



**Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade.  
Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do 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 I

São Paulo  
2008



PATRICIA VICECONTI NAHAS

BRASIL ARQUITETURA: MEMÓRIA E CONTEMPORANEIDADE.

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

Volume I

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.

Referências Bibliográficas: f. 411– 438.

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

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ruth Verde Zein  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvana Barbosa Rubino  
Universidade Estadual de Campinas



*À minha família – aos meus pais Vera e Claudio,  
às minhas irmãs Paula e Priscila.*





## Agradecimentos

---

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa concedida que propiciou dedicação exclusiva à pesquisa.

À meu orientador Abilio Guerra por sua competência, generosidade e apoio em acompanhar o desenvolvimento deste trabalho.

Aos arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki por acreditar na seriedade deste trabalho, pela confiança depositada ao abrir seus acervos, pelo esforço de memória ao relembrar fatos, pelas horas de conversa e aprendizado que me proporcionaram.

À toda equipe do escritório Brasil Arquitetura – Anne, Carol, Cícero, Diogo, Fabiana, Gabriel, João, Keli, Luciana, Pedro, Vinícius e Vítor por compartilhar das minhas incansáveis horas de pesquisa, ajudando a decifrar plantas, croquis e informações encontradas.

À André Vainer, Raul Pereira, Eulâmpia Reiber, Murilo Ribeiro e Emanuel Araújo pelas entrevistas concedidas que enriquecem ainda mais a pesquisa.

Às pesquisadoras Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lúcia Bressan Pinheiro pelas importantes orientações sobre o tema *patrimônio*.

Aos funcionários Luciano e Lucíola (biblioteca da FAU Mackenzie), à Maria José (biblioteca da FAU Maranhão) e à Fernanda (Secretaria de Pós-graduação da FAU Mackenzie), sempre solícitos e prestativos.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram na investigação dos dados que subsidiaram a pesquisa – funcionários da EEPG Coronel Joaquim José, São João da Boa Vista SP; FDE, São Paulo SP; da Fundação Gregório de Mattos, Salvador BA; da Fundação Ondazul, Salvador BA; da Biblioteca do Memorial da Imigração Japonesa, Registro SP; Secretaria de Graduação – Seção de Alunos da FAU USP, São Paulo SP; Secretaria de obras da Prefeitura Municipal de Cambuí MG; Secretaria de Obras da Prefeitura Municipal de Jundiaí, Jundiaí SP; Instituto de Pesquisas e Planejamento de Piracicaba SP e ao arquiteto José Calazans.

À amiga Maria Helena que tão carinhosamente revisou parte dos textos.

Aos meus amigos que torceram pelas conquistas realizadas durante esses dois anos, em especial Sandra, Elena e Sílvia.

Por fim, presto agradecimento especial a meus pais Vera e Claudio por me proporcionarem o melhor dos estudos e sempre incentivarem a minha formação acadêmica; às minhas irmãs Paula e Priscila e meu cunhado Rogério que me apoiaram durante toda a pesquisa, elaboração e execução do trabalho, oferecendo encorajamento e incentivo.

É preciso se libertar das 'amarras', não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história: o que é preciso é considerar o passado como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas [...] Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, 'verdadeiro', e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá sim para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isso não se aprende somente nos livros (Lina Bo Bardi).



A presente pesquisa tem como objetivo investigar as intervenções arquitetônicas em edifícios e sítios históricos tendo como objeto de estudo a obra do escritório Brasil Arquitetura. No panorama de projetos e obras realizados nos últimos 20 anos, se destaca a produção dos arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki, titulares do escritório, no desenvolvimento de projetos desse caráter.

Com quase 30 anos de existência, o Brasil Arquitetura realizou cerca de 40 projetos onde há o enfrentamento da intervenção contemporânea no patrimônio histórico. A interlocução entre o novo e o velho, marcada pela contraposição, será o mote desta produção e a sua análise possibilitará uma discussão mais abrangente de questões que regem as intervenções em edifícios e sítios históricos e o que vem sendo produzido em relação ao assunto.

Nas últimas duas décadas, o aumento do número de intervenções em edificações e sítios históricos tem ganhado destaque em publicações e eventos a respeito do tema. O que temos hoje é uma crescente consciência que se deve pensar na readequação de um edifício ou sítio histórico como prolongamento de sua vida útil, mas também como forma de dar uma nova utilidade social, permitindo sua inserção na comunidade, a reabilitação do espaço urbano e o resguardo da memória do lugar.

A experiência atual nos mostra que muitos edifícios e sítios históricos vêm sendo reabilitados e readequados segundo novas solicitações da sociedade contemporânea. Nesse sentido, a pesquisa procura responder como se dá essa interlocução, através de um percurso sobre a trajetória dos arquitetos, desde o primeiro contato de Marcelo Ferraz com a arquiteta Lina Bo Bardi, ao se tornar estagiário da obra do Serviço Social do Comércio

(Sesc) Pompéia, São Paulo SP, até a maturidade atingida com a recente obra do Museu do Pão, Ilópolis RS.

Com o embasamento teórico e o levantamento de dados referentes ao escritório Brasil Arquitetura, será possível a construção da trajetória profissional dos arquitetos, sob o ponto de vista da intervenção contemporânea em edifícios e sítios históricos, destacando a presença marcante do pensamento de Lucio Costa e Lina Bo Bardi como fundamentais para esta formação.

A análise das idéias e práticas de Lucio Costa e, mais tarde, de Lina Bo Bardi serão de suma importância por se constituírem as principais posturas no Brasil em relação à intervenção em um edifício ou sítio histórico, além de estabelecer, direta ou indiretamente, vínculos com a produção do escritório Brasil Arquitetura.

Mesmo sendo um objeto de estudo atuante e jovem, a trajetória dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (e Marcelo Suzuki, que os acompanhou por 14 dos 27 anos de existência do escritório) se mostra sólida e consolidada pelo expressivo número já realizado de projetos de readequação e reabilitação de edifícios e sítios históricos.

## Abstract

---

This survey is focused on the study of the architectural interventions in buildings and historical sites and specifically the activity of Brasil Architecture Enterprise. Among the several projects and productions realized in the last 20 years, it is important to highlight the production of the architects Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci and Marcelo Suzuki, who are actually in charge of the projects of this kind.

Brasil Architecture has been active for almost 30 years, realizing about 40 projects where the contemporary intervention in the historical heritage can be clearly observed. The interaction between the new and the old, actually seen as opposites, will be the leit motive of this production and its analysis will permit an interesting discussion about the matters that make possible the interventions in buildings and historical sites and everything that is being produced which is related to this matter.

In the last two decades, the increase in the number of the interventions in buildings and historical sites got the attention of the media and several events. Nowadays there is a rising awareness of the importance of restoring a building or an historical building giving it a new social utility, helping its integration in the community, the rehabilitation of the urban space and keeping alive the memory of the place.

The present experience shows us that many buildings and historical sites are rehabilitated and restored following the new demands of the contemporary society. Bearing it in mind, this survey analyses the production of the architects, since the very first contact made by Marcelo Ferraz with the architect Lina Bo Bardi, when he became a trainee at the Social Service of Commerce (Sesc) of Pompeia, Sao Paulo SP, until he reached fully maturity with its recent work at the Museum of the Bread, Ilopolis RS.



With the theoretical basement and the survey of the data related to Brasil Architecture Enterprise, it will possible to analyse the professional journey of the architects, considering the contemporary intervention in buildings and historical sites and focusing on the presence of Lucio Costa and Lina Bo Bardi as fundamental for their training output.

The analysis of the ideas and practice of Lucio Costa and then of Lina Bo bardi will be extremely important as main leading rules in relation to the intervention in a building or historical site and of course as a link with the production of Brasil Architecture Enterprise.

Even if it is still a recent and acting object of our study, the professional journey of the architects Marcelo Ferraz (and Marcelo Suzuki, who collaborated with them for 14 out of 27 years) seems solid and well established for the impressive number of projects of rehabilitation and restoration of buildings and historical sites already realized.

<b>Apresentação</b>	021
<b>Capítulo 1 – Formação dos arquitetos</b>	027
1.1. Vilanova Artigas e o aprendizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP	034
1.2. Lina Bo Bardi e a segunda formação no Sesc Pompéia	039
1.3. Aproximação à questão do ‘patrimônio’	046
<b>Capítulo 2 – Trajetória: permanências, rupturas, inovações</b>	057
2.1. O início da vida profissional	061
2.2. Os programas residenciais – a relação do novo com o novo	074
2.3. O olhar para a arquitetura tradicional	084
2.4. O novo e o velho – o que preservar e o que projetar	087
2.5. Outros programas, outros desafios	134
2.6. Atividades paralelas ao fazer arquitetônico	149
2.7. A prática profissional hoje, novamente o novo e o antigo na prancheta	156
<b>Capítulo 3 – Projetos Selecionados</b>	161
3.1. Teatro Polytheama, Jundiaí SP, 1995	166
3.2. Conjunto KKKK, Registro SP, 1996	208
3.3. Museu Rodin Bahia, Salvador BA, 2002	254
3.4. Museu do Pão, Ilópolis RS, 2005	310

<b>Capítulo 4 – Interpretação da obra do Brasil Arquitetura</b>	361
4.1. A articulação volumétrica	364
4.2. O jogo de planos verticais	372
4.3. A caixa fechada	374
4.4. As linhas curvas e sinuosas	378
4.5. Os jardins verticais e os tetos jardins	382
4.6. Os rasgos horizontais e as aberturas aleatórias	385
4.7. As pontes e passarelas	387
4.8. Incorporação de elementos tradicionais	390
4.9. Incorporação das artes plásticas à arquitetura	399
4.10. Rupturas	402
<b>Conclusão - Síntese de procedimentos</b>	405
<b>Referências Bibliográficas</b>	411
<b>Lista geral de Projetos</b>	439
<b>Cronologia dos Arquitetos</b>	519
<b>Lista de siglas e abreviaturas</b>	571
<b>Lista de figuras</b>	573

<b>Apresentação</b>	009
<b>Anexo 1 – Fichas de estudos de caso</b>	013
1.4. Sesc Pompéia, 1977	015
1.5. Paço Municipal de Cambuí, 1978	021
1.6. Teatro Polytheama, 1986	027
1.7. Centro Histórico de Salvador, 1986	049
1.8. Conjunto da Barroquinha, 1986	053
1.9. Casa do Benin, 1986	057
1.10. Ladeira da Misericórdia, 1986	063
1.11. Casa do Olodum, 1986	071
1.12. Fundação Pierre Verger, 1986	075
1.13. Belvedere da Sé, 1986	079
1.14. EEPG Professor Dantes, 1986	081
1.15. Teatro e Bar no Morro da Urca, 1986	095
1.16. Centro de Convivência LBA, 1988	099
1.17. Teatro das Ruínas, 1989	105
1.18. Casa Cachoeira, 1989	109
1.19. Estação Guanabara, 1990	121
1.20. Palácio das Indústrias, 1990	125
1.21. Centro de Convivência Vera Cruz, 1991	135
1.22. EEPG Coronel Joaquim José, 1992	141
1.23. Palácio das Indústrias, 1994	153

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

1.49.	Instituto Goethe, 2005	415
1.50.	Mercado Municipal de Cambuí, 2005	423
1.51.	Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006	429
1.52.	Praça das Artes, 2006	435
1.53.	Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007	453
1.54.	Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007	461
1.55.	Sesc Vitória, 2007	469
1.56.	Hotel Central, 2007	481
<b>Anexo 2 – Entrevistas e depoimentos</b>		<b>497</b>
2.8.	André Vainer	499
2.9.	Francisco Fanucci	504
2.10.	Marcelo Ferraz	518
2.11.	Marcelo Suzuki	540
2.12.	Emanoel Araújo	547
2.13.	Murilo Ribeiro	548
2.14.	Eulâmpia Reiber	550
2.15.	Raul Pereira	554
2.16.	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 de Convivência 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
<b>Anexo 3 – Formação na FAU USP</b>	605
3.1. Turma de Formandos	607
3.2. Disciplinas cursadas	613
<b>Anexo 4 – Cronologia do patrimônio</b>	617
<b>Lista de siglas e abreviaturas</b>	637
<b>Lista de figuras</b>	639
<b>Lista de documentos</b>	669



**Apresentação**

---





## Apresentação

---

Com o desejo de investigar as intervenções arquitetônicas em edifícios e sítios históricos, as pesquisas iniciais para essa dissertação se depararam com os projetos desenvolvidos pelo escritório Brasil Arquitetura. No panorama de projetos e obras realizados nos últimos 20 anos, se destaca a produção dos arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki, titulares do escritório, no desenvolvimento de projetos desse caráter.

Com quase 30 anos de existência, o Brasil Arquitetura realizou cerca de 40 projetos onde há o enfrentamento da intervenção contemporânea no patrimônio histórico. A interlocução entre o novo e o velho, marcada pela contraposição, será o mote desta produção e a sua análise possibilitará uma discussão mais abrangente de questões que regem as intervenções em edifícios e sítios históricos e o que vem sendo produzido em relação ao assunto.

A escolha do tema partiu de uma abordagem crítica sobre a utilização dos bens arquitetônicos em relação ao espaço, tempo e cultura em que se inserem. Atualmente, o patrimônio vem sendo pensado não só como uma sobrevivência do passado, mas também como elemento vivo do presente, que dialoga com o seu entorno e faz parte da vida das pessoas, projetando a sua história para o futuro. Nas últimas duas décadas, o aumento do número de intervenções em edificações e sítios históricos tem ganhado destaque em publicações e eventos a respeito do tema.

O que temos hoje é uma crescente consciência que se deve pensar na readequação de um edifício ou sítio histórico como prolongamento de sua vida útil, mas também como forma de dar uma nova utilidade social, permitindo sua inserção na comunidade, a reabilitação do espaço urbano e o resguardo da memória do lugar.

A experiência atual nos mostra que muitos edifícios e sítios históricos vêm sendo reabilitados e readequados segundo novas solicitações da sociedade contemporânea. Nesse sentido, a pesquisa procura responder como se dá essa interlocução, através de um percurso sobre a trajetória dos arquitetos, desde o primeiro contato de Marcelo Ferraz com a arquiteta Lina Bo Bardi, ao se tornar estagiário da obra do Sesc Pompéia, São Paulo SP, até a maturidade atingida com a recente obra do Museu do Pão, Ilópolis RS.

Com o embasamento teórico e o levantamento de dados referentes ao escritório Brasil Arquitetura, será possível a construção da trajetória profissional dos arquitetos, sob o ponto de vista da intervenção contemporânea em edifícios e sítios históricos, destacando a presença marcante do pensamento de Lucio Costa e Lina Bo Bardi como fundamentais para esta formação. Esta trajetória permite também vislumbrar um panorama maior, que envolve a produção da arquitetura brasileira não só ligada ao patrimônio,

A análise das idéias e práticas de Lucio Costa e, mais tarde, de Lina Bo Bardi serão de suma importância por se constituírem as principais posturas no Brasil em relação à intervenção em um edifício ou sítio histórico, além de estabelecer, direta ou indiretamente, vínculos com a produção do escritório Brasil Arquitetura.

Diante do arcabouço teórico e das várias vertentes que norteiam às intervenções no patrimônio histórico e arquitetônico hoje, o Brasil Arquitetura mantém-se à margem dessas posturas, preferindo a liberdade de atuação nessa linha de produção arquitetônica. Porém, se analisarmos mais atentamente cada um dos projetos, identificaremos a presença, ainda que de forma indireta, de princípios de uma ou outra vertente que nos revelam que os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e, em alguns casos, Marcelo Suzuki não estão alheios à produção cultural atual.

