarela sem pilares.

A escada e o elevador, novos, são uma incrustação no casarão. A escada tem toda uma estrutura sofisticada porque é construída junto à parede antiga, tem fundação nova; e, ainda, tem o engaste da passarela... É uma transição da transição.

Usamos o muxarabi, uma tradição da arquitetura brasileira, principalmente em lugares quentes, como Salvador. É uma espécie de filtro de luz.

O trabalho de restauração foi primoroso.

O sótão se tornou um espaço do casarão. A princípio, esse forro de madeira seria branco, mas, depois, desistimos de pintá–lo. É uma espécie de forro acústico. Esse espaço, no início, seria usado como administração, mas ficou um espaço tão nobre, com uma acústica fantástica, que virou um pequeno auditório.

Aqui (imagem dos ambientes internos) é um dos lugares mais bonitos da casa. É onde ela é verdadeira. Nós nos debatemos muito com essa verdade dos materiais, mas com os propósitos da arquitetura. A casa é toda falsa, parece um bolo de noiva, o que imita pedra não é pedra, é massa, pinturas e tudo mais. Procuramos, no restauro, realçar aquilo que é verdadeiro, as pinturas, os pisos de madeira que são maravilhosos.

Isso aqui (imagem da passarela que se projeta em direção ao lugar onde ficaria a *Porta do Inferno*) é uma curiosidade que, hoje, fica um pouco sem sentido. Foi um desafio que os franceses nos colocaram: se a Porta do Inferno ficaria aqui do lado, e ela tem 6 metros de altura, era um espaço para se poder ver a escultura em todos os seus detalhes e a meia altura –uma espécie de púlpito para poder se aproximar da Porta do Inferno. Mas isso fica um pouco sem sentido.

Eu até defendo que deveríamos ter uma plotagem da Porta do Inferno, ser honesto – se não tem o dinheiro para comprar, coloca uma plotagem bem feita, em tamanho natural.

A lanchonete, agora, tem o mobiliário: são as cadeirinhas e mesinhas que nós desenhamos com a Lina, anos atrás.

A característica principal desse edifício é que ele tem muitas possibilidades de uso e muitas possibilidades de circuito. A idéia é essa mesmo – ser um edifício de alto uso, resistente, com todas as instalações possíveis de iluminação e recursos expositivos.

Quando esse governo assumiu, as pessoas não sabiam dos recursos que o edifício possui, não foram passados de uma gestão para outra. Por exemplo, isso aqui (imagem), é uma abertura para iluminação zenital que desenvolvemos junto com o Lelé, onde há uma peça – uma espécie de motorzinho –, uma aleta que se fecha e deixa tudo escuro. E para cada vidro desses (imagem) tem, no porão, um painel que se pendura e faz o *black out* total.

Museu do Pão

O Museu do Pão ficou pronto agora, foi inaugurado em fevereiro, em Ilópolis, que é uma cidadezinha de 4500 habitantes, localizada na Serra Gaúcha não turística. Está numa região que tem muitos moinhos, construídos pelos imigrantes italianos do Vêneto.

Esses moinhos não são tombados. Quer dizer, não eram, agora começam a ser.

Essa história, a desse moinho, começou em 2004, porque eu conheci a Judith Cortesão, a mãe de todos os ambientalistas do Brasil. Ela foi ao Rio Grande do Sul e, no final da sua vida, foi para essa cidade e acabou descobrindo os moinhos. E ela sempre me falava disso.

Um belo dia, para fugir do carnaval, fui conhecer Ilópolis.

Esse moinho, o Colognese, estava à venda e em ruínas, praticamente caindo. A partir daí, teve início um movimento com um amigo da Judith e meu, Manoel Touguinha, para se conseguir algum recurso para se comprar o moinho e salvá–lo.

Como uma brincadeira, começamos a fazer uma rota dos moinhos – 'Vamos criar o Caminho dos Moinhos!'. E, dessa brincadeira, algumas coisas foram dando certo, e estão dando certo ainda.

[foram mostradas imagens da arquitetura típica do imigrante do Vêneto] Acabamos utilizando essas referências no nosso projeto.

Essa é uma outra coisa típica – ter a cozinha separada dos quartos e da sala, ligados por um passadiço.

São quatro municípios associados – Ilópolis, Arvorezinha, Putinga e Anta Gorda –para começar o Caminho dos Moinhos.

Fiquei chocado com a qualidade do *design* desta luminária [imagem]. Isso é tudo o que a gente quer: passa–se a vida tentando e não se consegue chegar numa coisa tão simples que é um pedaço de eucalipto, duas madeirinhas e uma lâmpada. Este é um exemplo para se levar para Milão, esfregar na cara do pessoal de lá e falar 'Olhem, tenham calma, vão devagar que é por aqui'.

O nosso, o moinho Colognese, está no centro da cidade.

Nossa luta nesse projeto era a de evitar a tal história do saudosismo. Então, propusemos fazer um Museu do Pão, contando muito sinteticamente a história do pão e a história da imigração; e atrás, lá no fundo, tem a Escola de Padeiros – para dar vida ao local. Nós fizemos o programa e eu levei essa idéia para a Nestlé.

Foi, então, criada uma Associação de Amigos dos Moinhos, e a Nestlé doou o dinheiro para comprar o moinho e também mais dois terrenos do lado dele. Fizemos o projeto a partir das as leis de incentivo e com a parceria da Nestlé.

Um edifício novo é leve e solto, e não cobre todo o moinho, enquanto o outro é pesado e atarracado no chão.

Nós fizemos muitas interferências no moinho e houve até uma certa briga interessante – (história da *cinque finestre*). Colocamos uma janela a mais, igual as demais. Foi uma briga com o Iphan. Mas 'Por que não fazer se todas as outras janelas foram refeitas?'

Eu estou contando essa história porque acho que, na questão do restauro, da recuperação dos edifícios, nós passamos por todas as escalas de intervenção e temos de avaliar todas. E é fácil errar, é muito fácil. Há momentos em que se tem de aparecer, e outros em que não se deve aparecer. Têm momentos em que tem–se que mimetizar. É difícil. E Lucio Costa continua tendo razão ao quando dizia que 'cada caso é um caso'.

Nossa vontade era a de que a arquitetura já existente fizesse parte do museu. Nós chamamos a tudo isso de museu. E que ela fosse uma referência para o que seria construído. Nos demos ao luxo de fazer uma estrutura sofisticada com três colunas somente, com parte da coluna em madeira, para chamar a atenção para os encaixes e suportes de madeira dos moinhos.

A utilização do concreto também não foi gratuita, apesar de ser uma coisa que usamos muito. O concreto feito como tábuas remete muito ao moinho – a madeira velha é cinzenta, o concreto é cinzento. Daqui a um ano, as pessoas verão tudo isso como se fosse madeira velha.

O restauro do moinho foi feito com o apoio do IILA – eles restauraram algumas fachadas através do curso de restauro. A fachada sul foi totalmente trocada no final da obra porque estava muito podre. Esse projeto foi realizado totalmente com gente de lá.

Os azulejos foram todos feitos a mão por uma artista local. É um pouco da coisa que foi feita também no Sesc Pompéia.

Casa Román: a história daquele desenho é a história desta casa. Fomos conhecer essa casa que estava à venda porque precisávamos de

madeira para restaurar o moinho. A idéia era comprar a casa, demoli–la e levar a madeira para o restauro. Nós ficamos fascinados pela casa.

A casa era uma antiga bodega, toda pintada de óxido de ferro. Ela foi comprada por R$1.500,00.

Nessa sala (imagem interma da casa Román) tinha essa parede com esses desenhos. Eu fiquei impressionado e perguntei 'O que é isso?', 'Parece que foi um menino que morava aí e os fez, um menino meio louquinho'.

Eu vejo esse desenho como uma coisa muito forte, com muita ancestralidade. Então, ele foi adotado por nós como símbolo do Caminho dos Moinhos.

Quando voltamos para São Paulo, demoramos dois dias para decidir que aquela casa não deveria ser demolida. Mas, quando liguei, já estava no chão, totalmente. Conseguimos salvar aquela parede com os desenhos que hoje está no museu.

Todo esse projeto foi feito dentro do escritório, até a parte do museu, a pesquisa histórica...

O passadiço: para ele adotamos uma maneira (ou idéia) contemporânea.

A museografia tem muito do que nós aprendemos com a Lina, das exposições que fazíamos com ela.

Para fazer esse projeto olhamos muito para as coisas do Scarpa (córrego, mina d'água...).

[exibição de imagens do projeto]

<u>Entrevista realizada em 05 de agosto de 2008, no escritório do arquiteto</u>:

Teorias de restauro

PVN: Que conhecimentos você tem a respeito das Teorias de Restauro?

MF: Eu posso falar por mim, não pelo Chico. Conheço de uma maneira superficial e genérica as várias correntes de restauro e um pouco da evolução das correntes de restauro – clássico, científico, depois das *Cartas de Atenas* e de *Veneza*. Mas nunca nós nos deparamos com essas teorias, no momento de fazer o projeto, nunca sentimos necessidade de ir atrás desses documentos para justificar qualquer ação. Estou sendo honesto. Tenho esbarrado nas teorias por meio de leituras de livros de arquitetura, de trabalhos que chegam aqui; a Lina falava muito do professor Giovannoni. É nesse sentido que as teorias aparecem. No trabalho de projeto, salvo algumas citações e alguns memoriais de projetos nossos, da *Carta de Veneza*, não sentimos necessidade de ir a uma ou outra teoria para justificar uma ação. Na nossa prática, acho que a lógica do projeto, do que se quer com o projeto, tem prevalecido sobre as decisões teóricas.

PVN: Não dá para dizer que vocês seguem uma linha de restauro?

MF: Não, de forma alguma. Eu, cada vez mais, acredito menos nessas questões, nessas linhas de restauro. Quando eu vejo aqueles projetos do Souto de Moura, mostrados na Bahia (o arquiteto refere–se à palestra de Eduardo Souto de Moura, proferida no Arquimemória 3, junho/2008), acho que são uma heresia, no bom sentido, em relação à preservação do patrimônio. Por que não? Um bom projeto – a questão é discutível: o que é um bom projeto? – deve prevalecer sobre muitas dessas teorias e sobre muitas posturas. Ele deve subverter posturas, subverter critérios, subverter diretrizes. Claro que, salvo quando falamos de um monumento que é o supra sumo do documento da história da humanidade. Mas, mesmo assim, cada vez mais, andando pela Europa, pelo velho mundo (eu estive agora na Sicília), a gente vê intervenções – mesmo em patrimônios da humanidade de indiscutível importância –,que são, de certa maneira, de cunho contemporâneo.

PVN: Nos projetos em geral, você acha que existe a incorporação dessas teorias?

MF: (Pausa) Acho que deve ter muita gente que segue as teorias, principalmente as pessoas que trabalham nos departamentos de patrimônio histórico. Deve ter gente que adota isso ou aquilo – 'para esse caso, vamos fazer o restauro científico', 'para aquele caso, vamos fazer o restauro x'. Mas é muito difícil porque esbarra–se sempre em situações inesperadas e originais, únicas, de um determinado projeto e de uma determinada situação. Então, não sei para que servem. Sei que servem para o conhecimento, isso é super importante. Eu respeito as teorias como tema para discussão, acúmulo de conhecimento e jurisprudência – porque podem ajudar numa solução onde não se sabe o que fazer.

De certa maneira, intuitivamente, estamos lidando com todas essas teorias em cada projeto que a gente faz.

PVN: Uma das discussões surgidas no Arquimemória é a de que existem tantas teorias, mas ninguém segue nenhuma.

MF: Você vê o exemplo do Eduardo Souto de Moura, se não me engano no convento das Bernardas, no Algarve, que depois virou uma fábrica. O projeto dele, de certa maneira, reconstitui o espaço do convento, mas também respeita a coisa da fábrica. Foi uma briga com o pessoal do patrimônio – 'foi um convento!'; 'então vou derrubar a chaminé', 'não pode derrubar a chaminé, que é linda'. Eu acho que a lógica do projeto pode nos dar uma resposta. E a lógica do projeto não é uma coisa arbitrária e nem autoritária. Ela pode ser um jogo de consensos desde que se tenha um objetivo e um programa claro a buscar.

PVN: Como eram as colocações da Lina, que foi aluna de Gustavo Giovannoni, a respeito das teorias?

MF: Ela falava pouco. Mas, quando era questionada sobre o fato de as intervenções dela não respeitarem o patrimônio histórico – ela foi muito acusada, em muitos momentos como 'é um absurdo derrubar isso, derrubar aquilo' –, ela dizia 'olha, não me venham com teorias porque eu fui aluna do professor Giovannoni (um ícone do restauro científico), eu conheço, eu fui aluna, eu sei o que ele pensava e nem por isso eu acho que tenho que seguir aquilo'. 'Aquilo foi importante durante um certo momento e é importante para se ter como conhecimento a mais, mas não é o que vai me guiar'. É nesse sentido que ela respondia.

É uma questão interessante, e é complexo. Quando se escreve um livro, ou se faz poesia, ou se faz literatura. As pessoas vêm e apontam que se está escrevendo dentro de uma linha da literatura, que é assim, ou que é assado. Os críticos servem para isso – eles conseguem identificar coisas que quem faz não consegue.

Eu fiquei incrivelmente surpreso, no bom sentido, com o nosso livro, quando a Cecília e o Vasco conseguiram ver coisas nos nossos projetos que nós não conseguíamos ver. Eles nos ajudaram a redescobrir certas coisas, colocando uma ordem que nós achávamos que não existia, ou revelaram essa ordem para a gente ao fazer os textos sobre cada projeto. Isso é o papel do crítico. Mas, no dia a dia do trabalho, se formos projetar, a partir disso ou daquilo, nós não saímos do lugar. Nós não somos guiados por isso, pelo menos até agora. Mas sei que a gente é guiado por uma busca de resolver questões e problemas. Arquitetura é isso, uma zona pantanosa.

Entrevista realizada em 10 de outubro de 2008, respondida por e–mail:

Exposições e Monumentos

PVN: Como foram as solicitações para:

a) exposição Sesc–cidadela da liberdade (1999)?

MF: Eu estava no conselho curador da Bienal de Arquitetura e no Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Propus que esta mostra fizesse parte do evento Bienal e eles aceitaram.

b) exposição Mies Van der Rohe (1999)?

MF: Idem, com o apoio e a vontade do verdadeiro proponente, Fernando Vasquez.

c) Afro–Brasileiro (2000), A estética do cangaço (2000); Carta de Pero Vaz de Caminha (2000), Arte popular (2000)?

MF: Indicado por Emanoel Araujo para fazer a Expo Afro–Brasileiro aqui na Bienal dos 500 anos. As outras foram decorrentes.

d) Trajetória Ayrton Senna (2001)?

MF: Também indicados por Emanoel Araújo e por ter um conhecimento bom do edifício.

e) Sem fronteiras (2000); Prêmio multicultural Estadão (1999–2000)?

MF: Convidado por Yacoff Sarkovas.

f) Amílcar de Castro (2001)?

MF: Indicado e convidado pelo próprio Amilcar de Castro.

g) Uma história do sentar (2002)?

MF: Convidado por Adélia Borges.

h) Monumento aos imigrantes e migrantes de São

Paulo (2000)?

MF: Concurso Público.

i) Monumento às nações indignas (2000)?

MF: Convidados por Siron Franco.

Entrevista realizada em 13 de outubro de 2008, respondida por e–mail:

Francisco Fanucci

PVN: Quando exatamente conheceu Francisco Fanucci?

MF: Nos conhecemos desde Cambuí. O Chico era amigo de meu irmão mais velho, César.

PVN: Durante a graduação, fizeram trabalhos acadêmicos juntos? Fale um

pouco sobre isso – como foi, quais eram os temas, professores?

MF: Ele entrou na FAU em 1971, e eu em 1974. Ele já era veterano, portanto, não fizemos trabalhos juntos. Eu era amigo e colega da Ester Grinspum, namorada do Chico (depois mulher, e depois ex–mulher) e minha atual cunhada. Foi aí que nos aproximamos mais. Fizemos um projeto para nosso sogro em comum e, assim, começou nossa sociedade.

Anexo 2.4

Marcelo Suzuki

Entrevista realizada em 19 de junho de 2007, no escritório do arquiteto:

Lina Bo Bardi

PVN: Como você conheceu a Lina e como começou a trabalhar com ela?

MS: A Lina foi contratada para fazer o Sesc e quando iriam começar o projeto e a obra juntos, ela pediu para o Guedes (arquiteto Joaquim Guedes) arrumar um estudante; na época, nós morávamos numa república e tínhamos um amigo chamado Anselmo Turazzi que trabalhava com o Guedes e era muito querido por ele. O Guedes foi perguntar para o Anselmo que indicou o Marcelo Ferraz. Logo que o trabalho começou, a Lina precisou de mais gente – era projeto e obra e aprovações tudo ao mesmo tempo. Em seguida foi o André Vainer; depois, quando a parte antiga do Sesc já estava quase para inaugurar, eu fui também – ainda faltava inaugurar a parte nova, estava muito xucra, foi muito defasada uma obra da outra. Foram feitas em duas partes. Foi essa a história. O Marcelo começou, se deu bastante bem com ela e foi puxando os outros.

PVN: Como você explicaria a experiência e o aprendizado adquiridos com a arquiteta?

MS: Eles estavam recém–formados e eu não, demorei mais tempo para me formar. Mas, primeiro que era um universo totalmente novo. Num primeiro momento foi a descoberta do mundo inteiro, completamente à parte da universidade, inclusive porque sempre houve muita rejeição do trabalho dela dentro da FAU, a ponto de colegas nossos quererem fazer trabalho sobre o Masp e professores não recomendarem, ou estudarem a obra dela inteira e falarem assim: "*Não, mas ela não é arquiteta".*

PVN: Por quê?

MS: Por vários motivos. Ao longo da história dela tem um monte de coisas, inclusive porque ela deu aulas, por 2 anos, provisoriamente, na FAU e, depois, porque ela ganhou um concurso, e não levou e sobrou

dessa época uma rusga muito grande da FAU com ela e vice–versa. Parte dos professores nunca entrou muito nessa, mas a maioria sim. Só depois, bem mais tarde, o pessoal de lá começou a se relacionar um pouco melhor com o trabalho da Lina e, depois que ela morreu, também. Aí, nada a fazer.

Mas, então, para a gente era uma descoberta porque intrigava... quem é ela, que mulher é essa? E aí também tinha uma coisa de projetar; naquela época a FAU era mais ou menos dominada, por grupos políticos que eram contra projeto, e nós éramos uma minoria que entregávamos o trabalho realmente desenhado, projetado etc.; isso dava até briga dos demais com a gente mas, por outro lado, nos fez bem na medida em que éramos bem próximos dos professores de projeto. E esse gosto por projeto fez com que iniciássemos de cara esse trabalho com a Lina, porque ela estava cobrando que a gente desenhasse. É engraçado que ela não tinha muito como saber – ou ter uma noção melhor – que não rolava, naquele período, um recém–formado ou estudante que desenhasse direito porque 'os caras' não desenhavam. Então foi isso, o comecinho foi assim... depois, fomos amadurecendo, o convívio com ela foi ficando mais para a amizade do que só para a questão profissional. Era sempre, o tempo todo, muito intenso, mas à medida que íamos amadurecendo esse intenso ia tendo um caráter mais familiar, mais próximo e um pouco menos assustador do que quando iniciou.

PVN: Lina influenciou sua visão sobre as intervenções contemporâneas em edifícios e sítios históricos? Em que medida? Quais as eventuais diferenças?

MS: Por isso tudo que eu te relatei, acho que ela não só me influenciou na arquitetura, ela influenciou a minha vida. Ter convivido com ela é ter mudado de postura em relação a um monte de coisas que eu não acreditava, ou acreditava de maneira diferente; e, mesmo sem ela agora, o que aparece pela frente, minha opinião, o que eu acho... acho que ela interferiu em tudo. Sobre o jeito de projetar, o que eu acho mais importante é que ela não tinha um método, um sistema de resolver coisas; cada caso era um caso e, com um repertório vastíssimo, com um conhecimento erudito, ela ia disponibilizando esse conhecimento em diversas situações como, por exemplo, em relação ao Masp, ou à casa dela, ou à igrejinha de Uberlândia. São arquiteturas muito diferentes, no entanto nós conseguimos entender o raciocínio dela, conseguimos visualizar porque partiu dela uma coisa tão diferente. Uma pessoa que faz uma escada igual ao do Solar do Unhão, já tendo desenhado o Masp, pelo menos as primeiras versões do Masp...

PVN: Na questão do patrimônio histórico, tem algo específico em que ela o influenciou?

MS: Naquele tempo não tinha patrimônio histórico. O que era patrimônio histórico no Brasil estava tombado e muito bem cuidado pelo Sphan (hoje Iphan). Ela tinha uma admiração grande pelo Lucio Costa, pelo Rodrigo Melo Franco de Andrade. Sempre que podia falava isso. Elogiava, porque essa turma iniciou o primeiro trabalho de patrimônio artístico e arquitetônico nas Américas. O Patrimônio Histórico, de certa maneira, existia nos EUA, mas com o caráter americano do *"aqui morou George Washington".* Nesse aspecto dos bens tombados e tal, o Brasil é pioneiro. Por sua formação erudita, feita na Itália, o relacionamento dela com o patrimônio era bastante embasado e ela tinha muita consistência para fazer certas intervenções e ter um pouco de liberdade para agir – o que é uma coisa brasileira – exatamente por chegarmos num patrimônio mais novo, muito mais novo do que o da Itália, o que a ortodoxia do pessoal do patrimônio não tem. Tem casos em que eles agem com muita razão, mas tem casos que eles exageram um pouco**.**



Figura 562 – Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Marcelo Suzuki, Marcelo Feraz, André Vainer, na Casa de Vidro, 1990. Fonte: Acervo particular de Marcelo Ferraz.

Essa questão do patrimônio tem muito *'não me toque'*. Eu acho que realmente existem monumentos e que devem existir critérios para se estabelecer quais são esses monumentos em que não se toca; mas, no Brasil, os edifícios históricos, às vezes, têm muita relevância pelo lado histórico e pouquíssima relevância arquitetônica, ou vice–versa. É difícil um caso específico em que se conjugaram os dois critérios, ou que a importância histórica permitisse– ou permitiu –, que esse edifício sobrevivesse por mais tempo, ficasse mais íntegro. O resto acaba entrando em obsolescência porque a historia não deu condições dele sobreviver e, assim, entra em decadência.

Brasil Arquitetura

PVN: Em relação à Estação Guanabara, como foi a experiência nesse projeto? Você participou da retomada do projeto? O que foi aproveitado do primeiro projeto, realizado com a Lina e o que foi alterado? Por quê?

MS: A proposta da Lina era mais radical, mas também ela tinha um programa muito menos elaborado pela Unicamp. A primeira parte é isso. Desde o tempo do primeiro projeto, do segundo projeto e até hoje, há uma briga interna na Unicamp: eles não conseguem decidir o que querem. Na época do primeiro projeto tinha importância a Sinfônica; na segunda vez, não tinha mais importância nenhuma a Sinfônica. O projeto teria uma central de documentação; depois, não teria mais.

Na primeira proposta, que é um pouco mais radical, a gare ficava totalmente limpa, envidraçada em todas as direções, viraria um grande salão de exposições, de eventos etc. E todo o resto do conjunto ficaria num bloco novo totalmente fechado, haveria apenas uma abertura de vidro do lado de fora que, inclusive, só seria visível pelo lado dos trilhos, e não pelo lado da rua.

Na segunda, na retomada, houve quase que um pedido encarecido do pessoal da Unicamp – mas assessorado pelo pessoal do patrimônio de Campinas –, para que se salvasse a antiga bilheteria, com acesso de público, que é a parte que dá para frente e que na verdade existiu em várias versões, vários jeitos diferentes. A que está lá, tem três etapas – o corpo central, dois anexos que foram feitos depois e uma seqüência de anexos que vai no sentido oposto a esse núcleo original – e todas elas são muito precárias.É sintomático cada ampliação dessa é mais precária que a anterior. Aí, com o pessoal da Brasil Arquitetura, decidimos que limparíamos os extremos e manteríamos somente o corpo principal, numa etapa em que pelo menos as condições de construção da época ficassem um pouco mais caprichadas. Os edifícios que resolvemos eliminar eram uma *coisinha qualquer,* dois anexos, um à esquerda e outro à direita, muito precários. Manteríamos a idéia da gare. O que aconteceu foi que, numa primeira projeção, o Marcelo (arquiteto Marcelo Ferraz) e o Chico (arquiteto Francisco Fanucci) tinham colocado o edifício novo alinhado com a gare e eu briguei muito para que tirassem do alinhamento porque, principalmente envidraçando a gare, os topos teriam de ficar com um horizonte meio infinito – que é a idéia de quem está numa gare e vê o trem chegar ou sair. A confusão grande foi com a Unicamp mesmo, até hoje eles não conseguem definir muito bem o que fazer com esse acordo, com esse comodato que foi feito na época da Fepasa, agora já nem é mais Fepasa, então não dá para saber.

Da parte da Lina, esse programa da Unicamp deveria ter sido muito mais identificado no sentido do relacionamento com ela, de deixá–la interferir ou trabalhar mais junto com eles, porque, na verdade, a Lina nunca trabalhou com programa dado ou só com programa dado, ela sempre interferiu nos programas. O caso mais exemplar é o Sesc Pompéia.

PVN: E o anexo ficou desalinhado da Gare?

MS: No projeto sim.

PVN: Em relação ao Teatro Polytheama, como foi a experiência nesse projeto? A seu ver, quais as similitudes e diferenças entre o primeiro projeto realizado com a Lina e o que foi executado, 10 anos depois?

MS: Do Polytheama, a história é engraçada. Um prefeito chamou a Lina, vimos que o teatro estava *um bagaço*, em péssimas condições. O prefeito ficou tentando arranjar dinheiro, mas acabou sua gestão e ele não fez nada. O outro prefeito, inimigo daquele, contratou uns arquitetos locais que passaram sistematicamente a falar mal do nosso projeto na imprensa, fizeram um projeto e, inclusive, iniciaram a obra. Só que foi tão lento todo esse processo deles também, que acabou a gestão desse prefeito. O prefeito anterior voltou a ganhar e chamou a gente de volta. Só que a Lina já tinha morrido. Duas gestões tinham passado. Lina tinha projetado uns tubos anexos ao teatro, do lado de fora, que eram muito interessantes, mas que dependiam da doação de um terreno que pertencia à Eletropaulo e pertence até hoje. Nessa segunda gestão do prefeito André Benassi, a Eletropaulo já tinha voltado atrás e não queria doar mais esse terreno. Então, nós tivemos de fazer um projeto cujo foco moderno eram questões de condições de entrada e saída, segurança e condições de acessibilidade. Só para você imaginar, o prefeito Benassi é

deficiente. Aquele teatrinho foi sendo ampliado; ele chegou a ser térreo, depois de dois andares, depois de três andares e um poleiro em cima constitui um quarto andar; foi sendo montado um teatro por cima do outro, só com escadinha de madeira (têm fotos lá no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi), com balaústres torneados de madeira, mas com 90 centímetros de largura e aquela infinidade de camarotes classistas, por anéis de classe. Ele, originalmente, era para 1200 pessoas. Na segunda proposta nós diminuímos para 800 pessoas, exatamente para ter desafogo e criar escadas novas, elevadores etc.

Pode–se ver que o foco da Lina no primeiro projeto era a questão de segurança e circulação adequadas. O que aconteceu foi que, nesse período, (é aquela velha história, de Frank Lloyd Wright, de que a dificuldade nos faz bem) aumentou muito o grau de dificuldade para solucionar esse problema, senão o teatro não se habilitaria. Surgiu uma idéia nova: destruir os três andares de foyer, deixar um andar único com vazio central, porque o foyer com pé–direito simples eram muito acanhado, muito tímido, e não tinham nada a ver com o espaço possível de ser conquistado lá dentro, no grande salão da platéia, com aquele pé–direito altíssimo. Não tinha condições de sobrevivência enquanto estrutura porque era um assoalhado de madeira todo já atacado de cupim que deveria ser refeito, pois tentar conservar aquilo era inviável, impossível. Então, decidimos demolir de vez, o que deu um respiro naquela entrada, uma certa grandiosidade a mais.

A outra coisa interessante é que é possível olhar do palco para a platéia e perceber a enorme casca de tijolinho à vista e os anéis enfeitados, coloridinhos, dos camarotes e galerias. Você percebe o invólucro externo bem fortemente. Isso, eu acho que foi um ponto bem importante do projeto, junto com a entrada.

PVN: Você está participando da retomada do projeto do Palácio das Indústrias? A seu ver, quais as similitudes e diferenças entre o primeiro projeto realizado com a Lina e o que foi executado, 10 anos depois?

MS: O Palácio das Indústrias tem uma história assim: deveria virar prefeitura sem um prédio moderno. Não estou dizendo que o que a Lina projetou não funciona, mas é mais difícil, é muito complicado. O palácio tem basicamente uma seqüência enorme, em todas as direções, de salões quadrados que vão se interligando com portas no meio. E cada salão quadrado tem quatro portas centradas nos eixos principais; então é muito difícil usá–lo de um jeito prático. A Lina propôs que fosse só um palácio mesmo, para cerimônias, recepções, decretos e que tivesse o prédio moderno. Sem o prédio moderno, virou uma confusão, porque era final do governo Erundina e já se sabia que o Maluf não queria ir para lá, tanto é que ele tentou desfazer a troca do Pavilhão Manuel de Nóbrega com o Estado, e o Estado recusou. Ele não queria ir para lá sem saber o que estava acontecendo, mas, realmente, o palácio é muito ruim e a prefeitura ficou mal instalada porque não foi feito o prédio novo quando chamaram a gente pela segunda vez. Teve uma terceira tentativa de se locar o prédio novo em outro lugar, numa outra posição. Foi uma grande confusão, o que impediu que se fizesse o prédio novo porque ele estava locado, por instruções da Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (Emurb), em cima do Viaduto Diário Popular; o Instituto de Engenharia e a imprensa *caíram matando*, dizendo que a Erundina não tinha feito nada e já ia demolir obra realizada pelos outros. Então, tentou–se locar o prédio novo em outra área, em outra posição, no parque. Num determinado momento, estávamos convencidos de que o ideal seria transformar o São Vito num enorme edifício moderno, nem que fosse para perder um andar a cada dois a fim de criar instalações modernas e transformá–lo num edifício de escritórios. Isso já sem a Lina. Mas também nunca foi para a frente.

A última tentativa foi na gestão da Marta Suplicy. Surgiu uma idéia que me pareceu luminosa, passar para o Anhembi. Já que aquele lugar não presta para quase uso nenhum, que tal virar um lugar de festa mesmo? E o Anhembi é quem promoveria as festas, os shows etc. pela instituição Prefeitura de São Paulo, um braço institucional que promove os eventos festivos. E ganha dinheiro com isso.

Parecia uma idéia formidável. Se o Anhembi tem esse atributo, por que não deixar usar o palácio para formaturas, casamentos? O palácio tem cara de que as pessoas iam gostar de usá–lo para isso e não por outro motivo; para trabalhar é um horror.

No começo da gestão, Marta deu um baile lá; eu não fui, estava viajando, mas todo mundo que foi disse que foi fantástico, uma seqüência de salões com músicas diferentes em cada ambiente.

Sabe–se lá porquê –essas coisas de política –, aparece alguém dizendo que não iria mais para o Anhembi. A turma do Anhembi ficou de fora e passou–se a fazer reuniões com o pessoal da Cultura, com um programa completamente novo que era o de transformar o Palácio das Indústrias no Museu da Cidade – sabe–se lá de quem foi essa idéia,

sabe–se lá que museu seria esse, qual programa teria esse museu, nunca foi acertado isso.

Ficamos desesperados porque nosso contato era com o Anhembi; depois, nosso interlocutor não era mais o Anhembi; depois, faltou uma parte da verba para nos pagar, não sabíamos mais para quem reclamar.

Da nossa parte, tentamos o seguinte: se vai virar um Museu da Cidade, vamos fazer um museu o mais direcionado possível para crianças. Pelo menos, tendo muitas atividades aqui, do tipo informações culturais sobre a cidade direcionadas para crianças, com muita informação, com muita coisa boa para contar para as crianças. O que iria acontecer é que principalmente as crianças das escolas municipais voltariam para casa felicíssimas de terem conhecido um palácio, de terem entrado nos porões de um palácio. No mínimo, essa coisa da fantasia poderia estar acontecendo no tal museu. Depois, não virou mais nada.

PVN: A proposta de mudar o anexo para outro lugar já era sem a Lina?

MS: Sim, era sem a Lina. A segunda intervenção era para o Anhembi e, sendo do Anhembi, se aventou ocupar também os arredores. Nós chegamos a fazer um estudo para o Anhembi.

PVN: Dos demais projetos de que participou com a Lina, existe alguma particularidade que você gostaria de comentar?

MS: As histórias mais poderosas foram essas.

O centro histórico de Salvador foi um desses exemplos em que a Lina interferiu no programa intensamente, o que, na época, foi extremamente rejeitado – ela queria fazer habitação no centro histórico. Mas, nem a prefeitura, que contratou a Lina, tinha coragem para isso. Aí, passaram–se tantos anos, isso foi em 1983–1986. Agora, 20, 21 anos depois, caiu a ficha de que precisam colocar habitação lá porque virou um grande *shopping center*; e não há como sustentar tanto *shopping center* no centro histórico de Salvador. Então, os projetos novos já estão querendo voltar atrás e propor que tenha habitação. Só para você ver como o mundo dá voltas. Daria para estabelecer critérios de ocupação, bastava ter um pouco mais de visão política, não só ideológica, mas administrativa também. Vou citar um exemplo bem tranqüilo: se realmente se iniciasse uma produção eficiente de moradias no centro histórico e gerasse essa oferta, estaria sendo ofertada para quem? A princípio, para ninguém porque estava tudo em ruínas e cheio de bandidagem ocupando os casarões velhos. Mas, feitas as casas, poderia se fazer uma permuta com pessoas que moram em conjuntos habitacionais: *'você prefere morar no centro ou aí nesse conjunto habitacional?'* E, em seguida, fazer a remoção das favelas para os conjuntos habitacionais, ou seja, num efeito cascata melhorar a vida de todo mundo. Estou apenas citando um exemplo, não sou o administrador. Agora, se colocar um administrador eficiente que trabalhe na área, uma hora sai uma solução. Então, claro que é viável fazer habitações e claro que podiam ser populares. O problema é que tentaram fazer com que o Pelourinho virasse um *shopping center* com gente de classe média alta morando em cima. Mas a classe média que mora na Bahia, não mora no Pelourinho, nem vai para lá. É falta de coragem política para criar uma intervenção boa para a cidade.

PVN: Como sua parceria com os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci influenciou sua visão sobre projetos de intervenções em edifícios e sítios históricos?

MS: Eu acho que a gente continua com essa influência da Lina, trabalhando com critérios muito parecidos. Essa questão do patrimônio mesmo, eu mexi muito menos depois que eu saí da lá, eles continuaram muito mais nessa linha.

Atuação solo

PVN: Após sua saída do Brasil Arquitetura, de que outros projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos você participou?

MS: Agora estou mexendo na estação de Trem de São Carlos e num galpão que foi uma antiga fábrica de vidros, em Suzano. Esse, eu acho que vai ficar legal, mas está bem no comecinho do projeto.

PVN: Além de projetos, você realiza ou já realizou alguma atividade ligada ao patrimônio histórico?

MS: Do ponto de vista institucional, nunca. Nunca pertenci a órgão nenhum.

PVN: Palestras, conferências?

MS: Na época em que eu estava trabalhando nesses projetos era mais comum chamarem para discutir patrimônio. Mas, nem oficialmente, nem como trabalho constante. Eu acho que o pessoal que trabalha muito com patrimônio, só com patrimônio, fica um pouco cerceado da profissão de projeto. Eu prefiro o outro lado. Eu prefiro ficar projetando independente; quando são coisas que tangenciam ou se imbricam com patrimônio é

muito gostoso. Eu acho bacana também, mas não gostaria de ficar só nessa área não.

PVN: Como professor, você discute a questão do patrimônio histórico com seus alunos?

MS: Também, eu inicio um pouquinho... na verdade, como professor de projeto, tem um dia inteiro que a gente discute o patrimônio, mais para eles aprenderem um pouquinho de técnica, mas não é um curso específico.

PVN: Você entende que o tema é mais bem abordado hoje no ambiente acadêmico e profissional do que na sua época de estudante?

MS: Tem coisas que a gente não sabe aonde vai dar. Por exemplo, hoje, quem é mais jovem – ou o pessoal que está se formando – é muito mais preocupado com o meio ambiente e o patrimônio do que a minha geração. Na minha geração, ecologia era uma coisa que eu estudei um mês, no terceiro colegial, coisa do tipo: *nos arredores de Liverpool, as borboletas pretas se reproduziam melhor que suas primas, as borboletas brancas*. Foi o máximo que eu escutei falar de ecologia no colegial. Hoje, na pré–escola já se ouve falar de ecologia. Há um sentimento generalizado de olhar, também, para algo que seja patrimônio. Não é uma obra–prima da arquitetura, não é milenar, tem 500 anos, mas é a casa onde morou um sujeito que inaugurou uma cidade no interior, ou, então, é o antigo prédio onde foi a prefeitura; um olhar eclético, vulgarizado, digamos um eclético sem regras; se se ficou com dó de *tacar* no chão, então, acaba se dando o destino de ser a biblioteca da cidade ou um museuzinho da cidade. Enfim, esse sentimento está muito mais forte hoje, há uma predisposição das pessoas em aceitarem ter um patrimônio. Antigamente, para o brasileiro: *não presta mais, jogue fora !!*

Por outro lado, acho que há uma espécie de rejeição contra intervenções muito boas. Eu sei, até porque assisti a uma palestra da Brasil Arquitetura, que, no Museu Rodin, eles tiveram de lutar muito para sair a interferência que fizeram, como se a interferência fosse estragar aquela casa eclética, bonita. E eles fizeram uma obra muito boa. Eu acho que existe um pessoal que está com o freio de mão puxado demais, acho muito exagerado. Por exemplo, o Ferraz estava contando que tinha, no primeiro andar do Rodin, uma seqüência de quartos que eles propuseram demolir internamente, criando um salão longitudinal interno à antiga circulação dos quartos. Ficou muito bom; eles deixarão indício de que ali existiam as paredes, mas demoliram–nas. Foi uma pedreira para convencer que tinha de demolir. Chega uma hora em que você está muito ligado ao patrimônio e começa a ficar com dó de tudo: *'não toque nisso, não toque nisso!'* Quando, às vezes, precisa ter um pouco mais de arrojo. Esse é um dos motivos pelo qual eu não gostaria de trabalhar só com patrimônio, acho que o pessoal exagera um pouco, mas sou otimista em relação ao todo sim. Ou seja, há um sentimento generalizado de que não precisa jogar tudo fora, que certas coisas podem ser guardadas.

PVN: A conceituação e a prática de intervenção em edifícios e sítios históricos ajudam a resolver soluções em outros projetos? Ou são questões totalmente autônomas?

MS: Sem dúvida. O que acontece é que o arquiteto de prancheta não pode abrir mão da cultura de um modo geral. E a cultura geral inclui a cultura histórica. Como faziam e por que faziam? Tanto do ponto de vista da espacialidade, das condições sociais que levaram àquela configuração, quanto da técnica, como que era feita. Para isso vale, só para você ter uma comparação interessante, resgatar técnicas históricas de como construir, as técnicas populares. Esse interesse tem de existir sempre, independente do arquiteto ter ou não trabalhado com patrimônio. Eu acho que o eixo fundamental numa escola de arquitetura é Historia, não é projeto. A aula de História é para animar a fazer projeto. É para ir, em seguida a uma aula de Historia, para a aula de projeto com mais gana, com mais vontade.

PVN: Tem algum exemplo de alguma intervenção em um edifício histórico que ajudou você a resolver algum projeto não relacionado ao patrimônio?

MS: Eu nunca utilizei o recurso da citação explícita – você incorporar coisas, transpor coisas conhecidas de uma obra histórica e usar isso diretamente. Acho que isso acontece muito mais no mesmo plano abstrato de eu ler um texto sobre história da arquitetura do século XVIII e me interessar pela cidade do século XVIII; sei que está interferindo em mim, mas não sei como, não é uma interferência explícita, direta.

Eu, por exemplo, tenho mania de colecionar dicionários de arquitetura. Por ter trabalhado com patrimônio, procuro fazer o meu próprio *dicionarinho* filológico. Até para, quando me referir às coisas a que estou querendo me referir, utilizar as palavras corretas. Eu tenho esse vicio de erudição, de estudar. Em que hora isso interferiu no projeto? Não dá para saber muito bem. É um pouco mais abstrato que isso, mais subjetivo.

PVN: É possível promover a (re)utilização de um edifício ou sítio histórico sem agredir sua memória?

MS: Depende. É possível. Grande parte das intervenções aventadas no mundo estão vinculadas ao turismo. Mas não pode ser a única solução, em função da deturpação que ocorre. Não se pode viver exclusivamente do turismo.

É possível também, à medida que a arquitetura seja bem feita e as marcas sejam deixadas de maneira destacada, perceptível em relação às interferências. Esse contraste necessário entre a interferência e o antigo demonstrado valoriza o antigo, gera uma nova condição de uso, para qualquer fim, que não precisa ser necessariamente turismo. E essa nova condição de uso vai permitir uma atualização de vida no local e na região.

PVN: Um edifício histórico só pode ser preservado com novos programas de utilização?

MS: Sim, porque não se pode trancar as portas e ir embora e voltar no ano que vem para pintar de novo, descupinizar de novo, trancar a porta e ir embora.

Como há dificuldade em se propor essas novas utilizações – reside aí a dificuldade –, eu digo que tem interferências menos bem sucedidas e mais bem sucedidas. Por exemplo, se fazer escritórios da prefeitura dentro do Palácio das Indústrias é totalmente inviável, foi um erro de programa total; agora, transformar aquilo em salão ou salões de festas é uma idéia magnífica. A gente depende muito do estabelecimento desse programa. Na época da Lina, ela não tinha pensado em espaço para festas, mas tinha pensado nesse sentido, em espaços para declarações do prefeito, homenagens etc., coisas assim.

PVN: Você acha que a cidade isola ou engloba um edifício com importância histórica?

MS: Sempre engloba. A cidade sempre engloba. Em que circunstâncias, varia muito. Está em processo, não sei se pelo Conpresp ou Condephaat, em São Paulo, pegar uma região em torno dos lagos, do lago do parque da Aclimação, por exemplo, e, nesse raio, não deixar construir prédios, para o parque não ficar sufocado. O parque é tombado. É uma exceção.

Um outro exemplo. Quando engloba demais pode por a perder. E essa discussão interessa muito. Antes do trabalho da década de 1980, no Pelourinho, a Lina foi chamada, no final da década de 1970, para ver o que propor para o forte São Pedro, em Salvador.

O Forte São Pedro, na segunda etapa da colonização, no período da cana de açúcar, ficava no ponto mais alto da cidade que é o Campo Grande e, dele se comandava os demais fortes, os pequenos fortes. Por conta de sua situação privilegiada era o mais defendido de todos; claro que dá para concluir que o comando estava ali e, se a barra pesasse, ‘os caras’ importantes da cidade iriam se esconder ali, porque todos os outros estavam na beira do mar. Era o forte principal. Acontece que, no inicio da década de 1960, quando a Lina começou a ter problemas na Bahia e veio para São Paulo (depois teve problemas em São Paulo e foi embora do Brasil) e nunca mais tinha voltado para Salvador. Quando ela chegou lá e viu o forte São Pedro, falou: *Vou embora, vou pegar o avião de volta, me levem para o hotel, eu estou num shopping center*. Porque, exatamente na encosta do forte para o mar, foi construído um monte de prédios e o forte não vê mais o mar. Vai fazer o quê com esse forte, ele perdeu o sentido histórico dele. E ela podia ser radical assim... A cidade pode englobar para o jeito ruim, às vezes, engloba de um jeito legal.

Anexo 2.5

Emanoel Araújo

Curador e Diretor do Museu Afro Brasil

Entrevista realizada em 26 de março de 2008, no Museu Afro Brasil:

PVN: Como surgiu a idéia de implantar uma filial do Museu Rodin no Brasil? Por que foi escolhida a Bahia?

EA: Foi da época em que organizei as exposições do Rodin aqui no Brasil. O Jacques Vilain conheceu a Bahia e surgiu a idéia. O Museu Rodin Paris já estava pensando – seguindo os passos do Guggenheim – em expandir para a Filadélfia, Califórnia e Nova Iorque. O Museu Rodin na Bahia seria uma perna na América Latina. O Jacques Vilain conheceu a Bahia e ficou fascinado. Assim se armou a questão do Museu Rodin.

PVN: A expansão do Guggenheim tem uma tendência comercial. Com o Museu Rodin seria a mesma coisa?

EA: Não, seria mais uma expansão cultural.

PVN: Como se estabeleceu a parceria entre Brasil e França?

EA: Quem organizou tudo foi a Exposições Museus Projetos Culturais Ltda (Expomus) – toda parte de arte e educação, trabalho no projeto da implantação das exposições temporárias no prédio novo, administração da intervenção no palacete.

Foi criada uma associação do Museu Rodin para resolver a questões burocráticas. Ficou estabelecido o empréstimo de obras do Rodin, originais em gesso, que eventualmente seriam renovadas.

Eu tinha a idéia de ser um museu de esculturas, não só do Rodin.

A implantação do museu não foi consolidada porque o museu não se consolidou, perderam o *time.*

PVN: A escolha do palacete era uma imposição, uma solicitação por parte dos contratantes que se usasse um prédio antigo? Por que não poderia ser um prédio novo?

EA: O Brasil tem essa prática de dar uso a determinadas edificações. O palacete tinha uma boa localização, mas tinha um uso que estava comprometido. Achamos que poderia ser no palacete porque era do Estado e estava com uso precário. Era uma idéia de anexar ao patrimônio uma coisa nova.

PVN: O Senhor participou das discussões a respeito do prédio novo?

EA: Sempre existiu a idéia do prédio novo. O Marcelo Ferraz não gosta que chame o prédio novo de anexo, mas, desde o começo, houve a idéia do anexo para abrigar as exposições temporárias do Museu.

PVN: Por que foi escolhido o escritório Brasil Arquitetura?

EA: Pela experiência do Marcelo, pelos trabalhos dele com a Lina Bo Bardi, pelo projeto do Conjunto KKKK.

PVN: Foi uma indicação sua?

EA: Foi.

PVN: Houve, da parte dos franceses, a intenção de contratar arquitetos europeus para a realização do projeto?

EA: Não.

PVN: O Museu ficou pronto e as peças em gesso ainda não chegaram. De Museu Rodin, o local passou a se chamar Palacete das Artes. O senhor tem conhecimento do porquê do atraso e mudança de nome do espaço?

EA: A circunstância de um museu novo, a criação de infraestrutura, demora um pouco. Tinha de ter uma estrutura que absorvesse o museu internacional. É complicado para a Bahia pagar o transporte das obras, seguro etc. Resolver questões burocráticas é quase impossível. Foi criada uma associação para isso.

PVN: Mesmo com a criação da associação, essas questões não foram pensadas antes?

EA: Tudo isso era um embrião, um primeiro contato. Junto com o Museu Rodin Paris estava a Cupertan, uma fundição francesa muito importante (que fundia as obras do Rodin) que, numa segunda etapa, ofereceria serviços a artistas baianos.

PVN: O Senhor participou das discussões mais polêmicas a respeito das intervenções no palacete – a implantação da escada/elevador, a remoção das paredes internas?

EA: Essas questões foram polêmicas?

PVN: Do ponto de vista de intervenção no patrimônio histórico e arquitetônico, sim.

EA: Se você destina um espaço para ser um museu, ele tem de estar a serviço desse espaço. Quem garante que aquelas paredes do palacete são originais?

A intervenção do Brasil Arquitetura é supercorreta. Preservou a casa, o jardim, a decoração, a coisa maneirista. Há de se convir que as coisas fazem parte de um projeto estrutural para ser um museu. Os prédios não se chocam. Acho muito feliz o projeto.

Anexo 2.6

Murilo Ribeiro

Diretor do Palacete das Artes Rodin Bahia

Entrevista realizada em 11 de junho de 2008, no Palacete das Artes Rodin Bahia, Salvador BA:

PVN: A partir de que momento você entrou em contato com a implantação do Museu Rodin Bahia?

MR: Fui convidado o ano passado, pelo governador do Estado, para fazer a transição. O Museu foi construído e dado a uma associação para administrá–lo, a Associação Baiana de Cultura e Arte (Abacult). O governo mantinha o museu através da Abacult, quando eu fui convidado para dirigir o museu e promover o retorno do espaço para o controle do governo. Hoje, nós estamos ligados ao Ipac e ele, por sua vez, à Secretaria de Cultura.

PVN: Você não participou de nenhum tipo de negociação da parceria que se estabeleceria entre o Brasil a França?

MR: Esse é um projeto de oito anos e, a partir do momento que fui empossado, eu retomei as negociações, agora em nome do IPAC e do governo da Bahia, para a vinda das obras, o que esperamos que até setembro aconteça.

PVN: No momento em que o museu ficou pronto e foi inaugurado, por que não se estabeleceu o nome Museu Rodin?