O capítulo 1 – *Formação dos arquitetos* – apresentará cada um dos arquitetos – Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. O olhar sobre a formação acadêmica na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) permitirá conhecer qual a escola e época em que se formaram e entender o que acontecia com a arquitetura nesse período, quais as questões que estavam em debate e formaram a bagagem desses arquitetos; o contato com a arquiteta Lina Bo Bardi e como isso influenciou o modo de ver e de produzir arquitetura; a conformação e consolidação de uma prática – antigo *versus* novo; as referências que complementaram a formação.

O capítulo 2 – *Trajatória: permanências, rupturas e inovações* – dará uma visão panorâmica de toda a produção de Fanucci, Ferraz e Suzuki desde a sua fundação até os dias de hoje, identificando elementos reincidentes, algumas rupturas, influências externas e possíveis inovações, através de rápida descrição dos projetos. Em alguns casos, a atenção dispensada a um determinado projeto será maior pela importância que ele tem dentro da trajetória geral; em outros, alguns projetos aparecerão em um segundo plano, subsidiando os argumentos expostos (o que não implica que sejam projetos de menor importância). Agrupamentos por similaridade de soluções serão recorrentes e têm o intuito de identificar posturas que possam caracterizar a obra do Brasil Arquitetura. É também nesse capítulo que ficará explícita a consolidação da prática em torno das intervenções em edifícios e sítios históricos, tema dessa dissertação.

No capítulo 3 – *Projetos Selecionados* –, depois de percorrer toda produção do escritório Brasil Arquitetura, serão analisados com maior profundidade quatro projetos que se situam dentro da temática proposta e se destacam por concentrar grande parte das recorrências identificadas no capítulo 2.

No capítulo 4 – *Interpretação da obra do escritório Brasil Arquitetura* –, as permanências, rupturas e inovações serão apresentadas a partir de uma análise mais conceitual, embasada na visão geral apresentada no capítulo 2 e na identificação mais particular revista e aprofundada no capítulo 3. Muitos projetos de interação com o patrimônio, apesar de posturas específicas para este tipo de programa, nos revelarão a adoção das mesmas práticas utilizadas nos demais projetos, demonstrando que um projeto de restauro ou reabilitação de bens patrimoniais não deixa de ser um projeto de arquitetura, e em um sentido mais geral, a atuação dos arquitetos é homogênea diante da diversidade de programas que lhes é solicitada.

A reflexão a partir dos pressupostos teóricos ajudará na compreensão do objeto de estudo como um todo e disciplinará a análise dos projetos que farão parte dos estudos de caso da pesquisa. Mas, cabe ressaltar que os projetos que estão sendo realizados durante o andamento da pesquisa não terão a mesma presença dos demais projetos pesquisados em virtude do pequeno distanciamento temporal e da falta de dados concretos para a análise.

Complementa e dá suporte à dissertação a coletânea de dados organizados em um volume anexo – o Volume II. São informações e documentos (textuais e iconográficos) produzidos e coletados ao longo da pesquisa e que constituem um conjunto de subsídios para os demais estudiosos interessados no tema.

Mesmo sendo um objeto de estudo atuante e jovem, a trajetória dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (e Marcelo Suzuki, que os acompanhou por 14 dos 27 anos de existência do escritório) se mostra sólida e consolidada pelo expressivo número já realizado de projetos de readequação e reabilitação de edifícios e sítios históricos.



1

**Formação dos arquitetos**

---



## 1. Formação dos arquitetos

---

O escritório Brasil Arquitetura surgiu em 1981, com a parceria entre os arquitetos Francisco de Paiva Fanucci, Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki. Trata-se da cisão de uma sociedade anterior – o Atelier Madalena, fundado em 1980<sup>1</sup> com os arquitetos José Sales Costa Filho e Tâmara Román.

Francisco de Paiva Fanucci nasceu em Cambuí MG, em 5 de abril de 1952. Concluiu o 2º grau em 1969, no Colégio Estadual Antônio Felipe de Salles, em sua cidade natal. Mudou-se para São Paulo em 1970 e, no ano seguinte, ingressou na FAU USP.



Figura 001 – Vista da cidade de Cambuí.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Marcelo de Carvalho Ferraz nasceu em Carmo de Minas MG, em 29 de agosto de 1955. Viveu em Estrema MG, onde o pai era Promotor de Justiça, até os três anos de idade. Em 1959, a família se muda para Cambuí MG. Iniciou o 2º grau no mesmo colégio de Fanucci, em Cambuí, mas terminou os estudos em São Paulo, para onde se mudou em 1973. Em 1974 ingressou na FAU USP.

Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz se conheceram na infância<sup>2</sup> e se aproximaram quando vieram cursar a faculdade em São Paulo. Durante o curso não realizaram nenhum projeto ou trabalho acadêmico em parceria. Só vieram a trabalhar juntos profissionalmente quando fundaram o Atelier Vila Madalena.

---

<sup>1</sup> José Sales da Costa Filho é arquiteto formado pela FAU-USP em 1977. Tâmara Roman é arquiteta formada pela FAU-USP em 1976, atua como artista plástica.

<sup>2</sup> Fanucci era amigo do irmão mais velho de Marcelo Ferraz, Lívio Ferraz, hoje jornalista em Belo Horizonte. Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 13 de outubro de 2008.



Marcelo Suzuki nasceu em 1956, em Barretos SP. Concluiu o 2º grau em 1973, tendo frequentado parte do curso no Ginásio Vocacional em Barretos e parte na Escola Estadual Fernão Dias Paes em São Paulo, onde se formou. Ingressou na FAU USP em 1974, sendo colega de turma de Marcelo Ferraz.

A formação de Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, durante a década de 1970 estará inserida em um período de mudança do discurso da arquitetura contemporânea nacional, quando, não mais o Rio de Janeiro, mas, sim, a produção paulista passa a se destacar no cenário nacional. Segundo Maria Alice Junqueira Bastos,

na implantação da arquitetura moderna no Brasil, o discurso de Lucio Costa, que ligou a arquitetura moderna à criação da identidade nacional e à missão modernizadora e civilizatória do país, foi fundamental como respaldo teórico e justificativa da arquitetura moderna brasileira, notadamente a Escola Carioca. Mais tarde, foi a vez da produção paulista, unida em torno da questão da soberania nacional, o projeto (desenho), como instrumento da soberania, ideário desenvolvido por Artigas e Flávio Motta<sup>3</sup>.

A autora admite que os novos rumos da arquitetura brasileira, no período pós-Brasília podem ser analisados com base em aspectos políticos, arquitetônicos e urbanísticos. No âmbito político, a instauração do regime militar com o golpe de 1964 “representou o fim da política de conciliação ideológica” e a “repressão cultural imposta pelo novo regime trouxe sérias conseqüências para a arquitetura por sua atuação sobre a universidade”<sup>4</sup>.



Figura 002 – Equipe do Atelier Vila Madalena: Tâmará Roman, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki (em pé); José Sales Costa Filho e Francisco Fanucci (sentados). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 003 – 1ª Formação do escritório Brasil Arquitetura: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>3</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003, p. 249.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 04-05.

Ainda segundo Junqueira Bastos, do ponto de vista urbanístico, é hegemônica no período a “instituição da idéia de planejamento e reforma urbana”<sup>5</sup>. Do ponto de vista arquitetônico,

o pós-Brasília se associa ao emprego do concreto aparente, à proeza estrutural dos grandes vãos e balanços, à idéia da estrutura como definidora da forma e à mudança do centro difusor da arquitetura do Rio de Janeiro para São Paulo, que na década de 1960 passou a sediar pesquisas arquitetônicas mais interessantes<sup>6</sup>.

Ruth Verde Zein aponta para a existência de uma crise no período e atesta a difusão da arquitetura paulista dentro do encaminhamento brutalista:

A partir de 1957 o foco das atenções nacionais e internacionais sobre a arquitetura brasileira concentra-se na ousadia da criação ‘a partir do nada’ em apenas escassos quatro anos, da nova capital brasileira: Brasília. O significado de Brasília como utopia realizada e o choque entre os ideais urbanos que proclamava e a realidade concreta que revelava é tema sem dúvida imprescindível para se compreender, não somente o desenvolvimento futuro da arquitetura brasileira, como o desvelar da grande crise da arquitetura moderna que, fermentando-se nos anos 1950/60, veio a furo a partir de meados dos anos 1970; crise essa que, coincidência ou não, está amadurecendo concomitantemente à afirmação e expansão do brutalismo enquanto estilo. No Brasil essa crise assume aspectos peculiares, pois igualmente coincide com o esgotamento, ou abandono, das pautas que norteavam até então a chamada ‘escola carioca’ e

---

<sup>5</sup> Idem, ibidem, p. 04.

<sup>6</sup> Idem, ibidem, p. 05.

simultaneamente à aplicação extensiva do urbanismo funcionalista dos planos diretores<sup>7</sup>.

No cenário internacional, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a produção arquitetônica se distanciará dos preceitos da tradição moderna com o surgimento de novas correntes, principalmente de revisão e de crítica ao Movimento Moderno. Segundo Montaner, “se durante o pós-guerra a idéia que predominava entre arquitetos e críticos era a consciência da continuidade, no começo dos anos sessenta se estende a idéia de crise do Movimento Moderno”<sup>8</sup>. O autor seleciona os fatos que evidenciam essa mudança – morrem os mestres do movimento (Le Corbusier em 1965; Mies van der Rohe, Walter Gropius e Ernesto Nathan Rogers em 1969); uma nova geração de arquitetos começa a se destacar; surge a consciência de uma nova situação denominada de pós-modernidade. Montaner nos dá um panorama geral da reestruturação das questões centrais da arquitetura ocidental:

Se nos anos quarenta e cinquenta ainda predominava a continuidade e revisão de uma tradição única – a do Movimento Moderno – a partir dos anos sessenta assistimos a uma situação de grande diversidade de posições. Inclusive umas se contrapõem às outras. Ao mesmo tempo em que se materializa uma corrente fundamentalista, desejosa de recuperar os valores históricos da disciplina e inimiga de todo experimentalismo tecnológico daqueles que estão interessados em levar as sugestões das vanguardas até as últimas conseqüências. E, enquanto estas propostas de

---

<sup>7</sup> ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 64.

<sup>8</sup> MONTANER, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Trad. Maria Beatriz da Costa Martins. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 110.

alta tecnologia se desenvolvem, já começam a surgir vozes a favor de uma arquitetura alternativa e ecológica<sup>9</sup>.

Enquanto a produção arquitetônica no exterior será marcada pela reestruturação de suas idéias principais pressionada pela cultura do segundo pós-guerra – reencontro com a cidade, diversidade de soluções, implementação dos avanços tecnológicos, experimentação de técnicas e materiais novos etc. – a produção brasileira dos anos 1970 será norteadada pelos investimentos vultuosos do governo federal em obras de infra-estrutura, que promoverá o desenvolvimento de uma arquitetura racional e industrializada, com forte apelo das grandes estruturas, além de propiciar o surgimento de projetos com uma linguagem de crítica, reflexo do ambiente político do país, que se manifestará principalmente em São Paulo. O regime de exclusão implantado no país em 1964 e que terá um endurecimento enorme com o Ato Institucional nº 5 (conhecido como AI-5) é um dos maiores motivos de um certo distanciamento da arquitetura brasileira em relação ao cenário internacional durante a década de 1970.

Hugo Segawa denomina esse momento como “maturação do projeto paulista”, iniciado com a implantação dos novos currículos das Faculdades de Arquitetura da Universidade de Porto Alegre e da Universidade de São Paulo<sup>10</sup>. O currículo proposto por Artigas, que liderava a reforma didática na FAU USP, baseava-se no

---

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 110-111.

<sup>10</sup> “A partir de 1957, os Encontros Nacionais de Arquitetos, Professores e Estudantes de Arquitetura promoveram vários fóruns de debate acerca da formulação de um currículo mínimo para os cursos de arquitetura. Em 1962, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul implantam seus novos currículos, produtos desses anos de discussões. As propostas foram capitaneadas pelos mais importantes líderes regionais: no Sul, por Demétrio Ribeiro e Edgar Graeff (que, todavia, nesse ano já estaria engajado na organização do curso de arquitetura da Universidade de Brasília); em São Paulo, Vilanova Artigas. Há de se constatar que essas duas faculdades — fermentando desde os anos de 1950 — tiveram fundamental relevância nos anos de 1960-1970: a de Porto Alegre, pela formação de profissionais que se engajaram no ensino, na teorização, e se deslocaram pelo país nessa peregrinação; a de

conceito de projeto estruturando o curso, em torno de estúdio ou ateliê como espaço de aula e discussão, e organização didático-administrativa em departamentos – História, Projetos e Técnicas – com o departamento de Projetos instituído em seqüências temáticas de planejamento urbanístico, do edifício, da comunicação visual e do desenho industrial<sup>11</sup>.

O projeto do prédio da FAU USP, projetado em 1961 e construído entre 1966-1969, por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, reflete parte dessas preocupações: criação de espaços de ateliês semi-abertos, de forma que possam integrar alunos e promover discussões mais amplas entre os diversos níveis da graduação; e a generosa proposta de os espaços vazios propiciarem “um modo de vida comunitário, tão apreciado por Artigas, sua preocupação com criar uma arquitetura que facilita os contatos humanos, lutando contra tendências individuais”<sup>12</sup>.

### 1.1. Vilanova Artigas e o aprendizado na FAU USP

A breve apresentação das questões em discussão no ambiente os anos 1970 são importantes para entender o ensino e a disseminação de idéias apregoadas na FAU USP no mesmo período. Hugo Segawa, por exemplo, destaca o quanto uma escola de arquitetura “pode ser um importante centro formador e disseminador de idéias”. E conclui: “sua consistência intelectual deriva das pessoas que nela militam – estudantes e professores,



Figura 004 – Vista Externa da FAU USP.  
Foto: José Moscardi – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 005 – Vista Interna da FAU USP. Foto José Moscardi – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

---

São Paulo, também pela formação de teóricos, mas, sobretudo, pelo desenvolvimento da prática de uma arquitetura com características peculiares, a ponto de ser qualificada como uma ‘escola’. Fonte: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo: Edusp 1998, p. 146.

<sup>11</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 146.

<sup>12</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 302.

principalmente –, suas interações com o meio profissional e suas relações com a sociedade em que se insere”.<sup>13</sup>

Francisco Fanucci ingressa na FAU em 1971, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, três anos mais tarde, em 1974. O professor Artigas havia sido cassado pelo AI-5 em 1969, e só retornaria à FAU em 1984. Mas seus princípios, seus ensinamentos e seu ideário impregnavam todo o meio circundante: os professores e alunos – diversos deles seus discípulos –, os debates e discussões e até mesmo o prédio da faculdade. O arquiteto Fanucci recorda como era o período em que freqüentou a universidade:

Especialmente nos anos da ditadura, que foi o período em que freqüentamos 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<sup>14</sup>.

A memória de Marcelo Ferraz sobre o período reitera e complementa a do parceiro:

Tivemos uma formação não estritamente arquitetônica, mas humanista, de esquerda, absolutamente em busca de um mundo socialista; toda essa

---

<sup>13</sup> SEGAWA, Hugo, op. cit., p. 131.

<sup>14</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 22 de novembro de 2007.

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<sup>15</sup>.