MR: Veja bem, algumas coisas eu posso lhe responder, outras são da parte do governo anterior. Quando acabou a obra, o governador quis abrir logo o museu. Existia uma polêmica na cidade e ele não quis arcar com esse ônus político. Uma vez perdida a eleição pelo governo passado, o governador Paulo Souto inaugurou o espaço com a exposição de Mário Cravo Neto e fechou–o novamente. Só foi reaberto em setembro do ano passado, com a exposição ‘A pele dos filhos de Jé’.

PVN: Então existe a possibilidade de as obras do Museu Rodin Paris virem?

MR: As obras virão. Como não é uma coisa permanente – o acervo vem por três anos e não poderá ser renovável –,não sabemos se virá um outro acervo da França. (Há interesse do secretário na vinda de outro acervo e também de acervos de outros museus franceses). Foi feita uma pesquisa na cidade, no meio artístico, e como isto aqui e um palacete, o Palacete Bernardo Martins Catharino – e sempre será o palacete –, ficou como subtítulo Rodin Bahia. Quando o Rodin for embora, fica o Palacete e venha o que vier.

PVN: Como o espaço é utilizado hoje?

MR: Nós temos a sala de mostra contemporânea e nós também fazemos alguns eventos. Com a vinda das obras de Rodin, dentro do possível, o programa a ser seguido é procurar o diálogo entre a sala contemporânea e o acervo.

PVN: Em virtude dessa mudança de programa museográfico, o espaço sofreu alguma alteração?

MR: Na parte mais filosófica do uso do espaço, com o objetivo de tentar fazer com que ele seja um instrumento, um equipamento que catalise várias linguagens de Arte. Um trabalho intenso com as escolas, principalmente as públicas; também temos feito alguma coisa de oficina para crianças. Estamos abrindo uma oficina com duas turmas de jovens artistas.

PVN: Hoje os prédios são usados separadamente ou interligados de alguma forma?

MR: Sempre que possível, tentamos usá–los em conjunto. As coisas no Estado são meio vagarosas: por exemplo, estamos licitando a lanchonete/café. O próprio processo da vinda das obras de Rodin é uma coisa vagarosa: é o seguro, a licitação do transporte, coisas que não são habituais. Têm certas nuances e particularidades que tentamos resolver.

PVN: Quais seriam as implicações positivas e negativas da efetiva implantação do Museu Rodin?

MR: Eu acho que é tudo de bom porque o que foi polêmico é 'porque o Museu Rodin?'. Mas o Rodin é tão maior, revolucionou a escultura... é um atrativo para a cidade e, principalmente, é um estímulo ao turismo, uma possibilidade para quem não pode ir à França de conhecer suas obras. É muito importante que a linguagem da escultura seja dinamizada na Bahia porque aqui ela nunca deslanchou. Por exemplo, não existe fundição na Bahia. Vamos ver se conseguimos ter uma fundição na Bahia.

PVN: Em entrevista, o Sr. Emanoel Araújo comentou que havia a possibilidade de vir uma fundição francesa junto com o Museu Rodin para a Bahia.

MR: Nós estamos vendo com a Ferbasa e com a Fundação Zé Carvalho para dinamizar isso. Sem dúvida nenhuma, uma fundição possibilitará a disponibilização de cursos de escultura, modelagem, de outras linguagens.

PVN: A flexibilidade do espaço ajuda a disponibilização de vários tipos de atividades?

MR: Nós estamos prevendo uma exposição 'De Valentim a Valentim' – do mestre Valentim, que foi um dos primeiros escultores de obras profanas, até Rubem Valentim, e o curador é o Emanoel Araújo. É uma saudação da escultura brasileira à vinda de Rodin, exatamente das esculturas.

PVN: O senhor acha que essa forma de parceria se inscreve na tendência atual dos museus em lançarem filiais em outros países, por meio da comercialização da marca?

MR: Eu acho que sim e não. Uma das dificuldades é que o momento é outro. De 8 anos para cá, os árabes têm interesse de levar peças, os chineses têm. Isso criou dificuldades até para concretizarmos esse projeto, neste momento. A França poderia ganhar dinheiro com isso, mas, felizmente, as pessoas são sérias e nós vamos conseguir fazer *(a implantação do Museu Rodin Bahia).*

Anexo 2.7

Eulâmpia Reiber

Diretora executiva da ONG Sociedade Cultural Auguste Rodin

Entrevista realizada em 12 de junho de 2008, na Bahiatursa, Salvador BA:

PVN: A partir de que momento você entrou em contato com a implantação do Museu Rodin Bahia?

ER: Eu entrei no projeto quando a idéia da implantação do Museu Rodin foi levada por Emanoel Araújo ao governador e ao Secretário de Cultura da época que, na época, era o Paulo Gaudenzi.

PVN: Como se estabeleceu a parceria entre Brasil e França?

ER: A idéia nasceu do Emanoel Araújo e do diretor do Museu Rodin Paris, Jacques Vilain. O que os motivou foi o sucesso das exposições de Auguste Rodin no Brasil, um fenômeno de visitação pública em todos os lugares, principalmente na Bahia – onde atraiu um público de mais de 50.000 pessoas; até hoje esse é um recorde não batido por qualquer outra exposição. O maior contingente de visitantes, depois da exposição de Rodin, foi o da exposição 'Mestres da Pintura Universal', realizada pelo Governo da Bahia em 2003, com 19.000 mil visitantes.

A empatia do público, de todas as faixas etárias, de todos os níveis de escolaridade, ... foi algo inovador para uma exposição dessa natureza. Então, a idéia de implantar um Museu Rodin no Brasil surgiu a partir desse estímulo, desse fato fenomenal. A escolha da Bahia se deu em decorrência justamente do sucesso da exposição aqui. Além disso, Emanoel Araújo e Jacques Vilain achavam que a Bahia precisava ter um equipamento de porte internacional como São Paulo e Rio de Janeiro têm e, olhando o painel de possibilidades, Salvador foi escolhido. E também, ao se colocar a idéia para o governo da Bahia, ela foi aceita de imediato.

Dia 12 de outubro de 2001, Emanoel mandou um ofício para o governador em que explicava a implantação desse projeto. Ele já apresentava as bases necessárias à implantação, inclusive com uma concepção explicitada de todas as bases operacionais.

Nesse momento, eu era assessora especial do Secretário de Turismo Paulo Gaudenzi, e, em 26 de dezembro de 2001, ele me chamou ao gabinete – por eu ter experiência na implantação e coordenação de projetos culturais e, também, por falar francês –, dizendo que eu iria presidir a implantação de um grande equipamento na Bahia, que era o Museu Rodin. Ele me convocava para contribuir na elaboração do estatuto de uma Organização Não-governamental (ONG) que deveria ser formada para assegurar a agilidade no processo de viabilização. Era mais um desafio!

Jacques Vilain veio para o Brasil em meados de dezembro, mas eu ainda não estava formalmente no processo.

No final de janeiro, Emanoel Araújo estava na Bahia estabelecendo contatos com o secretário. No dia 1 de fevereiro eu tive um encontro com eles do qual participou também o arquiteto Marcelo Ferraz – que foi chamado pelo Emanoel.

Em fevereiro, eu fui convidada a participar da visita dele ao Palacete Martins Catharino, um dos imóveis que ele visitaria para avaliar a pertinência, ou não, para a implantação de um museu. Esse foi o meu primeiro contato com Jacques Vilain.

No dia 4 de fevereiro, ficou determinado que eu iria a Paris com Maria Inês e Ana Helena Lefèvre da Expomus – empresa que participou ativamente desse processo. Essa viagem seria como uma missão para se estabelecer as bases de um acordo. A Expomus ainda não era contratada pelo governo da Bahia, mas já levava um documento com diretrizes conceituais e programáticas para discutir com a direção do Museu Rodin Paris e com a Diretoria dos Museus Nacionais da França. Além desse documento, levávamos também um programa técnico que ajudaria na parte de controle e acompanhamento de todo o processo, como se estabeleceria o relacionamento entre as partes envolvidas. Era um grande programa com as bases para o Plano de Desenvolvimento.

PVN: Os arquitetos foram nessa viagem?

ER: Na primeira viagem não. Só eu, a diretora da Expomus – Maria Inês –, e a gerente técnica do projeto pela Expomus – Ana Helena Lefèvre.

Foi um momento muito complexo. No dia da viagem aconteceu um incidente grave e Emanoel Araújo, diante desse incidente, se retirou do processo de implantação. Foi lamentável! Só vim a saber do incidente quando cheguei na Secretaria com a mala para ir para o aeroporto. Como a viagem estava marcada, embarcaríamos de qualquer forma.

Viajamos para Paris sem saber qual seria a posição de Jacques Vilain ao saber que Emanoel havia de retirado do projeto – eles são muito amigos, além do respeito mútuo de dois grandes *experts* nessa área, ambos têm admiração um pelo outro porque são curadores de alto nível. Como a idéia havia sido dos dois, se Emanoel saía do projeto havia possibilidade de Jacques Vilain não continuar, porque o nível de confiabilidade e de segurança seria de quem idealizou.

Chegamos a Paris com uma grande incógnita. E Vilain foi muito claro em dizer que sem Emanoel não havia Rodin. Paris não tinha nenhum interesse. Pedimos, então, a ele para cumprir a nossa agenda de trabalho. A nossa viagem tinha uma destinação de contato, de trabalho; então, depois que nós expuséssemos nosso plano de trabalho, eles fariam uma avaliação.

Nós trabalhamos de 6 a 15 de fevereiro – dez dias ininterruptos de trabalho, inclusive nos finais de semana – porque, para nossa boa surpresa, depois daquele momento inicial de frieza, quando passamos à reunião de trabalho, Jacques Vilain acabou cedendo e foi ver o que tínhamos trazido.

O trabalho de concepção que a Expomus fez da proposta filosófica e programática é de uma excelência sem igual. Os elementos técnicos apresentados eram de grande relevância.

Como eu disse, para nossa surpresa, ele ficou encantado com tudo que havíamos levado. Mesmo assim não tínhamos certeza de que o projeto se viabilizaria sem Emanoel. A única certeza que tivemos aconteceu meia hora antes de partirmos de volta – estávamos no museu discutindo uma versão preliminar de um acordo quando o assistente do diretor chegou com a minuta para olharmos. Nós analisamos, discutimos lado a lado as pertinências daqueles pontos, tudo que poderia ser ajustado, o que poderia ser suprimido ou acrescido, e chegamos a um pré–acordo de implantação.

Voltamos para a Bahia e, então, tiveram início os procedimentos de ordem política, técnica, estratégica e administrativa. O programa deveria se desdobrar em cima de uma série de projetos intersetoriais – projetos da reforma e adequação do palacete, de infra estrutura etc.

PVN: Quando vocês viajaram à França, já estava decidido que o Museu Rodin Bahia seria implantado no Palacete Bernardo Martins Catharino?

ER: Já estava decidido. Jacques foi lá, fez uma visita e gostou muito do Palacete. Já estava decidido que o palacete seria cedido pelo governo. Era um imóvel do governo nessa época, utilizado como Sede do Conselho de Educação e de Cultura. Os conselhos foram removidos de lá para permitir o trabalho de restauração do prédio.

PVN: Quais eram as outras opções de locais de implantação do museu?

ER: Nem se discutiu.

PVN: O Palacete Martins Catharino foi o primeiro imóvel que Jacques Vilain visitou?

ER: Foi. Ele visitou e gostou. Emanoel Araújo já gostava daquele prédio, como imóvel eclético, do início do século XX, que possuía algumas divisões possíveis de serem aproveitadas para o projeto museográfico. Foi amor à primeira vista. Quando eu entrei no processo o martelo já tinha sido batido.

PVN: Nunca se pensou em fazer um prédio novo?

ER: Não. Inicialmente o projeto seria implantado todo no prédio antigo. Mas, depois, se viu que seria preciso um anexo, ou seja, um outro prédio, de arquitetura contemporânea, para abrigar as exposições temporárias. O palacete ficaria destinado às exposições das obras de Rodin consignadas, e o prédio novo às exposições temporárias.

O museu foi pensado como um plano de dinamização cultural muito interessante, onde a dimensão pedagógica era muito forte, com interação entre todos os tipos de Arte (música, exposições, dança, teatro). Era um projeto muito ambicioso.

O projeto de restauração também foi muito bonito porque se teve todo um cuidado de... junto ao Conselho Estadual de Cultura, junto ao Iphan e ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (Ipac). O Ipac foi o responsável pela coordenação da reforma e adequação do palacete.

PVN: Como se desenvolveu o processo de implantação do Museu Rodin Bahia ?

ER: Também houve um cuidado muito grande de aproximação do projeto com a sociedade, com outras instituições artísticas.

Era um projeto inovador – seria a primeira vez que a Bahia teria um equipamento de caráter internacional; também era o primeiro momento

em que a França implantava um museu nesses moldes; era uma experiência pioneira, de ambos os lados.

O Museu Rodin deveria ser uma referência da obra do artista para diferentes públicos, não só para a Bahia, mas para o Brasil e para América do Sul. Emanoel desejava um diálogo cristalizador da obra de Rodin com vários públicos.

Nós fizemos estudos de viabilidade para a implantação do Museu no Palacete. Primeiro, foi feito um diagnóstico para ver em que situação estava o Palacete, e um estudo do jardim. Fizemos um convênio com a entidade Parque e Jardins, da Prefeitura, e também com a Secretaria de Agricultura do Estado da Bahia, para estudar os elementos que compunham o jardim do Palacete porque não queríamos que houvesse qualquer ação que pudesse comprometer o seu acervo natural.

Quem ganhou o projeto básico foi o Brasil Arquitetura, mas todos os projetos complementares deveriam ser de escritórios da Bahia.

Diante de toda essa estrutura, desse conjunto de projetos, passou a existir na Bahia um clamor muito forte contra a implantação do Museu Rodin. A liderança desse movimento partiu de algumas figuras, como um ex–conselheiro do Conselho de Cultura, uma pessoa brilhante, mas com uma certa repulsa ao que é novo. Ele achava que vinha para cá um acervo de quinta categoria porque não entendia justamente a questão do que eram as matrizes de gesso. Outra justificativa dada era a de que o projeto era muito caro – em vez de se gastar com projeto estrangeiro (foi taxado de 'projeto estrangeiro') poderia se dar esse dinheiro para os artistas plásticos ou se implantar na Bahia um museu de um artista contemporâneo ou já falecido.

Muitas matérias jornalísticas foram escritas contra a implantação do Museu, enfocando desde o acervo (que não era de qualidade, que eram réplicas, opinião de alguém que não conhece o babado ou, então, simule não conhecer, só para polemizar) até o custo elevado e sobre a curadoria.

Com a curadoria de Lílian Tone – brasileira que é curadora do Moma de Nova York conhece muitíssimo a obra de Rodin, e teria condições de criar vários elos internacionais, por meio dos EUA – conseguiríamos fazer esse link da América com a Europa através do Museu Rodin Paris – Museu Rodin Bahia. Seria possível promovermos grandes exposições temporárias com artistas de vanguarda; esse casamento, essas associações, nós achávamos que seria muito legal para também alavancar as artes aqui na Bahia.

No programa, pensávamos em criar uma linha de residências para encaminhar artistas daqui para França, e de lá para cá.

Tínhamos uma programação bem idealizada com as instituições sócio–culturais da Bahia, com as Universidades; enfim, era um projeto de uma grandeza, de se estabelecer um universo *online* com todas as instituições afins que tivessem interesse em estabelecer essa conexão.

A Expomus foi fantástica nesse processo. Embora Emanoel Araújo tivesse saído formalmente do projeto, ele estava muito presente através das relações com a Expomus e nunca se negou a colaborar no andamento do processo. Ele foi uma pessoa chave.

ER: Você sabe as contrapartidas do acordo?

PVN: Sim. Era um comodato de três anos.

ER: O acordo se estabelecia em cima de bases muito claras. A contrapartida do governo francês, através do Museu Rodin Paris e do Ministério da Diretoria Nacional de Museus da França era ceder em comodato uma coleção em gesso do acervo Rodin – peças essas que foram selecionadas pela Diretora de Patrimônio do Museu Rodin, escolhidas dentro de uma concepção pedagógica para perfeito entendimento de diversos tipos de público, ou seja, de fácil assimilação, conhecimento e fruição do público.

O comodato era renovável depois de três anos – o todo ou parte dele; as peças também poderiam ser substituídas. Muitas pessoas pensavam que, depois de três anos, acabaria o museu – não entendiam a periodicidade da proposta.

Todas as peças que viriam em comodato deveriam ser restauradas na França.

O seguro das peças até o transporte para o aeroporto de Paris era de responsabilidade da França.

As contrapartidas por parte da Bahia eram as seguintes:

- oferecer o espaço para abrigar o Museu Rodin;
- ter um jardim como este no museu – que chamamos Parque das Esculturas –, com peças monumentais em bronze que deveriam ser adquiridas pelo governo da Bahia; isso porque eles queriam

que nosso museu tivesse uma mesma configuração do Museu Rodin Paris que tem o prédio e o parque com as esculturas em bronze. O Museu Rodin Bahia, mesmo que não tivesse um parque, deveria ter um pequeno jardim que manteria o partido museográfico semelhante ao de Paris.

- assegurar a a criação de uma ONG para cuidar da implantação e da gestão do Museu Rodin Bahia, ou seja, o museu seria cuidado por uma entidade do terceiro setor, criada exclusivamente para essa função. Foi criada a Sociedade Cultural Auguste Rodin, e me coube o papel de ser sua diretora executiva.
- garantir uma infra–estrutura de segurança de alto nível para este museu. O projeto de segurança, eu acredito, era um projeto de ponta para a época, que nem mesmo o museu de Paris tinha.
- responsabilizar–se pelo pagamento do transporte e do seguro das obras do aeroporto de Paris até Salvador, e no retorno.
- submeter todos os projetos técnicos à apreciação do Museu de Paris e do Ministério da Cultura e Comunicação francês. Sempre haveria missões técnicas de ida a Paris para discutir o projeto. Por exemplo, em novembro de 2002, fui com um dos arquitetos, Francisco Fanucci.

PVN: Como se estabeleceu o programa do Museu?

ER: Toda a idéia partiu do que foi colocado na carta de Emanoel Araújo para o governador, com princípios já bem claros do que seria. Toda a concepção para o desenvolvimento do projeto havia sido deixada a cargo dos arquitetos. Tudo nasceu num mesmo momento – foi um processo que resultou em situações de complexidade política.

O museu teria mantido sua vida se tivesse havido continuidade administrativa do governo. Com a mudança de grupo político, não houve interesse do novo governo em manter o projeto. É uma pena. Mas tudo na vida tem o seu ciclo. Parece que o novo governo já manifestou interesse em retomar o projeto em outras bases. Também mudaram as condições do Museu Rodin de Paris – Jacques Vilain não é mais o diretor, e mudaram as políticas de implantação de equipamentos museais franceses fora do país. Deve ter havido uma mudança de conjuntura, de perspectiva.

Muitos achavam que o Brasil daria dinheiro para a França. Mas, na verdade, a implantação do Museu Rodin Paris abriria campos de intercâmbio cultural entre artistas brasileiros, principalmente entre os baianos e artistas estrangeiros. Seria um elemento catalisador de possibilidades, de perspectivas culturais, mas não foi entendido assim.

Houve muito esforço, muita dedicação, muito idealismo de todos nós. Mas o Rodin também foi muito usado para massacrar o governo da época.

Nós também tínhamos um propósito de estabelecer uma articulação com outros museus – um grande programa de alavancagem dos museus, criando um circuito de museus na Bahia. Tínhamos a idéia de fazer bienais que integrassem os museus da Bahia e espaços abertos da orla marítima.

PVN: Todo esse projeto pedagógico era passado aos arquitetos?

ER: A relação era estabelecida entre a Expomus e os arquitetos. Havia, em determinados momentos, dificuldades de interação entre os grupos. No geral, havia uma sinergia no projeto, que abarcava todos os grupos e todas as pessoas. O Brasil Arquitetura fez um trabalho belíssimo. Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz são pessoas excepcionais.

Anexo 2.8

Raul Pereira

Depoimento em 15 de outubro, no escritório do arquiteto:

Convite

Foi o Marcelo quem me convidou. Eu trabalho há algum tempo com o Brasil Arquitetura. Aliás, acho um privilégio trabalhar com eles, nós nos entendemos muito, conceitualmente falando.

Quando entrei no projeto toda a parte de arquitetura já estava pronta, os pisos já estavam meio definidos por eles; o painel verde foi idéia deles, nós só especificamos sua vegetação; e as peças foram locadas por eles.

Premissas do projeto

Primeiro, existiriam esculturas no jardim. Uma delicadeza que eu vi é que a curadoria francesa falou assim 'nós não queremos um jardim tipo Museu Rodin de Paris, queremos um espaço com a realidade de vocês, com as espécies que existem no Brasil e com este universo aqui da Bahia.

Numa obra em que se tem esculturas na parte externa, tem de existir uma coreografia, um circuito no qual por meio do qual se

percorra todo o jardim; não se pode ter muitos obstáculos, você tem de, pelo menos, poder rodear em torno da escultura. Acho que a obra do Brasil Arquitetura permite que se tenha vários pontos de vistas para as obras externas: tem a passarela, que permite que se percorra o jardim por cima e por baixo. Essa coreografia exige um plano em que se libere o visual de tudo. Acho esse um dado fundamental.

Nós mantivemos as espécies que havia no projeto (espécies de grande porte). Era até uma exigência deles, mesmo considerando que grande parte das espécies não é nem nativas da Mata Atlântica.

Quanto ao tipo de vegetação, o que nos norteou muito foi o fato de as obras do Rodin terem um certo movimento, e ele não existia na vegetação existente, cujas folhagens eram muito estáticas. E Salvador tem uma brisa permanente. Então, aproveitamos a brisa de Salvador e a fizemos dialogar com as obras do Rodin, que são movimentadas.

Um outro dado: não queríamos dar um caráter solene às obras de Arte, mas sim, que elas fizessem parte do jardim –andando no meio do 'mato' descobre–se uma escultura, com a própria linguagem das esculturas do jardim, com poses cotidianas, do dia a dia, muito mais humanizadas. Nós não queríamos espécies muito trabalhadas, muito prontas, mas um aspecto mais silvestre, anti–espetáculo.

Arquitetura e Paisagismo

A obra do Brasil (Arquitetura) tem uma delicadeza que é a coisa da escala: a projeção do prédio tombado é a mesma projeção do prédio novo, ligados por um cordão umbilical. No caso do paisagismo, tivemos um certo cuidado também. Qual o problema da escultura com a vegetação? A vegetação cresce com o tempo, então, tivemos de calcular muito bem o tamanho máximo que ela poderia atingir para que a escala da escultura não desaparecesse com a escala final da vegetação.

Quanto aos pisos, o Chico e o Marcelo deram a paginação e, depois, com o projeto paisagístico, demos uma rearranjada. Eles definiram as cores – branco e vermelho – e o material – mosaico português.

O muro verde foi pensado como pano de fundo da 'Porta do Inferno'. Não podíamos escolher uma espécie de vegetação muito trabalhada para ele, que atrapalhasse a percepção da profusão escultórica da 'Porta'; tinha de ter uma certa limpeza.

Na frente e na lateral, que são voltadas para a rua, nós também quisemos manter o diálogo interior–exterior. Tiramos todos os arbustos que impediam a visão e colocamos forrações. As pessoas têm uma certa timidez para entrar em obras históricas, e nós queríamos permitir a interação entre o prédio e a cidade.

Anexo 2.9

Francisco Fanucci e/ou Marcelo Ferraz, sobre projetos

2.9.1. Trabalho de Graduação Interdisciplinar, 1976 (projeto para Metrópole São Paulo)

Entrevista com Francisco Fanucci, realizada em 26 de maio de 2008, respondida por e–mail:

PVN: Você já comentou que seu TGI foi um projeto, feito em grupo, para São Paulo. Poderia explicar melhor sobre o que seria esse projeto, quem era a equipe e quem era orientador?

FF: Era uma proposta um pouco ambiciosa. Em primeiro lugar, foi um TGI coletivo – éramos quatro ou cinco, mas restaram dois (ou três). O tema, grandiloquente, era um projeto para a metrópole. Desenvolvemos este trabalho por cerca de três anos – éramos José Fábio Calazans, José Rollemberg de Mello Filho (Zico) e o José Geraldo Martins de Oliveira, e nossos orientadores eram o José Claudio Gomes, o Julio Katinsky e o Edgar Dente. Restamos, ao final, se não me engano, somente o Calazans e eu, e talvez o Zico, não me lembro bem. Havia uma premissa de que uma metrópole com as dimensões, a diversidade de sítios, de topografia, com a complexidade de suas relações internas como São Paulo poderia (e deveria) se organizar em torno de alguma idéia de centralidade, de referência, que lhe conferisse um caráter, uma face, uma identidade, sei lá... Não poderia ser um amontoado, um sub produto de fluxos ligados à produção, à conurbação de várias cidades, em que todas perdem suas características para compor um pasticho, uma maionese urbana mal misturada e cortada por autopistas sempre insuficientes para absorver os carros que, a cada dia, são mais e mais. Essa centralidade não poderia ser um lugar, um ponto, dadas as gigantescas dimensões da metrópole. Estudamos vários mapas, visitamos in loco centenas de lugares, com perguntas do tipo: como a cidade se resolve nas fraldas da serra da Cantareira, seu limite natural ao norte? e em seus limites de mares e morros, ao sul? como a cidade passaria a ser campo? o espigão da Paulista, como fenômeno morfológico–topográfico deriva à esquerda, para os lados da Mooca? Aí, fotografávamos, desenhávamos qualquer coisa nesses lugares. A geografia e a história eram nossas mestras a nos indicar que a centralidade metropolitana poderia ser linear, um eixo; quem sabe o eixo Tietê–Pinheiros, com suas transversalidades (vales de seus córregos formadores)? Nos cruzamentos entre estas transversalidades com o grande eixo Pinheiros–Tietê celebrava–se a cidade com grandes espaços cívicos livres, a presença forte de equipamentos que pudessem

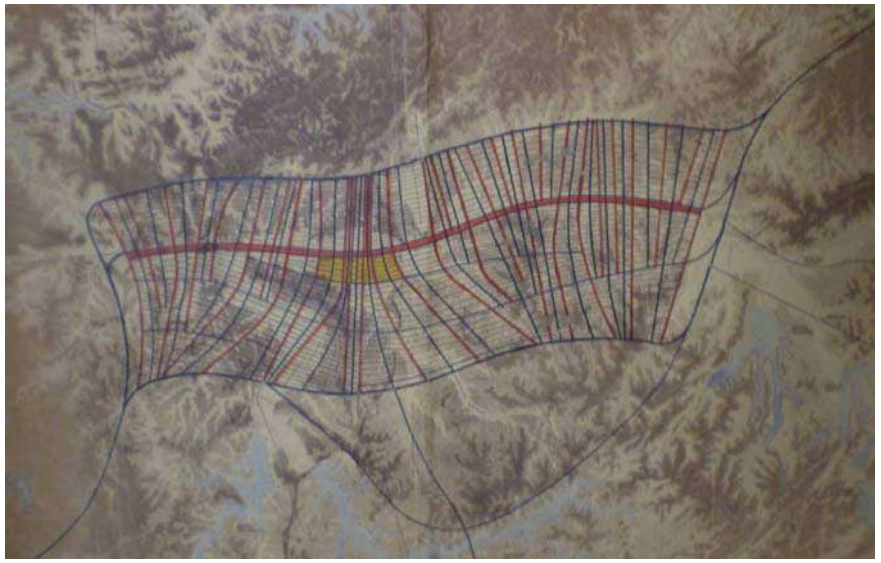


Figura 563 – Mapa da metrópole de São Paulo com proposta pata o TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.

dar o tom do lugar – a grande Biblioteca do Vale do Cabuçu, ou a Universidade de São Paulo tendo seu campus aberto e reorganizado numa espécie de reencontro com a vida urbana (perdido com a transferência, nos anos sessenta para a cidade universitária murada), o grande Centro de Eventos do Anhembi etc. etc. Um sistema anelar poderia fazer com que a distribuição de bens e produtos – industriais, ou agrícolas, ou de insumos – pudessem alimentar a cidade pelas suas beiradas, pelos seus poros, deixando seus espaços interiores com a máxima fluidez, com a mobilidade garantida por sistemas de transportes

de passageiros de alta performance, integrados a sistemas mais leves e adequados ao deslocamento com mais agilidade nas entranhas do tecido urbano. Interrompemos este processo pela necessidade de nos formarmos, sairmos da escola mais propriamente.

Não tínhamos recursos (o Zé e eu) para continuar, e precisávamos trabalhar pra sobreviver. Apresentamos o trabalho em andamento, no estúdio 4 da FAU. Eram centenas de desenhos, mapas, textos, croquis, tudo relativamente desorganizado, como uma casa bem bagunçada, tudo devidamente espalhado sobre as mesas e as paredes. Trabalho em aberto, apontando para muitas direções. Assim foi. O Calazans tentou me convencer a continuar, a batalhar uma bolsa da Fapesp, ou outra, pra continuarmos como mestrado, talvez. Pra mim não deu, já estavam aparecendo alguns trabalhos com o Marcelo e o Suzuki, estávamos começando o nosso escritório. O Calazans continuou, isso era em 1978, e (heroicamente) apresentou seu lindo mestrado cerca de quase 30 anos depois.

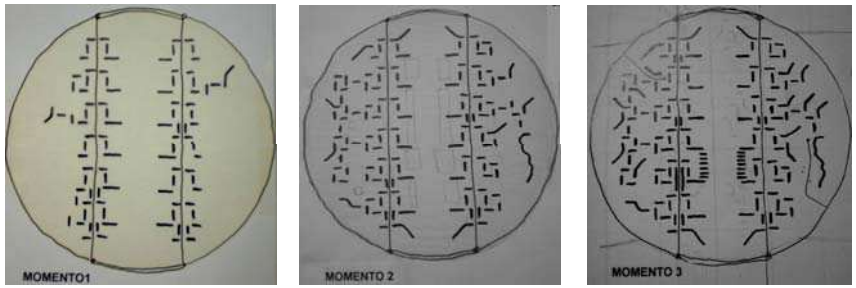
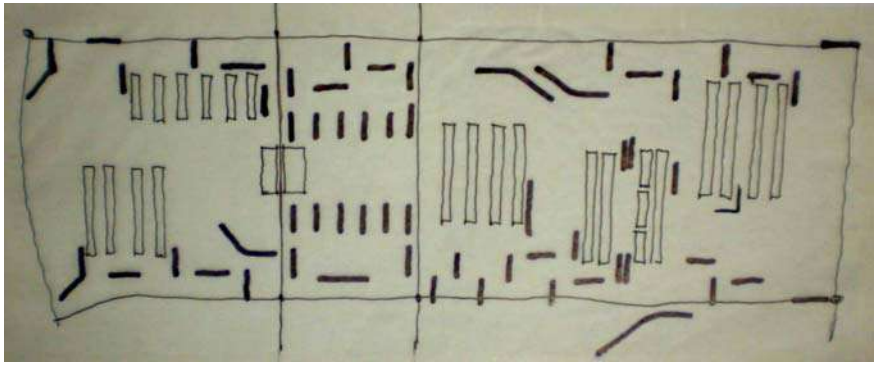


Figura 564 – Croquis das propostas para TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.



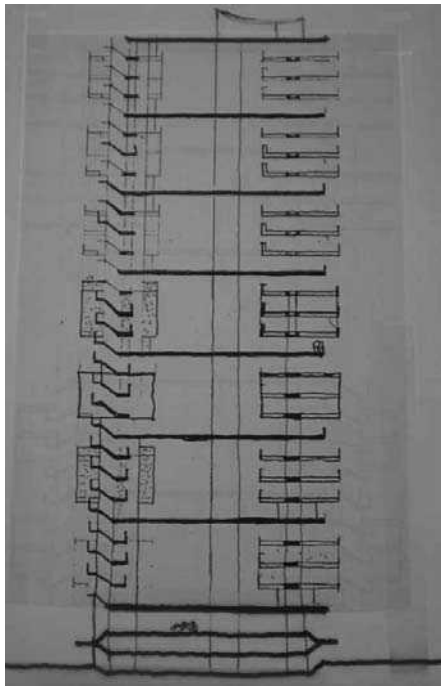


Figura 565 e 565 – Croquis das propostas para TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.

2.9.2. Trabalho de Graduação Interdisciplinar, 1977 (intervenção em um edifício histórico – projeto de um Centro Gerador de Cultura a ser implantado no edifício da antiga Indústria Martins Ferreira, na Lapa de Baixo)

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 21 de maio de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: O que motivou a escolha do tema de seu TGI? Local? Prédio?

MF: Eu estava impactado. Fazia um ano que estava trabalhando com a Lina no Sesc Pompéia – estava completamente impactado com aquele tipo de trabalho, aquele tipo de obra, foi uma coisa natural – e estava descobrindo a Lapa, descobrindo a Pompéia. Cada dia, cada saída na hora do almoço, eu e o André, pela Lapa, descobríamos um lugar para comer, uma lojinha nova. Íamos muito ao mercado da Lapa, sempre gostei muito de mercados. A Lapa de Baixo (onde se localiza o terreno escolhido para o projeto) parecia uma coisa parada no tempo – ao se atravessar a linha do trem tinha um lugar que se chamava Bar do Norte, um largo de paralelepípedo na frente, um edifício triangular que é a fábrica escolhida para o projeto, gigantesca, uma presença muito forte que fazia uma espécie de simetria em diagonal com o mercado da Lapa, um de cada lado da ferrovia. Então, eu achei que aquele seria um lugar sobre o qual poderia fazer meu TGI; acho que no fundo gostei do lugar.

PVN: Houve a participação da Lina nessa escolha?

MF: Não, nada. Ela nem viu o meu TGI. Eu conversava com ela, ela falava *'tá bom, muito bem, tá ótimo'.*

PVN: Num dos manuscritos em que você explica o projeto, no item em que fala sobre a valorização do espaço fabril, há uma nota que diz *"conversar com a Lina".*

MF: Eu conversava, sem dúvida. Mas ela tomava o projeto como um trabalho de escola mesmo, dava dicas, mandava tocar para frente, mas eram coisas mais gerais.

Quem me orientou e ajudou muito porque olhava com atenção, lia meus textos e discutia, era o Flávio Império que, na prática, foi o orientador, mas não oficialmente. Ele tinha a maior paciência, mas dizia o tempo todo *'você não precisa fazer esse trabalho, escreve sobre a sua experiência com a Lina e pronto, quer coisa mais importante do que isso?'.* Ele falava isso e eu mal tinha começado a trabalhar com ela. Falava direto sobre isso, *'faz um TGI assim: Minha Experiência com Lina Bo Bardi'*. Depois, eu fiz aquele artigo no qual citei o Flávio porque ele é quem me incentivava. Ele tinha essa noção, que eu ainda não tinha.

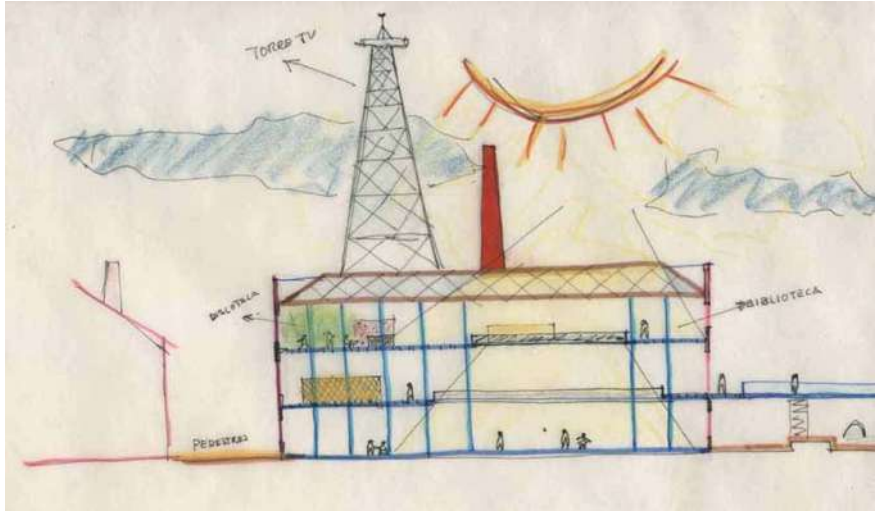


Figura 567 – Croqui do TGi de Marcelo Ferraz. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

PVN: Como foi a escolha do orientador?

MF: Eu tive três orientadores. Estávamos na época de uma das crises do TGI na FAU. O TGI primeiro era de uma maneira, depois começou a entrar em crise, virou de outra, sempre mudava. Nesse ano do meu TGI tinha um orientador por grupo de temas afins e o meu era o Silvio Sawaya. Tudo o que era reabilitação e reconversão ficava no grupo do Silvio Sawaya. O orientador de fato era o Claudio Gomes, um professor muito próximo da gente, muito amigo, um cara legal que discutia, era muito dedicado. Só que ele me abandonou sem ter visto o meu trabalho. Ele não viu, não acompanhou o meu trabalho. O Flávio Império foi o orientador de fato. Eu fiquei muito chateado com o Cláudio Gomes: todo mundo já tinha saído da FAU, estava praticamente com o diploma e eu não conseguia ter o meu porque ele não tinha dado a nota para o

trabalho final. Tive de implorar para ele passar na FAU um dia e dar uma nota. Ele foi lá, me deu um oito sem ver meu trabalho e eu fiquei muito bravo.

PVN: Como foi a aceitação dos professores no que diz respeito à escolha do tema?

MF: Foi bacana. O Sílvio deu bastante força. Tinha uma questão da inserção urbana, o diálogo desse projeto de recuperação – de transformar a fábrica num centro, num estúdio de televisão aberto e popular – com o bairro, com a travessia da linha do trem para o outro lado do mercado. Você poderia vir do mercado, atravessar a linha do trem por passarelas e entrar no primeiro piso do prédio recuperado. Essas coisas que nós continuamos a fazer até hoje – projetos não isolados, mas pensando nas relações dele com a cidade.

PVN: Como a história do local influenciou nas decisões de projeto?

MF: Olhando agora, com trinta anos de distância, talvez eu quisesse levar para o projeto toda a atmosfera aconchegante e carinhosa que sentia no local. Acho que é isso no fundo, resumindo, resumindo, resumindo... Tudo o que eu encontrava ali, o paralelepípedo lustroso que tinha na praça triangular, na frente do prédio, era uma coisa impressionante. Deve estar lá ainda. A fábrica era enorme, gigantesca, depois uma parte foi demolida – ela ficou pela metade, virou editora, gráfica, pintaram os tijolos. Era, sem dúvida, uma construção importante. Tinha uma creche atrás, uma pracinha tranqüila. Acho que essa atmosfera em volta era uma espécie de refúgio. A Lapa de Baixo fica ilhada pela linha do trem e pela Avenida Marques de São Vicente, lá embaixo; é um resquício da cidade, é um pedacinho do que sobrou do lado de lá da linha do trem. A travessia se dá através de uma passagem muito estreita, muito escura, muito perigosa. Esse isolamento deu àquele espaço uma vida própria – você só tem, praticamente, uma entrada e uma saída de carro para a Lapa de Baixo. Certos recantos da cidade são poupados pelo isolamento que a própria cidade faz.

PVN: A partir dos textos sobre o projeto, percebe–se que a conceituação do tema 'PATRIMÔNIO – histórico, cultural, ambiental' não é muito clara. Como se desenvolveu essa questão?

MF: Eu não consegui fechar meu TGI no que diz respeito à parte conceitual, apesar de chegar nos desenhos e de ele ter um projeto do ponto de vista da arquitetura. Eu só conseguia ampliar o tema. A cada conversa que tinha com o Flávio Império eu ia me embananando tanto, me enrolando tanto que não conseguia nunca reduzir e sintetizar, não conseguia amarrar. Eu tinha uma angústia... parecia que tinha de abraçar o mundo. Ao fazer o TGI, era como se quisesse domar o tema. Eu tinha essa idéia, a de que era possível e isso foi uma coisa angustiante, até que chegou a hora de dizer *'chega, é isso!'.* Tinha um texto que, embora semi–acabado, deu sustentação para poder apresentar o trabalho, mas eu não conseguia concluir justamente por causa dessa dúvida sobre o patrimônio.Eu não tinha isso claro. Hoje, já sabemos o que é uma coisa e o que é outra.

PVN: Nessa época ainda não havia muitas referências sobre o assunto. O Sesc estava começando.

MF: Justamente, o Sesc estava começando e patrimônio não era tema na escola. O patrimônio histórico era o Iphan, a recuperação das edificações do século XVIII, as fazendas de café, as igrejas de Ouro Preto. Não existia esse tipo de olhar para a cidade e para o patrimônio recente. Era tudo uma mistura: o patrimônio histórico, o cultural, o ambiental.

PVN: Em que medida o seu trabalho no Sesc influenciou as decisões no processo projetual do TGI?

MF: Influenciou bastante como no caso dessas passarelas que saem e cruzam de um lado para o outro, se agarram ao prédio. Ao mesmo tempo em que existiam essas coisas do Sesc, o TGI também tinha uma linguagem que usávamos na FAU. Este tipo de curva era uma coisa que aprendíamos a fazer na FAU (o arquiteto Marcelo Ferraz mostra em um dos desenhos), era bem a linguagem corbusiana, que depois virou do Oscar, do Artigas, do Paulo Mendes da Rocha. Mas também tinha essas sujeirinhas, que eram coisas mais ligadas às coisas da Lina. Que engraçado... você vê, num mesmo desenho, o desapego formal e a coisa formalista. Eu não sabia direito como colocar. Também aparece nesse projeto o desenho miesiano, que nós conservamos até hoje, ou seja, o de fazer divisões de espaço com muros que não se tocam. Estou olhando isso agora, é uma interpretação passados 30 anos. Estávamos também com Beaubourg na cabeça. O Centro Georges Pompidou tinha acabado de ser inaugurado, então, as instalações à mostra, essa coisa de tubulação colorida. Também tinha esse diálogo do Mercado com o prédio, mas interrompido pelo trem.

PVN: E a proposta era fazer essa passarela para ligar os dois lados?

MF: É. A passarela sai do terraço, desce, circula pelo prédio. Mas é uma ligação forçada porque os prédios não estão próximos, é uma simetria na diagonal. Esse lugar é muito bonito, vale a pena visitar.

2.9.3. Paço Municipal de Cambuí, 1978

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 21 de fevereiro de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

MF: O Paço Municipal de Cambuí é o nascedouro do nosso escritório. Pintou um concurso, um concurso aberto, em Cambuí, minha cidade. O prefeito queria construir um paço municipal e resolveu fazer um concurso de arquitetura. Nesse momento, em 1978, eu estava no último ano da faculdade, morava com o Marcelo Suzuki, já fazíamos uns trabalhos juntos; no mesmo terreno que eu morava com o Suzuki, moravam o José Salles e Tâmara Román, um casal colega da FAU. Nós quatro resolvemos fazer esse projeto. O Chico, nessa época, trabalhava com o Barossi e o Calazans, num outro galpão aqui perto.

É um projeto interessante, até hoje eu acho interessante, mas é super FAU – um misto de FAU com algumas coisas do Le Corbusier. Tem até um auditório que é exatamente igual a um auditório do Le Corbusier.

A solicitação para o projeto, para o concurso – foram 18 projetos que participaram –era a de um paço municipal de tantas salas, de tantos *issos*, de tantos *aquilos*. Nós fizemos uma interpretação de que deveríamos levar a praça – uma espécie de extensão da praça central onde o prédio seria construído –, para dentro do prédio, criando um térreo um pouco elevado. É uma coisa da nossa ideologia de conquista de espaço público.

Nós ganhamos e foi muito bacana.

PVN: Qual a história da edificação já existente no local e que foi demolida para a implantação do projeto?

MF: Essa história é muito triste porque a cidade de Cambuí já foi bonitinha até; tinha uma praça central no alto de um morro que caía para três lados – a igreja no centro com a praça em frente. Ali tinha umas casas numa escala muito interessante e, no lugar onde está construído o Paço, tinha uma casa de taipa, de pau–a–pique, bem interessante, onde funcionou um hospital antigo. Nós tentamos com que fosse preservada a casa, demolindo somente o hospital que é uma construção mais nova, para que essa casa fosse incorporada no projeto.

Você lembrou uma coisa agora que é muito antiga. Acabei de ter um *insight* – no primeiro projeto já existia essa demanda, pelo menos nossa, de preservação do patrimônio e a construção de alguma coisa moderna do lado.

Nós queríamos que isso tivesse acontecido e não foi possível. Da noite para o dia colocaram abaixo a edificação.

PVN: Isso aconteceu antes ou depois do concurso?

MF: Não, antes.

O arquiteto Francisco Fanucci que estava na sala, acrescentou: Por isso que eu não participei desse concurso, em protesto à demolição. Uma semana antes de demolirem a casa, tivemos uma conversa lá em Cambuí para evitar isso. O concurso veio depois da demolição.

PVN: Então a casa foi demolida, mas já se tinha a idéia de fazer o paço municipal nesse lugar?

MF: Já. O prefeito ia fazer o paço municipal naquele lugar. Nós fomos falar com o presidente da Câmara (o concurso ainda não estava aberto) para que eles fizessem o concurso, mas preservassem a casa, que fosse um dado do projeto a existência daquela casa.

FF: Era apenas um dado. Se o projeto vencedor propusesse demolir a casa, então sim, ela seria demolida. Mas poderia ter um projeto que aproveitasse a edificação.

MF: Eles demoliram e depois abriram o concurso. O prédio foi demolido à nossa revelia.

PVN: Quem mais participava da equipe?

MF: Eu, o Marcelo Suzuki, o José Salles, a Tâmara Román e um engenheiro que era o nosso calculista. Ele foi muito importante porque o projeto é praticamente estrutura. Arquitetura e estrutura são uma coisa só; chegamos numa estrutura bastante leve, delicada e até ousada. Para Cambuí foi ousada.

PVN: Qual o programa inicial?

MF: O programa era para uma Câmara de Vereadores com 80 lugares, sala do prefeito, departamentos da Prefeitura, uma coisa bem convencional. No projeto, propusemos um terraço em cima, essa praça elevada 1 metro do nível da rua que foi uma maneira de ter um subsolo um pouco mais saudável – o subsolo não é totalmente enterrado. A praça se estende para o subsolo, como uma espécie de um hall de convivência, de encontro, ao lado da Câmara dos Vereadores, que funciona embaixo. Isso foi uma intromissão nossa no programa, nós introduzimos isso. Fizemos um vazio central que é a coisa principal do projeto – um vazio comunicante que vai do subsolo até lá em cima, capta a luz pela cobertura zenital (inspirada no prédio da FAU) e, nesse espaço, está plantado um pau–brasil. A idéia é a de que, onde quer que você esteja no prédio, você entende o outro lado, não tem labirinto, não têm divisões. A estrutura e a arquitetura se fundem.

Uma outra coisa foi importante nesse projeto – nós enterramos um pouco o prédio, criando esse subsolo, para que o prédio acompanhasse o gabarito das casas da praça. Para a gente, isso era muito importante, que o prédio não passasse da altura de nenhuma copa de árvore da praça, para que ele ficasse bem acomodado, bem integrado ao gabarito da praça.Anos depois, isso foi rompido. Hoje, na praça, têm vários prédios mais altos que a igreja, a coisa importante do urbanismo foi embora. Nosso esforço foi em vão.

Outra coisa interessante do projeto é que, depois de vencido o concurso, tivemos de fazer a apresentação pública na Câmara, debater com os vereadores. Teve até um fato curioso: depois do concurso vencido, eles queriam construir o prédio fora da cidade, para puxar o crescimento da cidade para determinado lugar. Tivemos um embate forte para dizer que isso não seria o crescimento da cidade e sim o *esticamento* da cidade, que isso criaria vários problemas e que aquele prédio foi pensado naquele lugar. Enfim, vencemos essa querela.

PVN: O que era mais atrativo nesse projeto?

MF: Primeiro foi a questão de lidar com o desenvolvimento do espaço público – a introdução do espaço livre da praça no prédio foi muito legal. A segunda coisa foi, para mim, uma complementação do que eu estava fazendo no Sesc (Nós fizemos a maquete para participar do concurso. Eu levei para o Sesc para mostrar para a Lina. Ela olhou e tal, não dava muito palpite e falou *'ah, legal, bonito o projeto, mas é um projeto caro'*. Foi o comentário dela. Realmente era um projeto de uma super estrutura, com fundação profunda). Eu estava tendo uma formação, além de todo o trabalho com a Lina e tudo que significa ter trabalhado com a Lina, uma formação de obra. E esse projeto do paço municipal, em 1978, também trouxe a experiência da obra. A obra começou em 1979, eu ia toda semana para Cambuí, passava o dia acompanhando a obra. Eu toquei, durante dois

anos, semanalmente, e foi muito bom. As soluções nós tínhamos de criar na obra – era um prédio feito com a estrutura principal tradicional e pré–moldados. Os fechamentos eram em pré–moldados de concreto, bastante avançados até para hoje – placas de concreto de 4 cm de espessura que hoje é a argamassa armada; na época, eu nem sabia o que era argamassa armada; placas grandes coladas com cola de cimento na fachada, com encaixe. Foi uma experiência de obra muito legal. Para mim, foi o máximo ter acompanhado a obra; eu ia comprar material de construção com os construtores porque eu tinha que provar que era possível fazer aquele projeto. Era um projeto bastante diferente do que acontecia na cidade, ousado, as pessoas ou achavam interessante, ou odiavam – achavam um absurdo um prédio sem revestimento, sem acabamento, tosco. Por outro lado, alguns achavam sofisticado em outros aspectos. Eu tinha de conseguir que fosse feito, até o final, da maneira como nós, arquitetos, tínhamos pensado.