Além do debate com os professores, eram poucas as informações complementares à formação dos arquitetos. No regime militar, muitas revistas, que serviram para alimentar o debate arquitetônico na década de 1960, deixaram de ser editadas<sup>16</sup>. Ferraz cita como referências para sua formação, as poucas publicações sobre os mestres do movimento moderno:

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 Gilli, com aqueles livrinhos mal impressos dos clássicos. Tínhamos de devorar essas coisas. Eu me lembro que nessa coleção de arquitetos da Gustavo Gilli, ficávamos estudando as plantinhas de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe e Alvar Aalto, para mim os fundamentais<sup>17</sup>.

A grade curricular oferecida pela faculdade com disciplinas optativas propiciava a interação de alunos de diferentes semestres, ampliando o debate e a troca de idéias<sup>18</sup>. Em 1974, o arquiteto Francisco Fanucci criou com alguns colegas da faculdade – Antônio Carlos Barossi

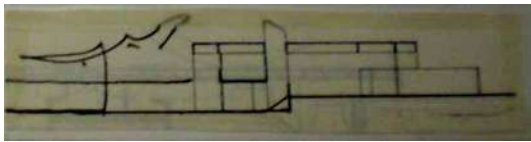
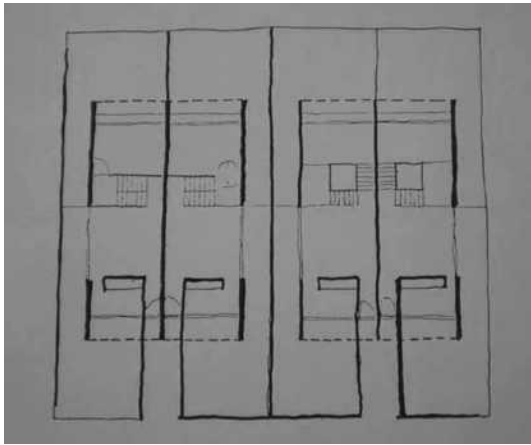
---

<sup>15</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 12 de novembro de 2007.

<sup>16</sup> Revistas na década de 1950 e 1960: *Acrópole* (1941-1971); *Arquitetura e Engenharia* (1946-1965); *Habitat* (1950-1965); *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1953-1957); *AD Arquitetura e Decoração* (1953-1958); *Módulo* (1955-1965), *Brasília* (1957-1961) e *Arquitetura* (1961-1969). Fonte: SEGAWA, Hugo, op. cit., p. 130.

<sup>17</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 12 de novembro de 2007.

<sup>18</sup> No volume II dessa pesquisa está anexada a listagem dos alunos que se formaram na FAU-USP na década de 1970. A partir de 1972 duplicou o número de formandos — em 1970 e 1971 formaram-se 32 e 39 alunos respectivamente; em 1972, 71 alunos; em 1974, o número de formandos passou para 136. Provavelmente, as turmas de 1970 e 1971, que ingressaram na universidade por volta de 1967, foram perdendo alunos em função da situação política vivida pelo país.



Figuras 006 e 007 – Projeto para conjunto residencial Congonhas, realizado no Galpão, 1975. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Fábio Calazans.

(Tata), José Fábio Calazans, José Rollemberg de Mello Filho (Zico), Marcos Opídio e José Geraldo Martins de Oliveira – um espaço de estudos e projetos chamado “Galpão”. Localizado na Vila Madalena, o espaço funcionava como escritório informal – onde os parceiros realizavam pequenos bicos para manter o aluguel, como estudos para amigos e plantas de prefeitura para profissionais<sup>19</sup> – e como um espaço complementar de discussão em torno da arquitetura. O grupo – com exceção de Barossi – montou uma equipe para a elaboração de um Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI) coletivo, realizado durante três anos, e que tinha como escopo geral um grande projeto para a metrópole de São Paulo<sup>20</sup>. Os orientadores eram José Cláudio Gomes, Júlio Katinsky e Edgar Dente.

Um ano depois, em 1975, Fanucci inicia estágio no escritório do arquiteto Júlio Roberto Katinsky, onde participa do projeto das indústrias têxteis Grisbi, Cambuí MG, juntamente com os estudantes de arquitetura Barossi, Calazans, Martins de Oliveira e Marcos Opídio. Curiosamente, a contratação de Francisco Fanucci como estagiário aconteceu na contramão natural das coisas. Fanucci e a equipe do Galpão receberam a encomenda de projetar um edifício fabril para a empresa Grisbi em Cambuí, cidade natal do futuro arquiteto. Como nenhum dos jovens era formado na época, resolveram convidar um professor que aceitasse trabalhar associado a eles:

<sup>19</sup> “O trabalho da [fábrica] 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”. Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 01 de setembro de 2008.

<sup>20</sup> “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 [...]. Apresentamos o trabalho em andamento, no estúdio 4 da FAU. Eram centenas de desenhos, mapas, textos, croquis, tudo devidamente espalhado sobre as mesas e paredes”. O arquiteto José Calazans continuou o trabalho que resultou, 30 anos depois, na sua dissertação de mestrado. Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 01 de setembro de 2008.



Queríamos o Artigas, que estava cassado. Tentamos a professora Marlene Yurgel, então sua sócia. Assim teríamos o Artigas, para quem tínhamos receio de propor diretamente tal ousadia. Com a Marlene não passou de uma reunião e vimos que não daria liga. Propusemos então ao Julio, e com ele chegamos só até um estudo preliminar, mais ou menos... Finalmente, definido que a Grisbi não iria mais para Cambuí e sim para Pirapora – área da Sudene –, e tendo nosso relacionamento via Katinsky com o cliente, digamos, um pouco saturado, propus o trabalho com o Abrahão, que, de resto, era amigo do proprietário. Assim fui trabalhar, nos últimos anos da FAU no escritório do Abrahão Sanovicz<sup>21</sup>.

Dentre as muitas referências que fizeram parte da formação dos arquitetos, uma se mostra fundamental: o contato, o trabalho ao lado da arquiteta Lina Bo Bardi. A importância dessa relação é tamanha que podemos considerá-la como um curso de arquitetura complementar ao da FAU USP, e uma das razões que pode explicar o porquê de Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki desenvolverem uma trajetória profissional diferenciada em relação aos seus colegas – trajetória essa permeada de elementos e recursos projetuais com certeza apreendidos no ambiente uspiano, sob forte influência de Artigas, mas, também, mesclada por questões e preocupações relativas à visão de mundo, como a da arquiteta italiana.

<sup>21</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 01 de setembro de 2008.

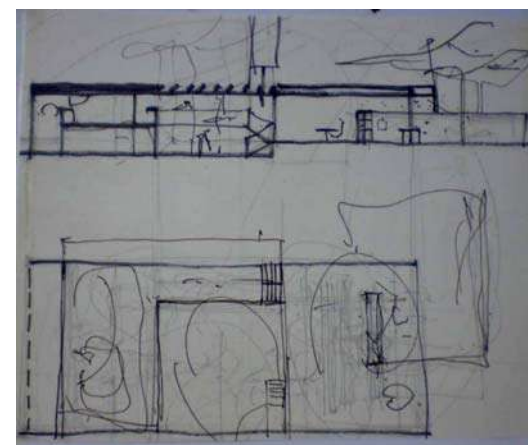
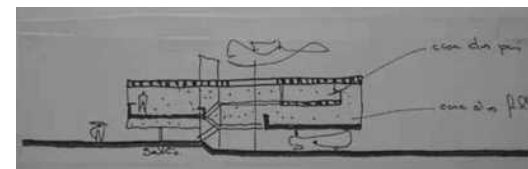


Figura 008 e 009 – Estudo para residência Paulo Amá, realizado no Galpão, 1975. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Fábio Calazans.

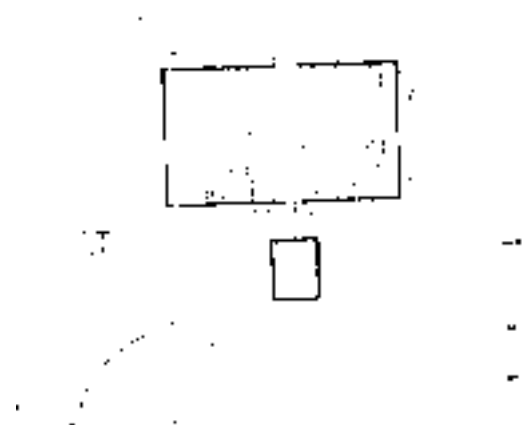


Figura 010 – Projeto da Grisbi Cambuí, 1975. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

## 1.2. Lina Bo Bardi e a segunda formação no Sesc Pompéia

Em agosto de 1975, Marcelo Ferraz consegue um estágio na obra do Sesc Pompéia. Foi o início de um longo e profícuo trabalho ao lado da arquiteta Lina Bo Bardi que perdurou por 15 anos e acabou por influenciar a produção do arquiteto ao lado de seus sócios. O projeto de intervenção na antiga fábrica da Pompéia foi realizado em duas etapas: a primeira, entre os anos de 1977 e 1982, com a recuperação dos galpões originais; a segunda, de 1982 a 1986, durante a construção dos edifícios novos.

A origem da contratação de Lina para o projeto do Sesc Pompéia é muito interessante e ocasional. Segundo Liana de Oliveira<sup>22</sup>, os administradores do Sesc, Renato Requixa e Gláucia Amaral, vieram a conhecer a intervenção no Ghirardelli Square, em São Francisco EUA – um antigo conjunto residencial convertido, em 1962, em equipamento de comércio e lazer – e trouxeram a idéia para o Brasil. A decisão implicou no abandono do anteprojeto já desenvolvido pelo arquiteto Julio Neves e que previa a demolição de todos os galpões, e no convite para que a arquiteta Lina Bo Bardi assumisse o projeto da fábrica da Pompéia. A experiência prévia de trabalho de intervenção em patrimônio em Salvador BA foi fundamental para a escolha da arquiteta italiana.

O projeto de reciclagem de uso proposto por Lina contrasta o novo – os edifícios verticais em concreto bruto – com o antigo – os galpões horizontais em tijolo de barro aparente –, “sintetizando a heterogeneidade do bairro fabril”<sup>23</sup>. Dos blocos antigos foi realçada toda a história de sua construção: o reboco das alvenarias foi removido, deixando à mostra o aparelhamento dos tijolos de barro; as telhas foram lavadas e algumas trocadas por telhas

---

<sup>22</sup> OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Orientador Abílio Guerra. São Paulo, Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007, p. 7.

<sup>23</sup> Idem, ibidem, p. 25.

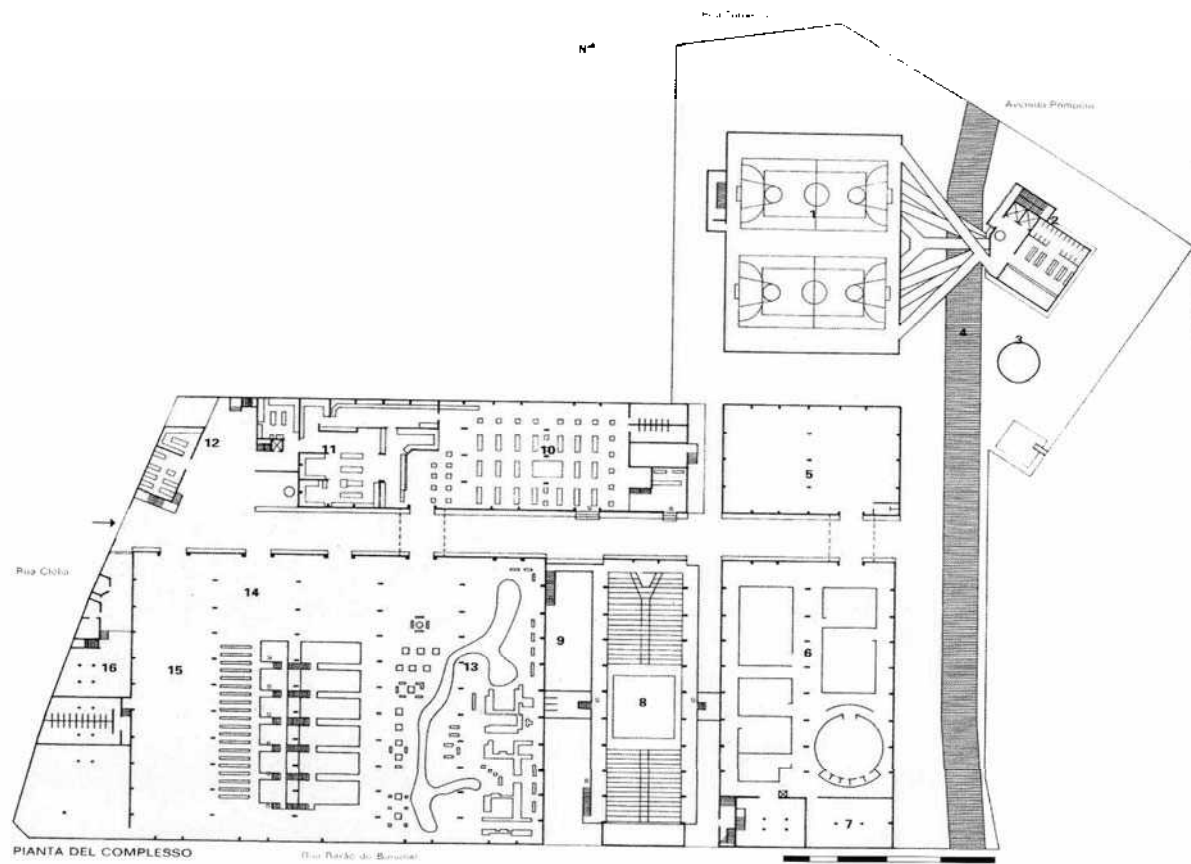


Figura 011 – implantação do projeto de intervenção no Sesc Pompéia. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 012 – Galpões do Sesc em 1979, antes da reforma. Foto: Paquito – Fonte: Acervo o escritório Brasil Arquitetura.



Figura 013 – Maquete da intervenção no Sesc Pompéia. Foto: Flieg – Fonte: Acervo o escritório Brasil Arquitetura.



Figura 014 – Vista geral do Sesc Pompéia.

Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.



Figura 015 – Edifícios esportivos do Sesc Pompéia. Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.

de vidro, para melhorar a iluminação interna. Para destacar o novo, as pequenas intervenções no interior dos galpões foram realizadas em concreto aparente, marcando-as como acréscimos posteriores. Como exceção, temos o fechamento em muxarabi de madeira das aberturas acrescentadas às paredes. A técnica artesanal não tem muito explícita sua datação, por isso, não permite uma imediata dedução sobre se é uma forma de preservação do antigo ou a instituição do novo. A presença do muxarabi, também no bloco novo das piscinas, torna seu uso ainda mais intrigante<sup>24</sup>.

A idéia de enfatizar a técnica construtiva original do edifício antigo, com o desnudamento das alvenarias será retomada pela própria arquiteta no projeto do Teatro Polytheama<sup>25</sup> (Jundiaí SP, 1986) e pelo Brasil Arquitetura no projeto do Conjunto KKKK (Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha). O treliçado em madeira, por sua vez, será reutilizado por diversas vezes ao longo da trajetória do escritório: Residência Ubiracica (São Paulo SP, 1996), Conjunto KKKK (Registro SP, 1996), Requalificação do Bairro Amarelo (Berlim, Alemanha, 1997), Residência Morumbi (São Paulo SP, 1999), Museu Rodin (Salvador BA, 2006) e Museu do Pão (Ilópolis RS, 2007).

Algumas estratégias de Lina Bo Bardi procuram familiarizar o usuário com o projeto, permitindo que vivencie intensamente cada detalhe e cada ambiente, fazendo-o se sentir parte desse cotidiano ali criado. É o caso do espelho d'água presente no interior dos galpões, em referência ao Rio São Francisco, a presença da lareira no mesmo ambiente, a captação das águas pluviais revestidas por seixos ao longo do alinhamento dos galpões junto à via principal, a comunicação visual de apelo popular, o colorido quente dos dutos,

<sup>24</sup> Cf. capítulo 2 – “Trajetória: permanências, rupturas, inovações”, subcapítulo “2.3. A incorporação de elementos tradicionais”.

<sup>25</sup> Será adotada pela autora a grafia *Polytheama*, mas podem ser encontradas em citações ou referências bibliográficas as grafias *Politeama* e *Politheama*.



tubos e elementos diversos, o deque de madeira que oferece uma espécie de praia dentro da cidadela, o detalhamento delicado dos azulejos... Segunda a própria arquiteta, a vivência que pretendia já lá se encontrava, antes mesmo da intervenção, onde era possível se observar “um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro”. Os galpões, antes mesmo da intervenção, já eram utilizados pela comunidade local como área de lazer, conformando, ao menos nas palavras de Lina, um ambiente alegre e festivo:

crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria<sup>26</sup>.

Segundo Olívia de Oliveira, a incorporação do universo popular constituía-se uma questão essencial no método de trabalho da arquiteta:

Lina busca uma comunicação direta com o público por meio de uma série de elementos distribuídos pelo conjunto, que evocam o imaginário criativo popular e simbólico ao mesmo tempo em que narram a vida doméstica e cotidiana. São exemplos o forno de barro localizado na pracinha ao lado da entrada, os móveis feitos de “caixote” de madeira, os “varais” de tecidos suspensos nas tesouras do telhado de restaurante, a cachoeira na praça, o “Rio São Francisco” com a pescaria infantil dos parques de diversões, os mandacarus vermelhos que servem de grades às passarelas do bloco esportivo, as espadas de São Jorge – conhecidas popularmente como

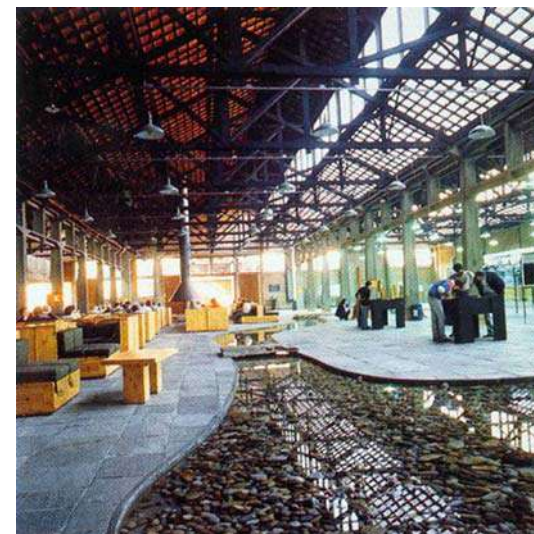


Figura 016 – O ‘Rio São Francisco’ no Sesc Pompéia. Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.



Figura 017 – A lareira do Sesc Pompéia. Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.

<sup>26</sup> FERRAZ, Marcelo Carvalho; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1993, p. 220.

planta que espanta mal-olhado – plantadas em caqueiros distribuídos ao longo da rua de acesso ao conjunto<sup>27</sup>.

A transformação da atmosfera do lugar a partir da percepção das potencialidades do próprio sítio, a tentativa de recriá-la ou reaproveitá-la com o projeto de intervenção, operação visível nesta e em outras intervenções de Lina Bo Bardi, é uma das lições da arquiteta que foi incorporada pelo Brasil Arquitetura. No projeto do Conjunto KKKK, a atmosfera familiar surge com a criação de um espaço de convívio aquecido por uma lareira; no Museu do Pão, busca-se recriar, com as próprias referências locais, a memória italiana existente na região: o funcionamento do moinho, a magia da confecção da farinha, os próprios materiais utilizados na arquitetura nova – em especial, os detalhes dos azulejos artesanais e os puxadores das portas, as tapeçarias que enfeitam a bodega e lhe dão um ar de aconchego. Como nos mostra Olívia Oliveira, detalhes análogos já haviam sido incorporados na obra do Sesc Pompéia, onde

o piso dos sanitários está pensado como um mosaico de azulejos coloridos; tapeçarias multicoloridas pendem do teto do restaurante; os painéis de azulejos que revestem a piscina e a cozinha do restaurante foram concebidos pelo artista carioca Rubem Gerscham, figurando, respectivamente, peixes e estrelas-do-mar e folhas de bananeira<sup>28</sup>.

O contato de Marcelo Ferraz com Lina Bo Bardi no estágio no Sesc, que se amplia para outras colaborações já com a presença dos colegas Marcelo Suzuki e André Vainer<sup>29</sup>, irá

---

<sup>27</sup> OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006, p. 238.

<sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 248.

<sup>29</sup> André Vainer, arquiteto formado pela FAU USP em 1980. Trabalhou como estagiário na obra do Sesc Pompéia e atuou como colaborador de Lina Bo Bardi em diversos projetos. Atualmente, é sócio do escritório Vainer e Paoliello, onde desenvolve projetos nas áreas de arquitetura, recuperação de edifícios, interiores e espaços efêmeros.

propiciar a ele e aos outros dois jovens estudantes (logo a seguir, arquitetos) uma segunda formação. Uma formação em que as múltiplas possibilidades de relacionar o antigo e o novo – ora em harmonia, ora em contraposição – passam a se integrar às decisões arquitetônicas, incorporando uma semântica específica, com a evocação constante de vocábulos como “popular”, “rural”, “vernacular”, “cultura brasileira”, “simbólico”, “cotidiano”, “religioso”, “profano” etc.

Pode-se dizer que a vivência com Lina Bo Bardi cumpre, nesse momento inicial da vida profissional dos jovens arquitetos, o papel de uma segunda escola, pois a assimilação desses novos enfrentamentos aprendidos com a arquiteta italiana ameniza em alguma medida a formação rígida da FAU USP. Neste retrato dos arquitetos quando jovens, a força da presença de Lina se infiltra em várias facetas da formação, abrangendo aspectos profissionais, estéticos, éticos e até mesmo pessoais.<sup>30</sup> Aspectos que não eram tomados de forma estanque, mas imbricados em procedimentos sintéticos, onde, por exemplo, o método de projetar compreendia também a conformação de comportamentos compatíveis, conforme nos indica o arquiteto Marcelo Ferraz, “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”<sup>31</sup>. E continua:

Para nós, estagiários, tudo era novidade. Lina nos cobrava pela falta de medidas nos desenhos com belas broncas e, com dedicada amizade, nos



Figura 018 – Marcelo Ferraz e Lina Bo Bardi.  
Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.



Figura 019 – André Vainer, Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz no Sesc Pompéia. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.

<sup>30</sup> “Ela não só influenciou a arquitetura, ela influenciou a minha vida. Ter convivido com ela é ter mudado de postura em relação a um monte de coisas ou 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 e que ela não projetava um método, um sistema de resolver coisas; cada caso é um caso e com um repertório vastíssimo, com um conhecimento erudito”. Depoimento do arquiteto Marcelo Suzuki em entrevista à autora, realizada no dia 19 de junho de 2007.

<sup>31</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizada no dia 12 de novembro de 2007.

introduzia nas maravilhas da profissão de construir. O trabalho era fascinante, pois praticávamos arquitetura no seu sentido mais amplo: restauração, edifícios esportivos novos, teatro, restaurante, oficinas, todo o mobiliário, sinalização, trajes dos funcionários e, por fim, a montagem de grandes exposições que marcaram época<sup>32</sup>.

Lina adotava uma postura constantemente rígida, tratando os jovens como adultos experientes e cobrando deles postura equivalente, em especial na defesa das idéias diante das decisões de projeto:

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<sup>33</sup>.

Em alguns momentos, a experiência passada próxima a arquiteta é mais contundente e perceptível, em outros, a influência não se revela de forma consciente, como se detecta no depoimento de Fanucci, que refuta a possibilidade de assimilação direta de um repertório da arquiteta Lina Bo Bardi:

Trabalhei com outros arquitetos, mas nenhuma experiência foi tão decisiva quanto esse contato, ainda que indireto, com a Lina. Porque ela foi

---

<sup>32</sup> Ferraz, Marcelo; VAINER, André. Nove Anos In Sesc; INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Fábrica da Pompéia. Centro de Lazer – Sesc – Fábrica Pompéia: 1977-1986*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M.. Bardi, 1996, não paginado.

<sup>33</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizada no dia 12 de novembro de 2007.



realmente formadora de uma posição – é muito difícil falar dessa questão de influência ou de discípulo da Lina; acho que não tem cabimento isso, 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.<sup>34</sup>

### **1.3. Aproximação à questão do patrimônio**

É durante o contato com a arquiteta Lina Bo Bardi que outras referências de arquitetos que transcendiam a influência imediata da formação universitária são assimilados por Ferraz, Fanucci e Suzuki. Com ela, os arquitetos aprendem a olhar de forma mais livre para a arquitetura de outros períodos e lugares. O Oriente, a Idade Média, a arquitetura vernacular e, em especial, Lucio Costa, se somam ao repertório das coisas que merecem ser vistas e assimiladas, conformando uma visão mais abrangente e nuançada da arquitetura do que a ideologia pregada na FAU USP:

A Lina 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 do que era a complexidade do Brasil. Eu acho que isso para nós foi muito importante, era uma forma diferente de fazer coisas. Um olhar

---

<sup>34</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, realizada no dia 22 de novembro de 2007.



Figura 020 – *Ghirardelli Square*.

Fonte: <upload.wikipedia.org>



Figura 021 – *The Cannery*.

Fonte: <www.greatbuildings.com>



Figura 022 – *Harbor Place*.

Fonte: <www.groveslade.com>

especialmente dedicado à vida que transcorre na arquitetura mais do que à arquitetura como design e construção<sup>35</sup>.

É importante entender e identificar, nesse sentido, que contribuição o contato com a arquiteta trouxe à obra dos arquitetos do Brasil Arquitetura, tentando elencar similitudes e divergências entre ambas as produções, principalmente nas questões que envolvem a intervenção em patrimônio histórico e arquitetônico.

Sem dúvida, uma das contribuições foi a familiaridade com o debate nacional e internacional na área de patrimônio, inevitável diante da importância da intervenção nos galpões da antiga fábrica na Pompéia. No panorama internacional, dois anos antes, em 1975, o Conselho da Europa, no Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu, realizado em Amsterdã, elabora a “Declaração de Amsterdã”. Embora os assuntos tratados versassem a respeito do patrimônio na Europa, as resoluções também faziam sentido no contexto brasileiro:

Esse patrimônio compreende não somente as construções isoladas de um valor excepcional e seu entorno, mas também os conjuntos, bairros de cidades e aldeias que apresentem um interesse histórico e cultural. [...] A conservação do patrimônio arquitetônico deve ser considerada não apenas como um problema marginal, mas como objetivo maior do planejamento das áreas urbanas e do planejamento físico-territorial<sup>36</sup>.

As conclusões da “Declaração de Amsterdã” vão de encontro ao que era proposto na Fábrica da Pompéia – mais do que recuperar os galpões antigos, criar um equipamento urbano de lazer, integrado à comunidade e propiciando a melhoria do espaço urbano – e dão significado especial à atenção despertada pelo que já acontecia nos Estados Unidos – o

<sup>35</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, realizada em 22 de novembro de 2007.

<sup>36</sup> INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*, 3. ed rev. ampl. Rio de Janeiro, 2004, p. 200.

já citado projeto de readequação do *Ghirardelli Square* (São Francisco, 1962), o centro comercial *The Cannery* (São Francisco, 1968) e a revitalização da área portuária de *Harbor Place* (Baltimore, 1979).

Como era de se esperar, a relação com Lina Bo Bardi e o enfrentamento das questões referentes ao patrimônio acabam surgindo ao longo do último ano do curso de arquitetura. No seu trabalho de conclusão de curso<sup>37</sup>, o então estudante Marcelo Ferraz – na ocasião, há um ano trabalhando com Lina – escolhe como objeto de projeto a intervenção em um edifício histórico – um Centro Gerador de Cultura a ser implantado no edifício da antiga Indústria Martins Ferreira, na Lapa de Baixo. Segundo lembrança atual de Ferraz, naquela época, ele estava descobrindo a região da Pompéia e da Lapa, e as questões vividas diariamente no Sesc mais a nova forma de olhar a cidade – o olhar da reciclagem e da readequação da preexistência – acabaram sendo decisivas na escolha do tema para o seu trabalho final<sup>38</sup>.

O projeto de readequação da antiga indústria, orientado por Flávio Império e coordenado por Sílvio Sawaya, previa a implantação de um centro cultural de vocação tecnológica, uma espécie de estúdio de televisão aberto e popular. A intervenção demonstrava as preocupações urbanísticas do jovem autor, que previa a ligação entre o prédio e outro lado das linhas ferroviárias por meio de uma passarela. Esta, um elemento arquitetônico totalmente novo, abraçava o prédio antigo, conformando uma espécie de terraço, e atravessava por cima da ferrovia até o Mercado da Lapa. A incorporação do novo ao lado do antigo surge como algo acoplado ao edifício. A relação de contradição entre o velho e o novo será revisitada em projetos posteriores, sendo que a conceituação a respeito do

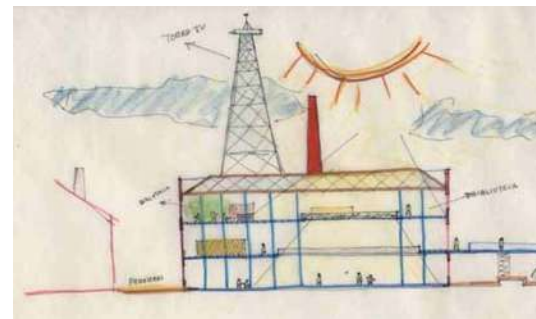


Figura 023 – Croqui do TGI de Marcelo Ferraz. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

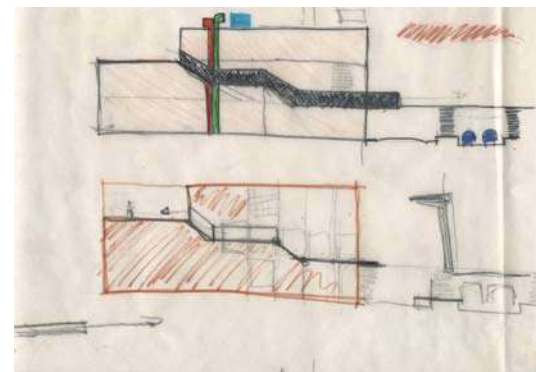


Figura 024 – Croqui do TGI de Marcelo Ferraz. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>37</sup> Na ocasião, como em diversas outras escolas que se espelhavam nessa experiência didática, a FAU USP conceituava e intitulava o trabalho de conclusão de “Trabalho Graduação Interdisciplinar – TGI”.

<sup>38</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizada no dia 21 de maio de 2008.

patrimônio, que ainda não é muito clara nem coerente, só vai se consolidar ao longo de sua carreira. Mas aqui já se revela, mesmo que de forma prematura, uma preocupação com o reaproveitamento das antigas construções, que não são vistas como contraditórias para o desenvolvimento da cidade. Marcelo Ferraz afirma no memorial de seu trabalho: “vejo como primeira necessidade o estudo sobre a questão do patrimônio histórico”, para logo a seguir destacar a importância das “políticas e metodologias de intervenção em espaços considerados *patrimônio*” e da necessidade de se ter um repertório com “os vários exemplos de projetos de intervenção”<sup>39</sup>.