PVN: Qual a maior dificuldade nesse projeto?

MF: Foi a dificuldade constante de que o projeto fosse executado como ele foi pensado. E o convencimento das pessoas. Acho que essa foi a grande dificuldade, desde o prefeito até os operários. Aliás, os operários eram os mais entusiasmados, cada nova concretagem era uma nova vitória.

PVN: Qual foi a grande inovação nesse projeto?

MF: Foi um tipo de espaço não convencional para aquela cidade, para aquele ambiente. Até as cores – pintamos de vermelho, amarelo e rosa (a escada); alguns amavam, outros odiavam e até se sentiram ofendidos. Teve até um fato interessante: fui chamado para depor na Câmara dos Vereadores e justificar o rosa da escada. Foi muito engraçado, me colocaram num cercadinho, para falar num púlpito, e eu era interrogado por cada vereador. Os argumentos deles eram absurdos: *'não podia, ser bege?, não podia ser marrom?, não podia ser cinza?'*. Eu dizia *'mas, a troco de quê, qual o problema da cor?'*. Eles estavam ofendidos, achavam que era cor de mulher, era cor de calcinha, era cor não sei do quê. Era uma coisa absurda. Mas foi bom porque deu para exercitar o discurso do convencimento. Isso começou lá já, dizendo que as cores são todas isentas de intenção, nós é que construímos imagens sobre as cores. Todas elas são bem interessantes desde que bem aplicadas, que a natureza está cheia de rosa, cheia de cores e que bobagem é essa? O rosa ficou, mas eles ficaram um pouco tristes com a minha intransigência.



Figura 568 – Arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki na obra.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

MF: O Corbusier foi uma referência total. Nós comíamos esses livros do Corbusier, esses clássicos, a coleção da Gustavo Gili. Você vê que a escada é corbusiana, tem uma coluna central que não vai até o teto, o auditório. Le Corbusier era o grande modelo, a grande referência. Naquela época, também estávamos apaixonados por Louis Kahn. Eram essas as referências, além da FAU – depois de cinco anos vivendo naquele espaço, você fica impregnado de FAU, dessa arquitetura paulista.

PVN: Como você conceituaria esse projeto?

MF: Foi um projeto de muito aprendizado. Não sei como conceituar, mas é um projeto que expressa muito a minha formação, a formação de um grupo de pessoas. Tudo o que podíamos fazer de melhor estava ali naquele momento. E o engraçado é que eu estava começando a trabalhar com a Lina num projeto que viria a ser uma coisa bastante diferente. Talvez o estranhamento dela tenha sido por isso, quando ela viu a maquete – eu não sei, estou interpretando; no comentário curto que

ela fez *'muito bom, muito bonito o projeto, mas é um projeto caro'*, acho que ela pensou *'eu já vi isso, já conheço esse filme'*.

Foi um projeto principiante. Mas eu olho para trás hoje, vou lá na cidade e vejo o prédio, e acho que ele está correto, ele propõe um espaço. Talvez, hoje fizéssemos diferente, do ponto de vista dos acabamentos, algum cuidado a mais. Como edificação pública, mesmo sendo um projeto rústico e rude, ele sofre um pouco.

PVN: Você gostaria de fazer mais algum comentário sobre essas intervenções?

MF: No meio desse projeto, em 1980 mais ou menos (a obra demorou quatro anos), eu projetei a casa dos meus pais. Continuei indo a Cambuí para ver o paço e a obra dos meus pais – que também é uma estrutura arrojada, aos moldes da casa paulista, aberta, onde você está na sala e sente e entende a casa toda, todos os quartos se abrem para a sala, era esse espírito. Mas é uma casa que já tem duas estruturas de tijolinho. É engraçado porque eu fiz uma coisa mais quente um pouco, bem na mesma época do projeto do Paço Municipal. Alguns operários que trabalhavam no paço foram trabalhar na construção da casinha.

2.9.4. Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 29 de janeiro de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

MF: O prefeito Mário Kertez – que foi prefeito duas vezes em Salvador –, em 1979 ou um pouco antes, quando já trabalhávamos no Sesc Pompéia e a obra estava em pleno vapor, mandou um emissário, um secretário do governo dele, que era o Roberto Pinho, para visitar o Sesc e tentar sondar a Lina se ela toparia voltar à Bahia para trabalhar no Centro Histórico de Salvador. Ela estava envolvidíssima com o Sesc Pompéia, disse que a Bahia era uma gaveta fechada na vida dela, então aquilo ficou por ali mesmo. E acho que o prefeito também não ficou mais muito tempo no poder. Em 1985 ele foi eleito novamente – governou de 1986 a 1990 –e, nesse momento, ele já estava um pouco mais encorajado, já tinha rompido com o Antônio Carlos Magalhães e de novo, começou um trabalho de convencimento da Lina para que ela fosse trabalhar em Salvador. Eu sei, porque participei muito dessas conversas, de janeiro até maio. Em maio foi dado um golpe fatal o qual ela não pode recusar: o prefeito fez uma homenagem a ela, com a Comenda 2 de Julho, que é a Comenda mais importante da Prefeitura, e eu fui com a Lina para lá, para ela receber essa homenagem.

Estava todo mundo, foi montada uma exposição no saguão do hotel sobre o trabalho que a Lina tinha feito lá nos anos 1950–1960. Ela não pôde dizer não – o prefeito publicamente disse *'eu coloco nas suas mãos o Centro Histórico de Salvador, para começar a trabalhar e recuperar tudo isso que a senhora está vendo totalmente abandonado e destruído'*. E estava mesmo. A Lina estava chocada com o grau de destruição. E ela respondeu *'vamos conversar então, quando é?'*, e o prefeito respondeu *'amanhã'*. Então, ficamos mais uma semana em Salvador vendo as coisas e fazendo um elenco de quais seriam os trabalhos prioritários.

PVN: Foram coisas pontuais?

MF: Foram coisas pontuais porque a idéia era ter vários tipos de ação. Uma ação sistemática que foi o último trabalho feito – a Ladeira da Misericórdia, que atacaria toda a coisa da habitação, em larga escala, com a coisa com o Lelé. E tinham os pontuais, que eram focos de centro de cultura, de lazer, que era a Fundação Gregório de Mattos, a Casa do

Olodum, a Casa do Benin. A Casa do Benin tinha uma demanda muito forte porque significava o reatamento das relações, vamos dizer assim, relações culturais de laços fortes com o Benin, o país Benin, de onde veio a maioria dos negros para a Bahia. Tinha uma demanda de que a Casa do Benin fosse feita num tempo recorde. A Casa do Benin inauguraria uma seqüência de casas, aí viria a Casa de Angola, a Casa de Cuba, a Casa da Nigéria. Todas essas casas – nós fomos identificando quais seriam – iriam funcionar como uma espécie de embaixadas desses países na Bahia. Foi um programa feito a muitas mãos, com o Roberto Pinho coordenando, com a Lina, eu e o Suzuki participando e uma equipe montada na Bahia, de suporte. Uma equipe com arquitetos, como Maurício Chagas e arquitetos que faziam os levantamentos e cadastros de todos esses imóveis.

A demanda, de certa maneira, foi assim: *'olha, temos um grande problema e uma grande riqueza, o que é que a senhora vai fazer com ela?'* E para criar o suporte técnico, de ponta, para que pudéssemos realizar tudo isso, todo apoio institucional e até financeiro, entrava o Lelé, com a tecnologia da argamassa armada. Ele tinha, nesse momento, uma fábrica montada que atacava toda parte da baixa renda, periferias de Salvador, os morros – as passarelas, as escadas drenantes, os coletores de lixo, tudo isso... Queríamos aliar essa tecnologia de ponta, para se tentar alguma coisa em escala, justamente a escala que não deixaria inflacionar o custo (por ser feito em escala, baixaria o custo), e a agilidade no tempo executar (seria executada em tempo recorde, como uma coisa industrial).

Por isso os projetos foram escolhidos pontualmente, desde seguir uma ordem geográfica e estratégica, como a programática. A solicitação veio dessa maneira, uma solicitação muito aberta que era para formatar o programa e toda a estratégia de ação.

PVN: Então não teve muita interferência da Prefeitura?

MF: Foi pouca a interferência. A interferência maior foi do Roberto, praticamente o mentor dessa união com as coisas do Lelé. Era um trabalho contínuo, para quatro anos, e nós imaginávamos que iria durar até mais tempo se houvesse seqüência na política, se o prefeito seguinte continuasse, o que não aconteceu. Não era um contrato para fazer tal projeto e tal projeto, era um contrato para fazer muitos projetos, trabalhar quase que exclusivamente para a prefeitura de Salvador.



Lina Bardi vem à Bahia para receber homenagem

Arquiteta é personagem fundamental da nova cultura brasileira, mulher que "fez a cabeça" de uma consagrada geração de artistas brasileiros baianos, famosa internacionalmente, Lina Bo Bardi estará de volta à Bahia, após uma longa ausência. Ela chega a Salvador na próxima terça-feira e na quarta recebe, das mãos do prefeito Mário Kértesz,a Comenda 2 de Julho, em solenidade no Hotel da Bahia, às 20 horas.

Lina Bo Bardi volta a Salvador para ser consolheira da Fundação Gregório de Mattos e já se mostra disposta a engajar-se na luta pela transformação da capital baiana "num grande espaço para a reflexão nacional". À homenagem que será prestada a Lina estarão presentes nomes famosos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Wally Salomão, amigos e admiradores fervorosos da obra de Bo Bardi na Bahia.

"Esta mulher foi fundamental na minha geração. No início dos anos 60, na Bahia, ela contribuiu decisivamente para a civilização da minha geração". Quem faz esta afirmação é Caetano Veloso, referindo-se a Lina. Ela foi uma das personalidades fundamentais num dos períodos mais vigorosos da história da cultura baiana. Foi a época de Martim Gonçalves, na Escola de Teatro, do Seminário Livre de Música, com Koellreuter e Ernst Widmer, e da presença de Walter da Silveira, no cinema.

Uma das suas iniciativas mais importantes foi, sem dúvida, a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, que resultou na recuperação, para a vida cultural baiana, do antigo e muito belo Solar do Unhão. Tratava-se, porém, de uma espécie radicalmente nova de museu, dirigindo suas forças não apenas para a conservação de objetos, mas igualmente para a criação de um movimento cultural que, enraizado na vida popular da cidade, foi capaz de transformar a Bahia num centro nacional de cultura.

Lina Bardi

Figura 569 – Notícia (Jornal A tarde, 20 de abril de 1986) a respeito da homenagem que trouxe a arquiteta Lina Bo Bardi de volta à Bahia. Fonte: Biblioteca da Fundação Gregório de Mattos, Salvador, BA.

PVN: Você trabalhou como colaborador ou em co–autoria?

MF: Como colaborador da Lina. Ao final desses projetos todos nós projetávamos muito juntos. A Casa do Olodum, por exemplo, eu e o Marcelo Suzuki projetamos integralmente.

PVN: Quem mais participava da equipe?

MF: O Marcelo Suzuki e, lá na Bahia, tinha uma equipe de base.

PVN: Vocês ficavam aqui em São Paulo ou lá em Salvador?

MF: Nós ficávamos aqui e, uma vez por mês, eu e o Suzuki íamos para lá e passávamos uma semana – uma vez por mês, uma vez a cada dois meses, tanto trazendo coisas de lá para cá, os problemas de obra, levantamentos, como levando daqui para lá. Era um vai e vem.

PVN: Do programa inicial que vocês montaram, foram realizadas alterações depois, durante as obras?

MF: Nós fizemos o programa de ação e fomos atacando por partes. Eu não me lembro, fomos projetando, e muitos projetos correram quase que juntos com as obras. Era muita atividade, sabe. Tínhamos projeto para fazer a perder de vista, sem limite.

PVN: O que era mais atrativo nesse projeto?

MF: Uma coisa que do meu ponto de vista era atrativa, primeiro, tinha o centro de uma cidade grande que foi muito importante em estado de abandono, estado de degradação, mas que continuava a ser um lugar muito importante, tombado pela Unesco. Do ponto de vista do projeto, o que eu mais gostava era que estávamos trabalhando por dentro das edificações. Era um projeto onde, muitas vezes, você não aparecia muito. Entrávamos nos edifícios e trabalhávamos por dentro deles. A escada da Fundação Gregório de Mattos é um exemplo disso. É um prédio que está agarrado atrás do Cine Glauber Rocha, que é o antigo Tabaris – uma casa de baile, um *night club* dos anos 1940, que depois virou um teatro que ficou estragado, abandonado. Então, tivemos de criar o Teatro Gregório de Mattos ali, sem aparecer nada por fora, no máximo aquele buraco que parece uma boca. No mais, é o galpãozinho que está ali dentro, com cara nova, um buraco novo, piso, materiais novos, estrutura de telhado nova. Desses projetos, eu gostava desse lado, o de trabalhar pelos interstícios das coisas, pelo interior.

PVN: Qual a maior dificuldade nesse projeto?

MF: A dificuldade maior foi política, de continuidade das coisas. Tem sido sempre assim; às vezes falta dinheiro, mas a questão política, de trabalhar com a máquina pública foi sempre a coisa que mais emperrou porque, nesse momento, tínhamos muita liberdade para fazermos o que a gente queria. A decisão política é que determina o recurso.

PVN: Qual foi a grande inovação nesse projeto?

MF: Sem dúvida é uma aliança com a tecnologia. A Ladeira da Misericórdia foi a chave da idéia. Ali era o exemplo piloto do que poderia ser feito em todo o centro histórico – como produzir com economia e rapidez por usar o pré–fabricado.

PVN: Por isso foi escolhido o sistema pré–fabricado em cimento armado?

MF: É. Também por muita coragem em usar o pré–fabricado que está muito evidente lá. É uma coragem do ponto de vista do restauro, da recuperação do sítio histórico, você deixar tudo isso evidente, demarcado *'olha, aqui em 1988, 1989, o estado de conservação do centro histórico era esse'*; está ali carimbado e fotografado, *'as ruínas estão estabilizadas'*. E o que foi feito está atrás das ruínas, acima das ruínas, que são as peças pré–moldadas, que são as 'novas caras'. Isso era a chave do negócio, chave de uma recuperação muito ágil, muito moderna, utilizando uma tecnologia muito avançada e sem enfeitar o pavão.

Se fizéssemos um assoalho de madeira, automaticamente estaríamos supervalorizando aquela casa ou criando um valor para ela, e o morador seguinte a venderia para ser de classe média, ou para ser a casa de um artista, ou um ateliê que iria para a periferia porque aquela casa estaria supervalorizada – com caixilhos de madeira, pisos de madeira. Na hora em que usávamos um piso de cimento pré–fabricado, a gente estava conseguindo que o custo ficasse num patamar mais baixo. Então diminuiria a tentação do êxodo voluntário.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

MF: Não, as referências eram um olhar profundo para a realidade do local.

PVN: Nem todos os projetos chegaram a ser concretizados? Por quê? Quais?

MF: A igreja da Barroquinha é um projeto que ficou pronto, detalhado e não foi executado. E é um projeto importante de uma igreja que não era mais igreja, tinha sido liberada pela Cúria para não ser mais igreja porque havia acontecido um assassinato nela, alguma coisa assim. Ela estava liberada, estava em ruínas e é uma igreja importante, uma das primeiras igrejas de Salvador, talvez a única que é característica do Recôncavo Baiano, com as torres de caquinho de cerâmica; é uma igreja típica do Recôncavo Baiano. Ela integra todo o conjunto da Barroquinha, ia ser uma casa de espetáculos, de shows, de encontros, estaria ligada com a praça das ervas atrás e, isso tudo não foi feito porque acabou o nosso tempo e seria uma obra a ser licitada com o novo administrador, o novo prefeito. A obra não foi adiante.

A sede da Fundação Pierre Verger, no número 2 do Pelourinho, para a qual foi feito um projeto detalhado que está no livro da Lina, não foi feita também pelo mesmo motivo – mudança de administração.

A Casa do Brasil no Benin também não foi feita. Aí já não era na Bahia.

Os projetos não foram realizados por falta de seqüência na administração, falta de continuidade mesmo.

PVN: Como você conceituaria esse projeto?

MF: Olhando para trás, lá na época, estávamos tão envolvidos que fazíamos as coisas e não víamos o tamanho. Quando eu olho para trás e vejo a quantidade de projetos que fizemos em menos de quatro anos, foi uma coisa muito grande, com uma equipe muito pequena, com uma quantidade muito grande de projetos. Era um mergulho profundo numa questão muito séria, e é importante ver, nesse sentido, a capacidade da Lina de transitar por isso tudo, de dar uma grande liberdade para trabalharmos – estávamos trabalhando livremente; mas ela tinha, de certa maneira, dados os toques certos nas horas certas, brigando aqui e ali, dizendo que faltava atenção para isso, para aquilo. Às vezes, ela vinha com um desenho de um detalhe, não de um detalhe arquitetônico, mas de uma coisa como uma gaveta e um armarinho embaixo da escada que ajudaria na cozinha de uma das casas da Ladeira da Misericórdia. Era um olhar para um ponto tão pequeno e ao mesmo tempo um olhar para o todo, era estar ciente, estar com a coragem de que o todo vai ficar com uma marca de uma muralha de pré–moldados, de uma linguagem nova, de que o centro histórico vai manter sua característica principal que é o urbanismo português. Então, isso também estava presente na Lina, ela transitava no centro e nas pontas.

PVN: Por que foi escolhida a Ladeira da Misericórdia como o objeto do plano piloto para a recuperação de centro histórico?

MF: Tem algum motivo. Do ponto de vista pragmático, a ladeira estava completamente abandonada. Inclusive, não conseguimos achar todos os donos dos cinco imóveis. Descobrimos dois que eram da Santa Casa de Misericórdia que também liberou e tal; quanto aos outros, foi feita uma publicação, não apareceram os donos. Mas o principal é que aquilo é um ponto muito importante na paisagem da encosta de Salvador. Desde as primeiras gravuras, as primeiras fotografias do século XIX, você tem sempre aquela paisagem, a ladeira marcante que descia justamente atrás da Santa Casa de Misericórdia e passava por trás da Sé (que hoje é a praça da Sé). Então, aquela Ladeira é um dos marcos, faz parte daquela espécie de presépio que fica naquela encosta que dá para o mar. Isso seria um ponto importante para checar a presença da intervenção na paisagem – seria mais um ponto de coragem, inclusive, tivemos embates fortes com o Iphan e tudo mais, não foi fácil, mas aprovado por Diógenes Rebouças. A Lina teve um embate muito forte com ele, que era amigo dela, mas não foi tanto pela ladeira. A Ladeira foi até mais fácil. O embate maior foi pelo Cruzeiro de São Francisco, no Terreiro de Jesus. Esse foi o motivo da escolha. Ah!, tem um outro motivo importante também: ali nós tínhamos imóveis inteiros, imóveis pela metade (do século XIX, XX), uma ruína do século XVIII e tinha um terreno sem construção com uma árvore linda, uma mangueira linda, e podíamos experimentar fazer uma coisa nova. Tinha uma coisa totalmente nova feita com a tecnologia da argamassa armada, passava por uma ruína antiga e passava por imóveis mais ou menos destruídos. Pudemos experimentar complementar um telhado, tirar parte de um telhado de uma casa e complementar o da outra – então, uma casa ficava com um telhado inteiro e a outra ficava sem telhado, com um terraço. Foi um laboratório bom.

PVN: A recuperação dos prédios foi seguida do uso determinado em projeto?

MF: Terminada a obra, houve o abandono. Na Ladeira da Misericórdia estava previsto um restaurante, um bar e as três casas divididas em vários apartamentos para várias famílias que já estavam cadastradas. Terminamos a obra, mobiliamos o restaurante e o bar, e fizemos alguns móveis para as casas (como exemplo de utilização). É claro que a

família ia levar suas coisas, mas nós queríamos induzir o modo de usar um espaço pequeno. Isso ficou lá mobiliado até que, com a miséria toda que rola na região, foi invadido, foi arrebentado. As pessoas roubaram todas as coisas, mas conseguiram salvar os móveis do restaurante e do bar e levaram para a fundação Gregório de Mattos. A partir daí houve um processo de saque. Saquearam, arrancaram toda a tubulação de água, fios, elétrica, vasos sanitários, tudo. Levaram e ficaram morando lá muitas famílias. Foi quando foi feito aquele filme, do Aldo Van Eick que veio da Holanda e fez um filme que apresenta a obra da Lina no Brasil. Filmaram, justamente, esse momento da invasão, uma coisa triste.

PVN: E os outros projetos?

MF: A Casa do Benin foi usada, depois caiu um pouco em decadência, porque o acervo Pierre Verger saiu de lá; ficou meio pobrezinha de acervo, a prefeitura deixou abandonado. A Casa do Benin ficou meio ruim das pernas. Agora foi recuperada de novo. Mas, por exemplo, os quartinhos lá em cima, para receber estudantes do Benin, ou artistas do Benin ou de outros países, nunca foram usados. Foram usados só no princípio, um pouco; depois foram trancados e viraram depósitos. O último andar da casa era para ser assim.

A Casa do Olodum, que foi bastante usada, é usada, foi “empastichada”. Primeiro tiraram o branco e pintaram de um vermelho qualquer lá, depois encheram de vidro blindex, de granito polido (a escada que era de concreto agora é de granito polido), tijolinho à vista no balcão. Olha, fizeram uma coisa de fazer vergonha. Acho que ali só tinha salvação tirando a placa com o nome da Lina, porque é até ruim ter o nome dela lá. Tirando toda essa “caca” que fizeram em cima, ela voltaria ao natural, daria para voltar.

PVN: Você conhece o projeto do arquiteto Ernesto Carvalho para a Ladeira da Misericórdia, da década de 1990 (Ipac)? Você foi consultado?

MF: Não, nem sabia que existia esse projeto. Não fui consultado. Aliás, na Ladeira da Misericórdia fizeram uma coisa horrorosa que é um toldo azul. A Ladeira foi recuperada posteriormente, mais ou menos recuperada. Nós até acompanhamos alguma coisa e não concordamos com tudo. O toldo, o corrimão e o granito na escada da casa onde hoje funciona a Fundação Ondazul são de matar. Eu cheguei a ir lá, chamado pela prefeitura, fiz um relatório grande contra essas coisas que eles queriam fazer, dizendo o que deveria ser feito e eles, acho, não levaram em consideração. Acho incrível o Iphan – até em foto aérea você vê aquele toldo azul de plástico –,como deixaram fazer aquilo?

Depois usaram para ser alojamento da Polícia Militar, sede do Ondazul; o restaurante Coatí virou Zanzibar, mas não agüentou muito tempo, está fechado de novo.

A Ladeira, para funcionar, teria de ter a seqüência até embaixo, para virar uma rua de passagem e para não ser perigosa. A Casa de Cuba seria ali embaixo na esquina.

PVN: Uma das casas da Ladeira da Misericórdia é utilizada pela Ong Fundação Ondazul. Em visita ao local, o dirigente da ong observou vários problemas de infiltração que ocorrem no tipo de laje utilizada. A que você acha que se deve isso? É um problema de falta de conservação ou má utilização dos espaços projetados?

MF: Acho que é falta de conservação, é má utilização, utilização inadequada.

PVN: Eles têm um projeto aprovado pelo Iphan, de construir, no terraço, mais um cômodo com cobertura de policarbonato.

MF: É incrível! Como pode o Iphan permitir isso? É triste, e a Fundação Ondazul é do Gilberto Gil. Ele criou essa fundação junto com a Flora Gil, Juca Ferreira. Eles deviam ter coragem de fazer voltar aquilo ao que era, afinal de contas, quando fizemos esse trabalho, Gilberto Gil era vereador. E era um dos grandes incentivadores e apoiadores do trabalho.

PVN: Em visita às obras, pude observar que os únicos prédios que se mantêm conservados, e em uso até hoje, são a Casa do Olodum e a Casa do Benin. O Teatro Gregório de Mattos e o Belvedere da Sé estão descaracterizados. A que você atribui isso?

MF: O Belvedere da Sé foi destruído inteiro. Quando estávamos fazendo esse trabalho na Bahia, a Lina, de certa maneira, foi muito hostilizada, hostilizada pelo silêncio. Houve um silêncio hostil, as pessoas ignoravam – eu sempre digo e já disse isso para a Lina; em quatro anos ela nunca foi convidada para dar uma palestra na universidade, nos quatro anos que ficamos lá. Acho um absurdo! É inconcebível você pensar que tinha na cidade uma pessoa que já tinha sido professora lá, nos anos 1950 e que não foi chamada por ninguém, nem pelos professores antigos, colegas dela, nem pelos novos. Existia um silêncio de fingir que não sabiam o que ela estava fazendo por lá. Isso, no fundo também, é uma

ciumeira, uma certa inveja local, *'tinha de ser de fora'*, *'a Lina de novo aqui'*.

Vieram outros governos e governos, e foram mudando completamente os usos. Em seguida, houve a grande investida do governo do Estado para fazer a recuperação do Centro Histórico, no governo ACM, e aí era importante apagar tudo o que tínhamos feito, esquecer, fingir que aquilo não tinha existido porque eram visões antagônicas.

PVN: Como você vê as intervenções posteriores realizadas na Casa do Olodum e na Casa 7 da Ladeira da Misericórdia?

MF: Vejo com tristeza e lamento. Aliás, agora estou me lembrando desse arquiteto que você citou. Era jovem, e eu fiquei meio chocado ao ver a ousadia dele. E eu fui lá a pedido do Ondazul, a pedido do Gilberto Gil.

PVN: Você gostaria de fazer mais algum comentário sobre essas intervenções?

MF: Acho que os comentários sobre as intervenções nós vamos fazer agora com as novas intervenções (projeto da Vila Nova Esperança, no centro histórico). Serão comentários efetivos, eu espero.

2.9.5. Teatro e Bar no Morro da Urca, 1986

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em dia 19 de março de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

MF: Esse foi um projeto encomendado pelos administradores do bondinho do Pão de Açúcar – Morro da Urca que tinham a concessão. Era uma concessão de 99 anos de exploração da família que montou o bondinho e tudo mais. Eu não sei porque eles procuraram a Lina para fazer o projeto de reforma da estação antiga, de 1912, que estava abandonada. Nela, era utilizada uma estrutura de concreto, de uns 30 anos. A estação velha estava parada, com umas máquinas bonitas dentro. Do lado, havia um auditório do Teatro da Urca onde faziam shows; era meio precário. A estação era muito bonita; fizemos um estudo de transformar a estação num bar, um café, um bar de shows. Como é uma arquitetura muito parecida com a alemã – fizemos o americam bar, com um palquinho no meio, um tipo de bar intimista, com um terraço fora para ser utilizado nos dias de calor. Fizemos o projeto e avançamos bastante; também projetamos uma reforma no auditório para que ele pudesse se abrir totalmente na parte de trás, ser vazado; fizemos todo o levantamento, fomos muitas vezes para o Rio – a Lina foi uma vez só, mas eu e o André Vainer íamos muito para lá; o Marcelo Suzuki só veio no final, quando voltou a trabalhar com a Lina (eu e o André Vainer tivemos um acidente no bondinho, abriu uma tampa, ficamos parado no meio, com o bondinho balançando, precisou vir o resgate, foi uma loucura!). Fizemos muitos estudos.

PVN: O Teatro é uma edificação antiga?

MF: Não. O teatro não tem nenhum valor histórico, foi um quebra–galho que fizeram. Nós fizemos um projeto saneador, para dar uma forma, dar uma ajeitada no teatro.

Eu não entendo porque, de uma hora para outra, com o projeto sendo desenvolvido, contrataram, pagaram e nunca implantaram. Imaginamos que estava próximo de vencer a licença de exploração e aí deveria ser feita uma nova licitação, para uma nova concessão; acho que eles não queriam mais investir muito, com medo de perder a concessão.

PVN: Tinha um programa inicial? Ou vocês o montaram?

MF: O programa foi bastante montado por nós também. Para o teatro foi solicitado que ele fosse multiuso, mas a estação, com o bar, foi um sonho da Lina. Ela o chamava de wunderbar, maravilhoso em alemão. A Lina batizou o bar de wunderbar.

PVN: Houve algum estudo sobre a edificação, técnicas ou materiais empregados?

MF: Não, mas tivemos de submeter o projeto a algum órgão de patrimônio lá do Rio. Não me lembro, acho que era municipal, porque eliminávamos todo o fechamento da parte de trás da estação e trocávamos por vidro (a fachada que olhava para água). No livro tem um desenho nosso que a Lina coloriu. Era muito bonito isso. Os demais fechamentos permaneciam com a estrutura antiga.

PVN: Se vocês tiveram de aprovar nos órgãos de patrimônio, então era uma edificação tombada?

MF: Pelo município com certeza que sim.

PVN: Houve um projeto de restauro?

MF: O restauro seria o acompanhamento da obra, com restauração in loco.

PVN: O que era mais atrativo nesse projeto?

MF: Acho que a própria arquitetura da estação.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

MF: Não, acho que não.

2.9.6. EEPG Professor Dantes, 1986

Entrevista com Francisco Fanucci, realizada em 03 de março de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

FF: Esse projeto, da escola Professor Dantés, da mesma forma que o outro, a escola Professor Joaquim José, ambos se inscrevem numa leva, num conjunto de projetos do FDE, de recuperação das escolas construídas no começo do século, do interior. São escolas que, ao longo da sua história, foram sofrendo intervenções sem nenhum critério em respeito a construção original. Era uma proposta do FDE de atendimento a demandas suplementares de escolas já antigas, históricas, mas com abertura para corrigir as intervenções que ocorreram e que descaracterizaram os projetos originais. Essas intervenções, em muitos casos, não levaram em consideração nada da história da escola, da configuração física, coisas que atendiam às demandas imediatas e muitas vezes contribuíam para a própria descaracterização do edifício original.

PVN: Qual a história da escola?

FF: Não me lembro. Esses croquis, feitos pelo Suzuki, são uma recomposição da história das modificações desse projeto. É do mesmo arquiteto que projetou a escola Prof. Joaquim José. Tem uma semelhança grande, tem um corpo principal que é simétrico, com dois passadiços, só que na face interna, que se ligam com o pátio coberto. Se você pegar o croqui inicial e toda a seqüência, a história da escola se explica – puxavam uma coisa aqui, uma coisa lá, depois foram fazendo anexos.

O edifício principal da escola tinha um porão que variava de 1,20m a 1,80 m de altura. Nós fizemos uma conta: somando todas essas intervenções mais o que precisava ser acrescentado, se usássemos o porão como mais um pavimento, atenderíamos toda essa demanda. Então falamos que dava para limpar tudo e voltar a ser exatamente como era. Só que para fazer esse pavimento embaixo (no porão), estaríamos mexendo num prédio histórico e precisaríamos rebaixar o piso. O nosso calculista, nessa época, era o Roberto Rochlitz, que trabalhava no escritório do Figueiredo Ferraz. Era jovem, mas trabalhou nos cálculos do MASP, junto com a Lina. Foi a Lina que indicou. Para esse porão, ele propôs uma técnica que os calculistas do FDE não

sabiam como era – o submuramento. O calculista precisou ir lá para explicar a técnica e era difícil porque não tinha muitos exemplos que pudessem servir como referência. Foi um trabalho imenso de convencimento das pessoas.

Nesse caso, nessa escola, tinha pouca área para ser usada, para caber tudo o que tinha lá e mais o que estávamos propondo. Nos dois projetos, da Escola Prof. Dantés e da Escola Prof. Joaquim José, propusemos limpar todas as interferências. Outros arquitetos que trabalharam em outras escolas do FDE, até propuseram englobar algumas intervenções e, no entendimento deles, recompor um novo ordenamento, mas nós demolimos todos os acréscimos posteriores, para concentrar tudo numa intervenção só.

PVN: E aí ficaria somente o prédio histórico?

FF: Sim, e foi como ficou de fato. Conseguimos convencer o pessoal do FDE com a técnica de submuramento. As paredes eram todas portantes, se apoiavam no solo, a planta era a mesma do prédio, o que precisava era rebaixar o chão. Para rebaixar o chão, era preciso demolir um pedaço do terreno – 1,00 m e o edifício seria calçado. Construiríamos o que era preciso construir – novas fundações, estrutura, etc. Aí, iríamos para o metro linear seguinte e faríamos a mesma coisa. Assim se recomporia todo o perímetro. Foi o que foi feito.

Em termos de volumetria aparente, o prédio histórico voltou a ser como era, pronto para novos desrespeitos que devem ter ocorrido posteriormente.

PVN: Antes, o porão era utilizado para alguma coisa?

FF: Não era utilizado para nada. Apenas dava uma escala um pouco maior para a construção e livrava o piso do contato com a umidade.

PVN: Existem dois estudos, aqui do escritório, de construção de blocos novos na parte posterior da edificação antiga.

FF: Esses foram os primeiros estudos que fizemos, mas logo abandonamos e propusemos o pavimento no local do porão. A escola voltou a ser exatamente como ela era no início. Todas as ampliações couberam embaixo. Foi mais radical; talvez não tenha sido a mais econômica, mas acho que foi a melhor proposta.

PVN: Quais eram as condições da escola quando vocês a conheceram?

FF: As condições eram razoáveis. Do ponto de vista de estabilidade eram muito boas porque se comportou muito bem com a proposta do submuramento – que era uma intervenção diretamente na estrutura, de refazimento da estrutura. Havia intervenções dentro do imóvel também, mas como havia a documentação fotográfica, nós recompusemos a planta original.

PVN: O prédio existente foi restaurado?

FF: Eu não me lembro, mas acho que foi um restauro um pouco mais simples do que o realizado na Escola Prof. Joaquim José.

PVN: Quem mais participava da equipe?

FF: Marcelo Suzuki, Marcelo Ferraz e eu.

PVN: Qual o programa inicial?

FF: Não me lembro. Mas eu posso afirmar que o programa era atender a novas demandas revendo as intervenções que foram feitas ao longo da história.

PVN: Vocês fizeram alguma proposta em cima disso?

FF: Nesse caso, o que ficou bem claro era que, se juntássemos as demandas novas com as intervenções anteriores, daria para

rearranjá–las exatamente na área da planta original da escola. Por isso propusemos o submuramento.

PVN: Além das intervenções no prédio antigo, existe alguma outra intervenção contemporânea? Correção de questões como acessibilidade?

FF: Não me recordo, mas é bem possível que sim.

PVN: O que era mais atrativo nesse projeto?

FF: O mais atrativo foi justamente a possibilidade de tirar todas as intervenções posteriores e deixar o edifício como ele era no início. Não há dúvida de que isso é até melhor que a encomenda. Eles esperavam que nós fizéssemos um volume novo como a maior parte dos projetos do pacote. Acabou que o novo foi engolido pelo velho.

PVN: No lugar que foram feitas as demolições o que foi proposto?

FF: Ficou um espaço livre.

PVN: Qual a maior dificuldade nesse projeto?

FF: Foi a introdução de uma técnica desconhecida pelos técnicos do FDE.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

FF: Na época em que fizemos esse projeto, essa técnica de submuramento já havia sido feita em algum projeto que eu não me lembro qual. Se não tivesse nenhum exemplo, dificilmente proporíamos a técnica.



Figura 570 – Subsolo da escola em obras. Fonte: Acervo do FDE.

PVN: Você poderia explicar a técnica do submuramento?

FF: A técnica de submuramento, utilizada na escola Prof. Dantés, consiste em um reforço de fundação por rebaixamento (nesse caso, a fundação direta do prédio histórico) em função dos novos usos, que acarretam novas cargas – estávamos rebaixando a cota do terreno de um porão que não tinha uso e era muito baixo, para a construção de um novo piso para as salas de aula. A técnica adotada foi a escavação de pequenos trechos (cerca de 1 m de cada vez) sob as sapatas existentes e a construção de uma parede (muro) de concreto e de nova sapata na cota desejada, trecho por trecho. Quando essas linhas de apoio ficaram completas, o restante da terra foi retirado e um novo piso foi executado.

2.9.7. Centro Cívico LBA, 1988

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 19 de março de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

MF: Quem convidou a Lina para fazer esse projeto foi o Renato Requixa, a mesma pessoa que a convidou para fazer o Sesc Pompéia. Ele já não estava mais no Sesc, tinha saído como diretor regional e foi convidado para dirigir a LBA – Legião Brasileira de Assistência, em São Paulo. Eles possuíam essa casa, essa ruína em Cananéia e, tinham um programa de implantar um centro de assistência para idosos. Ele convidou a Lina e ela falou *'topo, mas não é só para idosos; eu vou fazer um centro para todo mundo*. *Esse negócio de fazer um centro para colocar velho, eu sou contra'*. O Renato aceitou. Lá só tinha duas fachadinhas e uma parede de pedra. É uma casa linda, muito antiga, do século XVIII, de alvenaria de pedra, com um quintal atrás. Fica bem no núcleo histórico de Cananéia, na parte central. Fomos muitas vezes a Cananéia. Tocamos a obra, fizemos um projeto super detalhado.

Atrás da edificação antiga, nós construímos um pequeno pavilhão, muito simples, de alvenaria, com técnicas convencionais de construção.

Na casinha do lado, deixamos só a fachada que era o acesso ao quintal.

O projeto como um todo tinha um super programa. Como a Lina queria criança lá, fez uma cascata como a feita no Sesc e que ela tinha projetado para a Bahia. Compramos (a LBA) um carrossel de cavalinhos – fomos à periferia de São Paulo, encontramos um circo velho e compramos o carrossel para colocar no quintal.

Na parte de trás tinha o alojamento. Fizemos o mobiliário de escritório, desenhamos todos os móveis, a partir dos móveis do Sesc Pompéia (uma evolução), executamos os móveis aqui na Baraúna.

Até todo o programa da festa nós montamos junto com a Lina (ela não foi à inauguração). Chegamos até a gravar (eu me lembro que fiz a gravação) a trilha sonora – a fita deve estar no instituto; começava com o galo daquela música *Good Morning*, dos Beatles, depois tinha um mix. Fomos na rádio de Cananéia e o *cara* ajudou a mixar a fita. Mandamos fazer um galo de metal, que fica no alto do telhado, tipo um galo português de lata que fica girando com o vento – a Lina desenhou o galo e mandamos executá–lo num ferreiro aqui de São Paulo; tinha um auto–falante no pé do galo e ele cantava.

Planejamos a direção completa da festa, entrava a banda da polícia militar tocando ao vivo, foi uma festa incrível. Todo o menu foi pensado por nós. Nessa época, estávamos fazendo os projetos da Bahia e estávamos animados com as comidas baianas, as festas, e tal.

PVN: A edificação original era um residência?

MF: Deve ter sido uma residência.

PVN: Estava abandonada?

MF: A edificação estava totalmente abandonada. Refizemos o telhado, com uma estrutura nova, uma tesoura mais sofisticada; deixamos os muros descascados mostrando a alvenaria original.

O espaço é nitidamente um espaço contemporâneo. Ficou uma coisa do patrimônio, da casa recuperada, com um anexo novo. A parte nova tem uma conexão, pelo subsolo, com a parte de comer da edificação antiga.

A coisa dos panos da Lina, o espelho d'água, a lareira, toda a decoração foi pensada no projeto.

PVN: Quem era o proprietário do imóvel?

MF: Não sei, acho que era da União, do Patrimônio do Estado e foi parar na LBA. Esse espaço funciona até hoje, deve estar muito maltratado. A LBA desapareceu, acho que na época do governo Collor. O Centro da Cananéia deve ter sido incorporado a algum órgão estatal, municipal, e virou um Centro de Convivência. Nunca mais eu voltei lá.

PVN: Quem mais participava da equipe?

MF: Nessa obra participava, junto com a Lina, eu e o Suzuki. O André Vainer não estava participando.

PVN: Houve algum estudo sobre a edificação, técnicas ou materiais empregados?

MF: Não. É uma edificação de alvenaria de pedra, não tinha nenhuma documentação.

PVN: A intervenção nessa ruína se parece muito com a intervenção realizada nas casas da Ladeira da Misericórdia, em Salvador, um ano antes. É apenas uma coincidência, ou houve a intenção de utilizar o mesmo partido adotado em Salvador?

MF: Na época estávamos trabalhando na Bahia. Eram projetos muito semelhantes, com funções parecidas.

PVN: Você gostaria de fazer mais algum comentário sobre essa intervenção?

MF: Tinha uma coisa muito pragmática da Lina nesse projeto. Estávamos fazendo muitos projetos na época, tínhamos de resolver muitas coisas. Adotávamos soluções parecidas em projetos diferentes. A Lina achava que tinha de ser assim, se uma solução tinha dado certo, repete–se. Ela falava *'não precisa ficar inventando um banheiro novo, se deu certo ali, usa a mesma coisa'*.

Você pode ver que nos trabalhos da Lina ela pintava os desenhos da gente. Fazíamos os desenhos técnicos, vínhamos com a cópia heliográfica e ela aquarelava em cima, dava uma adocicada nos desenhos, metia uma hidrográfica, escrevia em cima. Era o jeito dela trabalhar. Toda a Ladeira da Misericórdia foi assim.

Estávamos desenvolvendo uma maneira de trabalhar, um método que, para a nossa formação, foi importante – lidar com o patrimônio histórico de uma maneira pragmática, com pé no chão do ponto de vista de custos, e não inventar muita coisa, não encarecer. Tinha uma atitude de respeito, mas já estava, aqui, se esboçando que o uso era muito importante. Essa edificação de Cananéia ser transformada, de um terreno baldio, uma ruína, num centro de convivência era o grande objetivo, era o mais importante.

2.9.8. Teatro das Ruínas, 1989

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 19 de março de 2008, no escritório do arquiteto.

PVN: Qual a história desse projeto?

MF: Esse projeto era para o sítio do Renato Magalhães Gouveia. Era a sede de uma fazenda e virou um sítio porque ele acabou ficando só com a casa. Fica em Barão Geraldo. É uma fazenda muito bonita, as ruínas são da sede da fazenda; o proprietário usava como casa de final de semana o que tinha sido a senzala. As ruínas formavam um cenário bonito de blocos de adobe, você andava por entre as ruínas. Com a chuva, o tempo, as ruínas foram se desgastando. Nós fomos passar um final de semana lá com a Lina; depois voltamos. O proprietário era amigo da Lina, mas mais amigo do Pietro Bardi. Ele queria tentar uma solução para usar ali, fazer uns eventos, umas peças de teatro, umas leituras de peças. Ele queria saber como conservar aquilo. Ficamos pesquisando tipos de resina e tal, mas chegou uma hora que a Lina falou: *'vamos pensar uma coisa para cobrir isso'*. Começamos a fazer uns desenhos técnicos a partir de uns croquis da Lina, de uma estrutura de madeira com toldos, como um monte de guarda–chuva para cobrir aquilo ali. Mas foi só estudo, não foi adiante.

Acho também que ele não estava muito empenhado em construir nem levar isso adiante. Ele estava gostando de ficar especulando, fazendo reuniões, conversando em geral e tal.

PVN: Quem mais participava da equipe?

MF: Eu, a Lina e o Marcelo Suzuki. Os desenhos técnicos estão lá no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. A idéia era a de que a cobertura fosse como velas de barco; teria um toldo lateral, mas acho que não adiantaria muito.

PVN: Qual o programa inicial?

MF: Uma solução para cobrir as ruínas. Essas ruínas nem são tão antigas assim, acho que são do século XIX.

Não tem muito o que falar desse projeto**.** Nós colocamos no livro porque os desenhos da Lina eram bonitos, achamos interessante também como reflexão.

2.9.9. Casa em Cachoeira, 1989

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 29 de janeiro de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

MF: Esse projeto de Cachoeira foi feito para um cliente, o Eduardo de Azevedo, para o qual nós já tínhamos projetado uma casa – a cada do Tamboré. Era muito amigo nosso nessa época. E foi uma coincidência porque, viajando pela Bahia, ele conheceu Cachoeira, se apaixonou pela cidade e quis comprar uma casa lá. Comprou. Nesse momento, também estávamos ligados à Bahia, trabalhando na Bahia – eu sempre tive uma ligação muito forte com a Bahia e com o Recôncavo, adoro o Recôncavo, acho que um dos charmes do Brasil está lá. Nos entusiasmamos em fazer esse projeto. Fizemos esse projeto com uma intervenção bem radical no interior – além de quebrar na vertical e fazer uma escada, criamos um pavimento a mais no sótão, para os quartos. Foi uma intervenção bem radical no interior e, no exterior, só colocamos uma piscina muito discreta, não é nada de mais. Ela foi restaurada, uma restauração simples, com pintura e reposição de algumas peças decorativas, argamassas. Dentro foi conservado o que ela tinha de bom que era o piso de madeira, os batentes restaurados.

Quando essa casa ficou pronta, ficou muito bonita. Foi mobiliada com superbom gosto. Era uma casa deliciosa. Eu fiquei hospedado lá uma época.

PVN: Era uma casa para morar ou para férias?

MF: Não, era uma casa para passar férias, com os amigos. Era uma casa maravilhosa, deliciosa.

PVN: Quando foi comprada, a casa estava abandonada? Qual a história da casa?

MF: Ela estava abandonada, bem "caidona". Tinha um galpão de cobertura de zinco onde é a piscina e onde eles faziam uma espécie de baile, de forró. Era bem detonado. Nós fizemos a acomodação da piscina no buraco onde era o galpão. Tinha um puxado atrás que demolimos para liberar a casa. A casa foi liberada no seu original, no corpo principal. Eu acho até que o puxado não era recente, era um puxado antigo, talvez até da idade da casa. As pessoas da época faziam a casa com o corpo principal e uma cozinha que formava um corpo anexo. A casa não tinha cozinha dentro. Nós quebramos esse puxado, liberamos o fundo e fizemos a cozinha ligada a uma sala de jantar dentro da casa.

PVN: Houve algum estudo sobre a casa, técnicas ou materiais empregados?

MF: Sim, como nós fazemos sempre aqui, sem mistificar. Porque as técnicas são a madeira – nós sabemos como trabalhar a madeira, identificar se a madeira está bichada, se está podre, identificar se precisa trocar; a argamassa; as esquadrias, também de madeira; os vidros. Houve um estudo interno no escritório; não houve nada específico. Apresentamos ao Iphan e foi aprovado.

PVN: A casa é tombada?

MF: É tombada, pelo Iphan ou pelo Ipac. Agora você me deixou em dúvida, mas pelo Ipac é tombada com certeza. Eu tenho essa casa num guia de cadastros de tombamentos do Ipac. Vou verificar.

Esse projeto foi super, super bem detalhado. É um dos projetos mais bonitos aqui do escritório, do ponto de vista do detalhamento. Foi todo desenhado a lápis. A menina que desenhou, a Márcia, era primorosa; desenhou com o maior capricho.

PVN: Quem mais participava da equipe?

MF: Éramos nós três – eu, o Chico e o Suzuki, mais o pessoal aqui do escritório na época. Mas foi desenhado por essa menina, a Márcia Porto.

PVN: Qual o programa inicial?

MF: De uma casa de férias, cabendo uma família mais amigos, mas com uso mais contemporâneo, por isso tinha a ligação da cozinha com a sala de jantar.

PVN: A piscina estava no programa?

MF: A piscina foi do programa, pediram a piscina. Em Cachoeira faz sentido uma piscina, porque o calor é de matar.

PVN: Foram realizadas intervenções no programa inicial, por quê e por quem?

MF: Não tivemos nenhuma modificação no programa.

PVN: Por que houve a mudança da escada?

MF: Era uma escada feinha que não atendia aos pavimentos todos porque nós criamos um a mais. Então, ter coragem de quebrar um bloco inteiro na casa, vertical, é um pouco – fazendo uma comparação que me ocorre no momento –, é um pouco o Museu Rodin, mas com a escada para fora. Lá, nós fizemos um buraco dentro e, ao fazer esse buraco, criamos uma solução para colocar uma cozinha e para a escada – a cozinha está logo no pé da escada. A casa ficou com uma circulação nova e liberou–se de uma escadinha prensada, pequena.

PVN: Além da escada, da piscina, o que é novo no projeto?

MF: Talvez aquela escada que sai da cozinha e leva para a piscina. Uma escada absolutamente nova, desenhada segundo critérios atuais, não tem nada a ver com o antigo, nem uma leitura de alguma coisa antiga.

PVN: O que era mais atrativo nesse projeto?

MF: Desde fazer uma casa em Cachoeira – uma casa com um certo valor, do século XIX –, até transformá–la numa edificação de uso contemporâneo. Esse era o grande atrativo, a possibilidade de fazer a casa funcionar, uma casa que para os dias de hoje era antiquada. O atrativo é meio que o desafio. Sempre o desafio é que é o atrativo.

PVN: Qual a maior dificuldade nesse projeto?

MF: Não me lembro da maior dificuldade. Do ponto de vista estrutural, não tivemos muita dificuldade; a escada foi uma estrutura independente; e a obra foi muito lenta. Foi tocada muito lentamente por uma equipe local. Talvez essa tenha sido uma dificuldade, a da demora, da lentidão de execução.

PVN: O segundo andar – o sótão, não era utilizado anteriormente?

MF: Não existia o sótão. Nós conseguimos fazer um piso novo ali, reforçando as estruturas, para criar os quartos em cima.