Ao interpretar o projeto três décadas depois, Ferraz confessa a deficiência na parte conceitual do trabalho, não concluída na época devido à falta de referências: “o Sesc estava começando e não era tema na escola. O patrimônio histórico era o Iphan, a recuperação das edificações do século XVIII, as fazendas do café, as igrejas de Ouro Preto. Não tinha nada

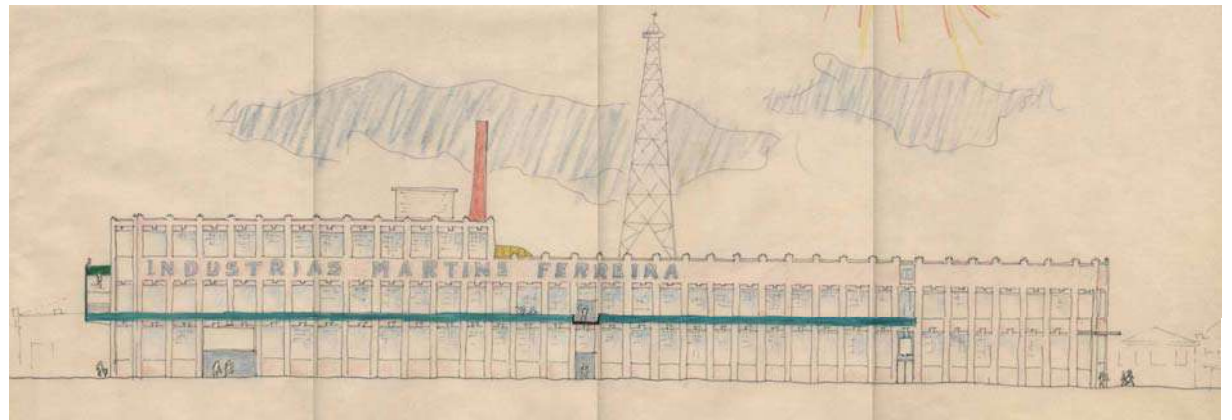


Figura 025 – Croqui da fachada do TGI de Marcelo Ferraz. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>39</sup> FERRAZ, Marcelo. Texto integrante do TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.



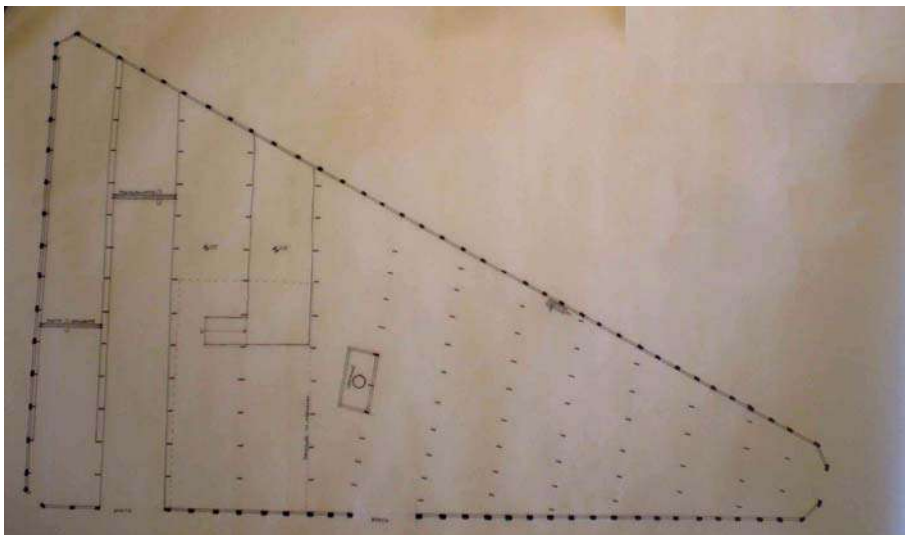


Figura 026 – TGI de Marcelo Ferraz, levantamento do pav. térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

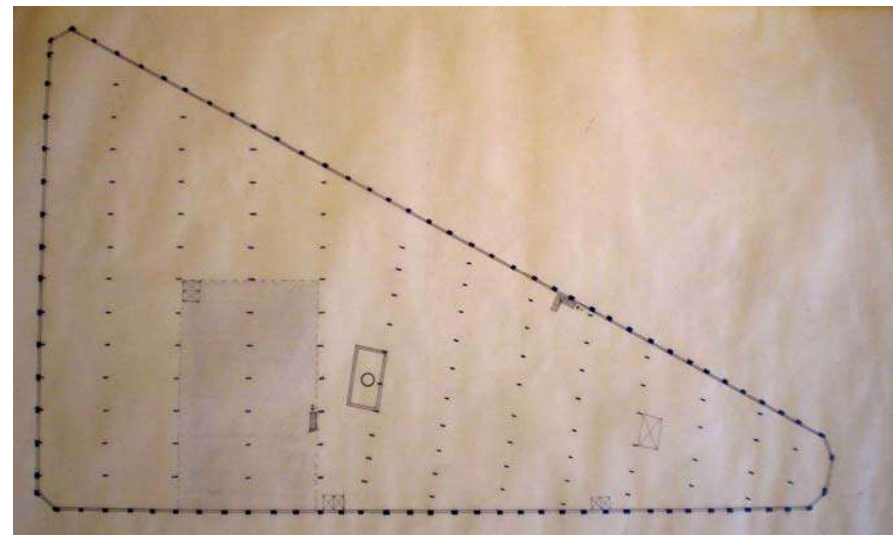


Figura 028 – TGI de Marcelo Ferraz, levantamento do 1º pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

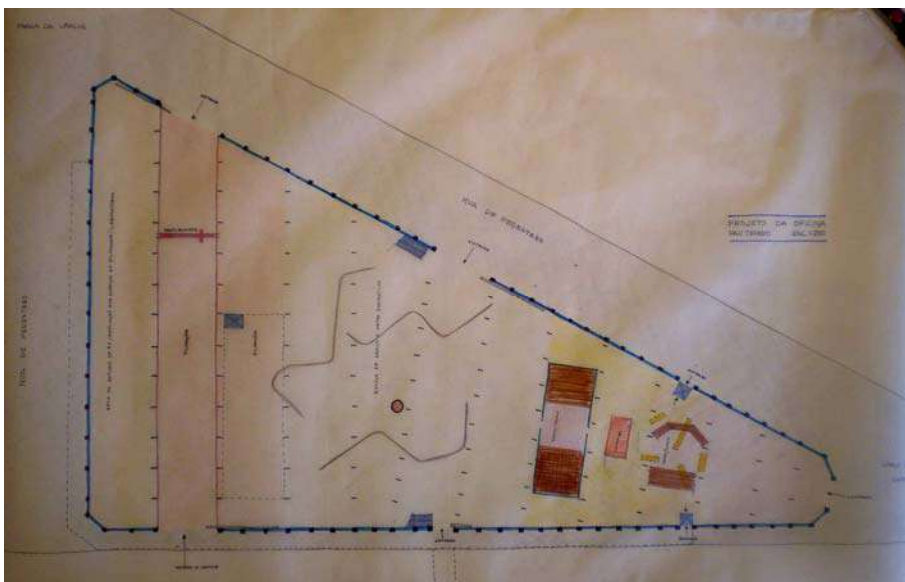


Figura 027 – TGI de Marcelo Ferraz, proposta para pav. térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

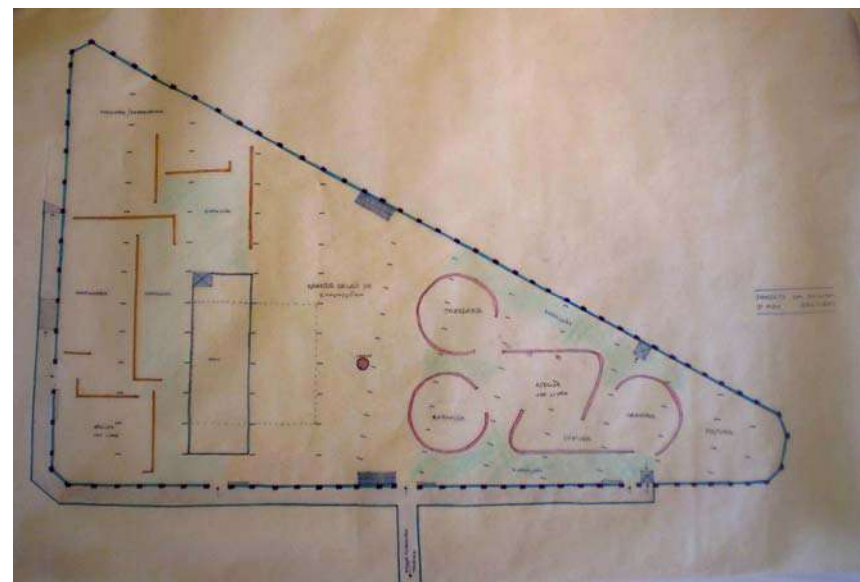


Figura 029 – TGI de Marcelo Ferraz, proposta para 1º pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

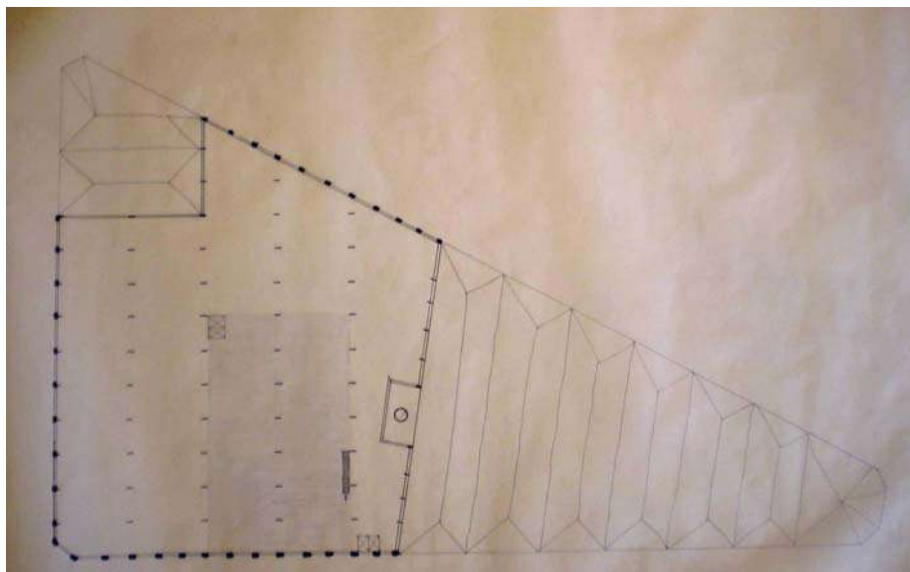


Figura 030 – TGI de Marcelo Ferraz, levantamento do 2º pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

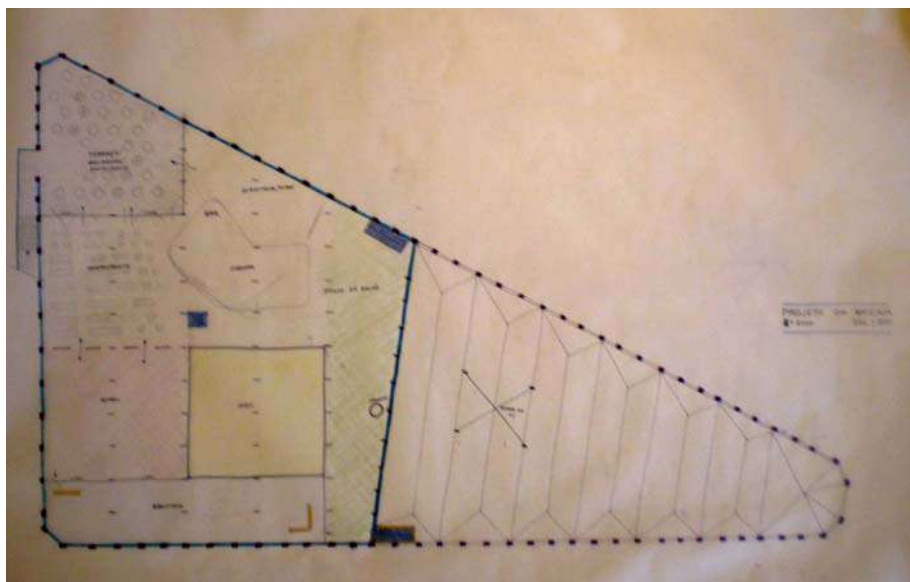


Figura 031 – TGI de Marcelo Ferraz, proposta para 2º pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 032 – TGI de Marcelo Ferraz, proposta de implantação.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



# OFICINA

## CENTRO CULTURAL DE USO PÚBLICO

RELAÇÃO DO EDIFÍCIO COM O SEU ENTORNO

PROGRAMA

O USO DA OFICINA SERIA PARA MAIORES DE 10 ANOS, UMA VEZ QUE JÁ SE ENCONTRA SEM INSTALADA UMA CRECHE AO LADO DESTA. ~~ESTA~~ ESTA CRECHE PODE TER UM FUNCIONAMENTO, CONJUNTO OU RELACIONADO COM AS ~~ATIVIDADES~~ ATIVIDADES DA OFICINA. ENTRE A CRECHE E A OFICINA SE ENCONTRA UMA PRAÇA QUE PODE SERVIR DE PONTE ENTRE AS DUAS, UMA VEZ TRANSFORMADA EM PRAÇA DE PEDESTRES. ESTA PRAÇA PODE ABRIGAR ATIVIDADES LIGADAS À OFICINA (OU À CRECHE); ~~ATIVIDADES~~ ATIVIDADES SIMPLER MENTEN ~~SEM~~ SEM ~~PERSONA~~ PERSONA ~~COM~~ COM SEU CARÁTER DE PRAÇA PÚBLICA. COM AS SUAS INÚMERAS ATIVIDADES, DESDE SIMPLER ENCONTRAR ATÉ COMÍCIOS POLÍTICOS OU REUNIÕES, OU FEIRAS, ETC.

NA OFICINA, EM SUA OUTRA PONTA QUE DÁ PARA O LARGO DA LATA, MANTÉM SUAS ABERTURAS ~~PARA~~ DE FORMA A FACILITAR O ACESSO. O LARGO ~~FOI~~ FOI TRANSFORMADO EM ~~EM~~ EM CALÇADA DE PEDESTRES JUNTAMENTE COM A RUA QUE O LIGA À PRAÇA (BANHOLA) DA CRECHE, CRIANDO ASSIM UM CORREDOR ~~DE~~ DE LIGAÇÃO ENTRE AS DUAS PRAÇAS. NESTE CORREDOR SE CONCENTRA O COMÉRCIO DE PEQUENOS SERVIÇOS. UMA VEZ CRIADO ESTAS CALÇADAS DE PEDESTRES ENTORNANDO BASTA QUE 2/3 DA PRÉDIO DA OFICINA, ~~SEM~~ SEM SE FAZ NECESSÁRIO (OU INTERESSANTE) ~~ABRIR~~ ABRIR A EM SEU PAVIMENTO TERREO ~~PARA~~ PARA ESTE LADO, ~~DEIXANDO~~ DEIXANDO ~~COMO~~ COMO O INTUÍTO DE INTEGRAR OS DOIS ESPAÇOS.

\* DEIXANDO UMA FAIXA DE CIRCULAÇÃO DO INTERIORES

NA FACE DA OFICINA QUE DÁ PARA A VIA FERROVIA TEM AS ABERTURAS ORGANIZADAS DA SEGUINTES FORMA:

- NO PAVIMENTO TERREO ~~SE ENCONTRAM~~ SE ENCONTRAM SOMENTE AS ENTRADAS DE SERVIÇO, CARGA E DESCARGA, ETC. ISTO PORQUE O PRÉDIO NESTE PAVIMENTO JÁ É ABERTO PARA OUTRO LADO (SERIA ENFERMEIRAS), E TAMBEÉM ~~TEM~~ TEM QUASE QUE NENHUMA VISUAL PARA ESTE LADO.
- NO PRIMEIRO PAVIMENTO A SITUAÇÃO É INVERSA: O PRÉDIO É ABERTO PARA O LADO DA ~~VIA~~ FERROVIA ~~ATRAVÉS~~ ATRAVÉS DE UMA PASSARELA QUE O CIRCUNDA LEVANDO ATÉ UM TERRAÇO NO 2º PISO. ESTA PASSARELA É LIGADA A UMA OUTRA QUE ATRAVESSA A RUA ~~E LEVA~~ E LEVA À ESTAÇÃO FERROVIÁRIA (PLATAFORMAS) E CRUZANDO TAMBÉM A LINHA FÉRREA, LIGA DO AO OUTRO LADO. ~~DEIXANDO~~ (MERCADO).

ALÉM SOBRE PASSARELA QUE CIRCUNDA O PRÉDIO NO 2º PISO, ELA ~~TEM~~ TEM ~~UMA~~ UMA VISUAL PARA UM PASSEIO TANTO PARA QUEM OLHA PARA A PAISAGEM EXTERNA DO PRÉDIO, COMO PARA QUEM OLHA O INTERIORES DO PRÉDIO. ~~SEM~~ SEM ~~UMA~~ UMA PASSARELA PELOS OFICINAS DO PRÉDIO EM FUNCIONAMENTO OU UM "DESCORTINAMENTO" DA SERRA DA CANTAREIRA CHEGANDO AO SEU AUGE NO TERRAÇO DO RESTAURANTE, SENDO A VISUAL TOTAL ATÉ O PICO DO JARAGUA.

- NO TERCEIRO PAVIMENTO AS ABERTURAS SÃO SOMENTE VISUAS ATRAVÉS DOS CALÇADOS EXISTENTES, COM EXCEÇÃO DO TERRAÇO QUE FUNCIONA COMO UM "BELVEDERE" E ACESSO À PASSARELA QUE LIGA O ANDAR ~~INTERIORES~~ INTERIORES À ESTAÇÃO FERROVIÁRIA.

Figura 033 – Croquis do arquiteto Marcelo Ferraz – TGI. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



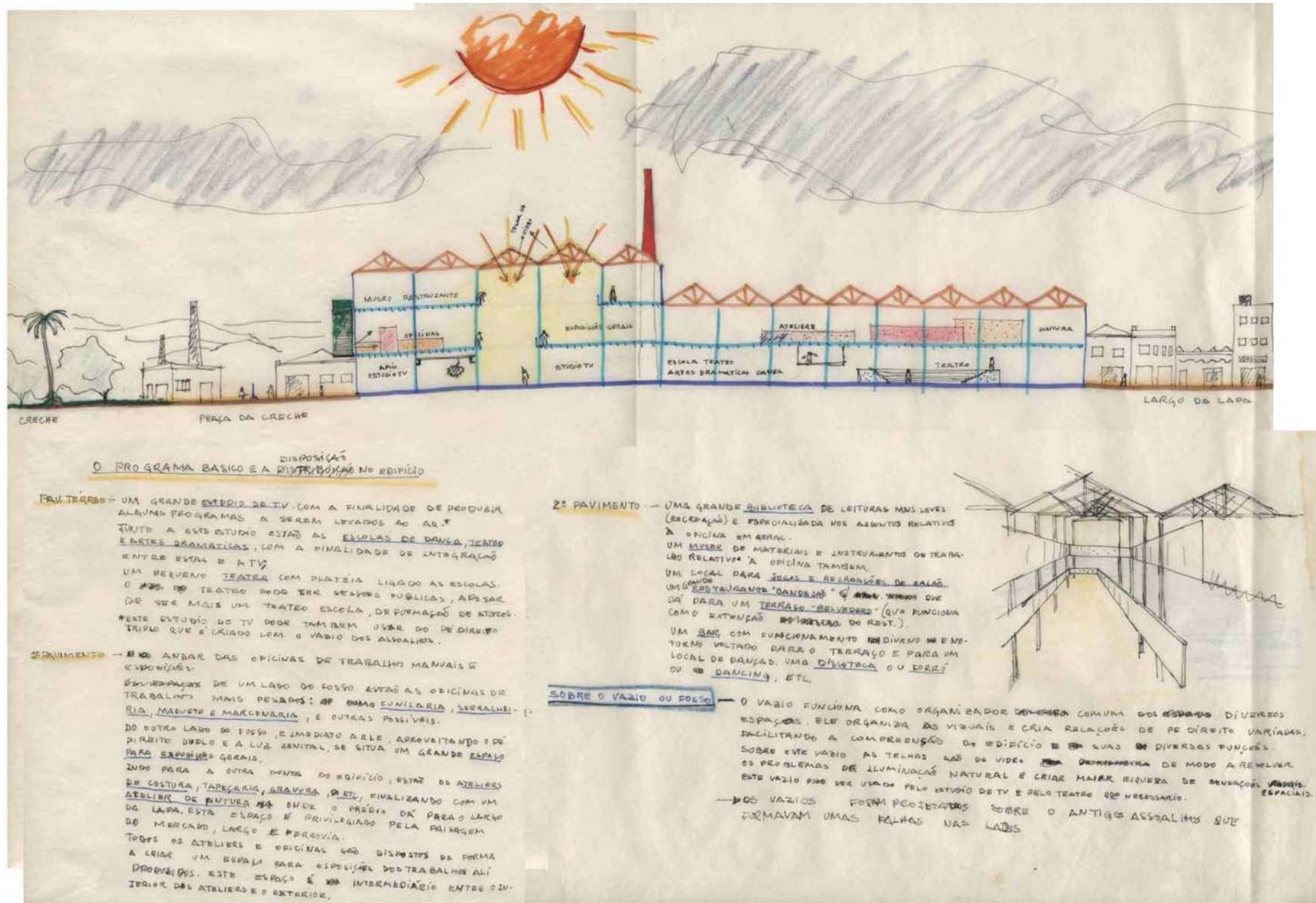


Figura 034 – Croquis do arquiteto Marcelo Ferraz – TGI. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



desse tipo de olhar para a cidade e para o patrimônio recente. Era tudo uma mistura, patrimônio histórico, cultural, ambiental”<sup>40</sup>. Tal deficiência em grande medida se manteve ao longo da carreira, pois nem Ferraz, nem Fanucci ou Suzuki viriam a estudar de forma sistemática as normativas e princípios de intervenção presentes nos vários documentos patrimoniais ou nos principais teóricos da questão da preservação e intervenção no patrimônio histórico. Por outro lado, é evidente no desenvolvimento da obra dos arquitetos o quanto a discussão patrimonial em curso está presente de forma indireta, pois o olhar e a sensibilidade dos arquitetos estão em sintonia com o ambiente cultural no qual estão inseridos.

Naquele momento, o tema da intervenção em edifícios preexistentes não era debatido no meio acadêmico brasileiro<sup>41</sup>. Considerando os projetos da primeira metade do século XX, dentro do panorama nacional eram poucas as realizações importantes existentes: o Museu das Missões, em São Miguel das Missões RS, pelo arquiteto Lucas Mayerhofer, e o Grande Hotel em Ouro Preto MG, pelo arquiteto Oscar Niemeyer, ambas sob supervisão muito próxima de Lucio Costa; e o Solar do Unhão, em Salvador BA, coordenada diretamente por Lina Bo Bardi. No cenário internacional a realidade era bem diferente. A Itália estava restaurando e adaptando monumentos antigos para se tornarem museus; os Estados Unidos promoviam a revitalização de edifícios históricos readequados para novos usos; e a reciclagem da antiga Gare D’Orsay, no Museu D’Orsay, na França, estava prestes a ser

---

<sup>40</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizada no dia 21 de maio de 2008.

<sup>41</sup> Dentre as várias disciplinas oferecidas na FAU USP nas Áreas de Concentração em História e Projeto não havia nenhuma que abordasse direta ou indiretamente o tema da intervenção em edifícios de valor histórico. A relação completa das disciplinas cursadas pelos arquitetos durante o curso na FAU USP pode ser verificada em listagem em anexo.

concluída, o que ocorreu em 1979<sup>42</sup>. Diante desta realidade não há como não se curvar às evidências, reiterando a afirmação já feita acerca da importância de Lina Bo Bardi como co-formadora intelectual dos jovens arquitetos.

---

<sup>42</sup> Na cronologia o patrimônio, anexo que integra o volume II dessa dissertação, são citados, ano a ano, tanto no cenário internacional como no cenário nacional, obras, legislações e documentos que dizem respeito a essa temática.





**2**

**Trajetória:  
permanências, rupturas, inovações**

---



## 2. Trajetória: permanências, rupturas, inovações

---

A atuação do escritório Brasil Arquitetura, ao longo de 27 anos de existência, é marcada mais pela diversidade de solicitações de projetos do que pelas inovações propostas. Determinadas decisões de projeto são muito recorrentes e em todos eles os arquitetos abordam a relação do objeto em si – o projeto a ser executado – com a cidade:

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<sup>43</sup>.

Uma visão geral dessa trajetória permitirá avaliar tanto os elementos reincidentes, os de ruptura, os de inovação, como, também, em quais circunstâncias ocorrem e como se dá a interlocução deles com a produção de arquitetura contemporânea.

A lista geral de projetos do escritório Brasil Arquitetura, anexada ao final deste volume, abrange toda a produção dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, tanto na

---

<sup>43</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 24 de janeiro de 2008. O arquiteto também expõe sobre essas questões em entrevista concedida à Raissa de Oliveira. Cf. *Entrevista com Marcelo Ferraz*, São Paulo, Portal Vitruvius, jun. 2007 <[www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp](http://www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp)>. Acesso em 30 out 2007.

atuação solo como em parcerias de ambos. Muitos projetos aconteceram antes mesmo de eles se formarem, ao trabalharem como colaboradores de outros arquitetos: Júlio Katinsky e Abraão Sanovicz, no caso de Francisco Fanucci; e Lina Bo Bardi, no caso de Marcelo Ferraz. É também muito importante ressaltar a parceria com Marcelo Suzuki nos primeiros 14 anos de existência da sociedade.

Essa listagem fornece um panorama da produção arquitetônica do escritório, e permite-nos situar os estudos de caso em um conjunto maior e diversificado. Os projetos de intervenções em edifícios e sítios históricos equivalem a uma grande fatia das três décadas de trajetória dos arquitetos: dos quase 200 projetos realizados, são em torno de 40 os de intervenção na área do patrimônio histórico. Tal dado nos leva a questionar se o escritório Brasil Arquitetura procurou, voluntariamente, desenvolver uma linha de trabalho dentro dessa temática, ou se a constante solicitação para esses trabalhos se dá pelo reconhecimento social e institucional dessa produção. Seja qual for a resposta para a dúvida, é seguro afirmar que os dois arquitetos não só estão afinados com o seu tempo e com as questões do mundo contemporâneo, mas que as preocupações com a memória histórica, e sua inclusão na pauta de significados simbólicos da sociedade atual, também ressoam de forma constante e operativa em suas obras.

Esta pesquisa se propõe a investigar e a discutir tais indagações por meio desse panorama – a trajetória dos arquitetos – e, logo a seguir, por meio da análise dos projetos mais significativos, buscando explicitar como eles legitimam as questões ligadas à memória e à contemporaneidade dentro da prática de intervenções em edifícios e sítios históricos. Cabe também a este trabalho a identificação e o estabelecimento de relações entre elementos tipológicos e construtivos com agenciamentos específicos de programas, o que permitirá avaliar se o método adotado pelo escritório Brasil Arquitetura, para lidar com o patrimônio histórico, ocorre de maneira diferenciada em relação a outros projetos.

O cenário de atuação da dupla é bem abrangente. Embora a maior parte da produção esteja concentrada em São Paulo, o Brasil Arquitetura realizou projetos nos Estados de Minas Gerais, Bahia, Amazonas, Paraná, Distrito Federal, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Espírito Santo e Goiás. Ferraz e Fanucci também construíram no exterior – na Alemanha e na Finlândia – após vencerem concursos internacionais desses países. A possibilidade de trabalho em diferentes sítios geográficos permitiu-lhes o contato com questões sempre em mutação no que diz respeito às características de cada lugar, suas populações e tradições locais, seus hábitos e costumes – em suma, sua cultura.

### 2.1. O início da vida profissional

Os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, formados pela FAU USP no final da década de 1970 (em 1977, 1978 e 1980, respectivamente), têm um início profissional marcado pela influência fundamental do arquiteto e professor Vilanova Artigas.

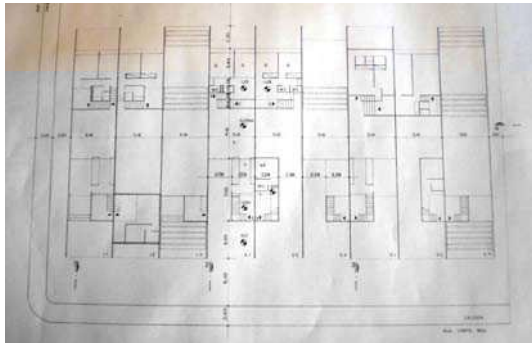


Figura 035 – Planta da Vila Santa Catarina.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

No ano em que se forma, Fanucci desenvolve com os colegas Barossi e Calazans o projeto do grupo residencial Vila Santa Catarina, São Paulo SP, e ingressa no escritório do arquiteto Abraão Sanovicz, trabalhando com programas industriais. Os projetos para a Unidade de Beneficiamento de Algodão da Secretaria da Agricultura, em Aguaí SP, e a Grisbi Nordeste, em Pirapora MG, são dessa época. Em 1978, Francisco Fanucci ainda trabalha no escritório do arquiteto Joaquim Guedes, como arquiteto responsável pelo projeto do Clube Esportivo dos Técnicos de Nível Superior e pelo Clube Esportivo Geral, ambos em Jaguari BA. Nesse mesmo tempo, Marcelo Ferraz estagia na obra do Sesc Pompéia junto da arquiteta Lina Bo Bardi.



A marca do mestre Artigas já se mostra presente nos trabalhos dos arquitetos em 1978 quando Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, José Sales Costa Filho e Tâmara Roman – que formariam junto com Francisco Fanucci, o Atelier Vila Madalena em 1980 –, com a colaboração do engenheiro Robinson A. de Moraes, vencem o concurso de projeto para o Paço Municipal de Cambuí e podem, pela primeira vez, colocar em prática a formação recebida na faculdade.

No projeto para o Paço Municipal de Cambuí eles se deparam pela primeira vez, já como arquitetos formados, com o tema da arquitetura preexistente: no terreno aonde seria implantado o projeto havia uma edificação antiga – construída em taipa de pau-a-pique –, remanescente do primeiro núcleo de formação da cidade de Cambuí. Na ótica do poder público, seria necessária a demolição da casa para o lançamento do concurso, situação que os arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz<sup>44</sup> tentaram reverter mobilizando a comunidade para evitar a destruição da edificação e transformando sua preservação em um dos dados do edital do concurso. O esforço foi em vão e, uma semana antes do lançamento do concurso, a casa foi demolida. Em protesto, Francisco Fanucci recusou-se a participar da equipe<sup>45</sup>.