PVN: Mas as aberturas já existiam? Elas possuem as mesmas características formais das demais.

MF: Essas aberturas já existiam. Então tinha forro. É isso, nós trocamos o forro por um assoalho e essas eram aberturas de sótão, típicas de sótão.

PVN: Qual foi a grande inovação nesse projeto?

MF: Não sei te dizer qual foi a inovação. Para a gente, foi uma novidade trabalhar com esse tipo de arquitetura, dessa coisa eclética. Foi interessante, até preservamos a pintura original que gostávamos, o amarelo e o vermelho. A primeira idéia era pintar tudo de branco, mas, depois, achamos que era legal manter assim.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

MF: Acho que não. Referências são de outras casas para que pudéssemos ver como eram, onde faltavam pedaços, mas são referências da própria cidade.

PVN: Como você conceituaria esse projeto?

MF: Mais um projeto de arquitetura como qualquer outro. Talvez com essa carga de pré–existente maior, mas acho que é um projeto como qualquer outro.

PVN: É difícil achar uma residência antiga que foi restaurada para continuar a ser residência.

MF: É verdade. Hoje, as casas são restauradas para virarem restaurantes e pontos comerciais. Nesse caso, foi uma residência tentando resgatar um certo charme que ela havia perdido. Um certo glamour que a casa deve ter tido no começo do século passado.

PVN: Você gostaria de fazer mais algum comentário sobre essa intervenção?

MF: Acho que esse é um trabalho que dá para fazer nessas casas todas, dessa época. O bonito de uma cidade é a sobreposição de tempos. Uma mistura de tempos. Essa convivência é legal. É um trabalho correto do ponto de vista do enfoque arquitetônico.

2.9.10. EEPG Coronel Joaquim José, 1992

Entrevista com Francisco Fanucci, realizada em 03 de março de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

FF: Esse projeto, da escola Professor Joaquim José, da mesma forma que o outro, a escola Professor Dantes, se inscreve numa leva, num conjunto de projetos do FDE, de recuperação das escolas do interior construídas no começo do século. São escolas que, ao longo da sua história, foram sofrendo intervenções sem nenhum critério em respeito à construção original. Era uma proposta do FDE de atendimento a demandas suplementares de escolas já antigas, históricas, mas com abertura para corrigir as intervenções que ocorreram e que descaracterizaram os projetos originais. Essas intervenções, em muitos casos, não levaram em consideração nada da história da escola, de sua configuração física, coisas que atendiam às demandas imediatas e, muitas vezes, contribuíam para a própria descaracterização do edifício original.

A solicitação foi nesse sentido: atender à novas demandas e tentar ordenar a visão geral da escola, do seu significado como patrimônio.

PVN: Qual a história da escola?

FF: Eu não me lembro muito porque é um projeto de mais de quinze anos.

PVN: É uma edificação tombada?

FF: Não me lembro, mas são escolas de interesse cultural, histórico, feitas por arquitetos importantes da época, do começo do século XX. Criadas em plena República. São implantações importantes, em locais importantes da cidade, feitas por arquitetos que valorizavam a presença das escolas nesses lugares públicos como parte de um ideário da era da República.

PVN: Houve algum estudo sobre a escola, técnicas ou materiais empregados?

FF: Na ocasião fizemos uma pequena pesquisa histórica, de recomposição, através de imagens; viajávamos para as cidades.

PVN: Quais eram as condições da escola quando vocês a conheceram?

FF: A escola funcionava normalmente, mas com um grau de descaracterização muito grande. No caso dessa escola, os dois passadiços laterais, que originalmente levavam ao galpão no fundo, já estavam quase que completamente destruídos. No projeto, nós recompusemos, através da observação de fotos históricas, o caminho original e concentramos todas as intervenções num único bloco que correspondia volumetricamente, ao antigo pátio. Aproveitando o desnível do terreno, o próprio pátio ficou nos pilotis desse bloco novo.

A presença da escola na praça, a sua presença frontal, ficou preservada. O que foi anexado, foi anexado atrás do volume, ligados por passarelas originais.

PVN: Quem mais participava da equipe?

FF: Marcelo Suzuki, Marcelo Ferraz e eu.

PVN: Qual o programa inicial?

FF: Não me lembro muito, mas havia as descaracterizações e a demanda de mais algumas salas de aulas.

PVN: Era como se fosse uma forma de reorganizar as intervenções posteriores e acrescentar novos espaços que foram solicitados?

FF: Era isso. Isso era comum em todas as intervenções que foram feitas nesse pacote do FDE. No fundo, era para recuperar a presença da escola como ela tinha sido no início, demolindo as intervenções descaracterizadoras e unificando todas numa intervenção que devolvesse para a escola parte de suas características originais.

PVN: Existia, na solicitação, que fosse projetado um prédio nos moldes do prédio antigo, com características arquitetônicas semelhantes?

FF: Não. Pelo contrário, por parte do FDE, todos os projetos se parecem demais uns com os outros, devido ao caderno de encargos que é profundamente limitador e determinante.

Nos nossos projetos para o FDE, sempre tentamos escapar um pouco desse determinismo excessivo a que o caderno de encargo condicionava.

PVN: A planta do bloco novo seguiu a mesma configuração da planta do bloco antigo. Existiu alguma razão para isso?

FF: A razão era a nossa intenção de fazer com que esse bloco novo se inserisse numa circunstância que até já existia como previsão no projeto original, onde estava o pátio coberto. Os dois passadiços abraçam tanto o prédio antigo como o prédio novo, da mesma maneira que fazia no projeto original.

PVN: E a quadra?

FF: Toda essa parte esportiva foi da proposta nova, fazia parte do programa que tivemos de resolver, e a única maneira foi encaixá–la de um jeito um pouco torto, para que ficasse nesse lugar. Além disso, tinha uma árvore na qual não podíamos mexer. Era uma grande árvore – uma mangueira, eu acho – que tinha de ser mantida. Aproveitamos para fazer um banco em volta dela, tentando manter o desnível, porque a cota da árvore é diferente da cota da quadra. Havia duas coisas a preservar ali – além da idéia já exposta de que todos os anexos fossem contidos dentro da configuração original, havia essa árvore a ser preservada também.

PVN: O que era mais atrativo nesse projeto?

FF: Acho que a procura pelas imagens originais que fizeram com que recuperássemos os passadiços originais. Tentamos refazê–los mantendo o aspecto que essas fotos revelavam, mas com um projeto novo. De certa maneira, eles devolveram à edificação bastante do que tinha sido o projeto original.

PVN: Qual a maior dificuldade nesse projeto?

FF: A dificuldade foi fazer caber todo o programa dentro da nossa proposta, nessa circunscrição que fizemos; além de incorporar as coisas que já estavam, acrescentar os novos espaços.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

FF: Não me lembro, sobre essas coisas não temos muita consciência.

PVN: Você gostaria de fazer mais algum comentário sobre essa intervenção?

FF: Foi uma coisa muito legal do FDE. Já que havia esse conjunto de escolas, cada escola foi dada a um escritório de arquitetura, mas a solicitação era a mesma para todos: atender a demanda atual e ordenar o que foi feito de maneira desordenada. Foi um esforço grande do FDE, dentro da instituição, de um trabalho muito grande de convencimento. Foi um trabalho de reconhecimento e de valorização da própria história do FDE

2.9.11. Teatro Polytheama, 1995

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 02 de setembro de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: O Teatro Polytheama é uma edificação tombada?

MF: É tombada pelo município. Após nossa intervenção, pedimos o tombamento pelo Condephaat, mas não tenho conhecimento se foi realizado.

PVN: Em ambos os projetos para o Teatro Polytheama – de 1986 e de 1995 –, houve algum estudo histórico sobre o teatro, as técnicas construtivas, os materiais utilizados?

MF: Sobre a história do teatro sim – provavelmente é um projeto do final do século XIX, que começou a ser construído em 1906, ficou pronto em 1911 e, em 1928, sofreu um acréscimo. Mas não houve estudo das técnicas e dos materiais empregados.

PVN: No projeto de 1986, que intervenções foram realizadas no programa, por que e por quem?

MF: O programa foi elaborado por nós, junto com a Lina. A prefeitura queria recuperar o teatro, mas não tinha noção de como fazer isso – como e o que colocar dentro era um problema nosso. Foi a Lina quem falou que era preciso o terreno do lado, que a prefeitura deveria comprá–lo. O próprio projeto já propunha o programa.

PVN: Então a proposta do restaurante não era uma solicitação do contratante?

MF: Foi tudo proposto pela Lina.

PVN: Em entrevista, Marcelo Suzuki comentou sobre o segundo projeto para o Polytheama realizado na administração seguinte à de André Benassi? O que você sabe a respeito desse projeto?

MF: Não, eu posso ter me esquecido, mas não sei nada a respeito desse projeto.

PVN: Quais eram as condições do teatro quando vocês retomaram o projeto?

MF: Em 1995, o Teatro Polytheama continuava tão destruído quanto estava em 1986.

PVN: Na retomada do projeto, em 1995, havia um programa inicial?

MF: O prefeito era o mesmo, a Secretária de Cultura era outra, mas nós é que formatamos o programa, ou seja, concluímos qual seria a capacidade máxima de lugares, sobre quebrar ou não a boca de cena, sobre aumentar o palco, sobre fazer o camarote coletivo – tudo isso foi proposto por nós.

PVN: Como foi a aceitação, por parte do contratante, dos elementos novos no prédio histórico?

MF: Não tivemos nenhuma resistência por parte da Prefeitura, mas sim por parte de alguns arquitetos da cidade: foi grande essa resistência em relação às escadas novas, à demolição dos pisos no hall, principalmente da demolição da boca de cena. Eles pressionavam a Prefeitura que repassava para nós e nos pedia as respostas. A última resistência, depois que o teatro estava pronto, foi sobre não ter sido feito o fosso para a orquestra; o prefeito pediu para fazermos o fosso e, assim, atender à demanda dos músicos e dos arquitetos que o queriam. Na última hora, cortamos o piso e fizemos um fosso de orquestra que não deve ter sido usado quase nunca.

PVN: O edifício anexo era uma solicitação do contratante?

MF: Não, nós é que fizemos aquele programa, para atender a solicitação de espaços que um teatro daquele porte precisaria ter. Não era do interesse político, talvez, fazer aquilo naquele momento.

PVN: Sobre o prédio novo, ele foi pensado como um anexo independente que talvez pudesse ser construído em uma segunda etapa? Ou era vinculado ao arranjo interno do teatro?

MF: O prédio novo era uma continuação da obra de recuperação do teatro. Mas mudou o prefeito – o teatro foi inaugurado em dezembro e em janeiro mudou a administração. O Polytheama não tem nenhuma infra–estrutura, não tem depósito, oficina, nada. Na parte inferior tem alguns camarins e, mesmo assim, precários.

Nós acabamos de refazer o projeto agora – uma retomada do prédio anexo. Fizemos uma revisão no projeto.

PVN: Foram realizados vários croquis para a concepção do prédio novo (o anexo) Gostaria que você falasse desse processo. O que motivou o desenho final?

MF: Nós pensamos muitas coisas para o fundo. Tivemos de abrir mão da janela no fundo do palco (que era do projeto da Lina), porque o teatro não tinha estrutura nenhuma – seria um custo muito alto reforçar essa parede dos fundos, e abandonamos essa idéia. Depois, a idéia da ligação era muito forte –nos fundos do teatro havia um barranco e nós precisávamos deixar esse prédio novo com um nível bom de salubridade, ventilação e sem umidade. Alguns desses croquis foram abandonados porque o anexo ficaria encostado no barranco e também no prédio antigo. A idéia foi justamente criar aquele vazio, com pedras no talude, para esse edifício ficar com ventilação dos dois lados – isso foi determinando o partido; depois tinha uma ou outra idéia de fazer lajes curvas, buracos. Nós ensaiamos, mas abandonamos.

PVN: Houve um estudo sobre a cor original da fachada? Por que foi escolhido o branco?

MF: Não, nós sempre quisemos pintar de branco.

PVN: O uso da cor branca no prédio antigo começou no Polytheama.

MF: É, é verdade – a história do branco. Você já tem um monte de história colecionada sobre o branco (o arquiteto refere–se à palestra proferida por ele no Arquimemória 3, assistida e transcrita pela autora). Começou no Teatro Polytheama porque achávamos ridículo aquelas máscaras, tudo falso.

PVN: Qual foi a grande inovação nesse projeto?

MF: Acho que a coragem da intervenção, não a coragem no sentido de que somos corajosos. Mas o projeto é bastante intervencionista, quebra a ponta da ferradura – isso vem do projeto da Lina –, aumenta o proscênio. Depois, tínhamos de trabalhar com uma edificação comprimida entre dois muros, onde faríamos toda a infra–estrutura, banheiros, circulação para um teatro contemporâneo, para um teatro moderno, dentro daquelas limitações.

A luta contra as limitações é uma coisa boa do projeto. E a simplicidade de acabamento – concreto, pedra; é uma coisa muita seca. O projeto é mais que recuperar o prédio como patrimônio, é recuperar o teatro para funcionar hoje.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

MF: Não, não me lembro.

2.9.12. Conjunto KKKK, 1996

Entrevista com Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, realizada em 07 de abril de 2008, no escritório dos arquitetos:

PVN: Como vocês tomaram conhecimento do conjunto KKKK?

MF: Em mil, novecentos e... Eu vou dar uma data que acho que é 1989–1990, o professor Bardi foi convidado para ser patrono de um evento literário em Registro. Na época, a Secretária de Cultura era Cristina Hirota e até hoje ela mantém contato com a gente. Mas o Bardi (Pietro Maria Bardi, marido da arquiteta Lina Bo Bardi) não podia ir. Eu tive muita proximidade com ele mais no final, nos últimos anos da vida dele, quando estava mais velhinho e eu ia ao museu (Masp), estava quase saindo do museu. Acho que ele ficou mais caseiro nessa época. E a Lina pediu se eu podia representá–lo lá, naquele evento. Então, foi um monte de escritores, tinha gente importante, agora não lembro: Fernanda Montenegro era outra madrinha. Era um negócio ousado. O evento foi num pedacinho do KKKK que funcionava no galpão 3 e 4, uma espécie de centro para velhos e era um lugar muito triste, azulejado, sem nenhuma janela. Os outros dois galpões estavam meio abandonados e entre eles tinha uma escolinha, uma sala de aula para curso tipo mobral noturno. Eu fiquei impressionado com o conjunto, que já era tombado, e, quando voltei, falei para Lina *'a gente precisa fazer alguma coisa, e tal'*, mas não foi adiante. A Lina não chegou a ir até lá, morreu em 1992. Esse negócio ficou no ar e, em 1994, a Cristina Hirota continuou insistindo comigo: *'puxa você gostou tanto, não quer fazer um projeto?'* Então, eu falei *'Vamos fazer um projeto!'*. Acho que isso aconteceu em 1993 ou 1994, não me lembro muito bem.

Pegamos os meninos do escritório, voluntários (Fabinho, Cícero, Paulo) que foram para Registro, fizeram um levantamento e fotografaram. Então, fizemos um pequeno estudo, um caderninho com poucas páginas. E com esse 'estudozinho' a gente começou a conversar com o prefeito que estava saindo, com o prefeito que estava entrando, com o governador que estava saindo, com o governador que estava entrando, com o Secretário de Cultura,... foram muitos... sempre ouvindo muitos 'não' ao projeto. Quando o prefeito Samuel Moreira estava em final de campanha e a gente viu que ele ia ganhar, um cara ligou para nós e falou *'olha quem vai ganhar é Samuel Moreira, esse cara é legal, um engenheiro jovem, eu acho que ele toparia, entraria para valer com vocês nessa história da restauração do KKKK.'* E aí a gente conversou

com o Samuel. Ele ganhou as eleições e, em seguida, saímos batalhando. Tínhamos um amigo em São Paulo que ficou entusiasmado, o Emerson Kapaz, para quem a gente fez a 'Casa do muro azul'; ele era Secretário do governo Covas (Mario Covas tinha acabado de ganhar as eleições), mas não se tinha dinheiro. Então, fomos a várias secretarias e acabamos caindo na Secretaria da Educação, cuja Secretária achou legal o projeto, mas queria tudo isso para fazer um centro de capacitação dos professores.

PVN: Neste momento qual era o programa do caderninho de vocês?

FF: Não foi exatamente assim. Na época do Covas, não me lembro direito da história. O Emerson começou a fazer essa costura e tal. Chegou para nós e disse: *'olha, quem tem dinheiro é a Secretária da Educação'*, e ela não sabia o que fazer com aquilo porque o estudo que tinha sido feito era uma espécie de Sesc Pompéia, era um centro de educação e cultura.

Nós propusemos que fosse um centro de treinamento porque não tinha programa para a Secretaria de Educação; eles tinham lido aquela coisa do Paraná, do "Faxinal do Céu". Acrescentaram que a reciclagem de professores era feita em hotéis. Então, a Secretaria de Educação Estadual de São Paulo não tinha um local para um centro de capacitação. A gente foi discutir esse programa com a assessora da Secretária, levando a proposta. Na verdade, transformar o local em um centro de capacitação foi uma maneira de viabilizar o projeto.

MF: Quando tocamos neste assunto ela falou assim *'eu morro de inveja do Faxinal do Céu, lá do Paraná que é um centro de capacitação de professores que tem lá em Itaipu.'* e, aí sim, ela mandou falar direto com uma assessora dela, que colocou um monte de dificuldades no meio do caminho para a gente. Tivemos várias reuniões lá no Caetano de Campos – onde era a Secretaria – e foram muitas as dificuldades. Nós mascaramos esse programa que está lá hoje (parte das edificações se destinam a um centro de convivência e ao Memorial da Imigração Japonesa; o centro de capacitação de professores utiliza o espaço de dois galpões), a gente meio que escondeu o propósito do projeto como se tivesse de fazer um programa para ser tudo um centro de capacitação.

FF: Mas quando o projeto foi para o FDE apenas estava começando nossa dificuldade, foi aí que veio o chumbo grosso.

MF: Aí o projeto foi feito, foi licitado, e, ao ser licitado, a construtora faliu no meio. Ficou um ano parado, foi uma novela isso aí. Com muita dificuldade porque o projeto entrou no FDE de certa maneira por meio da Secretária, então a gente não tinha que seguir normas de acabamento ou detalhe padrão do FDE, porque também era uma obra especial.

Tem uma coisa interessante também: quando o centro de capacitação começou a funcionar foi um super sucesso na cidade, isso aí que é a coisa mais legal, a cidade capacita 250 professoras por semana (professoras porque a maioria são mulheres, mas tinha homens também), que vinham de vários lugares do estado e ficavam lá; na semana seguinte iam embora e vinham outras 250. Isso deu uma movimentada na economia da cidade em geral, pousada, hotel, pensão, restaurante, comida. O prefeito ficou eufórico. Realmente é muito legal essa idéia é muito boa, você traz pessoal de outro canto para onde tem uma cultura própria caipira, japonesa, onde a qualidade geográfica é outra e foi muito legal e funcionou até o momento de o Secretário Chalita assumir a pasta da Educação e fechar o centro. Ninguém sabe o porquê e aí o KKKK ficou patinando, até hoje está patinando – uma hora é uma coisa, uma hora é outra, apesar de ter ganhado uma autonomia, de ser uma presença importante porque essa não perde mais.

Mas você vê como essa questão do programa é importante. É mais do que a gente pensa e, mesmo estando em cima, cercando, como acabou de acontecer agora – fizemos uma carta para o prefeito (vou te dar uma cópia), porque já usaram as edificações para a Universidade Estadual Paulista (Unesp), depois virou Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), departamento de cultura meio precário; começa a ser um loteamento sem uma cabeça central, que olha para cima como um todo, como é o Sesc Pompéia.

PVN: Dá a impressão de que o espaço é utilizado de forma arbitrária – quando estão precisando de espaço para alguma atividade ou evento, usam o KKKK.

MF: É isso mesmo! Se isso já acontece em São Paulo, imagina num lugar como Registro que tem um risco de virar um local provinciano no mal sentido. Por exemplo, a Fatec quer colocar lá uma nova escola. Ótimo! Eles foram para lá e viram tudo, mas queriam lotear aquilo. Chamaram a gente para dar uma olhada e nós falamos *'Olha vocês vão comprar uma encrenca enorme, a começar por nós, nós vamos bater feio porque isso é tombado, vamos ao Condephaat. Isso é um absurdo! Fizemos um trabalho tão grande de resgatar aquilo e botar para*

funcionar, para trazer dignidade para o espaço e mostrar que aquilo é importante e depois você vai encher de sala tudo de novo?'. Eles entenderam bem e pediram para fazer uma carta. Fizemos e mandamos para o prefeito atual que teve uma reação muito boa. São poucos os momentos de prazer que a gente tem assim. Puxa, caiu a ficha de mais um!

PVN: A idéia de ter o museu no prédio maior já fazia parte do programa desde o começo, ou não?

MF: Sim, desde o começo, junto com o centro de capacitação.

FF: Talvez esse seja o aspecto mais interessante. Aquilo é um centro de capacitação de professores, mas já tínhamos envolvido, de uma maneira que quase não tinha mais volta, a comunidade japonesa nessa história com a idéia do Memorial da Imigração Japonesa. Só que não tinha como isso caber dentro do programa do centro de capacitação. Aos poucos, como numa guerrilha, fomos conquistando, ao longo da obra, o espaço para transformá–lo em museu. No início, aquele prédio seria a biblioteca do Centro de Capacitação. Aí reservamos o andar de cima do prédio para a biblioteca, mas isso contaminou um pouco o andar de baixo que era a parte da administração, salas de leitura e um centro de documentação regional como um anexo da biblioteca; e, por último, a exposição de pequenos objetos japoneses. Mas foi uma coisa de subversão do programa oficial, um trabalhinho quase de contra espionagem.

MF: O prefeito era cúmplice. Tanto é que chegou uma hora que ele sedeu o prédio para o Centro de Cultura correspondente local, e o pessoal do Estado, do centro de capacitação, a partir de um certo momento, desistiu do prédio; aí, ficaram só com os galpões, e o museu cresceu ganhando espaço.

Nós jogávamos na cara do prefeito *'Olha isso daqui tem de sair para a comunidade*, *vai agora retirar os japoneses, isso daqui é uma memória da história japonesa'.*

FF: Nós colocamos todo o programa oficial do centro de capacitação no k3 e k4: tem mezanino, sala de computador etc. No caso dos k1 e k2, conseguimos fazer com que fossem um espaço aberto e público, e a idéia era introduzir no programa um lugar de exposição dos trabalhos feitos por aquela equipe durante a semana. Começou assim: um tema seria a região, cultura da região japonesa como mote para o curso de capacitação. A produção de professores neste período seria exposta neste lugar e, assim, garantimos uma sala de exposição livre e aberta sem paredes e tudo mais e de acesso público.

MF: Você viu como a gente está falando de arquitetura, não só de programa.

PVN: Quem mais participou do projeto?

MF: Além da gente, o Anderson e o Pedro que trabalhavam aqui no escritório.

PVN: Como foi a participação da população, ela participou mais na questão do museu, na doação?

MF: Eles não acreditavam no projeto. Tinham ouvidos muitas promessas, durante 40 anos entrava prefeito, saía prefeito e a promessa de transformar em um centro cultural era só Bláblábla. Não, não tem centro cultural se não tem o programa, não adianta que não vai ter nunca um centro cultural sem programa, você fica num quebra galho. No finalzinho, a população (nos envolvemos muito com a comunidade japonesa) falou *'OPA! É aí o nosso lugar',* e entrou para valer. A gente teve contato muito forte com ela, e vai e vem de caminhões pegando coisa daqui, levando coisa, a comunidade foi fundamental no final, nos últimos 3 meses, e na formação daquela coleção, que também foi iniciativa nossa.

FF: Foi a comunidade artística de lá e também a nipo–brasileira, que a gente acabou envolvendo O acervo foi crescendo, com doações de obra dos artistas importantes, grandes artistas foram doando. Começou pela obra da Tomie Otake, do projeto de uma escultura que ficou lá na praça, e isso é uma coisa que motivou um pouco a todos os outros japoneses, mas foi uma coisa incrível, o desenvolvimento foi sendo cada vez maior e foi se formando uma coleção que hoje é patrimônio de lá, que deve valer muito dinheiro, tem muita obra importante lá. Depois de tudo, a família do Manabu Mabe doou uma peça incrível, imensa, uma tela azul imensa da coleção da família (eles não acreditaram muito no começo também). O filho do Manabu Mabe_doou um quadro dele e disse que, conversando com a família, eles pensaram um pouco e, depois que viram que era de verdade mesmo (tanto que no livrinho nosso nem aparece essa tela), resolveram fazer a doação.

PVN O projeto de restauro é daqui do escritório?

FF: É daqui do escritório. Saiu muita polêmica, porque as fotos mais antigas mostravam que o conjunto era para quatro galpões mais esse

galpão vertical, e tudo isso unido por uma varandinha que tinha um trilho que levava a sacaria dali para cá, do depósito para a transformação, e depois voltava. Mas tudo havia recebido uma série de anexos os quais se via que não tinham nada a ver com a concepção original porque era telha chegando em rebaixo da fachada de alvenaria, e era uma coisa tudo mal resolvida com chaparia, com rufos. Não é possível que a pessoa tenha pensado originalmente esse edifício com todas as delicadezas e sutilezas de estrutura, de alvenaria, que tivesse uma grosseria daquelas de encostar um prego em uma superfície completamente recortada. Nós demolimos bastante coisa.

Esse espaço entre os galpões e o prédio do engenho resistiu até o final, incorporado ao conjunto. Mas ficou uma coisa tão triste, tão melancólica, que a gente acabou tirando também.

PVN: Mais isto aqui era original?

FF: Pois é, nas fotos antigas aparecem esses anexos aí, mais isso não são coisas nem tão antigas assim porque quando você vai olhar as fotos da costrução não vê nada disso, por isso a gente demoliu tudo isso.

A construtora tinha contratado um consultor de restauro e etc., e o carinha começou a bater na gente, tivemos muito bate–boca lá, muita discusão, mas acabamos fazendo isso, quer dizer limpamos, deixamos os edifícios fundamentais, importantes efetivamente. Esses que ficaram não há dúvidas de que eram do núcleo original e o resto são essas lajes – marquises, que reconectam aquilo que ficou desconectado pela demolição desses puxados e acréscimos.

PVN: Quando vocês conheceram esse conjunto, é claro, esse telhado não existia mais, essa marquise, nem o trilho também?

FF: Não, o trilho não existia mais, havia sinais só, havia uma marca na parede de onde estava a água que cobria, mas estes telhados, essas coberturas entre o galpão vertical e o KKKK não existia.

PVN: Os prédios eram originalmente de tijolinho a vista?

FF: Todas as fotos que a gente viu indicam que sim, tinha uma parte que tinha até uma espécie de caiação amarela, diretamente em cima do tijolo, mas a marca do aparelhamento do tijolo sempre esteve lá.

PVN: Toda estrutura que esta lá hoje é original? Foi feito algum reforço? Tem uma foto de um dos galpões em que aparecem trincas nas paredes.

FF: Não. As coberturas dos quatro k´s foram inteiramente refeitas por nova estrutura de madeira, feita mais ou menos como era a anterior. Esses quatro galpões têm, assim como o prédio do engenho, as paredes externas portantes, daí esse desenho de alvenaria, a mudança de espessura da alvenaria, são gigantes de alvenaria que travavam tudo e recebiam as tesouras de madeira nos quatro galpões. Uma tesoura de metal levíssima, mais muito leve, que cobre o edifício mais vertical. E todos os pisos do edifício vertical são assoalhos fixados em cima de uma estrutura metálica que é original, a estrutura metálica aí nem precisou fazer reforço – ela estava intacta, uma estrutura inglesa, tinha um logotipo, uma marca inglesa; os pilares que existem dentro dos galpões também são originais.

PVN: Mas toda estrutura de cobertura é nova! Dos quatro?

FF: Dos quatro galpões sim, a estrutura. Do vertical, nós fizemos um tratamento porque era uma tesoura metálica muito leve e muito baixa; a gente batia nela e ela vibrava inteira. Então, a gente fez uma espécie de um contra–ventamento nesta estrutura, muito sútil, mais que segurou um pouquinho mais a estrutura.

PVN: Os 4 galpões estão dispostos dois à dois , como eles eram internamente? Tinham uma divisão?

FF: Tinha uma divisão, mas tinha um pilar embutido mergulhado pela metade na alvenaria, eram dois à dois mesmo e havia um intervalo entre eles, onde nós fizemos um jardim.

PVN: Houve também uma mudança de nível na frente dos quatro galpões? Tem terreno que aparece escada de quatro e cinco degraus e, depois, ficaram com um só. Isso foi em função de mexer no terreno?

FF: Esse terreno é o seguinte: é uma área sujeita a inundações do rio Ribeira do Iguape, e a nossa proposta inicial era a de colocar comportas em todas as portas, que seria uma solução prática que não mexeria com o imóvel e tal, mas o FDE não a aceitou. A inauguração seria no mês de janeiro, mês das chuvas, e eles estavam muito preocupados porque *'e se, no dia da inauguração, com o Mário Covas, tivesse uma chuva?'* O governador que pôs dinheiro no Vale do Ribeira com tanto empenho, com tanta decisão e, no dia da inauguração, chega lá e está tudo inundado? Eles não queriam correr esse risco de jeito nenhum, então propuseram um muro em torno da área do KKKK, um muro de concreto

que protegia ele em toda a volta e que chegava na região que hoje tem a praça, a escultura da Tomie Otake com quase quatro metros de altura.

Nós queríamos, na verdade, fazer com que o KKKK fizesse parte da cidade; a nossa idéia era a de que ali fosse uma grande praça de acesso ao conjunto, unindo–o ao mercado – um espaço que uniria duas coisas importantes. É exatamente neste lugar onde o muro estava, nessa região mais baixa, que o muro chegava a 4 metros de altura e o pessoal começou a chamar de cadeião, uma coisa terrível.

PVN: Mais esse dado não foi proposto por vocês?

FF: Não. Chegamos a trabalhar a idéia do muro, fazendo um buraco nele, tinha 1.20m na barranca do rio, então, era como se fosse um peitoril do rio.

MF: Por isso até que a gente subiu o terreno, para não subir tanto a altura do muro.

FF: Ocorre que o pessoal tinha um registro lá dos últimos 100 anos de enchentes, e o rio chegou na cota 0.80m. Então 1.20m já resolveria com uma folga o problema da enchente. Mas eles resolveram fazer 2.20m por uma medida de segurança, estavam tentando proteger mais do que teria sido necessário nos últimos 100 anos. Isso aí resultou nesta muralha que fez perder muito – onde é o café, onde está o KKKK, não se tem a vista do rio. Para driblar aquela muralha que separava o rio da cidade, fizemos uma espécie de duna gramada para que a pessoa que caminhe por ali possa avistar o rio.

PVN: A lareira que tem no galpão K1 foi incorporada com que finalidade?

MF: Só para ter um foguinho, para animação daquele espaço, é sempre legal ter um fogo.

PVN: As portas da frente dos quatro galpões não são originais?

MF: Não.

PVN: Elas foram desenhadas iguais, mas executadas de outra forma, duas têm bandeira, as outras não.

MF: Têm porque aqui tem um mezanino, aqui não é uma porta, aqui é um painel fixo, essas duas não são portas.

FF: Tem uma sala de aula. Entre a porta e a bandeira é onde chega a laje do mezanino.

PVN: E tem um projeto em que aparecem os desenhos dos dutos de ar condicionado. Por que não foi executado como aparece no projeto? O que mudou?

MF: Acabou sendo aquela casinha branca lá no jardim. Em princípio ia ser assim, ia ficar as colunas do lado de fora que dá para o rio.

FF: Ia ser executado como o elevador vermelho.

MF: Eles acabaram sendo feitos numa casinha branca que tem do lado da avenida lá em cima por motivos técnicos. O projeto estava indo bem até aí, mas, como teve um ano de obra parada, e a gente teve consultores muito complicados, principalmente o calculista, problemas sérios de estrutura, de dificuldades, de desenvolvimento complementar, não fomos nós que escolhemos e aí não sei o que aconteceu que mudou o consultor do ar condicionado e ele achou que o ideal seria ter uma central ao invés de quatro polos aí, e a gente achou que, de certa forma, acabou limpando e era um problema a menos com o Condephaat.

PVN: Por que o volume da copa e sanitário no prédio do Memorial não foi executado?

MF: Isso não foi feito por falta de dinheiro. Incrível!

PVN: O prédio fica sem sanitários?

MF: É, era super importante, mas a fundação está lá, tinha até um pilarzinho saindo do chão, só para fazer essa copinha e os sanitários. E seria legal ter essa caixinha a mais aí.

PVN: A solução do elevador sempre foi externa ao prédio?

MF: Sempre, sempre, era mais fácil. Ele até era mais afastado do prédio, com um caixilho de vidro. Mas, por questão de custo, foi cortada a idéia. O FDE trabalhou como uma faca, só cortando, cortando.

PVN: No prédio do teatro tem a proposta da concha externa. Não foi executada por falta de verba?

MF: Aquilo chegou a ser calculado, chegamos a moldar uma forminha, ajudamos o engenheiro a dar solução para aquilo fazendo as vigas que saíam, as nervuras.

FF: Discutimos com ele, na obra, como executar porque ele não sabia como executar.

MF: Era um pilarzinho que virava uma viga, que faz uma curva, as espinhas dorsais da concha. E isso é um elemento muito importante para a gente porque O KKKK nasceu como um entreposto que ligava o mar ao interior, o ouro que vinha de Eldorado passava por ali e ia para o mar. No porto de Santos, desembarcavam os vapores que subiam, com as mercadorias, com os japoneses que chegavam, e desembarcaram ali; por isso, construíram esse lugar. Então essa idéia do mar que está distante seria retomada com a idéia da concha. No caso, é uma concha acústica, para show. Nós queríamos fazer um concreto com aplicação de conchinha, todo aquele cascalho de mar, tudo aquilo que tem em Cananéia, Iguape, que é rico...

PVN: Esse material seria aplicado apenas na concha?

MF: Sim.

FF: Tem uma coisa que você (Marcelo) não está lembrando. A rua que passa atrás do teatro chega numa relação de desnível com a rua. Tudo aquilo ali era um arrimo onde propúnhamos um local para sanitários, depósitos etc. Lá dentro haveria azulejos com desenhos de conchinhas, com referências ao mar.

MF: Tinha até uma escadaria que emendava com a escadaria que ia para a igreja. Esse projeto foi engavetado. Quantas coisas perdemos! Nós temos um projeto executivo disso. Então essa escadaria da igreja desembocava aqui (no Conjunto KKKK) e tinha um infra–estrutura para as festas – banheiros públicos, cozinha, apoio. Inclusive o executivo que foi engavetado. Por cima desse espaço haveria um calçadão, uma espécie de belvedere para se olhar para o rio. Isso aqui até valeria a pena retomar, pois você supera os obstáculos do muro. Viraria um mirante.

FF: Criaria um ponto de vista muito bonito

PVN: Aqui no teatro as paredes são bem parecidas com a do auditório do Masp. Tem alguma relação entre os projetos?

MF: Sim, sim. O teatro é tão pobre – foi feito com R$ 500 mil, um pouquinho mais; não tinha dinheiro para o teatro, não tinha nada e era aquela pressão, o prefeito chegava e falava: *'Eu tenho isso, se der para fazer bem, se não, não vou fazer'.* O que fizemos na alvenaria, inclinamo–as (não tinha como ter revestimentos acústicos, proteção) de maneira a quebrar o paralelismo. Lógico, pensando no que a Lina tinha feito no Masp, aquelas pontas quebrando o paralelismo. Foi para ter um pouquinho mais de graça, para ter um teatro com um pouquinho a mais de um conceito de 'auditoriozinho', com uma graça. Ele é muito bacana, mas muito simples.

PVN: O projeto do Parque Beira Rio foi surgindo depois?

MF: No meio do caminho. Falamos para o Samuel sobre fazer o parque, ele sempre reagiu negativamente.

FF: Nós sempre víamos esse projeto de restauração do KKKK como uma grande possibilidade de recuperar uma relação da cidade, da população com o rio. O rio como elemento paisagístico, como origem da cidade e tudo mais porque, ao longo dos anos, o regime de cheia do rio causava muito problemas sociais. Registro era famosa porque toda vez tinha inundação. A cidade ostensivamente se voltou de costas para o rio e foi crescendo lá para dentro. Sempre achamos que o KKKK seria um gancho para reverter isso. Então a idéia do parque que estava contida surgiu mais fortemente depois que estreitamos relações com o prefeito que acabou comprando e idéia.

MF: Nós fizemos uma maquete, sem que ele encomendasse. Ele até comentou: *'Puxa, vocês estão me arrumando mais uma encrenca!'* Mas essa maquete foi o que fez com que ele conseguisse dinheiro para fazer o parque em 2007 – R$ 1,8 milhões.

PVN: Mas não foi realizado todo o parque que está no projeto?

MF: Não deu para terminar, mas o mais caro ele fez. Ele desapropriou um monte de casas, ele liberou a área. Hoje, a beira do Rio é pública, é área pública, é espaço público, é de todos. Antes, era tudo fundo das casas. A parte que não foi feita é mais simples de se fazer. Primeiro eles abriram para ninguém construir lá, para não ocupar.

PVN: O lado do mercado foi feito em 2001?

FF: Foi.

PVN: Mas o conjunto KKKK foi inaugurado em que ano?

MF: Foram duas inaugurações, uma do KKKK e, depois, a outra, no ultimo mês do mandato do Samuel, quando se inaugurou o parque, em dezembro de 2004.

PVN: E o conjunto KKKK?

FF: Foi um pouco depois da morte do Covas. Dona Lila que foi inaugurar. Eu lembro que estava um calor infernal, foi em 2002, mais ou menos.

PVN: Aqui no conjunto KKKK não tem a ligação do velho com o novo, uma ligação fixa como seria no Polytheama, no Museu Rodin, no Museu de Cambuí, no Centro Cultural Tacaruna, no Museu Judaico, até no Moinho de Ilopolis aparece a ligação. Em algum momento vocês pensaram em ligar o novo com o velho?

FF: Não é verdade. Tem a marquise de concreto que liga todo o conjunto dos prédios antigos.

PVN: Mas não tem alguma ligação entre o prédio novo – o teatro – e os prédios antigos?

MF: Esse teatro num certo momento estava na praça do Mercado. Ele começou mais próximo dos galpões antigos, mas o terreno estava muito pequeno.

FF: Quando começou o desenvolvimento do parque e desenhamos a praça inteira percebemos que era melhor colocar o teatro onde ele está hoje, próximo ao conjunto. Também não poderia ser no lugar inicial.

MF: Também era necessária a desapropriação de uma casa grande, de dois pavimentos, o que sairia muito caro para a Prefeitura.

PVN: Mas teria ligação física?

FF: Não.

MF: A distância entre os galpões (O Centro de Capacitação) e o teatro era uma maneira era uma maneira de fazer cruzamentos de públicos diferentes. O teatro está quase que grande demais neste espaço, foi o máximo que a gente pôde fazer de tamanho, senão ele iria estrangular o espaço do entorno.

FF: Essa idéia do palco reversível é incomparavelmente mais enriquecida se você a tem na praça.

PVN: Vocês gostariam de fazer mais algum comentario?

MF: Tive de levantar coisas da minha memória que já havia esquecido. Esse negócio da concha é uma pena. O projeto soma uma série de coisas – começa com uma coisa, depois cresce; mas tem também uma série de renúncias. Tem um monte de negociação, muita renúncia por vários motivos, dificuldades no trato com as pessoas, falta de decisão política. Todos esses projetos tiveram. Engolimos sapo de coisas mal feitas, erro de obra.

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 23 de setembro de 2008, respondida por e–mail:

PVN: No texto:

> *"[...] houve a necessidade de construirmos um sistema de proteção contra as inundações que ocorriam no referido prédio, provocadas pelo transbordamento do Rio Ribeira de Iguape. O sistema de proteção consistiu em construir no entorno do prédio, muro e dique de proteção contra inundações em cota superior ao da última e maior enchente ocorrida na região, com margem de segurança suficiente, para garantir e evitar novas ocorrências. Porém, com a construção desse dique e muro e proteção na cota prevista em projeto e estudos elaborados pela FDE, criou–se algumas restrições e dificuldades no acesso de pedestre ao prédio e, necessariamente somos obrigados a tecer algumas considerações:[...] considerando que houve a eliminação do principal acesso, onde também estava previsto um portão/comporta, de frente para a Av. Jonas Banks Leite; considerando que o prédio do KKKK está situado dentro do contexto da área de lazer, criada pela lei 695/87, de 09 de dezembro de 1987; considerando que o prédio do KKKK ficou em área restrita e intra–muros, sem oferecer área externa de uso comum para os usuários do local; considerando a existência de área remanescente circunvizinhas ao dique e ao muro de contenção construído no entorno do prédio e que através de parte dessa área, há a possibilidade de melhorarmos as condições de acesso, propomos algumas intervenções: [...] expansão da área intra–muros visando oferecer aos seus usuários, área de uso comum para atividades externas; [...] promover o tratamento e a incorporação da área externa do entorno do prédio KKKK, valorizando sobre maneira o conjunto de obras realizadas, bem como suas atividades e utilização[14]",*

me parece que a concretização da praça onde está a escultura da Tomie Otake só ocorreu porque a relação entre o conjunto/usuário/rio ficaria comprometida. Se não houvesse a

[14] Relatório da Prefeitura Municipal de Registro, 25 de setembro de 2001. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

necessidade dos muros de contenção das enchentes, talvez não fosse executada a praça. Foi realmente isso que aconteceu?

MF: Nós brigamos muito com o FDE porque queríamos um muro de 1,20m de altura somente (mureta que seria mais do que suficiente para todas as enchentes que poderiam vir). Perdemos essa guerra e o muro foi feito com 2,20m de altura, criando barreiras visuais e enclausurando o conjunto. Fizemos, então, os taludes para enterrar o muro em um determinado trecho, conectando o conjunto com a praça e o rio. A praça, na verdade, já estava prevista, mas ganhou uma nova significação com toda essa história, por ser a conexão franca com o rio.

Eu poderia dizer que antes do muro, toda a área (incluindo onde está o KKKK) era uma grande praça.

2.9.13. Museu Rodin, 2002

Entrevista com Francisco Fanucci, e complementações de Marcelo Ferraz, realizada em 07 de fevereiro de 2008, no escritório dos arquitetos:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

FF: O Museu Rodin–Bahia foi uma idéia do Emanuel Araújo, em função do sucesso das exposições do Rodin aqui no Brasil. Essas exposições qualificaram o Brasil como parceiro do Museu Rodin de Paris. Acabou sendo na Bahia porque o sucesso da exposição lá foi muito grande. Essa exposição aconteceu em São Paulo, no Rio de Janeiro, não me lembro agora se em Porto Alegre, e em Salvador.

Na Bahia foi um sucesso estrondoso e isso encorajou Emanuel e o diretor do Museu Rodin, Jacques Villain, a pensarem nessa possibilidade que foi acolhida pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. A partir de então, começou–se a pensar onde poderia ser e foi definido que poderia ser no Palacete Comendador Bernardo Catharino, que é uma construção em estilo eclético, na Rua da Graça, em Salvador, tombado pelo Ipac, o órgão do patrimônio histórico de lá. Esse é o começo de toda a história.

MF: O Emanuel chegou da Europa e me chamou na Bahia. Era dia 2 de fevereiro, dia de Iemanjá, e ele me apresentou ao secretário: *'Olha, convidei o Marcelo, ele trabalhou com a Lina...'.*

PVN: Como funcionou a parceria para a realização do projeto aqui no Brasil e o Museu Rodin, na França? Era como uma "franquia"?

FF: Houve uma série de discussões e debates. A estrutura do negócio mesmo é uma filial do Museu Rodin aqui no Brasil. É a primeira vez que eles estavam fazendo isso lá e a primeira vez que estavam fazendo isso com uma estrutura museológica aqui no Brasil. A idéia era a de que se construísse um museu, eles cederiam um conjunto de peças – no início, 62 peças em gesso que são da coleção do Museu de Paris; havia no pacote a aquisição de algumas esculturas em bronze, que foi efetivada pelo governo do Estado e essas esculturas estão, hoje, lá nos jardins do museu. Eles cederiam, inicialmente, por um período de 3 anos, essas peças originais da coleção de Paris, que são peças em gesso, portanto muito frágeis. A participação dos franceses nas discussões foi muito voltada para a questão de segurança e controle de umidade – a Bahia tem uma umidade relativa do ar muito alta, o que não é bom para peças

em gesso. Foi mais nesse sentido que eles opinaram e, também no sentido de que o Museu não era só para guardar as peças do Rodin. Haveria um desdobramento do museu, numa construção nova que deveria ser feita, que abrigasse exposições temporárias, renováveis, uma reserva técnica. Todo esse programa foi muito discutido com eles e com a equipe contratada pela Secretaria de Cultura.

PVN: Vinham profissionais da França para discutir o projeto?

FF: Vinha o diretor do Museu Rodin, o Jacques Villain, com um assistente dele. Fizemos algumas visitas a Paris também, para apresentação do projeto, para discussão com técnicos de luminotécnica, de segurança, de climatização, enfim, com técnicos de toda espécie – o projeto, a nossa proposta, foi submetido a um verdadeiro inquérito na França. O Jacques Villain e seu assistente vinham regularmente ao Brasil e acompanhavam passo a passo o desenvolvimento do projeto.

PVN: Quem mais participava da equipe?

FF: Do projeto de arquitetura, éramos só nós do escritório.

PVN: Qual o programa inicial?

FF: O programa inicial era, primeiro, adequar os espaços do palacete às questões técnicas para receber as obras do Rodin e às condições museográficas que se desejava para expor essas peças. O palacete era uma antiga residência, portanto precisava passar por uma série de adaptações, de reformas, de restauro também. Houve um restauro no palácio nos anos 1970, mas de muito má qualidade e que já estava completamente deteriorado. Esse era o programa inicial, além do espaço, como eu te disse, que deveria ser dedicado à reserva técnica e às exposições temporárias.

Esse segundo espaço, esse espaço novo, que deveria ser acrescentado, com o desenvolvimento do projeto foi crescendo de importância e acabou que, no final, ele somava uma área praticamente igual a do casarão. O prédio novo tomou uma proporção que inicialmente não era prevista.

PVN: A escolha do palacete foi uma imposição, uma solicitação por parte dos contratantes para que se usasse um prédio antigo? Por que não poderia ser um prédio totalmente novo?

FF: Esse prédio estava sendo subutilizado pela Secretaria de Cultura. Lá funcionava o Conselho Estadual da Cultura, de Saúde e de Educação. Poucas pessoas trabalhavam ali, era bem subutilizado.

A decisão de utilizar o palacete eu não acompanhei. Talvez o Marcelo pudesse falar melhor que eu. Na parte inicial ele participou mais.

MF: Foi uma decisão do Emanuel Araújo, junto com Jacques Villain que gostou da idéia. Essa questão de fazer um prédio totalmente novo nem foi colocada para a gente. Tínhamos de fazer o Museu Rodin naquele palacete. Aí, no fundo, tinha uma área onde eles achavam que deveria ter uma edícula, uma sala de apoio. A proposta de fazer um prédio novo daquele tamanho foi uma proposta nossa. Fizemos a proposta de um prédio maior e, no princípio, eles ficaram assustados.

PVN: Como foi a aceitação das partes envolvidas – Museu Rodin, Iphan, Governo da Bahia?

MF: A primeira pessoa que tinha de aceitar era a Secretaria da Cultura, o Governo do Estado. O secretário achou uma maravilha, *'esse projeto vai ganhar tudo quanto é prêmio'*, mas *'é um projeto caro'*. Enfim, ele acabou liberando para tocar o projeto. O segundo passo seria apresentá–lo aos franceses. Nesse momento, o Emanuel Araújo tinha saído. Ele chegou a ver o projeto aqui, mas tinha rompido com a Bahia e saído. Nós até quisemos sair com ele, mas falou *'não, vocês continuam'*. Os franceses chegaram e ficaram entre surpresos, encantados e desconfiados: não sabiam se o governo do Estado faria aquele prédio que não era mais um simples depósito. Eles gostaram, mas questionaram muito. Tivemos dois dias de reuniões. No final desses dois dias, os franceses deram ok a 95% do projeto. E aí aprovaram.

PVN: Vocês chegaram a desenhar o projeto como uma edícula?

FF: Não, em nenhum momento. Nós achávamos que só a exposição do Rodin lá iria ser uma coisa para se ver uma vez só e, depois, não teria mais interesse. As exposições temporárias seriam uma garantia de que aquele espaço fosse um espaço vivo. As exposições temporárias proporcionariam renovações e outros eventos. A idéia do prédio novo foi crescendo nas conversas aqui, entre nós mesmos.

PVN: Quais as intervenções realizadas no programa inicial, por que e por quem?

MF: O programa inicial era muito vago. Nós criamos esse programa.

FF: Acho que é importante dizer o seguinte: quando o trabalho chegou para nós, tudo era muito vago. Durante muito tempo, ou, melhor dizendo, durante o tempo todo em que discutimos o projeto do Museu Rodin, o que tinha de concreto em cima da mesa eram os nossos desenhos.

MF: Havia o trabalho da Maria Inês que trabalharia mesmo que fosse de graça – porque achava o projeto muito importante – no suporte, cadastramento de obras, textos de apoio. Mas o programa do projeto nasceu aqui dentro do escritório.