O projeto vencedor, concebido em equipe para o terreno desocupado, evidencia um aprendizado adquirido nos anos de FAU USP, cujas principais características ressurgirão com frequência na trajetória do Brasil Arquitetura ao longo de sua existência. Uma caixa retangular de concreto armado aparente contendo dois volumes laterais separados por um vazio central abriga uma gama ampla e diversificada de programas solicitados em edital: a Câmara dos Vereadores, a Agência dos Correios e Telégrafos, a Biblioteca Pública, a



Figura 036 – Fachada principal do Paço Municipal de Cambuí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 037 - Vista da Praça Coronel Justiniano, na década de 1960, para o local onde foi construído o Paço Municipal (esquina à direita). Foto: autor desconhecido.

<sup>44</sup> Francisco Fanucci é natural de Cambuí e Marcelo Ferraz se mudou para a cidade aos três anos de idade.

<sup>45</sup> Depoimento dos arquitetos em entrevista à autora, realizada no dia 21 de fevereiro de 2008.

Prefeitura, e diversos órgãos estaduais e federais com representação na cidade. Composto por três pavimentos protegidos por painéis e *brises* de concreto, o prédio, com estrutura independente (também em concreto), segue a configuração do lote retangular, aproveitando ao máximo a área disponível. No projeto, já se percebe alguma preocupação dos arquitetos com o entorno, quando respeitam o gabarito das edificações existentes nos arredores da praça central da cidade visando uma harmonia de conjunto.

A relativa inexperiência dos jovens arquitetos e o desconhecimento, pelos profissionais locais, das técnicas prescritas para a obra, não impediram que o edifício fosse construído tal como projetado. Neste momento já é possível detectar aqui o traço de uma qualidade que se tornará marca registrada do futuro escritório Brasil Arquitetura: a habilidade da persuasão, expressa na perseverante constância em convencer os clientes, os funcionários da obra, as autoridades e patrocinadores da necessidade de se executar o projeto tal como foi concebido. No caso específico do Paço Municipal de Cambuí, foi necessário que arquitetos e pedreiros aprendessem juntos a desenvolver as soluções necessárias, resolvendo empecilhos surgidos durante a execução e inovando o modo de fazer aos quais estavam acostumados, conforme podemos depreender do depoimento de Ferraz:

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

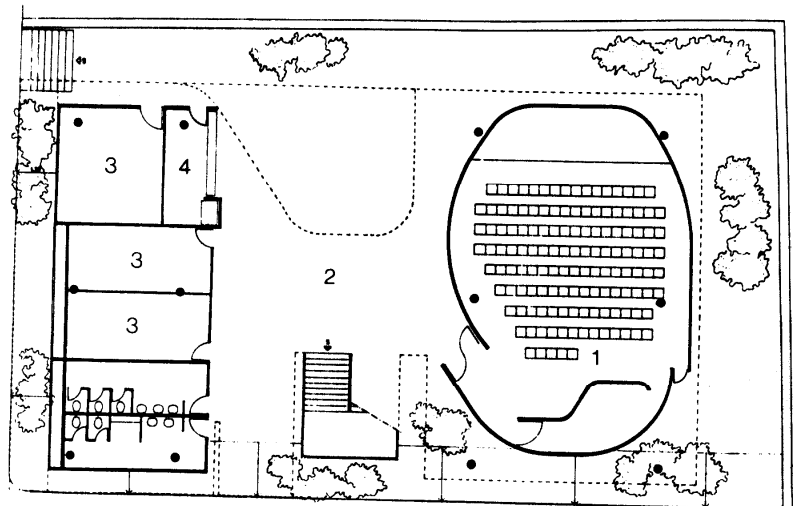


Figura 038 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do Subsolo (1. Câmara Municipal; 2. Hall; 3. Apoio; 4. Cantina). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

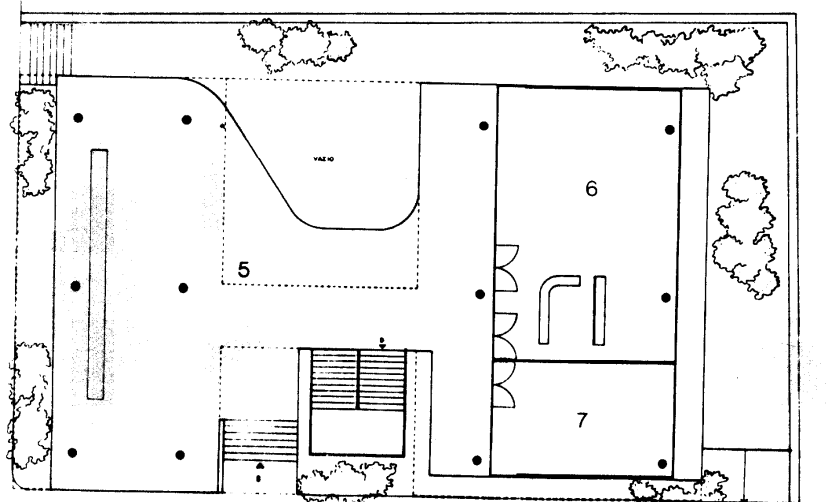


Figura 039 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do Pavimento Térreo (5. Praça; 6. Biblioteca; 7. Correios). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

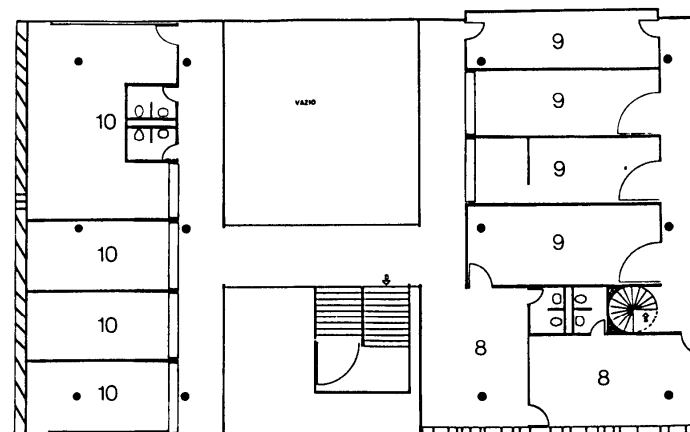


Figura 040 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do 1º Pavimento (8. Gabinete do Prefeito; 9. Órgão Municipal; 10. Órgão estadual e federal). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

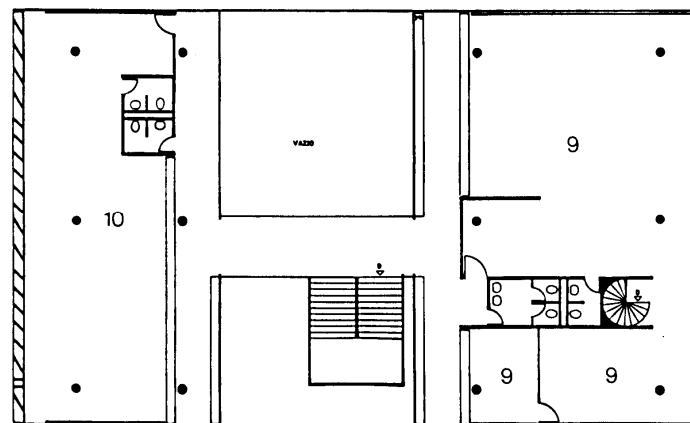


Figura 041 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do 2º Pavimento (9. Órgão Municipal; 10. Órgão estadual e federal). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 042 – Vazio interno do prédio do Paço Municipal de Cambuí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 043 – Escada principal do Paço Municipal de Cambuí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

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<sup>46</sup>.

Em se tratando do primeiro projeto de arquitetos estreados, há nele uma surpreendente complexidade e sofisticação. Para o agenciamento dos programas, é a própria estrutura de concreto – pilotis e laje nervurada em grelha – que dá a pauta para a constituição dos espaços, com paredes, painéis de fechamento, placas de vedação em concreto, divisórias leves, guarda-corpos e escadas seguindo sua modulação básica.

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. Neste, a presença escultórica da escada em concreto – pintada nas cores rosa e vermelho e ligando todos os pavimentos – marca o acesso principal, situado em uma interrupção de volumes na fachada do edifício. A solução de entradas por duas ruas situadas em níveis diferentes revela a preocupação dos arquitetos em tirar vantagens do lote de esquina, incorporando a topografia nas decisões de projeto. Antecipa-se aqui uma decisão que será incorporada em futuros projetos: a plena adequação da edificação ao lote existente.

O pavimento térreo, elevado em relação ao nível da rua, é formado por uma Praça Cívica coberta que se integra com a esquina e com a praça existente. Na lateral oposta à esquina, estão a Biblioteca Pública e a Agência dos Correios e Telégrafos. O grande vazio central – marcado pela presença de um pau-brasil que pode ser visto de todos os pavimentos –, também tem a função de levar a praça para dentro da edificação, além de permitir a iluminação e ventilação do espaço interno. Pelas passarelas que ligam as duas partes da edificação pode-se avistar a Praça Coronel Justiniano.

<sup>46</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizada no dia 21 de fevereiro de 2008.

No subsolo estão os programas específicos da Câmara Municipal – um auditório em formato elíptico, sala de apoio e cantina. É interessante notar que esta planta de linhas curvas, que contrasta com a rudeza da arquitetura ao redor, tem uma genealogia conhecida. O próprio Marcelo Ferraz revela a origem da curva: “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”<sup>47</sup>. O arquiteto – que se refere, nesta passagem, ao auditório do Palácio da Associação dos Fiandeiros de Ahmedabal, na Índia, projeto de 1954<sup>48</sup> – já havia incorporado esse tipo de linha sinuosa no projeto do TGI, e cuja origem atribui à influência corbusiana em sua versão uspiana, mas, também, ampliando de forma sugestiva, para um segundo elemento, a influência de Lina Bo Bardi:

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<sup>49</sup>.

É possível que, no momento de execução do trabalho, o arquiteto não tivesse uma noção tão clara dessa dupla formação – FAU e Lina Bo Bardi – e que o distanciamento temporal de 30 anos lhe permitiu fazê-la, hoje, com tranquilidade. Analisando as primeiras obras de Ferraz, e de seus companheiros de então, fazemos a mesma constatação: a linha sinuosa adotada na Câmara dos Vereadores, descompromissada com as linhas de composição dos demais espaços – e onde se pode constatar uma primeira síntese entre FAU e Lina –, é, de

<sup>47</sup> Depoimento de Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizada no dia 21 de fevereiro de 2008.

<sup>48</sup> Fonte: BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 114-117.

<sup>49</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 21 de maio e 2008.

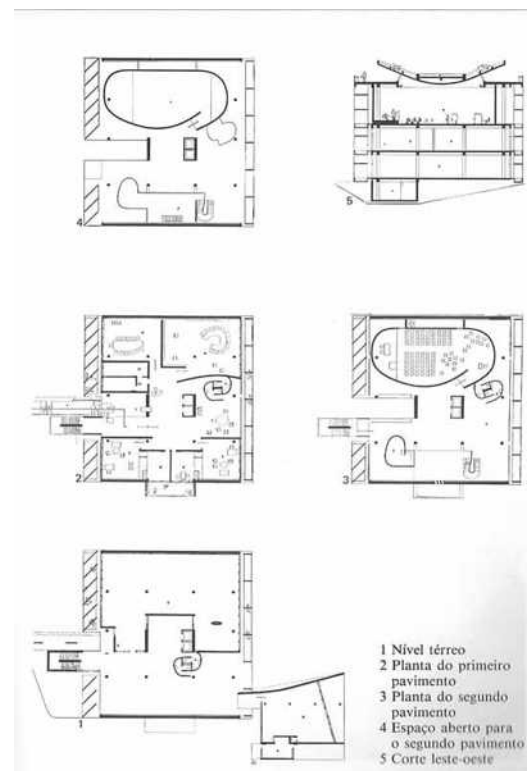


Figura 044 – Plantas do Palácio da Associação dos Fiandeiros de Ahmedabal.  
Fonte: BOESIGER, 1994, p. 115.

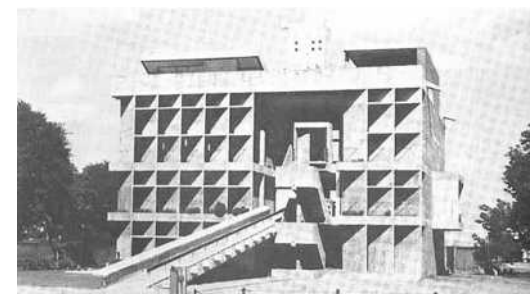
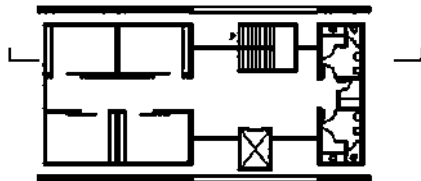
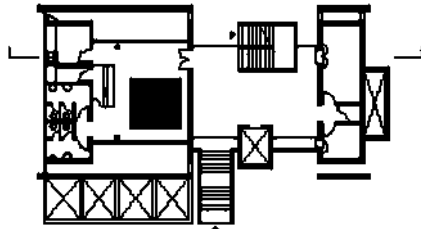
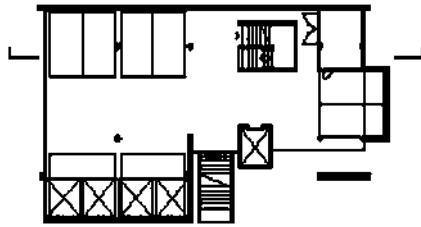


Figura 045 – Fachada do Palácio da Associação dos Fiandeiros de Ahmedabal.  
Fonte: BOESIGER, 1994, p. 116.



Figuras 046 e 047 – Plantas e vista do Velório do cemitério São Paulo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

imediatamente, reutilizada por Ferraz e Suzuki no projeto da Igreja de São João Batista, em Cambuí MG, projetada logo a seguir, no mesmo ano.

Retomando o projeto do Paço Municipal de Cambuí, ao olhar mais atento não escapará a incorporação feita de outro elemento corbusiano, de farta reutilização na arquitetura brasileira – a escada solta na fachada. No projeto indiano ela é posicionada para fora do volume principal da edificação; no projeto cambuiense localiza-se ligeiramente recuada em relação ao plano principal da fachada. Tal composição de fachada, onde o volume contínuo é interrompido pela circulação vertical (neste caso, o elevador), é reutilizada no projeto do Velório do Cemitério São Paulo, de 1990. O contraste entre o acinzentado do concreto aparente do edifício e a cor viva da circulação vertical, idêntico ao que ocorre no projeto do Paço de Cambuí, confirma, mais uma vez, a importância desse primeiro projeto na trajetória profissional dos arquitetos, já que diversas das soluções desenvolvidas aqui estarão presentes em obras realizadas num futuro próximo ou mais distante.

Paralelamente à execução do Paço Municipal, o arquiteto Marcelo Ferraz projeta três residências em Cambuí, nas quais incorpora elementos tradicionais – como o tijolo de barro e o elemento vazado – a uma arquitetura racionalista – o uso do concreto aparente. Como colaborador de Lina Bo Bardi, trabalha nos projetos da Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia MG, e na Capela Santa Maria dos Anjos, Ibiúna SP, onde a arquiteta usa várias técnicas construtivas tradicionais, como a cobertura em sapé e o tijolo de barro.