FF: Na primeira parte do trabalho eu não participei muito. Entrei mais no projeto mesmo.

PVN: Houve algum estudo sobre a edificação, técnicas ou materiais empregados?

FF: Fizemos uma série de prospecções. Uma questão difícil do palacete é que ele é uma construção eclética e exagerada como toda construção eclética – profusão de detalhes, cores etc. As pinturas internas eram magníficas, foram realizadas por artistas importantes da época. A construção do palacete foi importante porque introduziu técnicas construtivas novas, diferentes daquelas que eram utilizadas lá. Então, tivemos de fazer uma série de prospecções em fundações, alvenarias, para tomar partido de como proceder com o restauro.

Essa casa tinha de ser transformada num museu; tinha de ter sistema de circulação eficiente e dimensionado para um número de visitantes que, antes, a casa não tinha; havia a necessidade de preparar alguns espaços, como o terceiro pavimento (dos dormitórios), para exposição – o que seria exposto lá, do ponto de vista museográfico, era uma coleção de estudos do Rodin, de peças que só tinham sentido se fossem vistas no conjunto. Para isso precisávamos de um espaço contínuo na casa; então, tivemos de romper algumas paredes (as paredes divisórias dos quartos). Tomamos uma série de cuidados para fazer isso, foi um dos momentos difíceis do projeto, de discussão com o pessoal do Ipac.

Nosso partido em relação ao restauro – à medida que a casa precisava se transformar, tanto em relação a demolições, abertura de espaços maiores, introdução de sistema escoamento de águas pluviais, novo sistema de iluminação, rede de distribuição de ar condicionado e controle de temperatura, controle de umidade de cada sala, foi o de fazer como se fosse um sistema nervoso externo na casa. Rasgamos o reboco externo, embutimos todo esse sistema de instalações para não mexer nas pinturas internas e, depois, refizemos esse reboco. Fizemos a introdução de uma rede de fios, cabos, tubulações, sempre pela pele do edifício.

O trabalho de restauro foi feito rigorosamente, cientificamente, na área interna do palacete – os pisos, a recuperação estrutural desses pisos, as pinturas de parede, as pinturas de forro. Na parte externa foi refeito todo o reboco, reconstituindo todos os desenhos decorativos.

PVN: Foram vocês que realizaram o projeto de restauro?

FF: Fomos nós que fizemos. Foi executado por uma equipe da Bahia; nós discutimos técnicas específicas com eles, mas o conceito geral fomos nós que fizemos.

PVN: Quando vocês conheceram o palacete, todas as pinturas que lá estão já estavam? Vocês descobriram alguma pintura nova nas prospecções?

FF: A notícia que tínhamos era a seguinte: nos anos 1970, o palacete tinha um jardim muito maior. O palacete tem um desenho, uma espécie de um mirante na cobertura, de onde se avistava o mar. Nessa época, foi feita uma operação imobiliária em que foi cedida a parte dos fundos – fundos em relação à Rua da Graça – e uma faixa lateral do jardim para a construção de um edifício residencial na parte posterior da edificação, com acesso por uma rua lateral ao palacete. Em troca, eles fizeram uma espécie de restauro; na verdade, deram ‘um tapa’ lá. Mais atrapalharam do ponto de vista do restauro do que ajudaram. Foi uma coisa muito mal feita e, quando chegamos, estava muito detonada já e com um uso indevido por um órgão meramente burocrático. Havia esse histórico de um primeiro restauro. Não houve nada que tivesse se perdido.

Durante o nosso restauro, acompanhamos a obra com viagens mensais ou quinzenais, seguindo todo andamento da obra. Nós nos surpreendemos com os desenhos originais do forro que foram aparecendo enquanto se tirava os vernizes vagabundos que foram colocados. As coisas iam aparecendo, e os desenhos de revelando.

PVN: A disposição dos ambientes do palacete influenciou, de alguma forma, a distribuição dos novos usos? Como?

FF: O palacete era composto basicamente de três pavimentos. Eu entendo 4 pavimentos: um que é o térreo, tem um pé–direito bem baixo – de 2,50 m, por aí, quase um porão – e era utilizado como área de serviço, lavanderia, área da criadagem; o pavimento principal da casa, onde estavam as salas, os estares; a parte de cozinha que ficava no fundo e tinha um tipo de construção diferente – a parte social da casa tinha um piso de assoalho que se apoiava especificamente em três vigas longitudinais, principais do palacete; foi necessário fazer alguns reforços na estrutura do assoalho que estava um pouco danificado –: a parte da cozinha era de um piso em abobadilha de tijolos, com vigamento

metálico, em ótimo estado de conservação; no pavimento dos quartos, a planta era bem dividida: havia algumas salas, alguns sanitários. O engraçado desses dormitórios é que havia uma circulação central que distribuía para todos os dormitórios, com uma porta central nas paredes que dividia uns dos outros; havia um caminho interno entre os dormitórios, provavelmente para a mãe ir dizendo boa–noite para todos os filhos, sei lá, eu para que servia isso. Essas portas foram uma deixa para nós – a idéia era abrir essa porta como se fosse um pórtico. Com isso, mantivemos íntegros os desenhos dos pisos de cada cômodo, dos forros e das paredes. As paredes divisórias deixaram pequenas espaletas que marcavam a divisão original dos cômodos.

Em termos de espaço para abrigar o programa, a intervenção mais radical foi essa, além da introdução do novo sistema de circulação vertical, com o novo elevador e a escada metálica.

Houve uma coisa importante que fizemos aí – quando visitamos o palacete, descobrimos um sótão maravilhoso, com pé–direito de 6 metros de altura e que não servia para nada, era suporte de um desenho do telhado, e criava aquele belvedere a que me referi, de onde se avistava o mar. O telhado tinha uma parte bem vertical mesmo, e uma parte mais plana.

A surpresa para a gente e para todos que já conheciam a casa foi incorporar esse sótão à convivência da casa. Criamos mais um lance de escada na escada principal da casa e preparamos um piso em cima da estrutura que sustentava o forro – que já era muito forte e nós reforçamos mais um pouco – e travava as três paredes estruturais da edificação. Propusemos um piso de madeira e um forro para esse sótão de tal maneira que se tornou um espaço bem interessante. Hoje está sendo usado como espaço expositivo, não era essa a nossa idéia. A idéia, primeiramente, era que lá fosse instalada a parte administrativa: sala de diretor, sala de reuniões; depois, por sugestão do Emanuel e pelas características dimensionais, repensamos e entendemos que se comportaria muito bem como um pequeno auditório, para cerca de 80 pessoas. Fizemos uma consulta ao engenheiro de estrutura e eles acharam que não haveria problema se o número de pessoas fosse controlado. Isso daria um auditório muito interessante, seja para um recital de música clássica, de poesia, ou para pequenos seminários. Era uma coisa que estava faltando mesmo para completar as atividades do museu. Essa foi a nossa proposta final. Hoje, lá, está sendo utilizado como espaço expositivo indevidamente, não há iluminação correta, não há suporte expositivo.

PVN: Como foi a discussão a respeito das intervenções no palacete – a implantação da escada/elevador, a remoção das paredes internas, a pintura externa?

FF: Esses três itens foram bem discutidos, pois eram os três pontos principais do projeto de intervenção. Com relação ao novo sistema de circulação, é uma necessidade, é importante que seja feito. Nós começamos com a idéia de criar um bloco externo, onde se resolvesse a questão da circulação; esse bloco se ligaria por passarelas, por passadiços, aos pavimentos da casa. Resolvemos fazer uma coisa um pouco diferente que nós definimos como uma obturação, uma amálgama; uma coisa que fizemos justamente numa parte de interrupção da cobertura que era um terraço que saía da cozinha. Ali dentro coube exatamente a escada com as condições de dimensão necessária e o elevador que atende também aos deficientes. Foi bastante polêmico isso lá. Tivemos de discutir, defender basicamente esses três pontos numa reunião com os técnicos do IPAC. Não foi uma conversa muito fácil, mas conseguimos a aprovação.

Onde eles resistiram mais, não foi nem em relação a parte nova porque ela usou uma espécie de vazio que havia no terreno – abatemos uma única árvore, para construir o bloco novo. Ele entrou exatamente, raspando, entre as árvores que já existiam. É possível ver hoje, lá, são árvores antigas que tiveram alguns galhos podados, mas que conversam um pouco com o edifício.

Quanto ao bloco novo, embora tenha a mesma área do palacete (tem um pavimento em subsolo, que é toda a parte de reserva técnica, de controle; isso fez com que ficasse, fisicamente no terreno, um pouco mais baixo do que o palacete) ele guarda algumas relações de escala com umas linhas existentes, também porque ele ficou atrás do palacete em relação a rua. Um transeunte menos atencioso da Rua da Graça nem percebe que tem uma construção nova atrás. O bloco novo, em planta, segue praticamente as linhas do palacete. A presença do palacete Comendador Catharino na cidade, na rua, continua sendo a mesma. Isso foi um ponto tranqüilo.

A conversa pegou muito na questão da demolição das paredes. Nós tínhamos bastante convicção no que estávamos fazendo porque deixávamos todos os sinais ali e, era uma demanda muito clara do ponto de vista expográfico. Uma coisa que foi desenhada para ser uma casa não é necessariamente boa para ser um museu – temos de mudar, de adaptar, temos de fazer isso com bastante cuidado, com bastante

precaução e não se pode ter medo de fazer também. O ponto que pegou mais foi realmente esse aí.

PVN: Alguma dessas paredes que foram demolidas tinham pinturas murais como as existentes nas áreas sociais da casa?

FF: Não, praticamente não. Eram dormitórios, as pinturas de parede ocorriam mais na parte social da casa. Os dormitórios tinham pinturas no teto.

PVN: Como foi a escolha do local para a colocação da nova circulação vertical? Em algum momento foi discutida uma outra solução?

FF: No período de trabalho com esse projeto, tinha um outro acontecendo aqui no escritório que estava no momento final e eu estava mergulhado de cabeça nele, que é da escola de Santo André. Nesse meio tempo, o Marcelo viajou com o Emanuel. Eu comecei a entrar nesse projeto para valer mesmo quando entrou outro projeto importante para nós, que foi o projeto do Museu do Oscar Niemeyer. Eu viajei algumas vezes com o Marcelo, mas ele acabou ficando mais responsável pelo Museu Oscar Niemeyer e eu acabei ficando mais no Museu Rodin.

[interrupção – telefonema]

Como eu te disse, a respeito da escada, chegamos a cogitar um volume externo. Quanto a essa introdução do novo no velho, fizemos alguns croquis e nos convencemos de que seria uma solução mais forte e menos óbvia do que uma torre de circulação externa. Talvez perturbasse até mais. A solução para a circulação externa foi sempre pensada no mesmo lugar. Os desenhos com a torre de circulação externa nós jogamos fora.

Tem uma coisa importante que é a seguinte: essa circulação, pela presença da passarela, serve também para o anexo. Ela se encontra numa posição estratégica.

PVN: O que veio primeiro: a passarela ou a circulação?

FF: Veio tudo junto. Quando apareceu a circulação vertical nesse local, a passarela já veio junto. Nós estávamos trabalhando justamente no desenho do anexo, criando essa cota "+ 3,00", que é exatamente a cota do piso principal do palacete, para que fosse possível numa mesma cota visitar tudo. Esse passadiço, além de ligar o novo ao velho, tem uma derivação e se aproxima de um local onde deve ser implantada a Porta do Inferno, aquela obra importante do Rodin, a síntese da vida do Rodin – uma escultura de 6 m de altura por 4 m de largura; para observá–la, pois é muito rica em detalhes, é necessário você se aproximar. Então, essa passarela se aproxima um pouco do lugar reservado para receber a Porta do Inferno, para permitir, para facilitar um olhar um pouco mais detalhado da escultura. Segundo depoimento do Jacques Villain, é a primeira vez que alguém pensou nisso. Lá no Museu Rodin, de Paris, a Porta do Inferno fica nos jardins e você tem aqueles binóculos para percorrer por toda a escultura e ver todos os detalhes. Foi a primeira vez em que se pensou em aproximar dessa cota mais alta para ver com mais cuidado.

PVN: Nos croquis, o volume de concreto da circulação vertical nova aparece sempre como um bloco fechado e com pequenas aberturas. O que determinou a utilização do muxarabi?

FF: Nós apresentamos o projeto assim e uma das argumentações que o pessoal do Museu Rodin de Paris fez foi a de que o visitante entraria numa caixa fechada. Nós ficamos num impasse, defendíamos que fosse um negócio forte. Lá na reunião é que surgiu a idéia de se fazer o muxarabi, ou seja retomar o muxarabi aqui. Quem estivesse caminhando, através do muxarabi, ia olhando, em diferentes alturas, o edifício novo.

PVN: Além dessas intervenções, quais outros elementos, materiais ou técnicas novas foram utilizados no palacete?

FF: O piso foi totalmente retirado, num trabalho primoroso de restauro da equipe da Bahia. O Museu Rodin talvez tenha sido a obra que realizamos com maior apuro. Todo piso original da casa foi retirado, as peças foram numeradas, foram feitas obturações da mesma madeira nos pontos em que estavam estragadas. É um assoalho duplo – tinha um barroteamento do piso, depois tinha o assoalho e, sobre o assoalho, tinha um trabalho quase que de marchetaria, com pequenos tacos colados sobre esse assoalho. Essas peças foram retiradas para reforçar as estruturas de apoio. Marceneiros muito hábeis e muito organizados foram numerando peça por peça, restaurando uma por uma, e elas foram repostas depois.

O que foi introduzido de novo no casarão, além das instalações: toda parte de controle, de ar condicionado, de luminotécnica, a circulação vertical e os materiais novos do sótão – forro e piso novo.

PVN: Em relação ao prédio novo, o que determinou o seu partido? Forma, material, tamanho?

FF: Esse projeto do novo, eu acho, teve muita fluidez. É o espaço mais fluído que conseguimos fazer aqui. As paredes são estruturais. Ele é um pouco miesiano. São grandes muros, paredes de concreto que são estruturais e organizam esses espaços. Um muro não toca no outro, por ali você passa. O passadiço se transforma num mezanino e contorna praticamente o salão expositivo, possibilitando observar o que está exposto lá de uma cota superior. A abertura que o espaço expositivo principal tem para o pátio externo – imaginamos várias possibilidades de uso, com uma fachada inteiramente de vidro; torna possível integrar numa mesma mostra, numa mesma exposição, por exemplo, o interior e o exterior, quase que completamente.

Uma característica que buscamos muito foi essa fluidez – há painéis desenhados por nós que se encaixam na parte externa do caixilho, há um sistema automático de fechamento da luz que vem do teto (é uma iluminação muito boa para esculturas, mas não para tudo que pode ser exposto); o espaço se integra ou se isola.

PVN: Vocês foram os responsáveis pela museografia e disposição das peças no jardim?

FF: Há um projeto museográfico que não sei nem se vai ser implantado em relação ao casarão. Provavelmente não. Eu não sei te dizer, porque as peças do Rodin vão chegar agora em março. Há uma proposta museográfica para receber essas peças; na ocasiã, foi discutida pelo pessoal de Paris conosco. Na nossa opinião é um pouco exagerado, cria suportes muito fortes como linguagem, poderiam ser coisas um pouco mais finas como é no Museu Rodin de Paris. Gostaríamos de poder opinar nesse sentido.

Em relação a museografia no espaço novo, criamos todas as situações para que se pudesse construir paredes, dividir paredes – tem uma série de recursos, como ganchos no teto; desenhamos um sistema expográfico que pode ser usado lá, pode ter diversas configurações, pode fechar espaços, pode separar espaços internos. É oferecido um edifício com recursos de arquitetura que permitem configurações diferentes, que podem abrigar mostras e exposições de características bem diferentes, evitando ter de se construir ou quebrar coisas.

PVN: E a disposição das peças no jardim?

FF: A disposição das peças no jardim foi bastante discutida com a gente. O autor do projeto de paisagismo é o arquiteto Raul Pereira. O jardim já é uma coisa importante no casarão; o jardim do Museu Rodin é muito importante também lá em Paris – você tem um bilhete só para o jardim, para ver a série de esculturas em bronze. Nós sabíamos da importância do jardim, desde o jardim do bem tombado quanto o jardim para o Museu Rodin. Desenhamos todo o piso, escolhemos lugares, discutimos com o paisagista. O paisagista desenhou um jardim de características tropicais, diferentemente do jardim francês que é todo organizado, todo alinhado. O projeto do Raul é bem bonito é foi feito muito em acordo com as idéias da arquitetura, foi bem integrado.

PVN: A idéia do uso de telas metálicas em uma das laterais como suporte para trepadeiras – e, conseqüentemente, a criação de um muro verde que esconde a vizinhança –, surgiu da arquitetura ou do paisagismo?

FF: Surgiu de uma circunstância do próprio terreno. Como eu te disse, a operação imobiliária dos anos 1970 suprimiu uma faixa longitudinal dos fundos do terreno do palacete. A outra lateral, oposta a lateral onde está a rua de acesso ao prédio, são fundos de terrenos que dão para a rua vizinha, o que resultou numa paisagem muito desorganizada, muito caótica – são fundos de edifícios, edículas.

A nossa idéia dessa tela foi a de criar um muro verde que pudesse ser um fundo para a nova circunstância do casarão como museu. É também o fundo, futuramente, para a Porta do Inferno. Não tem sentido colocar a Porta do Inferno naquele lugar com aquele fundo caótico. Na verdade, criamos um véu verde abraçando um pouco o conjunto todo.

PVN: **A possibilidade de diferentes percursos no prédio novo foi uma idéia externa ou nasceu com o projeto?**

FF: Nasceu com o projeto, totalmente. Não há um acesso principal, é possível organizar exposições lá com essa porta aberta e aquela fechada, ou vice–versa. Isso era uma idéia do projeto de arquitetura.

Nesse sentido, acho que o Marcelo é enfático quando fala que o único material que existia para discussão era o nosso material que estava na mesa. Foi em cima das propostas de arquitetura que surgiram as concepções como deve ser: a arquitetura sendo proposta junto com a museografia, junto com o paisagismo. Acho que conseguimos levar todas essas coisas juntas.

PVN: O Museu ficou pronto e as peças em gesso ainda não chegaram. De Museu Rodin, o local passou a se chamar Palacete das Artes. O que aconteceu?

FF: Na verdade, o cronograma é esse mesmo. O contrato de cessão do direito de uso ou coisa assim, que foi assinado entre o governo da Bahia e o governo francês, está vigente. Está vigorando, o cronograma está correndo.

O que aconteceu nesse meio tempo é que houve uma mudança de governo, e essa prática brasileira de não continuidade de um governo para o outro é terrível. No caso dessa obra, feita com dinheiro público, essa coisa importante para o Brasil, e principalmente para a Bahia, que é ter um Museu Rodin, mesmo isso, é muito questionado por quem assumiu o governo na Bahia. Foi o fim da dinastia Antônio Carlos Magalhães. Tudo fica sob suspeita. Esperamos que isso passe.

Hoje, o nome é Palacete das Artes/Museu Rodin. É ridículo, achamos que não tem o menor sentido. É um orgulho ter o Museu Rodin aqui e esperamos que o tempo se encarregue de acertar essas coisas.

PVN: O que era mais atrativo nesse projeto?

FF: Esse projeto tem muita coisa atrativa. Primeiro que a Bahia tem um patrimônio colonial maravilhoso, riquíssimo, e essa casa, não sei se hoje já é diferente, era o único exemplar de arquitetura não colonial tombada pelo patrimônio. O palacete é um edifício muito importante, inaugurou um padrão novo de construção, de técnica construtiva, de aparência, de recursos, nessa região da cidade. Trabalhar num edifício como esse já é uma coisa delicada e tivemos de ter muito cuidado.

Fazer um museu é uma coisa fascinante. Museus são, hoje, espaços muito diferentes da concepção que tiveram no passado, de lugar onde se guardam coisas velhas. Hoje, museus são espaços de reflexão, espaços de encontro. Na cidade, cumprem um papel muito importante de divulgação da cultura, de debate, de convivência entre as pessoas. O museu é um programa contemporâneo dos mais importantes para cidade.

Além disso, trabalhar com o Museu Rodin, trabalhar com um artista que tem uma importância capital na arte moderna, é uma experiência muito diferente daquela da vinda, por exemplo, do Guggenheim para cá, que é uma ação que visa essencialmente lucro, são filiais que têm objetivos mais mercadológicos do que qualquer outra coisa. Neste caso, é uma filial do Museu Rodin no Brasil mesmo**,** não é uma operação comercial. É um relacionamento de natureza cultural, talvez seja o primeiro desse tipo ou desse porte no Brasil. São tantas coisas interessantes juntas.

PVN: Qual a maior dificuldade nesse projeto?

FF: A dificuldade maior era como tratar o palacete, como dotá–lo das condições técnicas e museográficas de que precisava para poder funcionar, sendo que, originalmente, ele era uma residência, além de ser um bem tombado. Essa, talvez, tenha sido uma das grandes dificuldades.

O outro desafio importante é a convivência dessa construção histórica com esse edifício novo ali, com 100 anos de diferença, e essa parte nova tentando não agredir e não se conflitar com aquilo que já existia, mas também não se submeter completamente. O prédio novo se coloca fortemente, com a visão de que ali há um diálogo com 100 anos de diferença. Acho que isso, para nós, foi uma coisa difícil, mas, ao mesmo tempo, fascinante.

PVN: Qual foi a grande inovação nesse projeto?

FF: Não sei se tem tanta inovação assim. Essa coisa de transformar edifícios históricos em museus é um negócio que tem sido feito desde que os museus existem. O espaço pensado para museu é uma coisa recente, nova. Na verdade, os museus foram se formando em edifícios existentes – palácios, galerias. O museu como programa arquitetônico novo é um negócio muito recente. Eu não sei se têm muitas inovações nisso.

Talvez essa coisa meio abusada do novo entrando no velho é quase provocativa. Normalmente a atitude é muito mais de respeito com submissão, as pessoas ficam cheias de pudores. Talvez tenhamos sido um pouco abusados nesse sentido, mas o resultado não traduz uma forma de agressão.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

FF: Sempre utilizamos referências em tudo o que fazemos. Eu te disse que acho que o prédio novo é meio miesiano. Eu não sei nomear, mas já vimos coisas assim, como a associação de matérias novos e velhos, coisas do Sverre Fehn, que admiramos bastante.

PVN: Como você conceituaria esse projeto?

FF: Que pergunta difícil! Eu falei para você um monte de coisas que para mim são os conceitos desse projeto, composto de todas essas decisões

e desses caminhos. Não houve uma conceituação *a priori.* Num projeto você refaz permanentemente as idéias, num processo de trabalho você revê coisas. Acho que o conceito é um pouco de tudo o que eu disse.

O que é o conceito de um projeto?

Nesse caso, apresentamos um texto em que falávamos muito de CONVIVÊNCIA como uma essência: convivência do novo com o velho, convivência das pessoas. Acho que há um espaço importante que é o vazio entre o novo e o velho. Nesse vazio, que é um intervalo em que você observou uma série de exposições em um edifício e está se dirigindo ao outro, você tem o contato com a natureza, a loja de *souvenirs*, o café, você encontra as pessoas. Esse vazio é uma coisa muito importante no espaço desse museu e é consagrado a esse sentimento, o da convivência, que pode ser entendido em termos do conceito mais forte desse projeto.

PVN: Você gostaria de fazer mais algum comentário sobre essa intervenção?

FF: Acho que falei sobre tudo a respeito desse projeto.

Tem uma coisa legal de falar: trabalhamos com todos os escritórios técnicos da Bahia e foi muito bom trabalhar com eles. Os calculistas eram excelentes. Tínhamos o desafio da passarela. Depois de feito o croqui, colocamos esses pilares e não tinha nada a ver. Esse desafio, que era uma brincadeira de tirar os pilares, virou uma coisa de verdade. A passarela tem um vão de quase 20 metros e, quando engata no edifício novo, fica pendurada, em balanço; na verdade seria um percurso, sem apoio aparente, de quase 50 metros. Dependendo do ângulo que se olha, dá uma certa leveza.

A passarela foi uma dificuldade técnica de construção, ela é toda protendida e discutimos exaustivamente com o pessoal do Bahia. Eles tiveram um comportamento muito legal, sabiam que estavam fazendo uma coisa que era muito diferente do que faziam sempre (estavam acostumados a trabalhar com prédios comerciais). O resultado é muito bom. Do ponto de vista técnico não houve nenhum problema maior. Tudo funciona muito bem, acho que isso é importante dizer. O pessoal de elétrica e hidráulica é excelente. Tecnicamente, tudo funciona muito bem. Tudo foi um trabalho muito competente das equipes técnicas da Bahia.

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 24 de setembro de 2008, respondida por telefone:

PVN: Existem dois cadernos sobre o restauro do palacete: "Relatório de Prospecções – Museu Rodin Bahia" e "Proposta de serviços extra–contratuais". Equipe Técnica: arquiteto Renato Machado Leal, restaurador Orlando Ramos Filho, arquiteto Fernando Machado Leal, restauradora Ângela Motta e restauradora Sylvia Bastos. Salvador, BA, s/d. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. Mas, no Museu Rodin – Relatório de Atividades 2001–2003 (Rapport d'Activités 2001–2003), diz que foram contratados serviços de diagnóstico com a restauradora Ana Maria Villar e equipe (da UFBA).

a) Existe alguma relação entre as equipes (o primeiro relatório citado está aí no escritório, e o segundo foi fornecido pela Eulâmpia, mas não há o relatório do diagnóstico)?

b) O caderno de restauro que vocês elaboraram foi baseado nessas prospecções?

MF: Nós elaboramos um relatório de restauro aqui na Brasil Arquitetura. Quando a obra foi licitada, a construtora que ganhou, do Renato Leal, filho do professor Fernando Leal, contestou muito do que estávamos propondo. Então, contrataram esses serviços "Relatório de Prospecções – Museu Rodin Bahia" e "Proposta de serviços extra–contratuais". Mas, no final, o que valeu foi o nosso relatório – elaborado do zero, ou seja, não se baseou em nenhum outro.

Quanto ao serviço de diagnóstico da restauradora Ana Maria Villar, não me lembro. Talvez tenha sido contratado para realizar as prospecções das pinturas murais.

PVN: No relatório de restauro do Museu Rodin, realizado pelo Brasil Arquitetura, a cobertura em ferro e vidro da varanda dos quartos seria removida mas, no memorial específico de restauro das fachadas e coberturas, a cobertura seria mantida. Por que há duas informações contraditórias? Em um primeiro momento vocês eliminariam a cobertura? Por quê?

MF: Em nenhum momento pensamos em tirar a cobertura. Tínhamos, sim, o desafio de solucionar a captação das águas pluviais.

PVN: Quanto à passarela, um dos croquis estuda a possibilidade da passarela de ligação entre os prédios acontecer no primeiro e no

segundo pavimento, enclausurada por vidros de ambos os lados e coberta por laje. Se essa solução tivesse sido utilizada, a passarela do segundo pavimento do palacete chegaria à cobertura do prédio novo. Vocês estavam pensando em algum uso para a cobertura do prédio novo?

MF: Nós nunca pensamos em utilizar a cobertura. O croqui era uma mera especulação; talvez ainda não tivéssemos pensado em enterrar um dos pavimentos do prédio, com isso a passarela teria dois níveis – um para acessar o primeiro pavimento (hoje, térreo); e outro, para acessar o segundo pavimento (hoje, 1º pavimento).

2.9.14. Museu de Porto Seguro, 2002

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 19 de março de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como e qual foi a solicitação para este projeto?

MF: A Fundação Roberto Marinho estava reformando essa edificação que já era um museu bem precário, para transformá–lo num museu mais ligado às mídias modernas. Eles contrataram a Ana Beluzzo para conceber esse novo museu.

Teve uma polêmica de nome – Museu do Descobrimento, Museu de Porto Seguro.

Quem fazia a produção de tudo era a Ana Helena Curti. Um dia, ela me liga perguntando se eu queria fazer o projeto. Eu disse *'claro que sim'*. Eu já conhecia a Ana Beluzzo. Ela fez um estudo profundo porque é uma área muito pequena, embora seja o prédio mais importante de Porto Seguro, um dos mais antigos. Estava mergulhada profundamente na questão do descobrimento, da importância daquele sítio e do fato em si; e, tinha que selecionar elementos muitos fortes e sintéticos para mostrar o que foi a chegada dos portugueses no Brasil. A Ana fez uma concepção bacana e, com um programa bom, o projeto fica bacana também. Trabalhamos muito juntos, pensando em fazer isso, fazer aquilo. É um projeto quase de museografia como um todo, para um conteúdo forte – a sala dos índios, a sala dos navegadores e 'o encontro' num grande telão de 9 metros que é precursor do Museu da Língua Portuguesa (esse projeto foi feito antes do Museu da Língua Portuguesa e ali estava o embrião da tecnologia usada no Museu da Língua. Eu sei, porque foi a Isa, minha mulher, que fez o Museu da Língua, e estávamos fazendo isso antes, em Porto Seguro).

O trabalho da Ana é maravilhoso.

Chegamos a fazer um estudo que é a coisa mais legal do projeto e que não foi feito – que é a escada que sai para fora do prédio, na parte dos fundos. Ela foi absolutamente rechaçada. Foi uma briga.

A edificação tem dois pavimentos e não há comunicação entre eles pela parte interna. Você entra na edificação por uma escada que te leva ao pavimento superior – lá de cima é que jogavam os presos por um alçapão. Não existia comunicação interna a não ser indo para rua – o térreo e o primeiro pavimento são isolados.

Num museu em que se tem um trajeto, um passeio, era preciso criar uma escada de comunicação entre os dois pavimentos. Estudamos muito isso – eu pensei em fazer uma escada para fora, com estrutura metálica branca, solta do chão. As pessoas, de baixo ou de cima, entravam num pequeno túnel de vidro (piso, teto e parede de vidro). A caixa da escada seria fechada, e como a parede do fundo do museu é uma parede cega, esse fundo da escada funcionaria como uma tela de cinema. Atrás tem um grande gramado que seria um lugar perfeito para projetar filmes.

O Iphan na Bahia não queria nem conversar sobre isso: *'não adianta vir aqui que eu não vou discutir, não tem conversa'*. Como a Fundação Roberto Marinho era o proponente que estava tocando o projeto e tinha contratado a Ana e o escritório também, eu fui convencido pelo pessoal da Fundação. Fiquei muito bravo, queria levar isso adiante, queria levar para o Iphan de Brasília, mas eles disseram *'nós não vamos fazer! Nós não vamos brigar com o Iphan e acabou'*.

A coisa mais legal desse projeto teria sido isso. Era uma coisa bacana, um elemento forte das coisas que estávamos experimentando – o Museu Rodin vem depois disso; de como lidar com o elemento novo, como lidar com o patrimônio construído com efeito e com ousadia. Bom, isso não foi adiante; tinha até dois estudos de posicionamento da escada. Então partimos para fazer uma escada interna, que é muito parecida com a da minha casa.

PVN: Hoje a escada está um pouco diferente do projeto. Fizeram uma espécie de escritório embaixo dela.

MF: É um absurdo. Essa escada é a solução mais legal do projeto.

FF: Foi uma burrice do pessoal do Iphan não fazer essa escada indo para fora.

MF: Junto com a tela de projeção externa, no gramado, tínhamos a idéia de fazer, no paisagismo, uns morrinhos na grama para o pessoal encostar, deitar.

PVN: Nas fotos do levantamento, na sala do encontro, existe uma escada que hoje deu lugar à escada nova. Não é original?

MF: É uma escada horrorosa, feita depois. Eles mantinham aquilo como se fosse antigo. Qualquer pessoa que chegava lá achava que era antiga. Então fizemos a escada nova. Eles relutaram um pouco no Iphan, mas aprovaram. Foi meio duro porque não é a linguagem do Iphan, eles têm de disfarçar as coisas – usam o disfarce de uma coisa nova que parece antiga.

Para pintar o teto de azul foi uma briga. A idéia era ver um céu azul. O teto não era original e eles não deixaram nós fazermos um teto diferente. A casa não tinha teto originalmente, só tinha o telhadão. Eles fizeram um forro "saia e camisa" imitando, um forro antigo. Eu briguei e falei *'isso nós não vamos engolir'*. Eles não queriam o azul, mas aceitaram.

PVN: E como foi a aceitação da sala que faz referência a antiga cadeia?

MF: As coisas foram sendo feitas. A Superintendente o IPHAN local tinha muito medo, não tinha coragem, e acabava mandando as decisões para Salvador. Ela foi muito pressionada.

No final, o projeto foi bacana, de mobiliários, museologia. A Sala dos Índios é o ponto alto... aquela placa de aço.

PVN: Havia a previsão de se ter uma passagem, da sala 1 para a sala 2, através de passarela por cima da escada de acesso. Por que não foi executada?

MF: O Iphan não deixou. O percurso seria muito mais interessante. É incrível, não é? É um absurdo! Mas é um Museu decente. Não sei, como está agora?

PVN: Está bem conservado.

MF: Mas se você visse como era antes. Era um museu ginasial.

A Ana, no final, rompeu com eles porque o filme que passa é um filme que ela não assina a autoria, não reconhece aquilo como sendo da pesquisa dela. Fizeram uma moldura no próprio filme, imitando uma coisa antiga. Ela ficou revoltada com aquilo, com o conteúdo, e brigou feio.

Voltando a questão da escada, foi um exercício legal. Tem uma coisa da surpresa, é como se fosse um túnel e você descobrisse um outro espaço.

FF: Depois utilizamos a mesma solução no projeto de Piracicaba.

MF: Nessa solução da escada também tem a coisa do Álvaro Siza, da rampa que sai para fora.

PVN: Nunca foi discutida a acessibilidade?

MF: Foi discutida sim. Chegamos a estudar um elevador no lado oposto à escada interna nova. Mas não foi liberado pelo Iphan, disseram que não tinha necessidade.

MF: Está funcionando a som da cadeia?

PVN: Está. É impressionante entrar nessa sala.

PVN: Vocês foram os responsáveis pela museografia?

MF: Fomos. O Giancarlo Latorraca foi colaborador nosso.

PVN: Então a equipe era você, o Chico e o Giancarlo?

MF: É.

FF: Eu, para falar a verdade, não participei desse projeto. Discuti algumas coisas de museografia com o Marcelo.

PVN: Houve mudança de programa em relação à proposta inicial?

MF: Antes do nosso projeto, eles ficaram anos trabalhando lá. Queriam fazer uma coisa de Som e Luzes, no ano 2000, nos 500 anos. Captavam dinheiro, gastavam, faziam projeto e o negócio não saía nunca – típico da Fundação Roberto Marinho. No final, viram que faltava conteúdo e contrataram a Ana Belluzzo. O Museu foi feito para comemorar os 500 anos, mas foi inaugurado em 2002.

PVN: Tem um estudo para a Igreja de São Benedito. O que seria esse projeto?

MF: Aquela igreja é superbacana. A nossa idéia, junto com a Ana, era a de que tudo ali, naquela parte alta de Porto Seguro, funcionasse como um museu. A igreja de São Benedito seria o auditório desse museu, para conferências e para shows. A igreja não funciona como igreja. Mas esse estudo não foi adiante. O pessoal da Fundação não queria saber.

PVN: Você gostaria de fazer mais algum comentário sobre essa intervenção?

MF: Esse projeto foi legal. Essa escada não executada, uma hora nós faremos num outro projeto.

FF: Foram duas tentativas já (Porto Seguro e Piracicaba).

2.9.15. Centro Cultural de Araras, 2004

Entrevista com Francisco Fanucci, realizada em 19 de março de 2008, no escritório do arquiteto:

PVN: Como é a história desse concurso?

FF: Era um concurso para projetar um Centro Cultural junto à Estação de Trem de Araras, que serviu por muito tempo à fábrica da Nestlé. É uma das primeiras fábricas da Nestlé no Brasil, se não a primeira.

PVN: Era um concurso aberto?

FF: Era um concurso aberto. Acho que o Marcelo estava viajando nessa época – em Brasília, no Monumenta.

PVN: Quem lançou o concurso?

FF: O IAB e a Nestlé.

PVN: Como se deu o interesse por esse concurso?

FF: Eu estava aqui, o Marcelo em Brasília, o Anselmo falou *'vamos participar?'*. Aí, fizemos uma equipe só de velho que não sabe desenhar em computador – eu, o Anselmo Turazzi e o Hermam Tatsch.

PVN: Vocês chegaram a se inscrever no concurso?

FF: Nos inscrevemos, começamos a trabalhar, e pedimos socorro para o Pedro Barros, que era craque de 3D no computador, na última hora. O Anselmo mexia num programa de computador que ninguém conhecia, ninguém trabalhava direito na época. Eu não sei o nome do programa. Aí, tivemos uma dificuldade tremenda de compatibilizar os desenhos desse programa com o programa de 3D. Desistimos na última hora, – quando chegaram as provas das primeiras impressões dos desenhos, pois estavam uma porcaria e não havia mais tempo para refazer a apresentação.

Mas é um Centro Cultural ligado a uma pequena estação de trem desativada, acho que tombada pelo Condephaat. Tinha um programa claramente definido.

A estação de Trem tinha pouca área construída, alguns galpões que nós apropriamos com alguns itens do programa e uma plataforma de embarque e desembarque muito grande, com uma área contígua a essa plataforma que estava disponível. A plataforma tinha um trecho coberto e

um trecho descoberto. Nós usamos essa plataforma, estendendo essa cobertura para o resto, como uma rua que distribuía o programa entre os edifícios adaptados e restaurados da estação e os edifícios novos. A idéia era a de que esses edifícios fossem construídos com um fechamento em chapa metálica.

Quando estávamos indo para lá, cogitávamos construir com aço, não como uma referência direta a um trem estacionado, mas – porque não? –, uma construção em aço uma vez que tudo lá, nessas construções ferroviárias, é um pouco adaptado, – as tesouras eram feitas com trilho. Nós paramos para tomar um café num posto e estacionou um ônibus da empresa Cometa, que tem uma carroceria com rebites. Aí, pensamos: *'é isso, vamos fazer um prédio com isso! Fazemos um esqueleto metálico e o fechamento com chapas metálicas e rebites, com pintura automotiva'*. Fomos por esse caminho. Poderia até ter resultado numa coisa legal se tivéssemos conseguido concluir. É uma idéia também que, um dia, nós retomaremos em um outro projeto.

PVN: Era uma visita guiada pelos organizadores do concurso?

FF: Não. Estava aberto, abandonado. Fomos por conta própria.

PVN: Houve algum estudo sobre a edificação, técnicas ou materiais empregados para a realização do projeto? Os organizadores forneceram algum material?

FF: No edital do concurso havia uma série de informações a respeito da história e algumas fotos. Pesquisamos imagens históricas da Nestlé. Parece que, nessa fábrica, foi inventado o leite condensado. Quando a Nestlé veio para o Brasil, comprou essa fábrica por conta do leite condensado – era um laticínio que fazia leite condensado.

PVN: A Nestlé seria a patrocinadora do projeto?

FF: A Nestlé está patrocinando. Eles nem sabiam que íamos participar do concurso e contrataram o Marcelo Ferraz para dar consultoria ao projeto vencedor.

PVN: Foi proposto algum item novo ao programa do edital?

FF: A própria idéia do projeto propunha essa coisa de todo o programa se organizar em torno dessa plataforma, que acabou assumindo um papel que não estava previsto no edital do concurso. Fizemos um espelho d'água; em todas as construções novas havia um jardim aquático, eu não me lembro a razão disso.

No projeto vencedor também tinha um espelho d'água que acabou não sendo executado por razões técnicas.

PVN: A edificação de blocos novos é um dado do projeto. Como esses blocos se relacionariam com o existente?

FF: Não era colocado explicitamente. Mas o programa não cabia nas edificações existentes. Todos os projetos participantes do concurso propunham edificações novas

PVN: Qual a maior dificuldade nesse projeto?

FF: A dificuldade é inerente a toda obra que supõe a pré–existência de uma coisa. Temos de compreender melhor onde e como vamos implantar. Praticamente não tinha muito terreno. Tinha um programa de um estacionamento grande que acabamos fazendo debaixo de árvores, a céu aberto mesmo.

A dificuldade era agenciar o programa na área dada, mas era uma dificuldade genérica, para todo mundo. A implantação linear foi quase inevitável, embora outros concorrentes tenham feito um grande edifício numa das pontas. Nós tentamos não fazer um edifício muito grande. Se você olhar historicamente para essa estação, com trem parado, o nosso edifício era uma paisagem nova, mas velha – com "coisas de metal" paradas naquele lugar.

PVN: Foram utilizadas referências? Quais?

FF: Não. A referência foi o ônibus da Cometa. Nós tínhamos até os painéis diagramados.

Eu tive de convencer os outros dois a desistir porque não daria tempo, estava em cima da hora. Eu tinha parado de fumar; nós tínhamos virado a noite trabalhando, era de manhã, isso aí e, eu me lembro que eu fumei um cigarro de tanta raiva que eu fiquei.

O mais difícil desse projeto, se tivéssemos ganhado o concurso, seria se submeter a consultoria do Marcelo Ferraz depois.

MF: Aí eu não ia poder me meter nisso!

2.9.16. Palácio das Indústrias, 1992 – 1994 – 2004

Entrevista realizada com Marcelo Ferraz, em 21 de maio de 2008, no escritório do arquiteto.

PVN: Gostaria que você me explicasse os dois projetos realizados para o Palácio das Indústrias, após o falecimento da arquiteta Lina Bo Bardi – de 1994 e 2002.

FF: O projeto de 1994 pertence ao período em que Maluf assumiu a Prefeitura de São Paulo. Nós fomos chamados para relocar o prédio novo da Lina para o outro lado, pois não haveria a demolição do viaduto.

PVN: É um prédio muito parecido com o prédio novo proposto por Lina no projeto de 1990/1991.

FF: Era uma tentativa de relocação do mesmo prédio, mas com algumas mudanças. A OAS ganhou a concorrência e nos contratou para tentar salvá–la. Nós apresentamos esse projeto (de 1994) para Reinaldo de Barros. Foi uma loucura essa entrega, pois montamos o caderno na última hora, mas não deu certo.

PVN: Retomando, o primeiro projeto – o da Lina – não foi construído por que precisaria demolir o viaduto?

MF: Isso. Não demoliram o viaduto e a obra foi feita no último ano da Erundina. A parte do Palácio que foi inteiro recuperado foi feita, mas o prédio novo não. Houve a concorrência, a licitação para a obra, a OAS ganhou e chegou a fazer a caixa d'água. O prédio novo não foi feito porque acabou o mandato da Erundina, entrou o Maluf e ele segurou a obra. Então, fomos chamados para fazer um outro estudo de implantação daquele prédio sem demolir o viaduto.

PVN: Quando a Lina propôs o prédio no local onde estava o viaduto, como era essa questão a respeito da demolição do viaduto?

MF: Olha, o viaduto é tão absurdo ali que um dia ele será demolido. Não é possível! Ele passa raspando no Palácio das Indústrias e não tem utilidade. A vontade de demolir não foi da Lina e não partiu da gente: era uma decisão do governo. Por isso fizemos o prédio ali, não foi porque tínhamos o capricho de tirar o viaduto. É uma decisão muito difícil você falar *'tem de demolir o viaduto senão não vou fazer o prédio'.* Muita gente acha que foi a Lina quem quis demolir o viaduto; não foi assim. E ela dizia *'olha, vocês não vão conseguir demolir o viaduto'.* Ela falava isso para o pessoal da Prefeitura.

Para o segundo projeto, em 1994, pegamos o prédio da Lina – nós gostamos muito daquele prédio: tem uma estrutura muito interessante, é ousada, é uma novidade, os mezaninos são muito interessantes –e tentamos colocá–lo de uma outra maneira, num outro lugar, para salvar o projeto e salvar a obra que a OAS iria fazer. Não deu certo. O Maluf começou a dizer que não queria mais fazer o prédio, que queria tirar a Prefeitura de lá. O Palácio das Indústrias fica super mal utilizado, cria–se um problema enorme porque ele não foi pensado para abrigar o espaço todo da Prefeitura e, no mandato da Marta Suplicy, a Prefeitura acaba se mudando de lá.

Depois, eu, o André e o Suzuki fomos chamados para fazer o Museu da Cidade.

PVN: Por que o arquiteto Francisco Fanucci não participou desse projeto?

MF: Porque ele não participou do primeiro. Ele participou do segundo projeto porque o pessoal da OAS era um contato aqui do escritório; eles procuraram o escritório Brasil Arquitetura. No terceiro projeto, a solicitação era aos arquitetos que faziam parte do escritório da Lina, para montar novamente o escritório lá na obra. Quando a Lina faleceu, nós imediatamente fechamos o escritório: chamava–se Lina Bo Bardi Arquitetos Associados.

PVN: Era uma solicitação do Anhembi?

MF: Nós fizemos muitos estudos para esse projeto. Chegamos a desenvolver um projeto executivo para o Museu da Cidade. Aí aconteceu a mesma história de sempre: era o último ano da Marta na Prefeitura, ela saiu e entrou o Serra. Mostrei o projeto para o Serra, para os assessores – Emanoel Araújo era o secretário de Cultura –, mas, nesse momento, ele estava querendo deslocar todo o investimento do BID, que seria usado na implantação do Museu da Cidade, para o centro de São Paulo. Ele fez isso e não tocou adiante esse projeto. Entrou o Kassab, e parece que lá no Palácio das Indústrias estão fazendo o Museu da Criança.

Posteriormente, nos chamaram para fazer vários estudos só para a Casa das Retortas, para instalar ali um Centro de Moda, o que era uma quarta versão do projeto. São estudos muito sumários que estão lá com o André Vainer. Nesse Centro de Moda nós aproveitávamos o projeto para o Museu da Cidade, e dava perfeitamente. É um projeto bem

interessante: tem um bloco de concreto – uma espécie de um cubo –, entre os dois prédios, que faz a articulação de tudo. Num dos estudos propusemos o rebaixamento da via, a Rua das Figueiras, articulando a casa das Retortas com o Parque D. Pedro.

PVN: No terceiro projeto vocês retomavam alguma coisa do projeto da Lina?

MF: Retomávamos alguma coisa, mas mudávamos algumas também. Por exemplo, desmanchávamos a creche e fazíamos dois auditórios.

Na época do primeiro projeto, a Lina já estava bastante afastada e foi lá pouquíssimas vezes. Nós fizemos o trabalho no ano em que ela passou a usar a cadeira de rodas – ela andava, mas estava com preguiça e ficava na cadeira de rodas. Acho que ela foi ao Palácio das Indústrias uma vez.

2.9.17. Moinho de Ilópolis, 2005

Entrevista com Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, realizada em 07 de abril de 2008, no escritório dos arquitetos:

PVN: Qual a história desse projeto? Como vocês ficaram sabendo da existência do moinho?

MF: A primeira vez que ouvi falar dos moinhos foi em 2000, quando a Judith Cortesão veio a São Paulo para o lançamento do documentário da Isa (Isa Grinspum Ferraz, esposa do arquiteto Marcelo Ferraz), *O Povo Brasileiro.* Ela deu muitas entrevistas e veio para o evento de lançamento. Depois, lá em casa, almoçando, ela começou a falar da região em que estava vivendo, justamente Ilópolis. A Judith estava morando lá (ficou por dois anos) e comentou que o lugar era muito interessante, tinha as matas de araucárias; falou que era um lugar incrível e que tínhamos de conhecer esses moinhos. Eu não fiquei com nenhuma imagem dos moinhos, a não ser de ruínas.

Em 2003, a Judith foi morar com os filhos na Suíça, onde acabou morrendo no final de 2007 (para você ter uma idéia, a Judith passou por São Paulo, de mochila, indo para Austrália, aos 88 anos de idade).

No final de 2002 o Manoel Touguinha fez um telefonema para mim – eu nem sabia quem era ele – pedindo ajuda para defender um casarão que tinha sido restaurado em Rio Grande, o Casarão dos Azulejos. Ele queria que ali fosse instalada a biblioteca da Judith (Rio Grande era sua cidade natal) que tinha ficado em Ilópolis. Eu comecei a me mexer e ver como poderia ajudar.

Coincidentemente, no final do ano, fui convidado para ir a Brasília. Um mês depois de ter ingressado no Monumenta, o Touguinha foi a Brasília por conta própria e acabei chamando–o para ser meu assistente no Ministério da Cultura. Independentemente do trabalho que eu fazia no Monumenta, como estava no Ministério da Cultura, começamos a fazer uma movimentação interna para abrigar a biblioteca da Judith no Casarão dos Azulejos; e, conseguimos. O Touguinha foi para a Itália, levei o Gil para o Rio Grande. Foi um barulho enorme e conseguimos inaugurar o Casarão dos Azulejos com a Biblioteca Judith Cortesão.

Nesse meio tempo, resolvi passar o carnaval na Serra Gaúcha para conhecer os moinhos. O Manuel Touguinha estava morando lá. O primeiro moinho que conhecemos foi esse em Ilópolis, bem detonado, à venda. Eu fiquei impressionado com ele e com os outros moinhos e falei

‘precisamos fazer alguma coisa’. É engraçado... nesse meu um ano e três meses em Brasília agitei, agitei e, mesmo dentro do Monumenta, não consegui fazer nada que ajudasse o moinho. Só depois que eu saí é que começou o movimento.

Então, foi a história que eu já contei várias vezes: conseguimos envolver a Nestlé que deu R$ 100.000,00, verba utilizada para comprar o moinho e os terrenos vizinhos. Começou toda a movimentação aqui dentro, com muita pressão nossa, muitas pessoas de fora.

PVN: A primeira medida de preservação do Moinho foi a Escola–canteiro de Restauração?

MF: Não. A primeiríssima coisa feita foi a compra do moinho. Com o pouco que sobrou, conseguimos estabilizar as fundações do moinho – as colunas de pedra, as colunas de madeira. Foi um trabalho emergencial da Prefeitura enquanto fomos desenvolvendo o projeto.

Depois, foi feito o convite para a escola de restauro. O Manoel Touguinha entrou em contato com o ILLA que se interessou em fazer a Escola de Restauro – 20 alunos restauraram as duas fachadas do moinho.

PVN: De quem foi a idéia de readequar o Moinho com a construção de novos prédios?

FF: Foi nossa idéia.

PVN: Foi depois desse convênio com o ILLA?

MF: Desde o princípio falávamos que era preciso restaurar o moinho. Começamos a pensar, junto com o Touguinha, em fazer o Caminho do Moinhos, a Escola de Padeiros, a Festa do Pão (que é uma historia que pode rolar todo ano numa cidade). O programa começou a ser feito e desenhamos o projeto com isso.

FF: A compra dos outros dois terrenos foi feita já se pensando no projeto. Desde o começo dessa história sabíamos que não era só restaurar o moinho; teria de ter alguma outra coisa que trouxesse o moinho à vida, desse a ele uma utilidade, ser transformado em uma coisa útil, ter outras funções.

O grande desafio em relação aos outros moinhos, agora, é justamente esse – a questão do programa, ou seja, identificar e montar um projeto factível e viável, e que tenha, efetivamente, esse caráter de ser um suporte para a revitalização dos moinhos.

MF: E que some uma atividade. Não dá para um moinho ficar só fazendo farinha ou só recebendo turista. Tem de ter esse mix de várias coisas. É tudo muito pequeno e frágil. É uma situação frágil que tem que ser tratada com delicadeza e com múltiplas direções.

Logo no início do projeto, procuramos a Universidade de Caxias do Sul (UCS) e eles foram muito legais: ajudaram não só a levantar o moinho (com duas arquitetas professoras e estudantes de arquitetura) como também a Escola de Gastronomia deu apoio. Nós fomos à Escola de Gastronomia com a Nestlé. A Maria Beatriz, diretora na época, nos recebeu junto com a chefe de gabinete do reitor. Mas todos olharam para a gente com muita desconfiança. Hoje eles confirmam isso.

O Chico Garcia, da Nestlé, foi uma pessoa fundamental, ele quem deu o primeiro dinheiro, ajudou a entrar na lei, conseguiu mais recursos, contratou a empresa da Isa para fazer o documentário. A Isa foi para lá e conseguiu abrir os arquivos do Centro de Documentação da Imigração Italiana para acessar o material.

Todos tinham muita desconfiança. Com o tempo, muito insistentemente, o trabalho foi acontecendo.

PVN: Então, todo esse trabalho sobre o moinho, as fichas do Iphan, a pesquisa da Ramona Romio, foi realizado depois? Quando vocês conheceram o moinho não tinha nenhuma dessas informações?

MF: Foi uma parceria do Iphan com a UCS. A Ramona até fez o projetinho para um anexo do moinho. O Iphan não tinha conhecimento da existência do moinho, e nem a Universidade de Caxias do Sul. E ele não era importante para a cidade, não constava de nenhum documento de registro da cidade. O livrinho da cidade não fazia nenhuma referência ao moinho. Na verdade, esse projeto refaz a presença do moinho na cidade, de uma outra forma. Aquela foi uma construção que representou uma época dura de trabalho humano. Depois que a comunidade supera essa fase, passa a não querer mais olhar para ela porque é sinônimo de sofrimento, de momentos até duros. Isso é uma coisa natural que acontece em qualquer sociedade. O moinho foi esquecido. Então, refazer o projeto tentando, primeiro, mudar a idéia que se tem de um moinho dentro da comunidade, foi interessante porque com a arquitetura você pode atuar dessa maneira.

PVN: Como surgiu a parceira com a Nestlé?

MF: Por meio do conhecimento de uma pessoa. Eu tinha um amigo na Nestlé, Francisco Garcia, que conheci em Brasília. Talvez, Brasília tenha ajudado em relação ao moinho com a possibilidade de eu ter conhecido o pessoal da Nestlé. Ele se interessou e o assunto foi colocado da seguinte maneira: como um dos nascedouros da comida, da produção de alimentos no Brasil. E a Nestlé, como uma empresa que produz alimentos, tem tudo a ver.

PVN: Vocês comentaram sobre a compra de mais dois terrenos. Houve a incorporação de lotes ao terreno onde originalmente estava o moinho?

FF: Foram dois lotes, mais o lote do moinho. Um ao lado, onde está o Museu do Pão, e outro, o lote dos fundos.

PVN: Quem mais participava da equipe?

MF: Nós convidamos o Anselmo Turazzi.

PVN: Como foi a elaboração do programa?

FF: Sempre foi a Escola de Panificação e o Museu, mas nós não sabíamos nem como seria o museu nem como seria a escola. Foi fazendo o projeto, conversando, que o programa foi tomando a feição que hoje está lá.

MF: A Escola mudou muito, internamente.

FF: Essas coisas nunca são muito claras. O programa foi sendo definido a partir do momento em que se definiam os espaços.

MF: O tempo foi o que mais nos ajudou, ou seja, a necessidade de se chegar no ponto de falar *'agora tem de ter o programa do museu'*. A pressão do tempo dói, aqui, ela é uma de nossas maiores impulsionadoras. Acho que nesse projeto inteiro, por não ter um cliente – o cliente, de certa maneira, fomos nós mesmos – as coisas só iriam acontecer quando estivessem no limite do tempo. Os dois prediozinhos, de cara, eles estavam ali com aquele tamanho, o tamanho que cabia no terreno.

FF: Aqueles croquis que aparecem no livro são desenhos que aparecem desde o começo do trabalho.

PVN: Em algum momento do projeto, a partir de um croqui encontrado, aparece uma proposta nova para o museu. O que seria?

MF: É uma proposta do Cícero (Cícero Ferraz Cruz, arquiteto da equipe do escritório). Ele trouxe essa proposta, eu me lembro de que discuti com ele; não tinha como justificar o porquê daquilo. Achamos que não fazia sentido fazer esse volume dentado. Aí o Cícero engavetou.

PVN: Existia um projeto para a construção de um filhotinho do Moinho? De quem era a proposta? O que seria o espaço?

MF: Aquele projeto é da Ramona Romio. Ao fazer o levantamento junto com o Iphan, quando ela o enviou para a gente – e ela já sabia que estávamos pensando em fazer uma escola de panificação –,mandou junto uma proposta de projeto para essa escola. Essa história é engraçada, ficamos chocados porque o projeto veio assinado pelo Iphan. Aí falamos, *'deixa quieto, é bom nem olhar'* porque não era nada do que nós pensávamos. Num certo momento, quando o projeto já estava pronto, já estavam restaurando o moinho, fui fazer uma apresentação em Ilópolis para os alunos e para a comunidade em geral – foram apresentados o projeto e as idéias. Quando acabei a palestra, várias pessoas vieram fazer perguntas e a Ramona, se identificou como a pessoa que estava no Iphan e que tinha feito aquele projeto, disse *'eu vim pedir desculpas porque agora entendo tudo, não tinha nada a ver'*. Mas, mesmo assim, eu fico pensando se isso, se o Iphan do Rio Grande do Sul – e olha que o Iphan/RS talvez seja a superintendência mais interessante do Brasil, a pessoa que está lá é muito legal – aceita projetos desse tipo, então nós estamos com um buraco grande nessa questão a respeito do patrimônio histórico.

PVN: Como foi o envolvimento da população durante todo o processo e depois que os prédios novos ficaram prontos?

MF: Não teve muito envolvimento da população durante o processo. Uma vez eu falei numa festa do Centro de Tradições Gaúchas (CTG). Mas eles olhavam para aquilo com muito descrédito. O próprio prefeito confessa que ele não acreditava muito nisso. E agora está emplacando para valer.

FF: Mas é normal isso. Em outras experiências nossas, como no KKKK, foi a mesma coisa. O envolvimento das pessoas vai acontecendo à

medida que eles sentem que é de verdade a conversa. Eles devem ouvir muita coisa e não acontece nada. Quando a coisa começou a ficar mais concreta... houve uma boa participação deles – o pessoal envolvido na construção é de lá. Agora, no final, aconteceu uma coisa muito bonita: para a inauguração oficial, reuniram um pessoal da população para um mutirão de limpeza do moinho. Foi uma demonstração de participação e de acreditar na idéia do projeto.

MF: Eu acho que nós conseguimos, simplificando a história, fazer a virada. Hoje eu tenho certeza – recebi um telefonema do Touguinha em que ele disse que um padre está disposto a ceder dois terrenos em Ilópolis para construir chalés para alugar e para poder receber os visitantes. Eles não têm onde colocar visitantes que chegam todos os finais de semana. Caiu na boca do povo. Nós conseguimos virar aquela "zona do perigo" de não conseguir dobrar. Agora surge um monte de outras questões, que nem imaginamos também, como infraestrutura para hospedagem e alimentação.

A última visita que fiz ao moinho Vicenzi foi maravilhosa. Eles queriam que o dele fosse o próximo. Mas o próximo é o Castamám. A população já se juntou e fez até uma limpeza para esperar a intervenção no moinho. Passamos do momento crítico.

PVN: Em relação aos prédios novos, o que determinou o seu partido? Forma, material, tamanho?

FF: Aquela coisa que usamos sempre em quase todos os trabalhos relacionados ao patrimônio histórico, que é o da intervenção nova – em geral, a restauração, adaptação ou readequação dos edifícios antigos sempre está acompanhada de alguma atividade nova. E essas intervenções novas, sejam fora ou dentro do próprio edifício que está sendo recuperado, são, marcadamente, de uma linguagem contemporânea. Ela não deixa dúvidas do tipo *'será que isso e original, será que é antigo?'*. Isso não existe em nenhum trabalho que fizemos. Logo de início já sabíamos que não ia ser uma coisa parecida com o moinho, seja em termos de materiais, seja em termos de formas.

MF: Nós sempre tentamos fazer uma coisa muito restrita, muito seca, sem muito rebuscamento, sem correr risco de ter excesso porque tem que de haver um dialogo contemporâneo com o pré–existente. Outro dia alguém observou uma coisa na qual eu nunca tinha reparado: mantemos um certo espaço – no Museu Rodin está assim –entre o novo e o velho, chegam perto, mas não se tocam. O tamanho dos prédios foi o tamanho que vimos que daria para existir ali com certo respeito de respiro. Um respiro para os novos e para o velho. Acho que acabou sendo isso; você pode dar a volta no moinho, pode dar a volta por entre os prédios novos. O tamanho nasce disso, não nasce de uma vontade. É o que deu para construir. O local ajudou muito a definir o tamanho dos prédios, o material. O material tem a coisa do concreto se assemelhar às tábuas de madeira – concreto feito de tábua, painel feito de tábua, moinho de tábua.

FF: Eu me lembro que, no livro do Sverre Fehn, ele fez uma casa, na Noruega, onde uma parte é de concreto e outra parte é de madeira, mas que têm o mesmo tipo de aparelhamento. E nós ficamos olhando, tentando descobrir onde era madeira e onde era concreto, sem saber o que era um material e o que era o outro, devido a total semelhança que eles adquiriram depois de um certo tempo. Essa imagem do Sverre Fehn, desde o início, estava na nossa cabeça. Quando começamos a trabalhar no moinho nós comentávamos isso. Nós fizemos o concreto utilizando a forma de araucária, porque com o envelhecimento da madeira, eles ficarão parecidos ao longo do tempo.

MF: De longe parece uma coisa mimética, mas de perto você vê que não é.

FF: Outra coisa que tem a ver um pouco é que, uma das premissas do museu era, especialmente, a de que fizéssemos com que a arquitetura traduzisse – de certa maneira, se vestisse – a museografia A arquitetura deveria assumir o papel de oferecer visões do objeto. Pelos menos têm duas coisas nesse predinho do Museu do Pão: uma, é o capitel de madeira que se reporta diretamente a algumas situações de estrutura e de linguagem do moinho; a outra, é ele ser uma 'caixinha de vidro' para que, enquanto se visita o Museu do Pão, também se está olhando para o moinho que é um objeto importantíssimo desse museu. A 'caixinha de vidro' é para que se crie, entre outras coisas, um ponto de vista de observação do moinho.

PVN: O passadiço que liga os prédios é uma retomada da ligação entre velho e novo, que também aparece em outros projetos?

MF: Porque o primeiro levantamento planialtimétrico que tínhamos mostrava esse rio mais afastado um pouco do prédio do que acabou sendo. Mas é claro que estávamos mudando o percurso do rio. A nascente deste rio aflorava no lugar em que estávamos descendo com a escada e a pessoa ia descer num brejo; então, acabamos completando o percurso do passadiço dando a volta e chegando no moinho. Foi durante

o projeto que a gente teve noção de que fazendo a volta passava–se por outra porta e chegava–se perto do café.

FF: Praticamente em uma cota só, o terreno vai descendo e você continua na mesma cota.

MF: Durante o desenvolvimento do projeto a gente mudou o gradil, para o gradil em “x”.

PVN: Na lateral do Moinho, existe uma rampa de acesso à bodega. É um acréscimo posterior, em função de algum desnível surgido durante a obra?

FF: A cota do moinho é um pouco mais alta do que a cota da calçada, e este lugar era um depósito de farinha e tudo mais que ficava à altura mais ou menos da varandinha lateral, que era um abrigo para carroça. Como se fosse uma plataforma de carga e descarga. Então, a gente teve de fazer essa rampa para garantir acessibilidade aos portadores de deficiências.

PVN: E não se pensou em ser uma continuidade do passadiço?

FF: Inicialmente não, pois desde o projeto executivo houve mudanças durante a obra. Foi durante uma das visitas que a gente olhou, olhou – eu estava lá neste dia –,havia um monte de água e eu disse *‘é impossível descer ali, estou achando que é muito mais interessante de repente dar a volta’*; quando voltei a gente desenhou. Acho que ficou bem melhor para completar o circuito sem descer no terreno porque o terreno é uma região meio pantanosa.

PVN: Qual é a história da *Cinque Finestre?*

FF: A primeira etapa da restauração do moinho foi feita pelos técnicos do instituto ítalo–latino americano e, como você sabe, esse trabalho de restauração foi transformado em um curso de restauro da madeira e teve a participação de muita gente, inclusive do ministério da cultura. Foi quando esses senhores do instituto ítalo–latino americano vieram e restauraram duas fachadas do moinho que eles souberam que, no nosso projeto da outra fachada, previa–se colocar mais uma janela (onde está a bodega), exatamente para se ter a visão para o fundo. Nós colocamos mais uma janela, igual e alinhada às outras onde deveria e poderia ter tido uma outra janela, mas ficou com cinco janelas ao invés de quatro e eles ficaram muito bravos conosco porque ‘cinque finestre’ não era o aspecto original do projeto.

PVN: Desse primeiro restauro que foi realizado pelo IILA, depois, durante as obras, vocês tiveram de mexer no trabalho deles?

FF: Não, eles restauraram a fachada norte e leste e ficaram para serem restauradas as duas fachadas mais complicadas na verdade, porque a fachada sul (que sendo de madeira é a fachada que não toma sol, então está sujeita à umidade e demora mais para secar), na maioria dos moinhos, é a mais detonada, e nessa fachada é que nós colocamos essa janela a mais que já estava no projeto e o IILA não tinha prestado atenção. Foram os alunos que, depois, terminaram o trabalho restaurando as outras duas fachadas. Se você reparar, na fachada sul nós tivemos de substituir mesmo por madeira nova, pois ela estava bem detonada.

PVN: Nesse projeto, é muito forte a presença da releitura da arquitetura local – a forma dos pilares, a configuração do passadiço, a mimetização da madeira na parede de concreto. Isso é mais forte nesse projeto do que em outros. Existe alguma razão para isso?

FF: Existe mais uma coisa ainda da qual não nos demos conta: se você analisar as casas dos imigrantes italianos, a maior parte delas é composta de dois volumes ligados por um passadiço de madeira coberto; a casa se organizava com todas as áreas de convivência e estar num volume de madeira maior, e num pequeno, em geral de pedra, mas, às vezes, em madeira também, onde ficava a cozinha, por uma questão de segurança. E essa tipologia de certa maneira está aqui, está conversando aqui, a conversa do moinho, do museu, com a escola. Alguém nos falou, e eu falei *‘puxa, é verdade!’* Talvez tenha sido até com pouca consciência. Eu não se te dizer porque aí tem essa presença mais forte da arquitetura local. Nós tivemos o cuidado e essa preocupação de conversar mais com aquilo que já exista lá, mas eu acho que o Marcelo já falou de certa maneira disso, quando se coloca um outro volume cai essa questão da distância, há a questão de um respeito com a escala, de ter de competir com o outro, mas também não se anula diante do outro, não é um mero

anexo. Eu acho também que essas coisas foram sendo agregadas ao projeto: a última delas foi essa treliça do peitoril que, na verdade, redesenhamos parecido com aquele que havia lá, pois nos pareceu que ficaria bem e esse edifício se sentiria mais pertencente ao local, mais uma construção de um novo diálogo. Enfim, eu não sei se tem uma explicação para isso.

PVN: Após a inauguração, quem mantém o conjunto do Moinho – Museu – Escola?

FF: A associação dos moinhos. Foi criada uma associação que habilitou o projeto na lei de incentivo fiscal e que é responsável pela gestão do museu e do conjunto todo.

PVN: O moinho ainda não foi tombado?

MF: Municipalmente só. Está em processo para ser tombado pelo estado.

PVN: Nos arquivos digitais do Moinho, estão fotos da viagem do Marcelo a Hamar –Museu do Sverre Fehn. Essa viagem aconteceu durante o processo de projeto?

MF: Foi no final do projeto. Na verdade, nós olhávamos as coisas do Sverre Fehn desde o princípio.

PVN: Mas antes dessa viagem você não conhecia o local pessoalmente?

MF: Não. Na realidade a viagem foi realizada em agosto do ano passado, quando fomos à inauguração da casa na Finlândia. Eu fui para lá e fiquei mais impressionado ainda, muito impressionado com duas coisas: primeiro, que eu descobri uma espécie de Sesc Pompéia que achei muito parecido com as coisas da Lina; e aí, também, confirmou a nossa vontade... é lógico que tudo que a gente gostaria de fazer, a gente não conseguiu por falta de recursos, de tempo, material, mão de obra. Aquela chapa metálica que eles usavam (se referindo ao Museu de Hamar) como suporte para as peças, tentamos usar um pouquinho, mas a gente tem de lidar com o que temos na mão, não dá para fazer muito.

PVN: Mas essa viagem acabou tendo o propósito de buscar referências para o projeto do moinho?

MF: Não, isso é para tudo. Para o resto da vida, essas coisas são guardadas para sempre e para qualquer projeto que vier pela frente. A gente tem esse registro, isso não tenha dúvida. Eu acho que foram duas as viagens marcantes, totalmente marcantes na arquitetura: a para Salk Institute, de Louis Kahn, em San Diego e essa para Hamar, que é um lugar que emociona não só arquitetos, com certeza.

PVN: Lá no Moinho Castamán será feito o quê?

MF: Restauração do moinho. Imaginamos até em restaurar o moinho para produzir um pouquinho, mas, na verdade, o proprietário quer restaurar o moinho para voltar a produzir farinha a todo vapor. Para nós é a melhor reação. O programa inicial para o Moinho Castamán é voltar a produzir para valer, fazer a pousadinha, fazer uma casa nova junto com a pousadinha para desmanchar a casa dele que é um horror perto da casinha velha, fazer uma bodega, recuperar o galpão para ser o museu (Museu de Ilópolis), um braço rural do museu de Ilópolis. Acho que o programa está ótimo assim. Nós sentimos a participação da comunidade: os filhos do proprietário já querem voltar a tocar o moinho. Então, é engraçada assim a ressonância do projeto.

Entrevista com Marcelo Ferraz, realizada em 24 de setembro de 2008, respondida por telefone:

PVN: O texto da Judith Cortesão, que está no livro (datado de junho de 1999), foi escrito com que finalidade? Foi mandado para alguém, algum órgão público? Foi publicado?

MF: O Manuel Touguinha tinha esse texto da Judith, datilografado. Eu tomei conhecimento dele, mas, depois, o texto se perdeu. Quando o reencontramos, digitalizamos e incorporamos aos memoriais do Moinho. Talvez ela tenha escrito o texto para entregar a alguma autoridade.

PVN: Você se lembra em que ano passou o carnaval na região dos moinhos?

MF: Eu conheci a história dos moinhos em 2000. Em 2001, a Judith foi embora para a Suíça, morar com os filhos. Em 2003, passei o carnaval na região do Taquari.



Anexo 3 – Formação na FAU USP

Anexo 3.1

Formandos da FAU USP nos anos 1970[15]

1970

Ari Vicente Fernandes • Cinzia Damiani • Dalton de Luca • Domingos Ribeiro Jaguaribe Ekman • Eduardo de Castro Mello • Emilio Haruo Tsujimoto • Eumenes Teixeira de Oliveira Filho • Fernando Bustamente Filho • Joao Gualberto de Azevedo Baring • Jorge Massamitsu Maeoka • Jose Carlos de Araujo • Jose Gabriel Borba Filho • Jose Roberto Debs • Luiz Carlos Daher • Marcia Nadir Machado Grosso • Maria Aparecida de Carvalho • Maria da Penha Pereira Nobre • Maria Elizabeth Ramos Peirao • Maria Luiza Correa • Maria Rosa Rezzani Giordano • Marion Katscher • Neide Caldas Vieira • Nelson Marques da Silva Filho • Percival Brosig • Renato Eduardo Scripilliti • Roberto Gomes Correa • Samira Darwiche • Selda Pantalena de Sousa • Sergio Luiz de Assumpção • Valter Casseb • Vera Lucia Campos • Walter Hiroki Ono.

1971

Alexandre Emilio Lipai • Alvaro Benjamin Mancini • Andreina Nigriello • Carlos Augusto Mattei Fagin • Carlos Manuel Pedroso Neves Cristo • Claudia Maria Arnhold Simoes de Oliveira • David Gelehrter da Costa Lopes • Denise Buhrer • Edmilson Tinoco Junior • Elide Zuanella • Erminia Terezinha Menon Maricato • Fernando Frank Cabral • Gilberto Ferreira dos Santos • Inre Zsolt Magyar • Itiro Katsurayama • Itsuko Murakami Nishiguchi • Joao de Camargo Neto • Kazuyo Ishida • Klara Anna Maria Kaiser • Koichi Shidara • Koiti Mori • Luiz Norberto Collazzi Loureiro • Manoel Martins Lemos • Marcelo Dias Menezes • Marcia Lucia Guilherme • Maria Cecilia Closs Scharlach • Maria Helena de Moraes Barros Flynn • Maria Pronin • Maria Stela Carvalho Ferreira • Mario Alvise Tedesco • Nicolau Antonio Guida Neto • Roberto Franklin Caetano Rondino • Roberto Silva Leme • Sergio Ricardo Andreoni • Suzana Traldi • Telmo Luiz Pamplona • Ubirajara Barone Garcia • Xenia Leila Broto Fernandes • Zilda Any Zatz Waksmann.

[15] Fonte: Acervo do Serviço de Graduação – Seção de Alunos, cedido pela chefe do departamento Sra. Magali Baroni Cambussu.

1972

Alfredo Ennser • Ana Maria Figueiredo Lindenberg • Antonio Alexandre Bispo • Antonio Carlos Amaral Tavares • Antonio Carlos Carvalho Ferreira • Antonio de Padua Andrade Almada • Antonio Luiz Dias de Andrade • Antonio Sergio Maisano Arantes • Augusto Livio Malzoni • Carlos Egidio Alonso • Carlos Jitsuo Ianaze • Carlos Stechhahn • Celia Seri Kawai • Christina de Castro Mello • Cleuza Gutierrez Lopes • Daniela Santacatterina • Decio Baptistucci • Eduardo Antonio da Silva Prado • Eduardo Bento Homem de Mello • Eduardo Rodrigues de Oliveira e Silva • Ennio Lamoglia Possebon • Eurico Norihiko Ugaya • Feliz Alves de Araujo • Floriano Meili • Fusao Takito • Geny Yoshiko Uehara • Giorgio Grignani • Hortensia Espallargas Gimenez • Jamil Jose Kfouri • Joao Baptista Campanille Junior • Joaquim Augusto de Azevedo Costa e Mello • Jorge Ramiro Lara Reineres (Convênio Cultural Brasil•Guatemala) • Jose Bernardo Rolim Rosa • Jose Luiz Soares Perez • Jose Mario Nogueira de Carvalho Junior • Jose Roberto Carneiro • Jose Roberto Gomes de Soutello • Julio Camargo Artigas • Leila Maria Christofolo • Luis Alberto Cobar Montenegro (Convênio Cultural Brasil•Guatemala) • Luiz Flavio Gaggetti Luiz Gonzaga Prudencio da Silva • Marco Antonio Sumio Ozeki • Maria de Lourdes Badejo Gussoni • Maria do Carmo Pereira Wliken Bicudo • Marilia Penteado Sant'Anna de Almeida • Mario Orlandi Filho • Mario Teodoro Xavier da Silveira • Masaharo Aihara Matsuo Ebina • Miguel Sampaio de Souza e Silva • Moises Aldo Nascimento • Nazareno Sposito Neto • Stanislau Affonso • Oscar Jaime Navarrete Garcia • Otavio Saito Paulo Jun Kawasaki • Paulo Sergio Latorre de Franca Silveira • Paulo Taufik Camasmie Junior • Ricardo Jose Pereira • Rita de Cassia Alves Vaz • Sergio Renato Monteiro de Souza • Shugoro Nakamoto • Sylvia Ficher • Sylvia Maria Clauzet • Takao Sunaga • Tamara Tania Cohen • Victor Ribeiro • Vladimir Bartalini • Walkiria Tamar de Morais Erse • Walter Goncalves de Figueiredo • Wilson Bracetti Wilson Roberto Percinotti.

1973

Abel Santos Vargas • Akiko Kawamura • Antonio Carlos da Silva • Antonio Carlos Machado Vieira • Antonio Carlos Rossini • Armando Fava Filho • Bruno Padovano • Carlos Alberto Gabarra • Carlos Eduardo Leite Gimenez • Carlos Roberto Costa • Carlos Satoshi Okamura • Cassio Michalany • Cecilia Ricci Bianco • Celia Ballario Yoshida • Cibele Regina

Concilio • Ciro Saito • Claudio Mauro Machado • Claudio Soares Braga Furtado • Clovis de Abreu Sampaio Vidal Filho • Deodato de Mello Freire Junior • Diana Saul • Domingos Geraldo Barbosa de Almeida Junior • Edgar Ivan Ramirez Armendariz (Convênio Cultural BrasilEquador) • Edson Ueda • Eduardo de Jesus Rodrigues • Eduardo Ribeiro Rocha • Eloise Torres Amado • Fernando Diedirichsen Stickel • Flavio Alberto Fonseca • Gilberto Orcioli Salvador • Helena Mieko Kuma • Henrique Cambiaghi Filho Hercules Merigo • Iris Di Ciommo • Isaac Popoutchi • Jose Antonio da Silva Quaresma • Jose de Oliveira • Junosuke Ota • Katia Salvego Moherdaui • Khaled Ghoubar Kunie Higaki • Laercio Boteri de Sant'Ana • Leslie Joseph Gattegno • Lila Massako Nishida • Lourdes Maria Calheiros • Luis Fingerman • Luiz Antonio Pitanga do Amparo • Luiz Carlos Bonetti • Manoel Ferreira Neto • Marcelo Botter Martinez • Marcos Aspahan • Maria Alice Pereira Nunes • Maria Cecilia Cerroti • Maria Cristina Almeida Antunes • Maria Cristina da Silva Leme • Maria de Fatima Goncalves de Figueiredo • Maria de Fatima Vieira de Azevedo • Maria Isabel Perini Muniz • Maria Lourdes Oliveira • Mario Santos • Marlene Milan de Azevedo Acayaba • Marta Dora Huck • Mary Luz Pacheco de Groterhorst (Convênio Cultural BrasilBolivia) • Miguel Thome Neto • Murilo de Novais Silveira • Nancy da Silva Reis • Newton Luiz de Noronha Fúria • Norberto Amorim • Norberto Chamma • Ody Joao Belotto • Otavio Yassuo Shimba • Paulo Roberto Baptista • Pedro Ogawa • Pedro Tadashi Urushima • Plinio de Toledo Piza Filho • Rafael Antonio Cunha Perrone • Regina Antunes • Roberto Goncalves da Silva • Roberto Meizi Agune • Roberto Miguel Collaco • Rosa Maria de Faria Graga • Rosa Pamplona • Roselia Mikie Ikeda • Rubens Frauendorf Galvao de Miranda • Rubens Jose Mattos Cunha Lima • Sakae Ishii • Sania Cristina Dias Baptista • Sidney Rodrigues • Sueli Fruchtengarten • Sylvio de Ulhoa Cintra Filho • Tsuneo Otachi • Venus Sahihi • Vera Helena Reis Martins.

1974

Abelardo Tanganelli • Acacio Ribeiro Vallim Junior • Acir Cicero Ameni • Alberto Epifani • Alice Seiko Matsumoto • Altamir Tedeschi • Amelia Domingues de Castro Bratke • Angela Maria Coelho Monteiro • Angelo Alberto Fornasaro Melli • Annalisa Fazzioli Tavares • Antonio Carlos Sant'Anna Junior • Antonio da Costa Santos • Antonio Franco • Antonio Ricardo Alves Diniz • Augusto Francisco Paulo • Beatriz Maria Alves • Benedito Abbud • Carlos Alberto Ferreira Martins • Carlos Christiano Aranha Ramsthaler • Carlos Dranger • Carlos Massato Kiyomoto • Carlos Roberto Monteiro de Andrade • Cecilia Kazue Watanabe • Cely Billia Silva Flora • Cesar Luiz Mazzacoratti • Chi Ting • Cibele Haddad Taralli • Claudia Ota Rondino • Claudio Zeiger • Domingos Sinibaldi Sobrinho • Dominique Fretin • Ednan Mariano Leme da Costa Junior • Eduardo Freua Sobrinho • Eduardo Nogueira Martins Ferreira • Eliane Guedes Mazza • Elisa Hiromi Matsubara Akissue Rocha Ferreira de Barros • Elisabeth Carvalho de Oliveira • Eloah Cristina Azevedo Menezes Prata Silva • Enio Baldi • Ercio Barbugian • Evanise Colombini Miranda • Evany de Souza • Fernando Katsuyuki Onuki • Francisco Antonio Ruffinelli Cespedes (Convênio Cultural BrasilParaguai) • Heihachiro Fukuzawa • Helena Saia • Heliana Comin Vargas • Irineu Mangilli Filho • Joao Baptista Novelli Junior • Joao Carlos Attarian • Joao Lucilio Ruegger de Albuquerque • Joao Valente Filho • Jorge Hissayuki Hirata • Jose Alexandre de Oliveira Teixeira • Jose Augusto Rolim Neves • Jose Benedito Gianelli Filho • Jose Carlos Assef • Jose Carlos Caparica Olzon • Jose Fernando Cremonesi • Jose Francisco Sa Antonio • Jose Kazuo Mori • José Roberto Merlin • Jucara Murelli Terra • Julio Maia de Andrade • June Alice Chaves • Lauro Kawazoe • Lelita Coelho Cassini • Leoncio Homem de Mello Neto • Lili Lucia Piszezman • Lucila Angela Sanches Bonadio de Faria • Luiz Alberto do Prado Passaglia • Luiz Alberto Trama Barbosa • Luiz Carlos Nistal • Luiz Domingues de Castro Filho • Luiz Egidio Simoni • Luiz Rodrigues da Cruz Junior • Luiza Soibelmann Sztrajtman • Makoto Yoshikawa • Manuel Francisco Navarro Moreno • Marcelo Antoniazzi • Marcia Lucia Rebello Pinho • Marcia Maria Benevento • Marcio Lucas Gimenez Mazza • Marcio Tadeu Santos Souza • Marek Manbula (Acordo Cultural BrasilPolônia) • Margarida Renda • Maria Claret Bertoni • Maria de Assuncao Ribeiro Franco • Maria Helena Marinho Cunha • Maria Inez Mattiazzo • Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins • Maria Lucinda Meirelles Aguiar • Marilene Sene da Silva • Marilson Aguiar • Mario Durao Filho • Mario Marangoni Filho • Mario Sergio Pini • Martha Saucedo Pontes (Convênio Cultural BrasilBolivia) • Maximiliano Noviello Peregrina • Miguel Francisco Sguilaro • Nadia Aparecida Gancev • Nelio Nelson Esquerdo • Nelson Koji Uchida • Nelson Tuzuki Yamaga • Neuza Maria de Oliveira Titan • Newton Kimiteru Kajimura • Nivaldo Panossian • Olair Falcirolli de Camilo • Paulo Afonso Moretti Guedes • Paulo Sergio Bastos Oliva • Paulo Sergio Rodella • Pedro Auedis Nahas • Raul Guerra Florez • Regina Helena da Silva Pimentel • Reinaldo Pazzanese • Ricardo Figueiredo do Nascimento • Ricardo Toledo Silva • Roberto Barthas de Souza • Roberto Falanque • Rosa Okuyama • Rubens Francisco Polônio • Sandra Maria Alaga Pini • Sergio Ficher • Silvio Melcer Dworecki • Silvio Soares

Macedo • Sofia Luri Kubo • Sun Alex • Tercia Pilomia de Paoli • Tetsuji Morita • Thereza de Lourdes Duarte • Tioko Ajimura Sinibaldi • Vagner Jose de Almeida • Valdemir Buglia • Vitor Augusto dos Santos • Wladimir Cavalheiro • Yoshio Arakawa • Zorilda de Medeiros Roque.

1975

Alberto Margarido Pinto • Alcino Izzo Junior • Amilcar Sanchez Moura • Ana Elena Salvi • André Tomoyuki Abe • Andrea Correa Seva • Angel Corsino Fernandez Angulo (Convênio Cultural BrasilBolivia) • Antonio Jose de Oliveira Santos • Antonio Rodrigues Netto • Beatriz Cesar Trindade • Carlos Alberto Maia Andrade • Carlos Antonio Morales • Carlos Malzyner • Cecilia Maria de Siqueira Bueno • Celio Bermann • Claire Cecile Gilberte Windfohr • Clara Levin Ant • Claudete Gebara Jose Callegaro • Clotilde Inez Bassetto • Conceicao Midoria Hatanaka • Denise Antonucci • Denise Gomes Cesar • Edison dos Santos Botta • Elizabeth Goldfarb • Ercules • Cesar Turbiani • Estela Ritter Pangtay (Convênio Cultural BrasilPanamá) • Eva Judith Heumann • Fany Rosa Laterman • Fauze Zacharias Filho • Fernando Fairbanks Coelho Mendes • Flavio • Gordon • Francisco Borges Filho • Francisco Paulo Hespanha Caruso • Gianfranco Vannucchi • Gisela Heller Gordon • Helena Lania de Araujo • Helio Shiozo Nakagawa • Heloisa Helena Afonseca Silva • Iara Feijo Brovini • Irene Shizue Iyda • Isaias Alves de Almeida Neto • Issao Minami • Ivone Hamada • Jacqueline Doris Low Beer • Joana Kosen • Jose Armando Grosso • Jose de Fernandes Teixeira Filho • Jose de Souza Moraes • Jose Henriques Bento Rodrigues • Jose Roberto dos Santos Pinheiro • Julia Nobu Iguti • Katia Azevedo Teixeira • Kozo Nomura • Lauro Nunes Junior • Leonardo Carone •Liana Flavian • Lidia Reiko Iwasaki • Lisete Fátima Azevedo Garcia • Lucia Yoko Takada • Luiz Attilio Roggero • Luiz Euclides Alonso Checoli • Marcia dos Santos Baptista • Marco Antonio Mancini • Marcos Aurelio Oppido • Marcos Fagundes Barnabé • Marcus Lima • Maria Augusta Cardoso Nogueira • Maria Cinthya Roda Serrate (Convênio Cultural BrasilBolivia) • Maria Cristina Moraes de Toledo • Maria de Lourdes Yumi Kimura • Maria do Carmo Ciampone • Maria do Carmo da Cunha Marques • Maria Lourdes Iumi Kyotoku • Maria Salete Daltrini • Maria Stela Lange Goulart • Maria Zarria Jasmin Uehbe • Marisa Barcia Guaraldo Marcondes Rezende • Marisa Finzi Foa • May Shuravel • Mizue Jyo • Nadia Proserpio Martins • Nelson Schlesinger • Olimpia Kazuko Urushibata • Olivia Lowenthal • Paula Sterman • Pedro Della Paschoa Junior • Raul Isidoro Pereira • Raul Masatoshi Kan • Regina Cunha Wilke • Regina de Castro Torres • Regina Manoela Perez Prado • Ricardo Marques de Azevedo • Ricardo Siloto da Silva • Roberto Duarte Ramos • Roberto Israel Eisenberg Saruê • Roberto Righi • Rudyard Vieira de Freitas • Ruth Keiko Ishikawa • Sandra Regina Mota da Silva • Savino Nelson Passie • Sergio Vaz de Almeida Christovao • Shieh Shueh Yau • Shinobu Kuze • Silvana Maria Zioni • Silvia Helena Arruda de Menezes • Silvio Mendes Zancheti • Sonia Pereira da Silva • Sueli Terezinha Paoli Ramos • Sylvia Maria Sant'Anna Luz • Takashi Hukusima • Teresinha de Jesus Correa Haia de Carvalho • Valderson Cuiabano Silverio de Souza • Wilhelm Rosa • Yara Cunha Costa Oliva.

1976

Alberto Seixas Levy • Alexandre Farago Junior • Amarilis de Fatima Sandoval Vasconcellos • Analivia Cordeiro • Anita Regina di Marco • Antonio Carlos Carneiro • Antonio Claudio Pinto da Fonseca • Antonio Jose Saggese • Antonio Ribeiro da Cunha Netto • Barbara Ann Moore Mollan • Carlos Hideki Matuzawa • Celia Beatriz Moreira da Silva • Chen Lii Horn • Cibele Bottin • Darcio Giavoni • David Rodney Lionel Pennington • Doris May Zaidan • Douglas Marnei Raggi Gamero • Edelcio Jose Ansarah • Edison Fávero • Elisabeth Maria Satiko Sano • Elvia Mara Draugelis • Emiliana Elias Felsberg • Eneida Nascimento • Enio Leite de Barros • Estevam Sunao Takiy • Eunice Melo Cruz • Eunice Tarzia • Eva Furnari • Fabia Consolaro • Fernando Alberto de Oliveira Botton • Fernando Pereira de Vasconcellos Siqueira • Francisco Giannattasio Neto • Francisco Guilherme de Almeida Salgado • Fumihiko Naka • Georges Marie Robert Piette • Geraldo Michel Langlois • Gilberto Alexandre Pereira • Gunther Brunckhorst • Helena Keiko Iguchi • Hideki Matsuka • Hideko Helena Okita • Hiromu Kinoshita • Horacio Spina Junior • Humberto Tetsuya Yamaki • Ilidio Fernandes da Silva • Ita Kozlowski • Ivana Augusto Martins • Ivanir Cozeniosque Silva • Jayme Cheque Junior • Joao Roberto Villares • Joaquim Vieira de Campos Neto • Jorge Zaccarias • Jose Affonso Bittar Filho • Jose Carlos Serroni • Jose Correa do Prado Neto • Jose Luiz Franca • Junia Rodrigues Bio • Laura Machado de Mello Bueno • Lêda Maria Brandao de Oliveira • Leda Roxana Valverde Marcondes de Moura • Lie Khaw Njan • Lie Matsumoto Okawa • Luiz Antonio Ferraresi Campana • Luiz Antonio Fontao Caixeta • Luiz Antonio Silveira Arena • Luiz Frederico Rangel de Freitas • Luiz Geraldo Ferrari Martins • Makoto Takitani • Manoel Arriaga de Castro Andrade Junior • Marcia Zalcman • Maria Albertina Gomes Bernacchio • Maria Alice Silva Ferreira • Maria Carolina Young Rodrigues • Maria

Cristina Haddad Martins • Maria Jasel Barreto Alvarenga • Masanori Suzuki • Mauricio Freire Santiago Malta • Mauro Lopes • Michael Robert Alves de Lima • Milton Vilhena Granado Junior • Mira Hamermesz • Monica Mattar Oliva • Myrna Mattar Samara • Nadia Kuchar • Nadia Somekh • Neide Araki • Nelson Geraldo de Paula Salles • Odair Carlos de Almeida • Paula Maria Motta Lara • Paulo Jorge Homem de Mello • Paulo Jose • Hespanha Caruso • Paulo Sergio Ortiz • Rafic Jorge Farah • Regine Charlotte Torino • Rhode Murback Bravo • Robernize Prado Ramos Pinto • Roberto Claudio dos Santos Aflalo Filho • Romao Bertoncel • Rosa Maria Tavares Delorenzo • Rosangela Colnaghi • Rosely Carmona • Sandra Maria Peric • Sandra Maria Ribeiro Galvão • Sergio Luiz Canaes • Sergio Pantalena de Sousa • Sergio Paulo Osse • Silvana Maria Santopaolo • Sonia Manski Simon • Tai Shuan Na • Taisa de Barros e Silva Storace • Takao Yamashita • Tamara Roman • Teresa Cristina Schlesinger • Thais Tognotti • Thea Pomorancblum • Thema Patlajan • Valdir Zonta Zanetti • Vicente Gil Filho • Wagner Membribes Bossi • Wulf Galkowicz • Yara Ligia Mello Moreira Petrella • Yodo Komatsu • Yutaka Isoda.

1977

Alexandre Luiz Rocha • Alfredo Luiz Buso • Americo Ishida • Ana Cristina Alexandre Garcia • Ana Maria do Carmo Rossi Gonçalves • Anelis Napoleao Campos • Angela Maria Calábria • Angelica Adelina Primi • Angelita Cerezo de Faba • Angelo Pedro Colucco • Antenor Tadeu Bertarelli • Antonia Regina Luz Fenerich • Antonio Arnot Queiroz Crespo • Antonio dos Santos Neto • Aragao Bassi Rambelli • Aref Farkouh • Arnaldo Juiti Horie • Aurea Silvia de Moraes Federico • Aureliano Menezes • Avany de Francisco Ferreira • Braulio Alvarado Fernandez (Convênio Cultural BrasilPanamá) • Carlos Alberto Bonetti Moreno • Carlos Alberto Cunha Gonçalves • Carlos Antunes • Carlos Eduardo Salgueirosa de Andrade • Cecilia Dorothea Tabet • Chan Wai San • Claudio Maia di Célio • Corina Kawamoto Ueda • Daisy Arradi Letaif • Dalva Elias Thomaz • Daniel Berciano Sanjurjo • Deise Tomoco Oda • Diana Danon Calegari • Elisabeth Porto Kok • Elizabeth Monosowski • Elizabeth Sciarrone Azzolino • Elliott Osmo • Elza Ayako Kusaka • Eunice Santo Andrea • Feres Lourenco Khoury • Fernando Pinto Zacharias • **Francisco de Paiva Fanucci** • Gabriella Predieri Proto • George Ribeiro Neto • Gilda Maria Piza de Assumpção • Hatsumi Harada • Helio Higuchi • Helio Vinci • Heloisa Helena Maia Campos • Humberto Kendi Yamane • Ieda Sobolt • Ivany Hatuko Ueta • Joao Marques da Costa Neto • Joao Nery de Faria Vieira • Jose Antonio Rosas da Silva • Jose Carlos Gomes Alves • Jose Carlos Pereira Machado • Jose Claudio Giaccaglini Morato • Jose Fabio Zamith Calazans • Jose Geraldo Martins de Oliveira • Jose Kenzi Nakaima • Jose Luiz Nakama • Jose Luiz Telles dos Santos • Jose Paulo Ganzeli • Jose Rollemberg de Mello Filho • Jose Sales Costa Filho • Joubert Roubert Antunes • Juan Luis Rodrigo Gonzalez • Justina D'Agostino Castilho Piqueira • Ke Ryung Kim • Klaus Pape • Koji Sakaguchi • Laura Montes Martinez Serrano • Lelio Machado Bittencourt • Leopoldo Ernesto Guaqueta Arias (Convênio Cultural BrasilColômbia) • Lidia Mieko Itocazu • Lorenzo Jose Aghemo Zarza (Convênio Cultural BrasilParaguai) • Lucia Maria Caruso Palla • Lucia Mitie Kuboki • Luis Espallargas Gimenez • Luis Fugazzola Pimenta • Luiz Carlos Madureira Catani • Marcia Maria de Paiva Vital • Margareth de Castro Afeche • Maria Alzira Marzagao Monfre • Maria de Lourdes Carvalho • Maria de Sampaio Bonafe • Maria Ines Sugai • Maria Silvia Papaterra Limongi Mariutti Cordeiro • Maria Soledad Miranda Gutierrez (Matrícula Cortesia BrasilChile) • Maria Stela Carrari • Mario Marcos Tagnini • Masako Endo • Massumi Yokowo • Mauro Magliozzi • Milton Assi Hatoum • Miriam Escobar • Miriam Mirna Korolkovas • Mitsue Shoji • Monica de Camargo Neves • Nadia Marzola • Newton Massafumi Yamato • Neyde Angela Joppert Cabral • Paulo Augusto Pedreira de Freitas • Paulo Cesar Alves Goulart • Paulo Eduardo Barros Pignanelli • Paulo Eduardo Brandileone • Pedro • Francisco Tisovec • Reinaldo Theodoro Zeifert • Renato Penteado Silva Grimaldi • Ricardo Mendes • Roberto de Stefani Terlizzi • Roberto Patrao Assis • Rosely Nakagawa • Rosemary Najjar • Rubens Matuck • Ruth Verde Zein • Ruy Villani • Sergio Shiroma • Takeo Tanaka • Tania Regina Parma • Tarcisio de Paula Pinto • Valerio Braz da Costa Alemão • Vera Lucia Mariotti • Vera Lucia Yoshico Fujisaki • Walter Rosa • Wilson Nivio Tessitore • Wilson Ribeiro dos Santos Junior.

1978

Aldo Ricchiero Filho • Alexandre de Oliveira Prado • Alexandre Massayoshi Iwama • Ana Cristina Borgatto • Ana Maria Fernandes • Ana Maria Rossi Soares • Anderson Claro • Andre Luis Lapa Trancoso • Anne Marie Sumner • Antonio Augusto Palumbo • Arthur Alexandre Pedrozo • Bartira Velludo Varella Costa • Carlos Augusto Bertolucci • Carlos Porto de Andrade Junior • Carlos Rafael Calvo Redes (Convênio Cultural BrasilParaguai) • Celia Maria Nunes Luz • Celina Franco Malo da Silva Bragança • Circe Bernardes de Andrade • Clelia Maria Oller Valdez • Debora Coelho (1°) • Dihei Fukuda (1°) • Doroti Maria Riotto Fernandes •

Eder Olivato Ferreira • Edissa de Carvalho Magliocca • Edson Roberto Alonso • Eduardo Argenton Colonelli • Eduardo Carlos Pereira • Egydio Colombo Filho • Elizabeth Camargo Johas • Emilson de Paula e Silva Abdu • Ester Grinspum • Fabricio Calo • Felicio Antonio Siqueira Filho • Felippe Jose Crescenti Filho • Fernanda Benevolo Lugao • Fernando Milliet Roque • Fernando Moreira de Castilhos • Flavio Luiz Vieira • Gerson Ferracini • Gladston Tannous • Helio Bertoldi Filho • Helio Dias da Silva • Helio Mariz de Carvalho • Hugo Seguchi • Irene Gevertz (1°) • Isis Kinko Shibata • Ivo Szterling • Ivone Salgado Amaral • Izhak Papo • Jaime Marcondes Cupertino • James Sumner • Jonas Takayoshi Koda Nakamoto • Jose Fera Credidio Neto • Jose Fernando de Mello Santos • Jose Horacio de Almeida Nascimento Costa (1°) • Jose Julio Fernandes Barros Neto • Jose Mendes Tavares Junior • Juanita Garuti Noronha • Jussara Regia Gomes (1°) • Laura Hatsumi Ogava • Leonardo Crescenti Neto • Liana Esperanca Giubertoni • Liane Makowski de Oliveira e Almeida • Luciana Maragliano Araujo de Castro Rangel (1°) • Luciano Amaral Rocha • Luis Augusto Bicalho Kehl • Luiz Antonio da Fonseca • Luiz Antonio Scalfaro • Manoel Carlos Mendes da Silva • Marcelo Aflalo • **Marcelo Carvalho Ferraz** • Marcelo Ponce • Marcia Cristina Pinto Iabutti • Marco Tulio Riccioppo • Marcos Antonio Osello (1°) • Maria Antonieta Marques Ielpo • Maria Arizono • Maria Elisa Ferreira Santos• Maria Ines Caliari do Amaral • Maria Isabel Nobre de Sousa Cabral • Maria Luiza Dutra • Maria Nizia Steinle Masulino Prata • Maria Silvia Nunez Barja • Mario Sergio Moreira • Marisa de Paula Souza • Marlene Kocher Jaggi • Mi Bong Kim • Mirela Geiger Mello • Nabil Georges Bonduki • Nelisa Maria de Carvalho • Nelson Marone Aere (1°) • Nelson Mielnik (1°) • Nelson Saito (1°) • Nelson Solano Vianna • Nilton de Arruda Oliveira Junior • Normando Jose Martinez Santos • Paula Cristina Motta • Paula Godoy Tenorio • Rafael Bustios Torres (Convênio Cultural BrasilBolivia) (1°) • Rainer Jacobi • Raquel Rolnik • Reinaldo Ribeiro de Araujo (1°) • Rene Paulo Fonseca Ferreira • Roberto Shigenori Komatsu (1°) • Roberto Vasques Mainieri • Rosa Maria Gomes Pinto • Rosana Stockler Campos (1°) • Rosangela Aparecida Bollini • Ruy Arini • Sam Bernard Baruch • Sandra Liliam Valente • Sergio Shun Itiro Tanaka • Sheila Walbe Ornstein • Shinji Kondo • Silvana Di Spagna Pitombo • Silvana Sousa Nilo Bahia Diniz • Silvia Cesar Ribeiro • Sonia Barros de Aquino • Susete Aparecida Taborda • Suzane Von Seckendorff • Symphronio Costa e Silva Neto • Takako • Tamura Omi • Takashi Saito • Tania Adalgiza Zene • Tania Cristina Chilomer • Taro Kaneko (1°) • Thelma Annes de Araujo • Valdir Arruda • Valentina Denizo • Vera Cassia dos Santos Brito • Vera Laura Ramos Veiga • Vera Lucia de Oliveira Campos • Waldir do Amaral (1°) • Walnyce de Oliveira Scalise • Walter Piacentini de Andrade • Yong Hi Joo.