Os projetos das primeiras residências e o do próprio Paço Municipal de Cambuí revelam as características da ‘escola paulista’ – o uso do concreto aparente, o protagonismo da estrutura, a racionalização dos espaços, a integração interior-exterior<sup>50</sup>. Em entrevistas<sup>51</sup>, os

<sup>50</sup> A definição de Ruth Verde Zein para a ‘escola paulista’ transcende os aspectos formais: “não são apenas as suas características formais e estruturais, elementos de composição ou seus materiais de eleição, mas,



arquitetos justificam a adoção destes princípios – quase sempre ligados à esquerda política – com a rígida formação recebida, fruto do período político vivido pelo Brasil naquele momento. Muitos assuntos e arquitetos eram tidos como tabus dentro da FAU USP, e o próprio Lucio Costa foi uma descoberta tardia para eles<sup>52</sup>.

Um dos primeiros projetos do trio de arquitetos que formará o Brasil Arquitetura – Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki – realiza junto é o da Vila Operária Grisbi, na cidade de Pirapora MG, em 1979. Essa vila é formada por três tipos de casas geminadas; a implantação dos lotes permite a configuração de espaço de uso comum no interior da quadra; a planta das casas é composta por dois volumes organizados em forma de “T”.

Os arquitetos voltam a trabalhar juntos no projeto da residência de Pedro Ferraz, pai de Marcelo Ferraz, no mesmo ano. Ela segue o modelo das residências projetadas pelos arquitetos paulistas da época: ocupação quase total do lote, estrutura de concreto armado aparente, laje plana coberta por espelho d’água, fechamentos em alvenaria de tijolos à

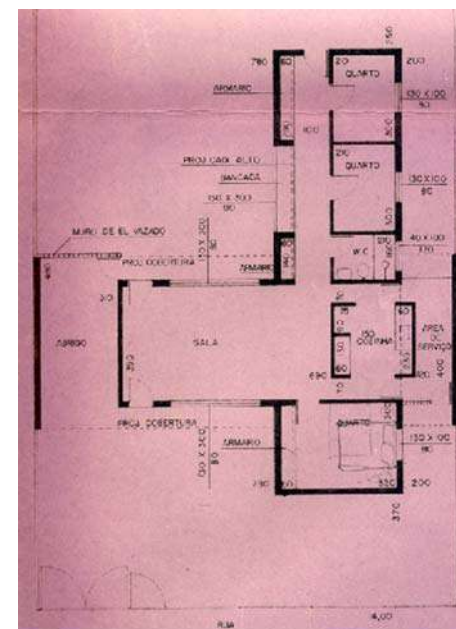


Figura 048 – Planta de uma unidade da Vila Grisbi. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

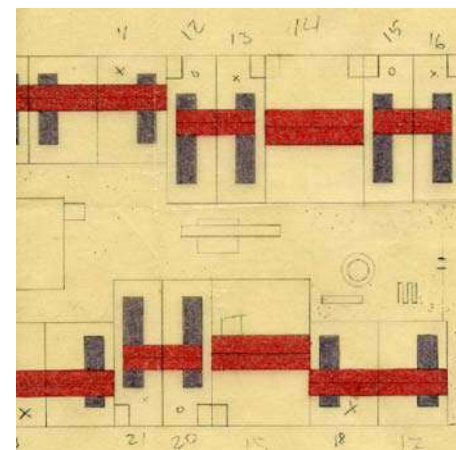


Figura 049 – Implantação das unidades da Vila Grisbi. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

principalmente, a ênfase colocada em aspectos como: racionalidade construtiva e clareza estrutural, apontando para uma meta futura, freqüentemente simbólica, de pré-fabricação; a organização espacial privilegiando espaços contidos, voltados para si mesmos, entretanto propostos como abertos ao coletivo; na ênfase em postular suas realizações como paradigmas de uma realidade futura, mais de acordo com seus ideais sociais; e na sua aspiração exemplar, configurada através da concepção de soluções que, sendo isoladamente de grande interesse, se vêem ou preferem ser vistas como protótipos, ou mesmo modelos, que se prestariam ser muitas vezes repetidos, uma vez que teriam alcançado um patamar, julgado adequado por seus pares e discípulos, de solução cabal”. Fonte: ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000, p. 380.

<sup>51</sup> Entrevistas realizadas pela autora, com os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, em junho e novembro de 2007.

<sup>52</sup> “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”. Depoimento de Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizada em 12 de novembro de 2007.



Figuras 051 e 051 – Vista externa e interna da Residência Pedro Ferraz. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

vista<sup>53</sup>, integração dos espaços internos, grande painéis de vidro nas áreas comuns, isolamento dos dormitórios.

A casa é composta de três meio níveis que se acomodam no terreno. No nível inferior há garagem, lavabo, cozinha e lavanderia. Meio nível acima, estão dispostas as salas de jantar e de estar, distribuídas longitudinalmente em um mesmo ambiente. Ao longo do terreno, ambas as salas possuem aberturas para a frente e o fundo do lote. Sobre o nível inferior, estão localizadas as áreas íntimas, com aberturas para o recuo lateral. A distribuição dos dormitórios é feita por corredor-mezanino voltado para o ambiente social, acessado por meio lance de escada proveniente da sala que, desse modo, possui um pé-direito e meio. O volume da caixa d'água, em destaque na cobertura, típico da produção residencial do período, tem sua solução retomada em outros projetos como nos da residência Kawahara (1982) e da residência Cumbica (1983). A adoção desse tipo de solução é mais um dado revelador de como os arquitetos ainda estão presos à sua formação, especialmente à forte influência da já canônica “casa paulista moderna”<sup>54</sup>, concebida por Artigas e desenvolvida e

<sup>53</sup> Algumas residências do arquiteto Joaquim Guedes já tiravam partido do efeito plástico da composição entre concreto armado aparente (nas estruturas) e panos de tijolo cerâmico (nas vedações) como podemos perceber na Residência Dalton Toledo, Piracicaba SP, 1962; Residência Francisco Landi, São Paulo SP, 1965; Residência Waldo Perseu Pereira, São Paulo SP, 1967; Residência Fabrízio Beer, São Paulo SP, 1975. Fonte: CAMARGO, Mônica Junqueira de. Joaquim Guedes. São Paulo: CosacNaify, 2000. O arquiteto Rino Levi também desenvolveu diversos projetos com as mesmas características como na Usina de Leite Paraíba, em São José dos Campos SP (1963); no Edifício Gravatá (1964), e no Edifício Araucária (1965), ambos em São Paulo SP. Fonte: ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi, Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

<sup>54</sup> “Artigas não demoraria a romper com a escola californiana e em 1949 já estava projetando a Casa Czapski, primeiro projeto onde surgem os elementos característicos de sua arquitetura madura: a estrutura como principal articulador formal, a continuidade espacial entre o ‘exterior’ e o ‘interior’ obtida com a elevação por pilotis, o conflito formal entre empenas cegas de concreto armado e generosos panos de vidro, o dinamismo dos diversos pisos articulados por rampas”. GUERRA, Abílio. “A moderna morada paulista”. *Resenhas online*, n. 016. São Paulo, Portal Vitruvius, dez. 2001 <[www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha016.asp](http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha016.asp)>. Acesso em 08 out 2008.



estabilizada por diversos seguidores, como Paulo Mendes da Rocha, Rodrigo Lefèvre, Ruy Ohtake, Fábio Pentead, Abrahão Sanovicz e outros<sup>55</sup>.

A arquitetura da escola paulista adotada na residência não é muito comum em uma cidade como Cambuí<sup>56</sup>, mas o uso do tijolo à vista, a relação da casa com a paisagem, o pomar plantado nos fundos do terreno, além da decoração tipicamente mineira, dão um ar rústico à residência e a acomodam de forma mais harmônica em uma paisagem urbana muito tradicional. Observa-se aqui, ainda que de forma incipiente, o que se tornará o cerne da arquitetura do grupo: a esgarçamento do rigor racionalista com a infiltração de elementos tradicionais e artesanais nas decisões de projeto e na construção das edificações. Este é um ponto em que as influências de Lina Bo Bardi e Lucio Costa<sup>57</sup> se manifestam de maneira mais incisiva.



Figura 052 – Residência Kawahara. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

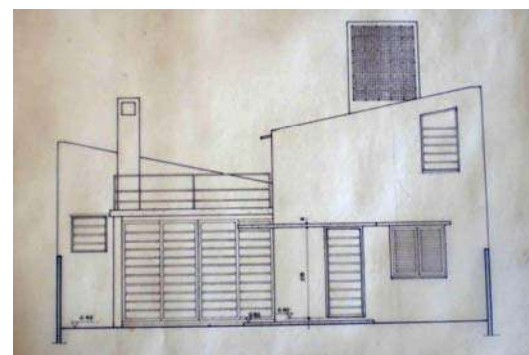


Figura 053 – Residência Cumbica. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>55</sup> Em sua tese de doutorado, Ruth Verde Zein coloca os programas residenciais “como as mais importantes realizações dessa tendência arquitetônica” (a Escola Paulista Brutalista), principalmente pelo fato de os arquitetos os terem utilizado como *laboratório experimental*: “no texto que publica em 1969 [Acrópole, n° 368, dez. 1969, p. 13-18. Republicado em ARTIGAS (1981) Caminhos da Arquitetura com o título de “Arquitetura e Construção”] junto com o projeto de duas casas, o arquiteto João Baptista Vilanova Artigas justifica de maneira erudita a possibilidade de fazer do projeto de residências um momento de experimentação que ampliasse seu significado imediato e banal em prol de transformá-lo numa oportunidade de exploração de caminhos pioneiros, até mesmo do ponto e vista social e político”. Fonte: ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 229.

<sup>56</sup> Na época do projeto, Cambuí possuía muitas casas construídas sob o gosto eclético, exceto pelos projetos da casa de Benedito Carvalho Lopes, de 1960, com cobertura em asa de borboleta (Rua Coronel Lambert, 206) e da casa do João Fanuchi, do início da década de 1980, com a adoção de casca curva (Rua Silvano Brandão, 59). Fonte: CRUZ, Eneida Carvalho Ferraz. *Cambuí, 20 casas do século 20*. São Paulo: Ferrari Artes Gráficas, 2006.

<sup>57</sup> Muitas das apresentações e aulas que os arquitetos realizam sobre a arquitetura brasileira, são embasadas por citações de Lucio Costa (em especial, os projetos para o Hotel do Parque São Clemente, em Nova Friburgo; e o Conjunto Parque Guinle, no Rio de Janeiro); de Lina Bo Bardi (a obra do Sesc Pompéia) e de Vilanova Artigas (o projeto da FAU USP), o que corrobora os argumentos acima. Fonte: acervo digital do escritório Brasil Arquitetura, em especial, apresentação na Faculdade Anhembi-Morumbi, 2005.

Após manterem durante um ano (de 1980 a 1981) o escritório Atelier Vila Madalena com os arquitetos José Sales Costa Filho e Tâmara Roman, os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki fundam, em 1981, o escritório Brasil Arquitetura. O projeto para as indústrias têxteis Grisbi, no pólo industrial de Camaçari, na Bahia, premiado na 2ª Bienal internacional de Arquitetura de São Paulo, será o primeiro projeto realizado após consolidação oficial da sociedade. Trata-se do quarto projeto para o mesmo cliente, se levarmos em conta os que foram realizados na época em que eram estudantes (as indústrias têxteis Grisbi, Cambuí MG, de 1975, sob a coordenação de Júlio Roberto Katinsky; e a Grisbi Nordeste, em Pirapora MG, de 1977, sob a coordenação de Abraão Sanovicz) e o da Vila Operária Grisbi, Pirapora MG, de 1979, ocorrido já no desempenho da vida profissional do grupo mas anterior à constituição oficial do escritório, com Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.



Figura 054 – Grisbi Camaçari. Foto: Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 055 – Grisbi Camaçari. Foto: Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Nesse primeiro projeto do escritório Brasil Arquitetura, a distribuição programática segundo critérios funcionais resulta em volumes de forma e tamanho distintos, onde os menores – volumes independentes que abrigam administração, refeitório, fiação e texturização, portaria, vestiários e oficinas – se acoplam a um espaço amplo, de planta livre, destinado à circulação. Alguns desses volumes se articulam por passagens cobertas. Nasce assim, na Grisbi Camaçari, o desenho das passarelas compostas por lajes de concreto aparente, apoiadas sobre pilares de seção circular, também em concreto aparente, elemento que vai ser retomado constantemente em projetos posteriores.

A solução construtiva adotada nas edificações alia o concreto aparente com os tijolos cerâmicos e com os painéis de elementos vazados, uma espécie de releitura do uso das treliças coloniais, incorporada à arquitetura brasileira pelos modernos, como o arquiteto Luís

Nunes<sup>58</sup> que, em 1934, ao projetar a Caixa d'água de Olinda utiliza, como vedação, blocos vazados de cimento. No ano seguinte, no projeto Escola para crianças excepcionais do Recife, Luís Nunes retoma o emprego de painéis de elementos pré-fabricados vazados em cimento, com 50 x 50 cm com 10 cm de espessura para proteção de sol e chuva. Como bom aluno de Lucio Costa<sup>59</sup>, sua rápida atuação como arquiteto se firmou na síntese entre “o caráter universal dos princípios básicos e a expressão regional que lhes podia ser conferida”<sup>60</sup>.

No projeto da Grisbi Camaçari, Cecília Rodrigues dos Santos destaca ainda a grande preocupação dos arquitetos com as questões locais, tanto no âmbito físico-geográfico, como no sócio-econômico:

No projeto para as indústrias Grisbi, além do respeito ao programa de necessidades funcionais e de desempenho tecnológico, ponto de partida para o desenho de qualquer edifício destinado a abrigar atividades industriais, os arquitetos priorizaram a adequação do conjunto ao seu meio físico-geográfico e cultural. A consequência foi um projeto de forte expressão arquitetônica e a previsão de economia substancial, resultante da soma da economia na construção, devida ao emprego de mão-de-obra e

---

<sup>58</sup> Luís Nunes (1909-1937), natural de Minas Gerais, arquiteto formado pela Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, em 1933, foi aluno de Lucio Costa. Passou a atuar em Recife quando foi incumbido de organizar a Diretoria de Arquitetura e Construção responsável pelos edifícios públicos do estado de Pernambuco. Teve como colaboradores o engenheiro Joaquim Cardozo e o arquiteto-paisagista Roberto Burle-Marx. A originalidade de sua obra está na padronização da construção, de forma que soluções econômicas e funcionais também pudessem ter adjetivos formais. Fonte: BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

<sup>59</sup> Na sua tese de doutorado, Abílio Guerra explica a adoção de técnicas tradicionais como “a forma de olhar as sobrevivências materiais e espirituais do passado, não era comandada por uma vontade nostálgica de registrar um mundo em vias de desaparecimento, mas por um forte desejo de compreensão de elementos que ainda podem fazer sentido no mundo moderno contemporâneo”. Fonte: GUERRA, Abílio. *Lucio Costa, modernidade e tradição – montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002, p. 153.

<sup>60</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 79.

materiais da região; da economia de consumo de energia, graças a soluções de projeto que aumentavam o conforto térmico; da economia no processo de produção, decorrente do estudo e racionalização das plantas e do zoneamento das edificações no lote industrial<sup>61</sup>.

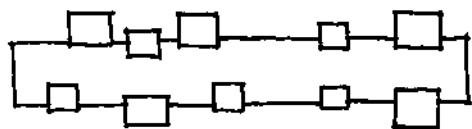


Figura 056 – Esquema da composição do prédio da administração da Grisbi Camaçari. Fonte: Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