1979

Ademar Chuiti Sonoda • Adriana Rolim de Camargo • Aivar Cafagne • Alberto Abreu Machado •Alfredo Jose Medeiros Aires • Alvaro Brant da Silva Carvalho • Ana Alice Lima de Queiroz • Ana Claudia Cesar Cárdia • Andre Kioshi Hyakutake (1°) • Andre Poppovic • Andre Takiya • Angelo Garcia • Anselmo Turazzi (1°) • Antonio Carlos Barossi (1°) • Antonio Fonseca Saia • Arlindo Valle Verlangieri • Arnaldo Pappalardo • Benelisa Franco • Carlos Marcelo Lauretti • Carolina Hatsuko Sacay • Celia Goncalves Monteiro dos Santos • Claudio Finzi Foa (1°) • Claudio Itiro Murakami • Cleide Stanis Montanari (1°) • Clovis Bueno de Azevedo Ferreira Franca • Denise Maria Correa • Dirce Kimiyo Miyamura • Dora Izwarcgun (1°) • Edison Yoshio Okazaki • Eduardo Araujo Junqueira Reis • Eduardo Picagli Leite Ribeiro (1°) • Eduardo Trani • Eliana Mastroianni Dieguez • Eliana Vera Kestenbaum • Elizabeth Akemi Miyazaki • Elizabeth Kyotoku • Eloisa Magri Rebello Wadt • Eunice Massumi Guibu • Fernando Alckmin Mascaro • Fernando de Oliveira Monis • Fernando Jose Lemos Cesar • Fernando Jose Martinelli • Fernando Penteado Millan • Flavio Luiz Jabbur Ferreira • Francisco Inacio Scaramelli Homem de Melo • Geraldo de Souza Dias Filho • Gilberto Gomes de Carvalho (1°) • Gilberto Mauricio Ceretti (1°) • Giovanni Vannucchi • Gretty Ghinsberg • Guilherme Pires Paoliello • Guilherme Wendel de Magalhães • Helena Aparecida Ayoub Silva (1°) • Heloisa Maria Cintra do Prado de Salles Penteado • Henrique Righetto Canguçu • Hilton Breno de Vernik Raw • Hilton Sobolh • Horacio Calligaris Galvanese • Hugo Massaki Segawa • Ingrid Elisabeth Schneider • Ioco Soga • Isabel Christina Verissimo de Mello • Jaques Suchodolski • Jayme Yassuo Minetoma • Joao Paulo do Amaral Meirelles • Johaness Eck (1°) • Jonas Tadeu Silva Malaco (1°) • Jorge Hadzi Antic (1°) • Jose Candido Feliciano de Oliveira (1°) • Jose Carlos Baldi • Jose Cassio de Macedo Soares Neto (1°) • Jose Cassio Menezes Wallerstein • Jose Henrique Scortecci de Paula (1°) • Jose Ronal Moura de Santa Inez • Josefina Braz da Silva • Julio Eduardo Bruno Obando Cousin (Convênio Cultural BrasilCosta Rica) • Lauro Fontana D'Avila • Leda Amaral (1°) • Leonardo Tiozo Hatanaka • Leonel Narcizo Pinho • Lia Ines de Carvalho Freire • Lia Ribeiro de Aquino • Lidia Angela La Marck • Lilian Approbato • Lilian Fever • Luis Henrique Waack Bambace • Luis Lorenzon • Luiz de Arruda Feldman (1°) • Luiz de Pinedo Quinto Junior • Luiz Tadayuki Fukuoka • Luiza

Naomi Iwakami (1°) • Lusia Efigenia Duarte Rabello • Manoel Roberto Pedroso de Lima • Marco Antonio Lopes Tabet • Marcos Pimenta Rezende Filho • Marcos Santa Cruz de Souza • Margarete Massako Oku (1°) • Maria Luiza Coelho • Maria Silvia Novaes Teixeira Nogueira (1°) • Marilena Fajersztajn • Marilia Britto Rodrigues de Moraes • Mario Fujita • Mario Sergio Viettone • Marisa Barda • Marjorie de Castro Morad • Marlene Dias Ferraz • Masahiro Watabe (1°) • Mauricio Roberto Ribeiro Keller • Mauro Claro • Mercia Christianne Fuoco • Miguel Luiz Ramos Filho • Mika Saito • Milton Miura • Myriam Kazue Sassaki • Newton Lascalea Junior • Olga Maria Silveira Melo Souza • Paula de Anaya Espinosa • Paulo Castello Branco de Vasconcellos Filho • Paulo Cesar dos Santos Stefani • Paulo de Moura Fernandes Neto • Paulo Ferrara Filho • Paulo Rubens de Moraes Tatit • Paulo Sergio Scarazzato • Paulo Vadim Vensan (1°) • Pedro Luiz Ferreira da Fonseca (1°) • Pedro Manuel Rivaben de Sales • Regina Silvia Viotto Monteiro Pacheco • Ricardo Bandeira de Mello Laterza • Ricardo Grisolia Esteves (1°) • Roberto Inaba • Ronald Kapaz • Rosana Helena Miranda • Rosana Pierri • Sandra Bega • Sergio Cesar Sergio • Sergio Fingermann • Sergio Maizel • Sidney You Kubo • Sila Keila Lewkowicz • Silvia Suginohara (1°) • Sonia Afonso • Sonia Regina Gomes • Tania Araujo de Lima • Tania Wakisaka • Valeria Simoes Sauda Crespi • Valter Carlos Cardim • Vera Ruth Alves da Graça • Violeta Saldanha Kubrusly • Vital Yukio Kuriki • Wagner Otto Verndl • Wagner Tadeu Benatti (1°) • Walter Arruda de Menezes (1°) • Walter Pires • Wilson Roberto Hiroshi Koike • Zuleika Maria Malta.

1980

Adelia Inagaki • Adriana de Queiroz Mattoso (1°) • Alcides Benjamin Porcaro Filho (1°) • Andre Vainer (1°) • Angela Bebber • Angela Maria Rocha • Artur Norberto Heger • Ary de Barros Velloso Filho • Attila Kalman Fenyvesi (1°) • Beatriz Tassinari Brandão • Caio Guimaraes Machado • Carlos Eduardo Barros de Menezes • Carolina Martinez Santos • Delirse Rodrigues • Didier Dominique Cerqueira Dias de Moraes • Dov Joel Armoni • Durval Silva • Eduardo da Rocha Leão • Eduardo Piochi • Eliana Barros de Almeida • Elisa Villares de Freitas •Ester Sznajder • Fabio di Mauro • Fabio Lopes de Souza Santos •Fatima Aparecida de Matos • Fernando Furuiti • Fernando Vianna Peres • Francine Nemeh • Francisco Carlos de Oliveira Gragnano • Francisco Manuel Pereira Coroa • Gemma Pons Vilardell Agnelli • Geraldo de Arruda Camargo Junior (1°) • Germano Joao Meyer Junior (1°) • Gildenor Carneiro dos Santos (1°) • Gilson Lameira de Lima • Gloria Maria Rodrigues Pereira • Guen Yokoyama • Heloisa Busch Iversson • Henrique de Castro Reinach • Hsia Tso Hua • Isabella Cox Alves Cabral • Iva Regina Hime Somers de Moraes Sampaio • Izabel Virginia de Oliveira • Jaime Americano Homem de Mello • Joao Carlos Carvalho Alves • Joao Carlos de Oliveira Cesar • Jose Alfredo Queiroz dos Santos • Jose Eduardo de Moura Azevedo • Jose Renato Bicalho Kehl • Julio Bernardo Fischer • Kleber Ferraz Monteiro • Leonildo Benassi Sobrinho • Ligia Maria Resstom •Lillian Leiko Gondo • Lisete Ponzeto Laranjeira • Lucinda Prestes Silveira • Luiz Antonio Togeiro (1°) • Luiz Carlos Pereira Viviani • Luiz Dal Monte Neto (1°) • Magaly Teresa Zerda Huerta (Convênio Cultural BrasilVenezuela) • Magda Tyemi Tanaka • Manoel Lemes da Silva Neto • Marcelo de Freitas Marques • Marcelo de Mendonca Bernardini • **Marcelo Suzuki** (1°) • Marcia Maria Signorini • Marcio do Amaral • Marco Antonio Baldoni • Marcos Monteiro da Costa (1°) • Maria Antonia dos Santos Nogueira • Maria Beatriz Ferreira de Souza (1°) • Maria Cecilia de Gouveia • Maria Cecilia Sao Joao Kenworthy • Maria Claudia Pereira de Souza • Maria Cristina de Azevedo Costa • Maria de Fatima Rodrigues Alves • Maria de Lourdes Balieiro • Maria Helena Noronha de Carvalho • Maria Ines Vianna • Maria Lucia Pinheiro Ramalho • Maria Luisa Jeronimo Poças • Maria Lydia Toller Reiff Janini • Marina Ruiz Sacristan • Mario Fiore Moreira Junior • Mario Segiro Kanashiro • Mario Shoiji Nakamura • Marta Del Nero Millan • Martha Soares Rubio • Martin Nuno Alvaro Bittencourt (1°) • Mauricio Menezes Mendonça • Michel Charles Henri Serve • Michel Pierre Jospin • Miguel Antonio Buzzar • Milton Mitsuki Yoshimoto • Milton Tsunashima • Nilton Seiji Mori • Nina Orlow • Norberto Correa da Silva Moura • Paulo de Tarso de Carvalho Morelli • Paulo Jose Almeida Amaral (1°) • Regina Akiko Aquinaga • Renata Coury Bussab (1°) • Renato Bezzan • Renato Moraes Nori • Rene Mattos Moraes Junior • Ricardo Massao Aibe • Rita de Cassia Bernardinelli Freitas • Rita de Cassia Pontes Lima • Robert Hiroshi Chiyoda • Roberta Alderighi Ferreira Millas • Roberto de Mello Rodrigues Junior• Roberto Issamu Morita • Roberto Strauss • Rosemary Balestro Izzo (1°) • Rui Moreira Leite • Rumi Fukai • Sheila Cuschnir • Simone de Barros Carbonare Jospin • Solange Maria Lopes Goncalves Prado • Solange Setembre • Sonia da Silva Lorenz • Sonia Teico Yamada • Tercio Teixeira • Valerio Luchetti • Vania Maria Nalin • Vera Maria Pallamin • Wagner Kubota • William Simonato • Wilson Roberto Alves • Wilson Takeshi Aramaki.

Anexo 3.2

Disciplinas cursadas na FAU USP[16]

Francisco Fanucci

1971

Geometria aplicada ao desenho industrial I • Geometria aplicada ao desenho industrial II • Física I • Física II • Projeto de Arquitetura • Programação visual • Fundamentos sociais da arquitetura e do urbanismo I • Fundamentos sociais da arquitetura e do urbanismo II • Introdução à arquitetura I • Introdução à arquitetura II • Introdução aos estudos de urbanização I • Introdução aos estudos de urbanização II • Arte e Industrialização no mundo contemporâneo • Desenho industrial I • Desenho industrial II.

1972

Física III • Técnica do emprego de materiais • Física IV • Metodologia de Avaliação de custos • Projeto básico IV • Projeto básico desenho industrial • Introdução ao projeto de edifícios • Planejamento Setorial • Introdução à arquitetura do século XX • Programação visual e a arquitetura no século XX • Hidráulica III • Saneamento III.

1973

Arquitetura no Brasil • História da técnica no Brasil • História da arquitetura contemporânea • História da técnica na arquitetura e no urbanismo • O lazer na grande cidade • Projeto arquitetônico e industrialização • Projeto de sistemas de produto de programação visual • Arquitetura projeto executivo • Comunicação visual na arquitetura tradicional • Metodologia de avaliação de custos • Introdução a técnicas de construção II • Topografia I • Cálculo diferencial I • Cálculo diferencial II.

1974

Estatística e tec. matemáticas de planejamento • Arquitetura projeto executivo • Planejamento urbano • Métodos quantitativos e análise de sistemas • projetos de sistemas ambientais de desenho industrial • Arquitetura nos proj. de obras destinadas a apropriação dos rec. • História da técnica na arquitetura e no urbanismo • Industrialização na construção • Capitalismo e planejamento • Arquitetura e expressionismo • Estudos de urbanização III • História da técnica na arquitetura e no urbanismo • Resistência dos materiais e estabilidade das construções • Mecânica dos solos e fundações • Sistemas construtivos I.

1975

A praça como arquitetura • Introdução às artes gráficas • Estética do projeto I • Estudo dos problemas brasileiros I • Estudo dos problemas brasileiros II • Introdução à tecnologia das construções • Evolução no equipamento da habitação • Projeto de sistemas ambientais urbanos de desenho industrial .

1976

Sistemas estruturais I • Estética do projeto II • Projeto de sistemas ambientais urbanos de desenho industrial .

1977

Trabalho de graduação interdisciplinar.

[16] Levantamento realizado a partir do registro de freqüência e notas dos alunos a cada ano. Fonte: Acervo do Serviço de Graduação – Seção de Alunos, cedido pela chefe do departamento Sra. Magali Baroni Cambussu.

Marcelo Ferraz

1974

Geometria aplicada ao desenho industrial I • Geometria aplicada ao desenho industrial II • Projeto de Arquitetura • Fundamentos sociais da arquitetura e do urbanismo I • Introdução à arquitetura I • Introdução à arquitetura II • Introdução aos estudos de urbanização I • Introdução aos estudos de urbanização II • Topografia I • Cálculo diferencial I • Cálculo diferencial II • Estatística e tec. matemáticas de planejamento • Física III • Meios de expressão e representação do programa • Meios de expressão e representação do desenho • Arquitetura introdução ao projeto • Introdução ao planejamento • Arte e indústria no mundo contemporâneo • Geometria descritiva I.

1975

Fundamentos sociais da arquitetura e urbanismo I • Fundamentos sociais da arquitetura e urbanismo II • Trabalhos interdisciplinar de projeto I • Planejamento setorial • Estudo da linguagem visual • Técnica de emprego de materiais • Introdução à tecnologia das construções • Física IV • Introdução aos estudos urbanos II • Introdução aos estudos da população • Programação visual e arquitetura no século • Arquitetura projeto básico • Espaço urbano • Programação do projeto do produto • Teoria da fabricação do planejamento ao concreto • Metodologia de avaliação de custos • Física (acústica arquitetônica) • Sistemas estruturais I.

1976

Introdução aos estudos da população • Estudo dos problemas brasileiros I • Estudo dos problemas brasileiros II • Introdução à arquitetura no século XX • Estudos da urbanização III • Produção cultural e sociedade • Estruturas de concreto • Conceituação de projeto de edificações I • Planejamento Urbano • Projeto de sistemas e programação visual • Introdução à tecnologia das construções II • Sistemas estruturais II • História da técnica na arquitetura e no urbanismo • Industrialização na construção • Arquitetura projeto executivo • Projeto de sistemas simples do produto • Mecânica dos solos e fundações • Metodologia II • Hidráulica III • Estudos da urbanização III • Produção e projeto do espaço urbano • Conforto ambiental III.

1977

Arquitetura e expressionismo • História da paisagem brasileira • Produção cultural e sociedade • Estética do projeto I • Planejamento Regional • Projetos de sistemas ambientais de desenho industrial e de programação • Introdução a tecnologia da construção II • Habitabilidade dos edifícios • Introdução à tecnologia • Mecânica dos solos e fundações I • Arquitetos paulistas • Arquitetura no Brasil • Estética do projeto II • Arquitetura nos projetos de obras destinados a apropriação de recursos naturais • Paisagismo introdução • Saneamento III.

1978

Saneamento III • Introdução à tecnologia da construção II • Educação física • Paisagismo introdução • Trabalho de graduação interdisciplinar.

Marcelo Suzuki

1974

Geometria aplicada ao desenho industrial I • Geometria aplicada ao desenho industrial II • Projeto de Arquitetura • Fundamentos sociais da arquitetura e do urbanismo I • Introdução à arquitetura I • Introdução à arquitetura II • Introdução aos estudos de urbanização I • Introdução aos estudos de urbanização II • Topografia I • Cálculo diferencial I • Cálculo diferencial II • Estatística e tec, matemáticas de planejamento • Física III • Meios de expressão e representação do programa • Meios de expressão e representação do desenho • Arquitetura introdução ao projeto • Introdução ao planejamento • Arte e indústria no mundo contemporâneo • Geometria descritiva I • Sistemas estruturais I • Resistência dos materiais e estruturas de concreto.

1975

[não foi cursada nenhuma disciplina].

1976

Planejamento setorial • Introdução à arquitetura no século XX • Estudos da urbanização III • Pesquisa em arquitetura no Brasil • Industrialização na construção • Metodologia II • Hidráulica III • Estudos da urbanização III • Produção e projeto do espaço urbano • Conforto ambiental III • Teoria da fabricação do planejamento ao concreto • Programação do projeto do produto • Arquitetura projeto básico • Programação visual e arquitetura no século • Cidades paulistas • Introdução à tecnologia da construção II • Estrutura d linguagem visual • Trabalho de projeto interdisciplinar.

1977

Introdução a arquitetura no século XX • História da paisagem brasileira • Iniciação à arte na América Latina • Estudo dos problemas brasileiros I • Estudo dos problemas brasileiros II • Trabalho interdisciplinar de projeto IV • Planejamento urbano • Projeto de sistemas de programação visual • Introdução a tecnologia da construção II • Habitabilidade dos edifícios • Conforto ambiental IV • Resistência dos materiais e estabilidade das construções • Cidades paulistas • História da técnica na arquitetura e no urbanismo • Arquitetura projeto básico • Paisagismo introdução • Planejamento regional • Projeto de sistemas simples de objetos • Introdução a tecnologia da construção II • Sistemas estruturas I

1978

Introdução a arquitetura no século XX • Projetos de sistemas ambientais de desenho industrial e de programação • Mecânica dos solos e fundações • Arquitetos Paulistas • Arquitetura no Brasil • Saneamento III • Sistemas estruturais II • Trabalho interdisciplinar de projeto V • Geometria descritiva I • Saneamento IV • Programação visual e arquitetura no século • Arquitetura projeto executivo.

1979

Trabalho de graduação interdisciplinar.



Anexo 4 – Cronologia do patrimônio

Cronologia do patrimônio[17]

SÉCULO XIX

1807/1807
Intervenção no lado oriental do Coliseu
Roma, Itália
R. Stern com colaboração de G. Palazzi e G. Camporese.

1818/1824
Arco de Tito
Roma, Itália
R. Stern e G. Valadier.

1819/1821
Arco de Constantino
Roma, Itália.

1823/1826
Intervenção no lado ocidental do Coliseu
Roma, Itália
G. Valadier.

1823
Reconstrução da Igreja San Paolo fuori le mura
Roma, Itália
G. Valadier.

1827
Completamento da fachada de Santa Maria della Consolazione
Roma, Itália
Pasquale Belli.

1829
Publicação do artigo escrito em 1825, de Victo Hugo – Guerre aux démolisseurs.

1830
Restauro da Catedral de Rochester
L. N. Cottinghan.

Nomeação de Ludovic Vitet, histpriador e crítico de arte, ao cargo de Inspetor Geral de Monumentos Históricos.

1834
Nomeação de Prosper Merimée ao cargo de Inspetor Geral de Monumentos Históricos.

1837
Criação da 1ª Comissão dos Monumentos Históricos.

1840
Restauro da Igreja de Madeleine de Vezelay
Vezelay, França
Viollet-Le-Duc.

1843
Restauro da Catedral de Notre-Dame
Paris, França
Violet-Le-Duc e J. B. Lassus.

1849/1874
Restauro da Catedral de Amiens.

1848
Comissão dos Edifícios Religiosos assume os trabalhos de restauração na França.

1849
Publicação de “As Sete Lâmpadas da Arquitetura”, de John Ruskin.

1852
Reorganização da Comissão de Monumentos Históricos da França.

[17] Os dados apresentados em preto referem-se ao panorama internacional; os de cor cinza, ao panorama nacional.

1853/1879
Restauro da Fortaleza de Carcassonne
Viollet-Le-Duc.

1854/1868
Publicação do verbete “Restauração” de Viollet-Le-Duc.

1856
Restauro da Catedral de St. Alban
L. N. Cottinghan.

1857
Restauro do Castelo de Pierrefonds
Violle-Le-Duc e Ouradou.

1857/1872
Igreja S. Croce – nova fachada
Florença, Itália
Nicolò Matas.

1859
Restauro da Igreja dos Santos Maria e Donato
Murano, Itália
Camillo Boito.

1861/1865
Restauro da Porta Ticinese
Milão, Itália
Camillo Boito.

1875
Camillo Sitte assume a direção da Escola de Artes e Ofícios de Salzburgo onde ganhou conhecimento sobre a preservação de monumentos históricos.

1876/1887
Igreja Santa Maria Del Fiore – nova fachada
Florença, Itália
Emilio de Fabris.

1883
IV Congreso degli ingegneri e architetti italiani com a participação de Camillo Boito.

Restauro da Porta S. Paolo
Roma, Itália
Camillo Boito.

1884
“Os Restauradores” – Conferência realizada por Camillo Boito na Exposição de Turim.

1886/1913
Basilica de San Francesco
Bolonha, Itália
Alfonso Rubiani.

1887
1ª Lei protetora do patrimônio nacional francês.

1888/1892
Restauro do Palazzo Marino
Milão, Itália
Luca Beltrami.

1889
Congresso Internacional sobre Proteção de Obras de Arte e Monumentos – Paris.

1892/1899
Igreja S. Maria in Cosmedin
Roma, Itália
Giovanni Battista Giovenale.

1899
Convenção de Haia.

SÉCULO XX - década de 1900

1902
Alois Riegl é nomeado presidente da Comissão dos Monumentos Históricos da Áustria.

1903
Publicação de “O Culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese”, de Alois Riegl.

1903/1912
Reconstrução do Campanário na Piazza de San Marco
Veneza, Itália
Gaetano Moretti.

1905
Restauro do Castelo Sforzesco
Milão, Itália
Luca Beltrami.

1906
1ª lei patrimonial americana – Antiquities Act, proteção de bens culturais de interesse da nação em propriedade ou controle do governo.

1907
Convenção de Haia.

SÉCULO XX - década de 1910

1914/1918
1ª Guerra Mundial.

1916
Fachada da Igreja de Santa Maria Del Piano.
Ausonia, Itália
Gustavo Giovannoni.

1919
Criação da Liga das Nações – primeira organização de caráter universal da história que tinha como propósito estabelecer uma política de cooperação internacional entre os Estados, para assegurar a paz internacional. Auxiliada pela Comissão Internacional de Cooperação Intelectual (promoção da política de cooperação no campo cultural) .

1ª viagem de Mário de Andrade a Minas Gerais (Ouro Preto, Congonhas, Mariana e São João Del Rey).

1920
Ante-projeto de lei para a defesa do patrimônio artístico nacional, elaborado por Alberto Childe.

SÉCULO XX - década de 1920

1922
Exposição do Centenário da Independência
Semana de Arte Moderna
Editorial da Revista Klaxon, 1 – referência ao Campanile de San Marco.

1923
Conservação – Ruínas da Igreja de San Galgano
Região da Toscana, Itália
Gino Chierici.

1923
Apresentação do projeto de lei, elaborado pelo deputado Luiz Cedro, para organizar a defesa dos monumentos históricos e artísticos através da Criação da Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil.

1924
Blaise Cendrars redige o Estatuto da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil.

Projeto de lei do deputado augusto de Lima que visa proibir a saída do país de obras de arte tradicionais brasileiras
Viagem dos modernistas às cidades históricas.

1925
Ante-projeto de lei federal elaborado pelo jurista Jair Lins para organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico.

1926
Restauração do Teatro di Marcello com adições
Roma, Itália.

1927
Criação da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais da Bahia.

1928
Criação da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais de Pernambuco.

1930
Projeto do deputado José Wanderley de Araújo Pinho, para a criação da Inspetoria de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional.

SÉCULO XX - década de 1930

1931
Carta de Restauro de Atenas (inventário dos monumentos históricos, conceito de respeito, manutenção e salvaguarda, utilização da edificação pata sobrevivência).

1932
Carta de Restauro Italiana, elaborada por Gustavo Giovanonni.

Restauração do Teatro di Marcello – eliminação das adições e consolidação das arcadas
Roma, Itália
A. Calza Bini.

1933
Carta de Atenas – Ciam.

Ouro Preto é declarada Monumento Nacional – decreto 22928.

1934
Decreto organiza um serviço de proteção aos monumentos históricos sob incumbência do Museu Histórico Nacional.
Constituição da República Federativa do Brasil declara o impedimento à evasão de obras de arte do território nacional e introduz o abrandamento do direito de propriedade nas cidades históricas mineiras, assim como declara a responsabilidade de proteger as belezas naturais e monumentos de valor histórico e artístico.

1935
Complementação da Antiquities Act de 1906 com ênfase na compilação de catálogos de bens de interesse histórico.

Tratado para a proteção dos monumentos e instituições culturas ou Pacto Roerich, é assinado na 7ª Conferência Internacional Americana (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, costa Rica, Cuba, República Dominicana, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Hinduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, estados Unidos da América, Uruguai e Venezuela).

Mário de Andrade é nomeado Diretor e chefe e diretor da Divisa de Expansão Cultural do Departamento de Cultura de São Paulo.

1935/1956
Palazzo Foscari
Veneza, Itália
Carlo Scarpa.

1936
Publicação do verbete Restauro na Enciclopédia Italiana (Treccani) de Gustavo Giovannoni.

Ante-projeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional.

O Sphan começa a funcionar em caráter provisório.

1937
É aprovada a convocação de uma conferência Internacional para a aprovação da Convenção Internacional para a proteção dos patrimônios Artísticos e históricos Nacionais, que se realizaria em 1938.

Lei 378, de 13 de janeiro de 1937, cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Mário de Andrade torna-se assistente técnico do Sphan na regional de São Paulo.

Conjunto Arquitetônico de São Miguel das Missões
São Miguel das Missões, RS.

Constituição da República Federativa do Brasil amplia para os municípios a responsabilidade de proteção dos bens culturais e naturais.

1939/1945
2ª Guerra Mundial.

1939/1961
Cesare Brandi dirige o Instituto Central de Restauração.

1940
Decreto-lei 2848 do código Penal – crimes contra o patrimônio.

Decreto-lei 2809 dispõe sobre a aceitação e aplicação de donativos particulares pelo SPHAN.

SÉCULO XX - década de 1940

1940/1942
Grande Hotel de Ouro Preto
Ouro Preto, MG
Oscar Niemeyer.

1941
Decreto-lei 3866 dispõe sobre o cancelamento do tombamento de bens do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Decreto-lei 3365 dispõe sobre desapropriação por utilidade pública.

1943
Projeto para rampas de acesso do Outeiro da Glória (executadas em 1965). Rio de Janeiro, RJ
Lucio Costa.
1945
Criação da ONU e Unesco.

Galleria Della Academia
Veneza, Itália
Carlo Scarpa.

1946
Constituição brasileira inaugura a preocupação com a proteção de documentos históricos.

Sphan passa a se chamar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan).

1947
Tombamento da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha.

1949
Lucio Costa elabora o Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento da Dphan.

1949/1951
Palazzo Bianco
Gênova Itália
Franco Albini.

SÉCULO XX - década de 1950

1952/1956
Museo Del Tesouro di San Lourenzo
Gênova, Itália
Franco Albini.

1952/1963
Palazzo Rosso
Gênova, Itália
Franco Albini.

1953
Palazzo Abatellis
Palermo, Itália
Carlo Scarpa.

1954
Convenção para a proteção de bens culturais em caso de conflito armado – Conferência Internacional de Haia.

1954/1956
Museu do Castelo Sforzesco
Milão, Itália
Gianluigi Banfi, Lodovico BelgiojosoEnrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers (BBPR).

1955
Galleria della Uffizi
Florença, Itália
Carlo Scarpa.

1955/1957
Gipsoteca Canoviana
Treviso, Itália
Carlo Scarpa.

1956
Conferência Geral da Unesco – recomendação de princípios internacionais para pesquisa arqueológica (Recomendação de Nova Delhi).

Criação do Iccrom.

1956/1964
Museu Castelvecchio
Verona, Itália
Carlo Scarpa.

1959
Solar do Unhão – MAM
Salvador, BA
Lina Bo Bardi.

SÉCULO XX - década de 1960

1961
Lei 3924/1961 dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos, após campanha de Paulo Duarte.

1962
Conferência Geral da Unesco – recomendação à salvaguarda de paisagens e sítios (Recomendação de Paris).

Ghirardelli Square (antiga fábrica de chocolates)
São Francisco, EUA.

1963
Publicação da Teoria de Restauro de Cesare Brandi.

Ampliação da Capela das Mercês, por sugestão de Lucio Costa
Presidente Kubitschek – distrito de Andrequicé, MG.

1963/1979
Museo dei Chiostri di Sant'Agostino
Gênova, Itália
Franco Albini.

1964
Carta de Veneza – Carta Internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios.

Conferência Geral da Unesco – recomendação para importação e exportação de bens culturais (Recomendação de Paris)

Criação do Icomos.

1965
Adoção da Carta de Veneza pelo Icomos.

Lei 4717 regula a ação popular.

Lei 4845 proíbe a saída para o exterior, de obras de arte e ofícios produzidos no País até fim do período monárquico.

1967
Normas de Quito – reunião sobre conservação e utilização de monumentos e sítios de interesse histórico e artístico.

Carta constitucional criou novas categorias de bens a serem preservados.

Tombamento da Catedral de Brasília.

Rodrigo Mello Franco de Andrade deixa o SHAN. Assume o cargo Renato Soeiro.

A Lei nº 10.247, de 22.10.1968 criou o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico – Condephaat.

1968
Conferência Geral da Unesco – recomendação sobre a conservação dos bens culturais ameaçados pela execução de obras públicas ou privadas (Recomendação de Paris).

The Cannery (centro comercial)
São Francisco, EUA
Joseph Esheick.

1969
Ampliação do Teatro Nacional Cevantes
Buenos Aires, Argentina
Roberto Alvarez e associados.

1969/1979
Museo Cívico del Chiostro degli Eremitani
Padova, Itália
Franco Albini.

1970
Convenção sobre as medidas a serem adotadas para impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas dos bens culturais (Unesco).

Compromisso de Brasília = 1º Encontro dos governadores de Estado, secretários estaduais da área cultural, prefeitos de municípios interessados, presidentes e representantes de instituições culturais.

Dphan passa a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

SÉCULO XX - década de 1970

1971
Compromisso de Salvador = 2º Encontro de governadores para preservação do patrimônio histórico, artístico, arqueológico e natural do Brasil.

Teatro Paiol
Curitiba, PR
Abrão Assad.

1971/1976
Faneuil Hall Market Place
Boston, EUA
Benjamin Thompson.

1971/1978
Centro Georges Pompidou
Paris, França
Renzo Piano e Richard Rogers.

1972
1ª Convenção referente ao patrimônio mundial, cultural e natural – Conferência Geral da Unesco.

Carta de Restauro Italiana.

Declaração de Estocolmo – declaração sobre ambiente humano.

Conferência Geral da Unesco – Convenção sobre a salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural (Convenção de Paris).

Palazzo Steri ou Chiaramonte
Palermo, Itália
Carlo Scarpa.

Lucio Costa deixa o Iphan.

1973
Programa de Reconstrução das Cidades Históricas.

Criação do Programa de Ação Cultural na gestão do ministro da Educação Jarbas Passarinho – governo Médici.

1974
Resolução de São Domingos – I Seminário interamericano sobre experiências na conservação e restauração o patrimônio monumental dos períodos colonial e republicano.

1975
Declaração de Amsterdã.

Manifestação de Amsterdã.

Criação do Centro Nacional de Referência Cultural.

Lei 6292 (BR) dispõe sobre o tombamento de bens no Iphan.

É criado do Departamento do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo (DPH).

1976
Conferência Geral da Unesco – recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea (Recomendação de Nairóbi).

1977
Carta de Machu Picchu.

1977/1986
Sesc Pompéia
São Paulo, SP
Lina Bo Bardi.

1978
Whitney Museum
Nova Iorque, EUA
Norman Foster & partners e Derek Walber Associates.

1979
Museu D'Orsay
Paris, França
ACT Arquitetura.

Harbor Place
Baltimore, EUA
Benjamin Thompson.

Lei 6757 - Criação da Fundação Nacional Pró-Memória.

Decreto 84198 cria, na estrutura do Ministério da educação e Cultura, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por transformação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Iphan passa a se chamar Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Aloísio Magalhães assume a direção do Iphan.

Restauro do Mercado de São José
Recife, PE
Geraldo Gomes da Silva.

1980
Carta de Burra, Icomos, Austrália.

Ouro Preto é inscrita na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco.

SÉCULO XX - década de 1980

1981
Carta de Florença.

Criação da Secretaria de Cultura no MEC.

Mueler Shopping Center
Curitiba, PR
Aníbal Coutinho, Antônio Paulo Cordeiro e Lourenço Diegues Filho.

1982
Declaração de Nairóbi – Assembléia Mundial dos Estados.

Declaração de Tlaxcala México
3º Colóquio Interamericano sobre a conservação do patrimônio monumental.

Revitalização de Pequenas Aglomerações – Icomos.

Olinda é inscrita na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco.

1982/1985
South St. Seaport
Nova Iorque, EUA
Benjamin Thompson.

1982/1986
Banco Borges & Irmão III
Vila do Conde, Portugal
Álvaro Siza.

1983
As ruínas de São Miguel das Missões são inscritas na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco.

Restauração do Paço Imperial
Rio de Janeiro, RJ
Glauco Campello.

1983/1993
Pirâmide do Louvre
Paris, França
I. M. Pei.

1984
Mercado Modelo
Salvador, BA
Paulo Ormindo de Azevedo.

1984/1993
Carré d'Art
Nimes – França
Norman Foster & partners.

1985
Declaração do México – Conferência mundial sobre políticas culturais.

1985
Lei 7347 (BR) disciplina a ação civil pública de responsabilidade por danos causados no meio ambiente, ao consumidor, a bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, turístico e paisagístico.

Extinção da Secretaria de Cultura e criação do Ministério da Cultura.

Centro Histórico de Salvador e Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas são inscritas na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco.

1985/1988

Estação Atocha – reforma do átrio
Madri, Espanha
Rafael Moneo.

Teatro Municipal
São Paulo, SP
Maria Luíza Dutra e Walter Arruda de Menezes.

1985/1991
Sackler Galleries – Royal Academy of Arts
Picadilly, Loondres
Norman Foster & partners.

1985/1993
Centro de Artes e Igreja de Santa Monica
Barcelona, Espanha
Albert Viaplana e Hélio Piñon.

1986
Carta de Washington – Carta Internacional para a salvaguarda das cidades históricas
Ópera de Lyon
Lyon - França
Jean Nouvel e Associados.

Início da Gestão de Celso Furtado no Minc.

Parque Nacional de Iguaçu é inscrito na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco.

Centro Cultural da IBM - Solar dos Leões
Curitiba, PR
Jefferson Novolar, Cyro Corrêa, Cleusa de Castro e Claudio Maiolino.

E.E.P.G. Prof. Dantés – Conesp
Igarapava, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Estação Velha
Rio de Janeiro, RJ
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer.

Programa de Recuperação e Revitalização – Centro Histórico de Salvador
Salvador, BA
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Teatro Polytheama
Jundiaí, SP
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Lei 7542 (BR) dispõe sobre a pesquisa, exploração, remoção e demolição de coisas ou bens submersos.

1987
Carta de Conservação e do Restauro surge na Itália, sob coordenação de Paolo Marconi.

Carta de Petrópolis – 1º Seminário brasileiro para preservação e revitalização de centros históricos.

O plano Piloto de Brasília é inscrito na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco.

Carta de Conservação e do Restauro surge na Itália, sob coordenação de Paolo Marconi.

Centro Cultural Progresso
Rio de Janeiro, RJ
Perfeito Fortuna, Maurício Sette e Márcio Galvão.

1988
Revitalização do Bairro do Chiado
Lisboa, Portugal
Álvaro Siza.

Pátio Bullrich Shopping Center
Buenos Aires, Argentina
Juan Carlos López e asociados.

Union Station
Washington, EUA
Benjamin Thompson.

Constituição da República Federativa do Brasil – proteção aos bens da natureza material e imaterial.

Carta constitucional retoma alguns pressupostos de Mário de Andrade.

Centro de Convivência – LBA
Cananéia, SP
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

1989
Conferência Geral da Unesco – recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular.

Teatro das Ruínas
Campinas, SP
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Usina do Gasômetro
Porto Alegre, RS
Célia Mazzoni, Marco Schuck, Jeanete Kirst

Carta de Cabo Frio.

1990
Centro Cultural UNICAMP – Est. Guanabara
Campinas, SP
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Carta de Lausanne – Carta para a proteção e a gestão do patrimônio arqueológico.

Sphan passa a se chamar Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC).

Tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília.

Extinção do MINC e criação da Secretaria de Cultura.

Centro Cultural Mário Quintana
Porto Alegre, RS
Flávio Diefer e Joel Gorski.

MIS Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ
Glauco Campello.

SÉCULO XX - década de 1990

1990/1994
CCCB Casa de Caritat
Barcelona, Espanha
Albert Viaplana e Hélio Piñon.

1991
Parlamento Bundestag
Berlim, Alemanha
Jean Nouvel.

Estação Mapocho
Santiago, Chile
Monsserat Palmer, Teodoro Fernandez, Rodrigo Pérez de Arce e Ramón López.

Nova Prefeitura de São Paulo
São Paulo, SP
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki.

Centro de Convivência Vera Cruz
São Bernardo do Campo, SP
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Decreto-lei n. 8313 – Lei Rouanet.

1992
Puerto Madero
Buenos Aires, Argentina.

Readequação do Palácio Villahermosa – Museu Thyssen-Bornemiza
Madri, Espanha
Rafael Moneo.

Carta do Rio – Conferência geral das Nações Unidas sobre o meio ambiente e o desenvolvimento.

Centro Cultural Estação das Docas
Belém, PA
Rosário Lima e Paulo chaves Fernandes.

E.E.P.G. Coronel Joaquim José – FDE
São João da Boa Vista, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Escola de Teatro Brincante (antigo galpão)
São Paulo, SP
Sylvio Sawaya, Elza Siefer e Márcia Macul.

Palácio dos Leões
São Luís, MA
Acácio Gil Borsoi e Janete Costa.

Carta do Rio – Conferência geral das Nações Unidas sobre o meio ambiente e o desenvolvimento.

Extinção da Secretaria de Cultura e recriação do MINC.

1993
Habitação (antigo moinho Minetti)
Buenos Aires, Argentina
Manteola, Sanches Gomes, Santos e Solsona; Dujovne-Hirsch e Juan Carlos Lopes.

Museu Ferroviário – Estação Pedro Nolasco
Vitória, ES
Gregório Repsold.

1993/1997
Pinacoteca do Estado
São Paulo, SP
Paulo Mendes da Rocha.

1994
Conferência de Nara – Conferência sobre a autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial.

Readequação do Projeto de Lina Bo Bardi - Palácio das Indústrias
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Feraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Shopping Light
São Paulo, SP
Carlos Faggin.

Cinemateca – Matadouro Municipal
São Paulo, SP
Lucio Gomes Machado e Eduardo Rodrigues.

IBPC passa a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

1994/2000
Tate Modern
Londres Inglaterra
Herzog & de Meuron.

1995
Museu de Arte Contemporânea de Barcelona
Barcelona, Espanha
Richard Méier.

Ampliação do Museu do Prado
Madri, Espanha
Rafael Moneo.

Terminal Marítimo de Passageiros (armazém portuário)
Recife, PE
Isnaldo Reis e Ronaldo L'Amour.

Teatro Polytheama
Jundiaí, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, André Vainer e Roberval Guitarrari.

Carta de Brasília – Documento Regional do Cone Sul sobre autenticidade.

Recomendação n. R (95) 9 – sobre a conservação integrada das áreas de paisagens culturais como integrantes das políticas paisagísticas.

1996
Igreja do Convento de S. Maria Del Gesù
Módica, Itália
Emanuele Fidone e Bruno Messina.

Mercado de Siracusa
Siracusa, Itália
Emanuele Fidone.

Carta internacional do Icomos sobre proteção e gestão do patrimônio cultural subaquático.

Declaração de Sofia – IX Assembléia Geral do Icomos.

Estúdios Vera Cruz
São Bernardo do Campo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferra

Conjunto KKKK
Registro, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Mercado Público de Porto Alegre
Porto Alegre, RS
Teófilo Bareto Viana Meditsch, Dóris Maria saraiva de Oliveira, Otacílio Rosa Ribeiro, Dóris Maria Saraiva, Evaldo Luís Schumacher, Vera Maria Becker.

Início do Programa de Revitalização de sítios urbanos através da recuperação do patrimônio histórico (futuro Monumenta) – parceria entre Iphan e BID.

1997
Documento do Mercosul – Carta de Mar Del Plata sobre o patrimônio intangível.

Tate Modern
Londres, Inglaterra
Herzog & de Meuron.

Centro Andaluz de Arte Contemporânea
Sevilha, Espanha
(antigo Monastério de la Cartuja de Santa de lãs Cuevas, construído no século XV).

Sala São Paulo
São Paulo, SP
Nelson Dupré.

Agência Central e Espaço Cultural dos Correios
São Paulo, SP
Una Arquitetos.

Complexo Comercial (galpões industriais)
Porto Alegre, RS
Adriana Holmeister Fleck, Rosane Bauer, João Gaiger Ferreira.

Centro Cultural Vera Cruz
São Bernardo do Campo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Centro de exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiaí
Jundiaí, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Requalificação do Bairro Amarelo
Berlim, Alemanha
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Carta de Fortaleza – Patrimônio imaterial: estratégias e formas de proteção.

O programa Monumenta é transferido para o Ministério da Cultura

1998
Agência Bank Boston
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Teatro São Pedro
São Paulo, SP
Christina de Castro Mello e Rita Alves Vaz.

Edifício Jaraguá
São Paulo, SP
Miguel Juliano.

Faculdade de Medicina de São Paulo
São Paulo, SP
Andrade e Morettin Arquitetos Associados.

1998/2000
Museo Tuscolano
Roma, Itália
Massimiliano Fuksas.

1999
Decisão 460 – sobre a proteção e preservação de bens culturais do patrimônio arqueológico, histórico, etnológico, paleontológico e artístico da Comunidade Andina.

Cine Teatro de Variedades Carlos Gomes
Santo André, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Centro Cultural Banco do Brasil
São Paulo
Luís Telles e equipe.

Hipermercado Extra Boulevad (antiga fábrica de tecidos)
Rio de Janeiro, RJ
Luiz Humberto Carvalho.

Decisão 460 – sobre a proteção e preservação de bens culturais do patrimônio arqueológico, histórico, etnológico, paleontológico e artístico da Comunidade Andina.

Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania
São Paulo, SP
Borelli & Merigo.

Teatro Abril
São Paulo, SP
Aflalo e Gasperini.

1999/2005
Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia
Madri, Espanha
Jean Nouvel e Associados.

SÉCULO XX - década de 2000

2000
Museu Britânico
Londres, Inglaterra
Foster and Partners.

Museo Nacionale Del Cinema
Turim, Itália
François Confino.

Piazza Della Chiesa
Sardenha, Itália
Francesco Delogu.

Museu das Telecomunicações
Rio de Janeiro, RJ
Oficina de Arquitetos.

Museu do Telephone Telemar
Rio de Janeiro, RJ.
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Centro Cultural – antigo Dops
São Paulo, SP
Haron Cohen.

Decreto-lei n. 3551 institui o registro de bens culturais de natureza imaterial qu constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

Centro de Compras (antigo convento)
Recife, PE
Carlos Fernando Pontual.

Mercado de Aracaju
Aracaju, SE
Ana Luiza Libório, Sheila Trope, Gândara Junior e Osíris Souza Rocha.

Cinemateca Brasileira
São Paulo, SP
Nelson Dupré.

2001
Santander Cultural
Porto Alegre, RS
Roberto Loeb.

Centro Cultural Érico Veríssimo
Porto Alegre, RS
Flávio Kiefer.

Sede do IAB
Porto Alegre, RS
Marcos Leite Almeida, Ana Carolina Pellegrini, Daniel Pitta Fichmann e Waleska Mendes.

Arquivo Municipal – antiga Casa da Moeda
Rio de Janeiro, RJ
Alfredo Brito.

Instituto Cultural e Museu da Cidade
Cambuí, MG
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Estação Guanabara
Campinas, SP
Francisco Fanucci M,arcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Centro Cultural Adamastor
Guarulhos, SP
Ruy Othake.

2002
Caixa Fórum Barcelona
Barcelona, Espanha
Arata Isozaki, Francisco Javier, Roberto Luna, Robert Brufau.

Centro Educaciona Ribeirão Pires
Ribeirão Pires, SP
Rafael Perrone e Márcio do Amaral.

Sesc 24 de maio
São Paulo, SP
Paulo Mendes da Rocha.

Mercado Municipal
São Paulo, SP
Pedro Paulo de Melo Saraiva.

Museu de Artes e Ofícios
Belo Horizonte, MG
Ângela Arrua Fernandes e Luís Alberto Therisod.

Centro Cultural Tacaruna
Recife, PE
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Museu Oscar Niemeyer
Curitiba, PR
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Museu Rodin Bahia
Salvador, BA
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Museu de Porto Seguro
Porto Sgura, BA
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Giancarlo Latorraca.

Engenho Central Piracicaba
Piracicaba, SP
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Lei n. 4397 estabelece a execução sistemática do Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac.

Lei 10413 determina o tombamento dos bens culturais das empresas incluídas no Programa Nacional de Desestatização.

Shopping Estação
Curitiba, PR
Dória Lopes Fiúza Arquitetura.

Centro Coreográfico (antiga cervejaria)
Rio de Janeiro, RJ
Luiz Antônio Rangel e Ricardo Macieira.

2003
Cia de Dança Deborah Colker
Rio de Janeiro, RJ
Archi 5.

Centro Cultural CEF
Rio de Janeiro, RJ
José Luís Pinho.

Centro de Leitura Casa das Rosas
São Paulo, SP
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Convenção para a Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em Paris.

2002/2004
Teatro Ala Scala
Milão, Itália
Mario Botta.

2003
Caixa Fórum Madri
Madri, Espanha
Herzog & deMeuron.

Convenção para a Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em Paris (Recomendação de Paris).

Nova Carta de Atenas.

2003/2004
Marcelo Ferraz é convidado a coordenar o Programa Monumenta, do Ministério da Cultura, para a recuperação dos sítios históricos urbanos em todo o país; concebe o programa dos Museus Regionais.

2004
Corcoran Gallery of Art
Washington, EUA
Frank Gehry.

Ampliação do Museu Thyssen-Bornemiza
Madri, Espanha
Rafael Moneo.

Biblioteca Central da Facxuldade de Medicina da USP
São Paulo, SP
Paulo Bruna Associados.

Teatro Poeira
Rio de Janeiro, RJ
Fábrica Arquitetura.

Teatro Coliseu
Santos, SP
Samuel Kruchin.

Instituto Criar de Tv e Cinema
São Paulo, SP
Fernanda Neiva e Silvio Oskman.

Centro Cultural Estação Barão de Mauá
Rio de Janeiro, RJ
Rodrigo de Azevedo.

Fundação Ema Gordon Klabin
São Paulo, SP
Pedro Mendes da Rocha.

Museu Afro
São Paulo, SP
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Centro Cultural e Comercial Bexiga
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, Anderson Freitas e colaboradores.

Biblioteca Registro
Registro, SP
Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Palácio das Indústrias – Museu da Cidade
São Paulo, SP
Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Casa das Retortas - – Museu da Cidade
São Paulo, SP
Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Concurso Araras Brasil
Araras, SP
Francisco Fanucci, Anselmo Turazzi e Hermann B. Tatsch.

2005
Hospital Escola São Francisco de Assis
Rio de Janeiro, RJ
Ernani Freire e Sônia Lopes.

Mercado Municipal – Piracicaba
Piracicaba, SP
Una Arquitetos.

Museu Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro, RJ
Paulo Mendes da Rocha.

Museu Judaico
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Museu do Pão de Ilópolis
Ilópolis, RS
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Anselmo Turazzi.

Instituto Goethe São Paulo
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Pinacoteca Benedito Calixto
Santos, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anselmo Turazzi e Vinícius Spira.

Forte de Itapema
Guarujá, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Mercado Municipal de Cambuí
Cambuí, MG
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

2006
Museu da Língua Portuguesa
São Paulo, SP
Paulo Mendes da Rocha e Pedro Mendes da Rocha.

Praça São Miguel Paulista
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Praça das Artes
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcos Cartum.

2007
Centro Cultural do Sesc no Edifício Glória
Vitória, ES
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Museu Aberto da Ferrovia
Mooca/ São Paulo, Paranapiacaba/ São Paulo e Jundiaí/ São Paulo
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Hotel Central
São Paulo, SP
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Vila Nova Esperança
Salvador, BA.
Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Fontes pesquisadas pala elaboração da *Cronologia do patrimônio*:

ACERVO do escritório Brasil Arquitetura.

BOITO, Camillo. *Os restauradores*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o signo de Aleijadinho: Blaise Cendrars precurssor do patrimônio histórico. In: ANDRADE, Antônio Luiz Dias, et. al. *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo, 9ª SR/IPHAN, 2006.

CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti***.** Napoli, Liguori Editore, 1997.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Estação Liberdade / Ed. Unesp, 2001.

EDITORIAL da Revista Klaxon, São Paulo, n.1, 15 mai 1922 In *CADERNO – Centro de Apoio Didático – FAUPUCCAMP/História*. Campinas, n. 1, ago 1991, p. 48.

FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1996.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*. Rio de Janeiro: UFRJ / IPHAN, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA*. Cartas Patrimoniais*, 3. ed rev. ampl.. Rio de Janeiro, 2004.

KUHL, Beatriz Mugayar. *Preservação da Arquitetura do Ferro: Aspectos Teóricos IN Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo – Reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo, Ateliê Editorial, p. 179-239, 1998.

REVISTA AU – Arquitetura e Urbanismo.

REVISTA Projeto Design.

SANTOS, Cecília H. Rodrigues dos. *Mapeando os lugares do esquecimento: idéias e práticas na origem da preservação do patrimônio no Brasil*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

Lista de Siglas e Abreviaturas

AAMoinhos – Associação Amigos dos Moinhos do Vale do Alto Taquari.

Abacult – Associação Baiana de Cultura e Arte.

Bahiatursa – Empresa de Turismo da Bahia S/A

Ciam – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna.

Comdephaapasa – Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico Arquitetônico–Urbanístico e Paisagístico de Santo André.

Condedhaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico.

Conesp – Cia. de Construções Escolares do Estado de São Paulo.

Conpresp – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo.

CPTM – Companhia Paulista de Trens Metropolitanos.

CTG – Centro de Tradições Gaúchas.

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

EEPG – Escola de Ensino de Primeiro Grau.

Emurb – Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo.

Expomus – Exposições Museus Projetos Culturais Ltda.

Faec – Fábrica de equipamentos comunitários.

Fapesp – Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo.

FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

FAU USP – Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

FDE – Fundação para o Desenvolvimento da Educação.

FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro.

Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil.

Ibesa – Indústria Nacional de Embalagens S.A.

IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural.

Iccrom – Internacional Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Culture Property

Icomos – International Council on Monuments and Sites

Iepha – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

IILA – Instituto Ítalo-Latino americano.

ISA – Sede do Instituto Sócio-Ambiental.

Ipac – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia.

Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

KKKK – Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha.

LBA – Legião Brasileira de Assistência.

Made – Museu Aberto do Descobrimento.

MAF – Museu Aberto da Ferrovia.

MAM – Museu de Arte Moderna.

Masp – Museu de Arte de São Paulo.

MEC – Ministério da Educação.

Minc – Ministério da Cultura.

MIS – Museu da Imagem e do Som.

MSGSSS – iniciais dos arquitetos Manteola, Sanchez Gomez, Santos, Solsona, Salaberry.

ONG – Organização não-governamental.

ONU – Organização das Nações Unidas.

Senai – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial.

Sesc – Serviço Social do Comércio.

Sphan – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

SPR – São Paulo Railway.

Sudene – Superintendência para Desenvolvimento do Nordeste.

TGI – Trabalho de Graduação Interdisciplinar.

TFG – Trabalho Final de Graduação.

TVC – Televisão e Cinema LTDA.

Ubasa – Usinas Brasileiras de Açúcar S/A.

Unesco – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Unesp – Universidade Estadual Paulista.

Unicamp – Universidade Estadual de Campinas.

UCS – Universidade de Caxias do Sul.

USP – Universidade de São Paulo.

Lista de Figuras

Figura 001 **Sesc Pompéia, 1977** – Vista geral dos galpões do Sesc Pompéia antes da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1999, p.220. 016

Figura 002 **Sesc Pompéia, 1977** – Estado dos galpões do Sesc Pompéia antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 016

Figura 003 **Sesc Pompéia, 1977** – Sesc Pompéia após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 019

Figura 004 **Sesc Pompéia, 1977** – Planta do Sesc Pompéia. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura 019

Figura 005 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Vista da Praça Coronel Justiniano, na década de 1960, para o local onde foi construído o Paço Municipal.Foto: autor desconhecido. 022

Figura 006 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Demolição da antiga edificação existente para a construção do Paço Municipal. Foto: Robinson A. de Morais. 022

Figura 007 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Planta do Subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 023

Figura 008 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Planta do Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 023

Figura 009 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Planta do 1º Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 023

Figura 010 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Planta do 2º Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 023

Figura 011 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Pátio interno do Paço Municipal de Cambuí. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 024

Figura 012 **Paço Municipal de Cambuí, 1978** – Fachada principal do Paço Municipal de Cambuí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 024

Figura 013 **Teatro Polytheama, 1986** – Visita da arquiteta Lina Bo Bardi ao Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 030

Figura 014 **Teatro Polytheama, 1986** – Fachada dos fundos. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267. 030

Figura 015 **Teatro Polytheama, 1986** – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 265. 031

Figura 016 **Teatro Polytheama, 1986** – Planta do térreo proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266. 031

Figura 017 **Teatro Polytheama, 1986** – Planta do 1º pavimento com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266. 031

Figura 018 **Teatro Polytheama, 1986** – Planta do 2º pavimento com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266. 031

Figura 019 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Mapa do centro histórico de Salvador com a proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 143. 051

Figura 020 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** –Igreja da Barroquinha. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 055

Figura 021 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista atual do conjunto da Barroquinha. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 055

Figura 022 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Implantação do Conjunto da Barroquinha com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.280. 055

Figura 023 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas da Fundação Gregório de Mattos, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.147. 056

Figura 024 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas da Igreja da Barroquinha, com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.281. 056

Figura 025 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Implantação da Casa do Benin, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.160. 060

Figura 026 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Pátio interno da Casa do Benin, restaurante. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 060

Figura 027 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista do conjunto, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 061

Figura 028 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Sala de exposições. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 061

Figura 029 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas da Casa do Benin, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 162. 061

Figura 030 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista da Ladeira da Misericórdia, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 065

Figura 031 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Implantação da Ladeira da Misericórdia. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.150. 065

Figura 032 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas para o Restaurante Coatí. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.152. 066

Figura 033 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Restaurante Coatí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 066

Figura 034 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista interna da Casa 7 após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 067

Figura 035 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas para a Casa 7. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.156. 067

Figura 036 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas o Bar dos 3 Arcos. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.157. 068

Figura 037 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista do Bar dos 3 Arcos, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 068

Figura 038 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas para a Casa 3. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.1587. 069

Figura 039 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista das casas 1 e 3, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 069

Figura 040 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas para a Casa 1. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.159. 070

Figura 041 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista das casas 1 e 3, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 070

Figura 042 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Plantas pata intervenção na Casa do Olodum. Fonte: FERRAZ, 1996, p.291. 072

Figura 043 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista da Casa do Olodum, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 073

Figura 044 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista interna da Casa do Olodum, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 073

Figura 045 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Proposta de Intervenção para Fundação Pierre Verger. Fonte: FERRAZ, 1996, p.301. 077

Figura 046 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Local (edificação em amarelo) onde seria implantada a Fundação Pierre Verger . Foto: Patricia Viceconti Nahas. 077

Figura 047 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Planta de intervenção no Belvedere da Sé. Fonte: FERRAZ, 1996, p.274. 080

Figura 048 **Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986** – Vista do Belvedere da Sé, hoje, já descaracterizado. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 080

Figura 049 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Planta Antiga da Escola Professor Dantes – térreo. Fonte: arquivo do FDE. 085

Figura 050 **EEPG Prof. Dantes, 1986 –** Planta Antiga da Escola Professor Dantes – galpão. Fonte: arquivo do FDE. 086

Figura 051 **EEPG Prof. Dantes, 1986 –** Croqui da Escola Professor Dantes – 1911.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 087

Figura 052 **EEPG Prof. Dantes, 1986 –** Croqui da Escola Professor Dantes – 1944.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 087

Figura 053 **EEPG Prof. Dantes, 1986** –Croqui da Escola Professor Dantes – 1947.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 087

Figura 054 **EEPG Prof. Dantes, 1986 –** Croqui da Escola Professor Dantes – 1969.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 087

Figura 055 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Croqui da Escola Professor Dantes – 1984. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 088

Figura 056 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Croqui da Escola Professor Dantes – Estudo Preliminar 1. Fonte: arquivo do FDE. 088

Figura 057 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Croqui da Escola Professor Dantes – Estudo Preliminar 2 . Fonte: arquivo do FDE. 088

Figura 058 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – obras no subsolo da escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE. 089

Figura 059 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Vista externa das aberturas do subsolo da escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE. 089

Figura 060 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Implantação – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE. 089

Figura 061 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Planta do Pavimento Térreo – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE. 090

Figura 062 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Planta do Pavimento Superior – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE. 091

Figura 063 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Planta da Cobertura – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE. 092

Figura 064 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Planta do Subsolo – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE. 093

Figura 065 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Fachada antes da intervenção. Fonte: arquivo do FDE. 094

Figura 066 **EEPG Prof. Dantes, 1986** – Fachada após a intervenção. Fonte: arquivo do FDE. 094

Figura 067 **Teatro e Bar n o Morro da Urca, 1986** – croqui de Lina Bo Bardi para a estação. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 268. 097

Figura 068 **Teatro e Bar n o Morro da Urca, 1986** – projeto completo da estação e teatro. Fonte: FERRAZ, 1996, p.268. 097

Figura 069 **Centro de Convivência LBA, 1988** – Edificação antes da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 308. 101

Figura 070 **Centro de Convivência LBA, 1988** – Implantação, croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 308. 102

Figura 071 **Centro de Convivência LBA, 1988** – Vista dos fundos do conjunto. Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 180 – Foto: Nelson Kon. 102

Figura 072 **Centro de Convivência LBA, 1988** – Vista prédio novo. Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 180 – Foto: Nelson Kon. 102

Figura 073 **Centro de Convivência LBA, 1988** – Plantas, croquis de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 309. 103

Figura 074 **Teatro das Ruínas, 1989** – Croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311. 106

Figura 075 **Teatro das Ruínas, 1989** – Planta e corte do projeto. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311. 107

Figura 076 **Teatro das Ruínas, 1989** – Foto do local. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311. 107

Figura 077 **Teatro das Ruínas, 1989** – Foto do local. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311. 107

Figura 078 **Casa em Cachoeira, 1989** – Residência antes do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 110

Figura 079 **Casa em Cachoeira, 1989** – Fundos da residência antes do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 110

Figura 080 **Casa em Cachoeira, 1989** – Interior da residência antes do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 111

Figura 081 **Casa em Cachoeira, 1989** – Interior da residência depois do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 111

Figura 082 **Casa em Cachoeira, 1989** – Fundos da residência depois do restauro. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 112

Figura 083 **Casa em Cachoeira, 1989** – Implantação antes da intervenção.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 113

Figura 084 **Casa em Cachoeira, 1989** – Escada metálica. Foto: Marcelo Ferraz. 113

Figura 085 **Casa em Cachoeira, 1989** – Implantação depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 114

Figura 086 **Casa em Cachoeira, 1989** – Planta Pav. térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 115

Figura 087 **Casa em Cachoeira, 1989** – Planta Pav. térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 116

Figura 088 **Casa em Cachoeira, 1989** – Sótão antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 117

Figura 089 **Casa em Cachoeira, 1989** – Planta do Sótão antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 117

Figura 090 **Casa em Cachoeira, 1989** – Planta do Sótão depois antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 118

Figura 091 **Casa em Cachoeira, 1989** – Planta Porão depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 119

Figura 092 **Casa em Cachoeira, 1989** – Corte antes da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 120

Figura 093 **Casa em Cachoeira, 1989** – Corte depois da intervenção.
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 120

Figura 094 **Casa em Cachoeira, 1989** – Croqui de levantamento de detalhes da edificação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 120

Figura 095 **Estação Guanabara, 1990** – Foto antiga da Estação Guanabara.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 123

Figura 096 **Estação Guanabara, 1990** Foto da Estação Guanabara em 1990. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 312. 123

Figura 097 **Estação Guanabara, 1990** – projeto completo para Estação Guanabara. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 313. 124

Figura 098 **Palácio das Indústrias, 1990** – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 62. 129

Figura 099 **Palácio das Indústrias, 1990** – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 65. 130

Figura 100	**Palácio das Indústrias, 1990** – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do subsolo. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	131
Figura 101	**Palácio das Indústrias, 1990** – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do pavimento térreo. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	131
Figura 102	**Palácio das Indústrias, 1990** – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 1º pavimento. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	132
Figura 103	**Palácio das Indústrias, 1990** – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 2º pavimento. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	132
Figura 104	**Palácio das Indústrias, 1990** – Palácio das Indústrias na década de 1920. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 44.	133
Figura 105	**Centro Cultural Vera Cruz, 1991** – Vista Geral dos Estúdios Vera Cruz. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	137
Figura 106	**Centro Cultural Vera Cruz, 1991** – Desenho de Lina Bo Bardi para escada interna. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	137
Figura 107	**Centro Cultural Vera Cruz, 1991** – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.316.	138
Figura 108	**Centro Cultural Vera Cruz, 1991** – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	139
Figura 109	**Centro Cultural Vera Cruz, 1991** – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	139
Figura 110	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Jardim frontal da escola em 1910 .Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	145
Figura 111	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Escola na década de 1920. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	145
Figura 112	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Planta na década de 1900. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	145
Figura 113	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Planta em 1947. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	146
Figura 114	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Escola na década de 1930. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	146
Figura 115	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Escola na década de 1950. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	146
Figura 116	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Planta em 1992, antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	147
Figura 117	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Implantação após intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	148
Figura 118	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Planta do 1º e 2º pavimentos do Edifício Novo. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.	149
Figura 119	**EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Corte esquemático da intervenção. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.	149

Figura 120 **EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Foto antiga da Escola Joaquim José. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 150

Figura 121 **EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Foto da Escola Joaquim José, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 150

Figura 122 **EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Ligação entre o prédio velho e o prédio novo. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 151

Figura 123 **EEPG Coronel Joaquim José, 1992** – Vista geral do conjunto após a intervenção. Fonte: FERREIRA, 1998, p.93. 151

Figura 124 **Palácio das Indústrias, 1994** – Simulação da proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 155

Figura 125 **Palácio das Indústrias, 1994** – Implantação com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 156

Figura 126 **Palácio das Indústrias, 1994** – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 157

Figura 127 **Palácio das Indústrias, 1994** – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura 158

Figura 128 **Palácio das Indústrias, 1994** – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 159

Figura 129 **Teatro Polytheama, 1995** – Fachada do Teatro em 1911. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 162

Figura 130 **Teatro Polytheama, 1995** – Fachada do Teatro antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 162

Figura 131 **Teatro Polytheama, 1995** – Corte esquemático da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 164

Figura 132 **Teatro Polytheama, 1995** – Implantação – proposta de intervenção.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 165

Figura 133 **Teatro Polytheama, 1995** – Planta do Térreo – proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 165

Figura 134 **Teatro Polytheama, 1995** – Plantas das frisas e arquibancadas – proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 166

Figura 135 **Teatro Polytheama, 1995** – Vista da platéia antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 166

Figura 136 **Teatro Polytheama, 1995** – Vista da platéia depois da intervenção. Foto: Nelson Kon. 166

Figura 137 **Teatro Polytheama, 1995** – Corredor Lateral. Foto: Nelson Kon. 167

Figura 138 **Teatro Polytheama, 1995** – Ligação entre prédio velho e prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 167

Figura 139 **Teatro Polytheama, 1995** – Prédio Anexo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 167

Figura 140 **Teatro Polytheama, 1995** – Planta do pavimento térreo do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura. 168

Figura 141 **Teatro Polytheama, 1995** – Planta do 1º pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura. 169

Figura 142 **Teatro Polytheama, 1995** – Planta do 2º pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura. 170

Figura 143 **Teatro Polytheama, 1995** – Planta do 3º pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura. 171

Figura 144 **Conjunto KKKK, 1996** – Vista do Conjunto KKKK, no início do século XX. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 178

Figura 145 **Conjunto KKKK, 1996** – Vista do Conjunto KKKK, na década de 1990. Foto: Marcelo Ferraz. 178

Figura 146 **Conjunto KKKK, 1996** – Vista do Conjunto KKKK, na década de 1990. Foto: Cícero Ferraz Cruz. 178

Figura 147 **Conjunto KKKK, 1996** – Implantação com proposta de intervenção.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 179

Figura 148 **Conjunto KKKK, 1996** – Plantas do prédio do Memorial e dos galpões. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 180

Figura 149 **Conjunto KKKK, 1996** – Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 180

Figura 150 **Conjunto KKKK, 1996** – Galpões, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 180

Figura 151 **Conjunto KKKK, 1996** – Teatro. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 181

Figura 152 **Conjunto KKKK, 1996** – Projeto completo do Teatro. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 181

Figura 153 **Conjunto KKKK, 1996** – Vista do Conjunto KKKK após a intervenção. Foto: Nelson Kon. 182

Figura 154 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** – Planta do Conjunto Vera Cruz com proposta de demolição. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 186

Figura 155 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 187

Figura 156 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Estúdios, planta do pavimento térreo com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 188

Figura 157 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Estúdios, planta do primeiro pavimento com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 188

Figura 158 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Estúdio, planta do segundo pavimento, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 189

Figura 159 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Estúdios, planta da cobertura, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 189

Figura 160 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Centro Cultural, planta térreo, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 190

Figura 161 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Centro Cultural, plantas do subsolo e mezanino, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 191

Figura 162 **Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996** Maquete do projeto proposto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 191

Figura 163 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Vista dos prédios do Conjunto Habitacional antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 193

Figura 164 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Vista Geral do Conjunto Habitacional antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 193

Figura 165 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Vista Aérea de Hellersdorf. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 194

Figura 166 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Mapa de Berlim. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 194

Figura 167 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Implantação com proposta de Intervenção para conjunto habitacional Gelbes Viertel. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 195

Figura 168 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Vista Geral do Conjunto Habitacional após a intervenção .Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 196

Figura 169 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Azulejos Kadiwéu aplicados na fachada. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 196

Figura 170 **Museu da Indústria e da Imigração, 1997** – Vista antiga do Complexo Argos. Fonte: Prefeitura Municipal de Jundiaí. 207

Figura 171 **Museu da Indústria e da Imigração, 1997** – Vista antiga do Complexo Argos. Fonte: Prefeitura Municipal de Jundiaí. 207

Figura 172 **Museu da Indústria e da Imigração, 1997** – Vista do Complexo Argos na década de 1990. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 207

Figura 173 **Museu da Indústria e da Imigração, 1997** – Vista do Complexo Argos, hoje, após a intervenção do escritório Araken Martinho. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 208

Figura 174 **Museu da Indústria e da Imigração, 1997** – Vista do Complexo Argos, hoje, após a intervenção do escritório Araken Martinho. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 208

Figura 175 **Bank Boston, 1998** – Vista Geral antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 210

Figura 176 **Bank Boston, 1998** – Saguão central antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 211

Figura 177 **Bank Boston, 1998** – Saguão central depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 211

Figura 178 **Bank Boston, 1998** – Planta do Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 213

Figura 179 **Bank Boston, 1998** – Planta do Pavimento Superior e Planta do Subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 214

Figura 180 **Bank Boston, 1998** – Corte Transversal. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 214

Figura 181 **Bank Boston, 1998** – Corte Longitudinal. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 214

Figura 182 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Cine Teatro Carlos Gomes em 1947. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André. 216

Figura 183 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Cine Teatro Carlos Gomes em 1987. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André. 216

Figura 184 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Cine Teatro Carlos Gomes em 1988. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André. 217

Figura 185 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Cine Teatro Carlos Gomes em 1992. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André. 218

Figura 186 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 218

Figura 187 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Planta do pavimento térreo com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 219

Figura 188 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Planta do pavimento superior com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 220

Figura 189 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Maquete Eletrônica do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 221

Figura 190 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Maquete Eletrônica do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 221

Figura 191 **Cine Teatro Carlos Gomes, 1999 –** Maquete Eletrônica do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 221

Figura 192 **Museu do Telefone, 2000** – Foto antiga do prédio . Fonte: IAB–RJ. 224

Figura 193 **Museu do Telefone, 2000** – Planta do Pavimento Térreo antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ. 227

Figura 194 **Museu do Telefone, 2000** – Proposta de intervenção no Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 227

Figura 195 **Museu do Telefone, 2000 –** Planta do 1º Pavimento antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ. 228

Figura 196 **Museu do Telefone, 2000 –** Proposta de Intervenção na 1º Pavimento. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 228

Figura 197 **Museu do Telefone, 2000 –** Planta do 2º Pavimento antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ. 229

Figura 198 **Museu do Telefone, 2000 –** Proposta de intervenção no 2º Pavimento. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 229

Figura 199 **Museu do Telefone, 2000 –** Proposta para mezanino do 2º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 230

Figura 200 **Museu do Telefone, 2000 –** Proposta de intervenção – Planta de Cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 230

Figura 201 **Museu do Telefone, 2000 –** Corte esquemático antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ. 231

Figura 202 **Museu do Telefone, 2000** – Proposta de intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 231

Figura 203 **Museu do Telefone, 2000** – Proposta de intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 232

Figura 204 **Museu do Telefone, 2000** – Proposta de intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 232

Figura 205 **Museu do Telefone, 2000** Proposta de intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 232

Figura 206 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001** – Planta da edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 234

Figura 207 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001 –** Foto do levantamento realizado na época do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura 235

Figura 208 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001 –** A edificação hoje, com intervenção realizada pela própria proprietária. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 235

Figura 209 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001** Vista lateral da intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 236

Figura 210 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001** – Planta de Cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 236

Figura 211 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001** – Proposta da intervenção no pavimento térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 237

Figura 212 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001** – Proposta da intervenção no pavimento inferior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 237

Figura 213 **Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001** – Proposta da intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 238

Figura 214 **Estação Guanabara, 2001** – Estado atual da Estação Guanabara. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 240

Figura 215 **Estação Guanabara, 2001** – Estado atual da Gare da estação Guanabara. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 240

Figura 216 **Estação Guanabara, 2001** – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 242

Figura 217 **Estação Guanabara, 2001** – Vista geral da proposta de intervenção – com o prédio novo ao fundo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 243

Figura 218 **Estação Guanabara, 2001** – Vista geral da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 243

Figura 219 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Palacete no início do século XX. Fonte: JORDAN, 2006, p.66. 246

Figura 220 **Museu Rodin Bahia, 2002 –** Vista aere antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 247

Figura 221 **Museu Rodin Bahia, 2002** – implantação do conjunto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 248

Figura 222 **Museu Rodin Bahia, 2002 –** Planta do Pavimento Térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 249

Figura 223 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do Pavimento Térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 250

Figura 224 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do 1º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 251

Figura 225 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do 1º Pavimento depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 252

Figura 226 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do 2º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 253

Figura 227 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do 2º Pavimento depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 254

Figura 228 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do sótão depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 255

Figura 229 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do Subsolo – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 256

Figura 230 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do Térreo – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 256

Figura 231 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta do Pavimento Supeiror – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 257

Figura 232 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Planta de cobertura – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 257

Figura 233 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Circulação nova no prédio antigo. Foto: Nelson Kon. 258

Figura 234 **Museu Rodin Bahia, 2002 –** Ligação entre os prédios. Foto: Nelson Kon. 258

Figura 235 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Prédio novo. Foto: Nelson Kon. 258

Figura 236 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Fachada principal do conjunto fabrica. Fonte: IAB–PE e Fundarpe. 264

Figura 237 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Vista área do local. Fonte: IAB–PE e Fundarpe. 264

Figura 238 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Fachada principal – levantamento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 265

Figura 239 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Estrutura metálica utilizada na construção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 266

Figura 240 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Implantação dos edifícios – levantamento. Fonte: IAB–PE e Fundarpe. 266

Figura 241 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Implantação com proposta de intervenção Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 267

Figura 242 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do pav. Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 268

Figura 243 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 1º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 268

Figura 244 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 2º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 269

Figura 245 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 269

Figura 246 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º, 4º e 5º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 270

Figura 247 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – corte esquemático do conjunto após intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 270

Figura 248 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Proposta para prédio novo – planta do pav. térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 271

Figura 249 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Proposta para prédio novo – planta do 1º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 271

Figura 250 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Proposta de planta para o Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 279

Figura 251 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Planta do Pavimento Térreo executada. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 279

Figura 252 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Proposta de planta para o Pavimento Superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 280

Figura 253 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Planta do Pavimento Superior executada.. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 280

Figura 254 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Escada existente antes da intervenção.. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 281

Figura 255 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Escada executada. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 281

Figura 256 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Proposta para volume da escada externo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 281

Figura 257 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Museu de Porto Seguro. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 282

Figura 258 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Sala dos Navegadores. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 282

Figura 259 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Sala de Câmara e Cadeia. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 282

Figura 260 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Planta de estudo para Igreja de São Benedito – pequeno auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 283

Figura 261 **Museu de Porto Seguro, 2002** – Igreja de São Benedito. Foto: Patricia Viceconti. Nahas. 283

Figura 262 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Prédio 01 – Residência. Foto: Anália Amorini. 286

Figura 263 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do prédio 01 – Residência. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 286

Figura 264 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Prédio 02 – antigo apoio administrativo. Foto Anália Amorini. 287

Figura 265 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Conjunto do prédio 03 – antigo Apoio Administrativo. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 287

Figura 266 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Conjunto do prédio 03 – antigo Apoio Administrativo. Foto Anália Amorini. 287

Figura 267 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 04. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 288

Figura 268 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 04 – antigo escritório. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 288

Figura 269 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 05 e 07. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 288

Figura 270 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta dos prédios 05 e 07 – antiga moenda, refinaria e fabricação. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 288

Figura 271 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 06. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba 288

Figura 272 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 06 – antiga destilaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 288

Figura 273 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 08. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 289

Figura 274 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta dos prédios 08 e 08a – antigo almoxarifado. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 289

Figura 275 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 09. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 290

Figura 276 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio10. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 290

Figura 277 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta dos prédios 09 e 10 – antiga oficina e manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 290

Figura 278 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 11. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 291

Figura 279 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 11. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 291

Figura 280 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 11 – antigo apoio às oficinas. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 291

Figura 281 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 13. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 291

Figura 282 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 13 – antiga marcenaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 291

Figura 283 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 14. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 292

Figura 284 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 14 – antigo armazén. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 292

Figura 285 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 14ª. Foto Anália Amorin – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 293

Figura 286 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 14a – antigo armazém .Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 293

Figura 287 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 14b. Foto Anália Amorin – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 293

Figura 288 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 14b – antigo armazém Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 293

Figura 289 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 14c. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 294

Figura 290 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 14a – antigo armazém. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 294

Figura 291 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 15. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 294

Figura 292 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 15 – manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 294

Figura 293 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Prédio 17. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 294

Figura 294 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Planta do prédio 17 – serralheria e carpintaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba. 294

Figura 295 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Croqui da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 295

Figura 296 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Croqui da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 296

Figura 297 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Vista aérea do local . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 298

Figura 298 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Vista aérea do local, atualmente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 298

Figura 299 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Implantação do conjunto existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 299

Figura 300 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 300

Figura 301 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 302

Figura 302 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002 –** Estado atual dos prédio 05 e 07. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 302

Figura 303 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 302

Figura 304 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 303

Figura 305 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 303

Figura 306 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 303

Figura 307 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 304

Figura 308 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 304

Figura 309 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 305

Figura 310 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 306

Figura 311 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Plantas do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 306

Figura 312 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 306

Figura 313 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 307

Figura 314 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 307

Figura 315 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 307

Figura 316 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 307

Figura 317 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 308

Figura 318 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 308

Figura 319 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Corte com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 309

Figura 320 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 309

Figura 321 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 310

Figura 322 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 310

Figura 323 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Corte transversal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 311

Figura 324 **Engenho Central e Parque do Mirante, 2002** – Corte longitudinal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 311

Figura 325 **Novo Museu, 2002 –** Vista do Ed. Castelo Branco antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná. 314

Figura 326 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 315

Figura 327 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do subsolo antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná. 316

Figura 328 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 316

Figura 329 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 316

Figura 330 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 317

Figura 331 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná. 317

Figura 332 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 317

Figura 333 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná. 318

Figura 334 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 318

Figura 335 **Novo Museu, 2002 –** Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 318

Figura 336 **Novo Museu, 2002 –** Maquete Eletrônica do Pátio das Esculturas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 319

Figura 337 **Novo Museu, 2002 –** Maquete Eletrônica do espaço interno. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 319

Figura 338 **Novo Museu, 2002 –** Maquete eletrônica do Novo Museu. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 319

Figura 339 **Novo Museu, 2002** – Edifício Castelo Branco depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas 320

Figura 340 **Novo Museu, 2002** – Novo Museu. Fotos: Patricia Viceconti Nahas 320

Figura 341 **Novo Museu, 2002** – vista interna do Edifício Castelo Branco depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 320

Figura 342 **Novo Museu, 2002** – vista interna do Edifício Castelo Branco depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 320

Figura 343 **Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003** – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 324

Figura 344 **Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003** – Planta do 1º pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 325

Figura 345 **Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003 –** Planta do Porão com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 326

Figura 346 **Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003 –** Planta da Mansarda com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 326

Figura 347 **Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** – Local para a implantação do Centro Cultural e Comercial do Bexiga. Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 330

Figura 348 **Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Vista aérea do local. Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 330

Figura 349 **Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Implantação com a proposta de intervenção. Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 331

Figura 350 **Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Perspectiva com a proposta de intervenção. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 331

Figura 351 **Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do subsolo 4. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 332

Figura 352 **Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do subsolo 3. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 333

Figura 353 **Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do subsolo 2. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura. 334

Figura 354	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do subsolo 1. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	335
Figura 355	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do nível 95,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	336
Figura 356	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do nível 98,00 e 104,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	337
Figura 357	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do nível 101,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	338
Figura 358	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do nível 107,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	338
Figura 359	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do nível 113,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	340
Figura 360	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do nível 119,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	341
Figura 361	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta do nível 125,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	342
Figura 362	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Planta da cobertura. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	343
Figura 363	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Plantas e corte do Teatro. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	344
Figura 364	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Croqui da intervenção – exterior. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	344
Figura 365	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Croqui da intervenção – interior. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	344
Figura 366	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Croqui para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	345
Figura 367	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Local para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	345
Figura 368	**Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004** Croqui para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	346
Figura 369	**Museu Judaico, 2004** – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	348
Figura 370	**Museu Judaico, 2004** – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	348
Figura 371	**Museu Judaico, 2004** – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	349
Figura 372	**Museu Judaico, 2004** – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	349
Figura 373	**Museu Judaico, 2004** – Planta do pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	350

Figura 374 **Museu Judaico, 2004** – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 350

Figura 375 **Museu Judaico, 2004** – Planta do pavimento superior antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 351

Figura 376 **Museu Judaico, 2004** – Planta do pavimento superior com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 351

Figura 377 **Museu Judaico, 2004** – Planta do subsolo 1antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 351

Figura 378 **Museu Judaico, 2004** – Planta do subsolo 1 com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 351

Figura 379 **Museu Judaico, 2004** – Planta do subsolo 2 antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 352

Figura 380 **Museu Judaico, 2004** – Planta do subsolo 2 com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 352

Figura 381 **Museu Judaico, 2004** – Planta do subsolo 3 antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 352

Figura 382 **Museu Judaico, 2004** – Planta do subsolo 3 com a proposta de intervenção.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 352

Figura 383 **Museu Judaico, 2004** – Croqui, detalhe o elevador externo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 353

Figura 384 **Museu Judaico, 2004** – Croqui com a nova fachada criada para a Av. Nove de Julho. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 353

Figura 385 **Museu Afro Brasil, 2004** – Fachada. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 346

Figura 386 **Museu Afro Brasil, 2004** – Planta de intervenção – pavimento térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 358

Figura 387 **Museu Afro Brasil, 2004** – Proposta de intervenção – pavimento superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 359

Figura 388 **Museu Afro Brasil, 2004** – Proposta de intervenção – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 360

Figura 389 **Museu Afro Brasil, 2004** – Vista interna do subsolo. Foto: Nelson Kon. 360

Figura 390 **Museu Afro Brasil, 2004** – Vista da biblioteca. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 360

Figura 391 **Museu Afro Brasil, 2004** – Vista da recepção. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 369

Figura 392 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Vista da antiga Estação de Trem de Araras. Foto Miguel Rodrigues de Oliveira Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 362

Figura 393 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Vista da antiga Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 362

Figura 394 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Vista aérea da antiga Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 365

Figura 395 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Vista da Estação de Trem de Araras em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 365

Figura 396 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 366

Figura 397 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Levantamento do estado de conservação dos prédios da Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 366

Figura 398 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Levantamento do estado de conservação dos prédios da Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 366

Figura 399 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 367

Figura 400 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 368

Figura 401 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 369

Figura 402 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Proposta para os prédios novos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 370

Figura 403 **Centro Cultural de Araras, 2004** – Proposta do projeto vencedor. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 370

Figura 404 **Biblioteca de Registro, 2004** – Corte e Fachada com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 372

Figura 405 **Biblioteca de Registro, 2004** Plantas da edificação – térreo e pavimento superior antes da intervenção e plantas da edificação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 373

Figura 406 **Biblioteca de Registro, 2004** Vista geral da edificação Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 374

Figura 407 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** – Palácio das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 376

Figura 408 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Vista geral do Palácio das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 377

Figura 409 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 379

Figura 410 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 380

Figura 411 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 381

Figura 412 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Palácio das Indústrias, proposta de intervenção primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 382

Figura 413 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas, proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 383

Figura 414 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 383

Figura 415 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 384

Figura 416 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 384

Figura 417 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 385

Figura 418 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas, proposta de intervenção – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 385

Figura 419 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas, estado atual. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 386

Figura 420 **Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004** Conjunto das Retortas, simulação da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoliello. 386

Figura 421 **Forte de Itapema, 2005** – Vista do Farol. Foto: Gustavo Ribeiro, acervo do escritório Brasil Arquitetura. 388

Figura 422 **Forte de Itapema, 2005** – Vista do Forte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 389

Figura 423 **Forte de Itapema, 2005** – Croqui do Bar/Restaurante. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 390

Figura 424 **Forte de Itapema, 2005** – Implantação do conjunto existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 391

Figura 425 **Forte de Itapema, 2005** – Plantas antigas do prédio do Farol.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 392

Figura 426 **Forte de Itapema, 2005** – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 393

Figura 427 **Forte de Itapema, 2005** – Planta do Térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 394

Figura 428 **Forte de Itapema, 2005** – Galpão de Oficina/depósito, futuro auditório. Foto: Gustavo Ribeiro, acervo do escritório Brasil Arquitetura 395

Figura 429 **Forte de Itapema, 2005** – Proposta de intervenção – futuro auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 395

Figura 430 **Forte de Itapema, 2005** – Proposta de intervenção – futura Oficina de Restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 396

Figura 431 **Forte de Itapema, 2005** – Estaleiros, futura oficina de Restauro. Foto: Gustavo Ribeiro. 396

Figura 432 **Forte de Itapema, 2005** – Proposta do prédio novo – Galpão Multiuso. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 397

Figura 433 **Forte de Itapema, 2005** – Proposta do prédio novo – Bar/Restaurante. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 398

Figura 434 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Vista da Pinacoteca Benedito Calixto – edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 400

Figura 435 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Vista do jardim aos fundos da edificação existente. Foto: Francisco Fanucci. 401

Figura 436 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Vista do fundo do lote, acesso à Rua Epitácio Pessoa. Foto: Francisco Fanucci. 401

Figura 437 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Vista aérea do local. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 402

Figura 438 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Proposta de intervenção – subsolo do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 403

Figura 439 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Proposta de intervenção – pavimento térreo do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 403

Figura 440 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Proposta de intervenção – primeiro pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 404

Figura 441 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Proposta de intervenção – segundo pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 404

Figura 442 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Proposta de intervenção – planta de cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 405

Figura 443 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Croqui com a Proposta de intervenção –prédio novo .Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 405

Figura 444 **Pinacoteca Benedito Calixto, 2005** – Proposta de intervenção – cobertura do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 405

Figura 445 **Museu do Pão, 2005** – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 408

Figura 446 **Museu do Pão, 2005** – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 408

Figura 447 **Museu do Pão, 2005** – Vista interna do Moinho, em obras – outubro de 2007. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 410

Figura 448 **Museu do Pão, 2005** – Corte Esquemático com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 410

Figura 449 **Museu do Pão, 2005** – Ligação entre os prédios, em obras – outubro de 2007. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 411

Figura 450 **Museu do Pão, 2005** – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 411

Figura 451 **Museu do Pão, 2005** – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 412

Figura 452 **Museu do Pão, 2005** – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Foto: Nelson Kon. 413

Figura 453 **Instituto Goethe, 2005** – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 417

Figura 454 **Instituto Goethe, 2005** – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 417

Figura 455 **Instituto Goethe, 2005** – Plantas do Pavimento 1 e 2 antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 418

Figura 456 **Instituto Goethe, 2005** – Proposta de intervenção – Plantas do Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 418

Figura 457 **Instituto Goethe, 2005** – Plantas do sótão e da cobertura antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 419

Figura 458 **Instituto Goethe, 2005** – Proposta de intervenção – plantas do sótão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 419

Figura 459 **Instituto Goethe, 2005** – Vista dos fundos do prédio, antes da intervenção. Foto: Francisco Fanucci, acervo do escritório Brasil Arquitetura. 420

Figura 460 **Instituto Goethe, 2005** – Proposta de intervenção. Fonte acervo do escritório Brasil Arquitetura. 420

Figura 461 **Instituto Goethe, 2005** – Vista do pátio interno, antes da intervenção. Foto: Francisco Fanucci, acervo do escritório Brasil Arquitetura. 412

Figura 462 **Instituto Goethe, 2005** – Vista dos fundos do prédio, com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 412

Figura 463 **Mercado de Cambuí, 2005** – Vista externa do Mercado, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 424

Figura 464 **Mercado de Cambuí, 2005** – Implantação após a intervenção.. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 425

Figura 465 **Mercado de Cambuí, 2005** – Planta do Mercado antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 426

Figura 466 **Mercado de Cambuí, 2005** – Planta do Mercado após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 426

Figura 467 **Mercado de Cambuí, 2005** – Vista interna do Mercado, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 427

Figura 468 **Mercado de Cambuí, 2005** – Ligação do mercado com o anexo novo. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 427

Figura 469 **Mercado de Cambuí, 2005** – Vista externa dos fundos do conjunto, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas. 427

Figura 470 **Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006** – Vista da Capela antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 430

Figura 471 **Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006** – Vista da praça antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 430

Figura 472 **Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006** – Planta da praça antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 431

Figura 473 **Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006** – Planta da praça com a proposta de demolição. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 413

Figura 474 **Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006** – Planta da praça com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 432

Figura 475 **Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006** – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 432

Figura 476 **Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006** – Vista da Capela após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 433

Figura 477 **Praça das Artes, 2006** – Vista externa do conservatório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 436

Figura 478 **Praça das Artes, 2006** – Vista externa do Cine Cairo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 436

Figura 479 **Praça das Artes, 2006** – Vista geral da quadra de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 437

Figura 480 **Praça das Artes, 2006** – Esquema da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 438

Figura 481 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 439

Figura 482 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – planta tipo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 440

Figura 483 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 755, 53. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 441

Figura 484 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 759, 28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 442

Figura 485 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 751, 78. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 443

Figura 486 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 748, 03. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 444

Figura 487 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 743,80/744,28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 445

Figura 488 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 738,80/739,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 446

Figura 489 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 736,20/736,70. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 447

Figura 490 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 733,20/733,80. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 448

Figura 491 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – nível 730,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 449

Figura 492 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 450

Figura 493 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – simulação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 451

Figura 494 **Praça das Artes, 2006** – Proposta de intervenção – simulação.Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 451

Figura 495 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Mapa antigo da Vila de Paranapiacaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 454

Figura 496 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Vista aérea da Vila de Paranapiacaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 455

Figura 497 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 456

Figura 498 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Projeto do Pavilhão de exposições temporárias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 457

Figura 499 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições temporárias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 457

Figura 500 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Projeto do Pavilhão de exposições permanentes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 458

Figura 501 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições permanentes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 458

Figura 502 **Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007** – Ligação entre os prédios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 459

Figura 503 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Vista de edificação da rua M J Felippo Foto: Anne Dietrich, acervo do escritório Brasil Arquitetura. 463

Figura 504 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Vista de edificação da rua Borges de Figueiredo. Foto: Anne Dietrich, acervo do escritório Brasil Arquitetura. 463

Figura 505 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Implantação do Museu Aberto da Ferrovia – Núcleo Mooca. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 464

Figura 506 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Planta da edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 464

Figura 507 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Proposta de Intervenção – planta térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 465

Figura 508 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Proposta de Intervenção – planta pavimento superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 466

Figura 509 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Proposta de Intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 467

Figura 510 **Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007** – Proposta de Intervenção – vista interna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 467

Figura 511 **Sesc Vitória, 2007** – Vista geral da edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 470

Figura 512 **Sesc Vitória, 2007** – Vista do estado atual da cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 470

Figura 513 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 472

Figura 514 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 472

Figura 515 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do mezanino antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 473

Figura 516 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do mezanino com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 473

Figura 517 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do primeiro pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 474

Figura 518 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do primeiro pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 474

Figura 519 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do segundo pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 475

Figura 520 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do segundo pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura 475

Figura 521 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do terceiro pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 476

Figura 522 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do terceiro pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 476

Figura 523 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do quarto pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 477

Figura 524 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do quarto pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 477

Figura 525 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do terraço antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 478

Figura 526 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do terraço com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 478

Figura 527 **Sesc Vitória, 2007** – Planta da cobertura antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 479

Figura 528 **Sesc Vitória, 2007** – Planta da cobertura com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 479

Figura 529 **Sesc Vitória, 2007** – Planta do subsolo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 480

Figura 530 **Sesc Vitória, 2007** – Vista do terraço com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 480

Figura 531 **Sesc Vitória, 2007** – Vista do terraço com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 480

Figura 532 **Hotel Central, 2007** – Vista histórica da Av. São João
Fonte: Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo. 482

Figura 533 **Hotel Central, 2007** – Hotel Central hoje. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 482

Figura 534 **Hotel Central, 2007** – Planta original da edificação – nível Rés do Chão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 484

Figura 535 **Hotel Central, 2007** – Planta original da edificação – nível térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 484

Figura 536 **Hotel Central, 2007** – Planta atual da edificação – nível térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 485

Figura 537 **Hotel Central, 2007** – Planta com a proposta de intervenção – nível térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 485

Figura 538 **Hotel Central, 2007** – Planta original da edificação – nível sobre–loja. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 486

Figura 539 **Hotel Central, 2007** – Planta atual da edificação – nível mezanino (sobreloja). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 486

Figura 540 **Hotel Central, 2007** – Planta com a proposta de intervenção – nível mezanino (sobreloja). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 487

Figura 541 **Hotel Central, 2007** – Planta original da edificação – nível primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 488

Figura 542 **Hotel Central, 2007** – Planta atual da edificação – nível primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 489

Figura 543 **Hotel Central, 2007** – Planta com a proposta de intervenção – nível primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 489

Figura 544 **Hotel Central, 2007** – Planta original da edificação – nível segundo pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 490

Figura 545 **Hotel Central, 2007** – Planta atual da edificação – nível segundo pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 491

Figura 546 **Hotel Central, 2007** – Planta com proposta de intervenção – nível segundo pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 491

Figura 547 **Hotel Central, 2007** – Planta atual da edificação – nível terceiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 492

Figura 548 **Hotel Central, 2007** – Planta com a proposta de intervenção – nível terceiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 492

Figura 549 **Hotel Central, 2007** – Planta atual da edificação – nível quarto pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 493

Figura 550 **Hotel Central, 2007** – Planta com a proposta de intervenção – nível quarto pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 493

Figura 551 **Hotel Central, 2007** – Planta atual da edificação – cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 494

Figura 552 **Hotel Central, 2007** – Planta com a proposta de intervenção – nível quinto pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 494

Figura 553 **Hotel Central, 2007** – Planta com a proposta de intervenção – cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 495

Figura 554 **Hotel Central, 2007** – Maquete da intervenção no Hotel Central. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 495

Figura 555 **André Vainer, Marcelo Ferraz, Lina Bo Bardi e Francisco Antonio** em um dos galpões do Sesc Pompéia, 1981. Foto: Olney Krüse, acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz. 499

Figura 556 **André Vanier, Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz** no Sesc Pompéia, desenho de Lina Bo Bardi. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz. 500

Figura 557 **Equipe do projeto para o Concurso do Vale do Anhagabaú**: Francisco Fanucci, André Vainer, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Paulo Fecarrota, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki e Ucho Carvalho. Fonte: FERRAZ, 1993, p.252. 504

Figura 558 **Lina Bo Bardi, Luiz Otávio Carvalho, André Vainer e Marcelo Ferraz** na obra do Sesc Pompéia. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz. 519

Figura 559 **André Vainer, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz** e engenheiros na obra do Sesc. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz. 520

Figura 560 **Museu de Hamar**, projeto do arquiteto Sverre Fehn – Noruega. Foto: Marcelo Ferraz, 2007. 531

Figura 561 **Lúcio Costa e Marcelo Ferraz** em jantar na casa de Haifa Sabag. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz. 533

Figura 562 **Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Marcelo Suzuki, Marcelo Ferraz, André Vainer**, na Casa de Vidro, 1990. Fonte: Acervo particular de Marcelo Ferraz. 541

Figura 563 **Mapa da metrópole de São Paulo** com proposta pata o TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans. 555

Figura 564 **Croquis das propostas para TGI**. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans. 556

Figura 565 **Croquis das propostas para TGI**. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans. 556

Figura 566 **Croquis das propostas para TGI.** Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans. 556

Figura 567 **Croqui do TGI de Marcelo Ferraz**. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 557

Figura 568 **Arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki na obra.** Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 661

Figura 569 **Notícia (Jornal A tarde, 20 de abril de 1986)** a respeito da homenagem que trouxe a arquiteta Lina Bo Bardi de volta à Bahia. Fonte: Biblioteca da Fundação Gregório de Mattos, Salvador, BA. 663

Figura 570 **Subsolo da escola EEPG Prof. Dantes** em obras. Fonte: Acervo do FDE. 670

Lista de Documentos

Documento 001 **Teatro Polytheama, 1986** – Premissa teórica para o projeto do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 032

Documento 002 **Teatro Polytheama, 1986** – Bilhete de Lina Bo Bardi a Marcelo Ferraz, sobre o projeto do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 034

Documento 003 **Teatro Polytheama, 1986** – Projeto executivo para a recuperação do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 035

Documento 004 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Publicação internacional *Neues Deutschland*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 197

Documento 005 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Publicação internacional *Berlim Beitung*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 198

Documento 006 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Publicação internacional *Der tagesspiegel*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 199

Documento 007 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Publicação internacional *B.Z.* Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 200

Documento 008 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Publicação nacional *O Estado de S. Paulo.* Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 201

Documento 009 **Requalificação do Bairro Amarelo, 1997** – Publicação nacional *Folha de S. Paulo.* Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 202

Documento 010 **Museu Rodin Bahia, 2002** – Carta de Emanoel Araújo ao Governador do Estado da Bahia, datada de 12 de outubro de 2001, publicada em GOVERNO do Estado da Bahia; Secretaria da Cultura e Turismo; Empresa de Turismo da Bahia S.A. – Bahiatursa; Sociedade Cultural Auguste Rodin*. Museu Rodin Bahia: estratégia de ação e desenvolvimento.* Série Obras Institucionais, 2003, p. 47–51. 259

Documento 011 **Centro Cultural Tacaruna, 2002** – Ata da comissão julgadora e tabela de classificação do concurso Tacaruna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. 272

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo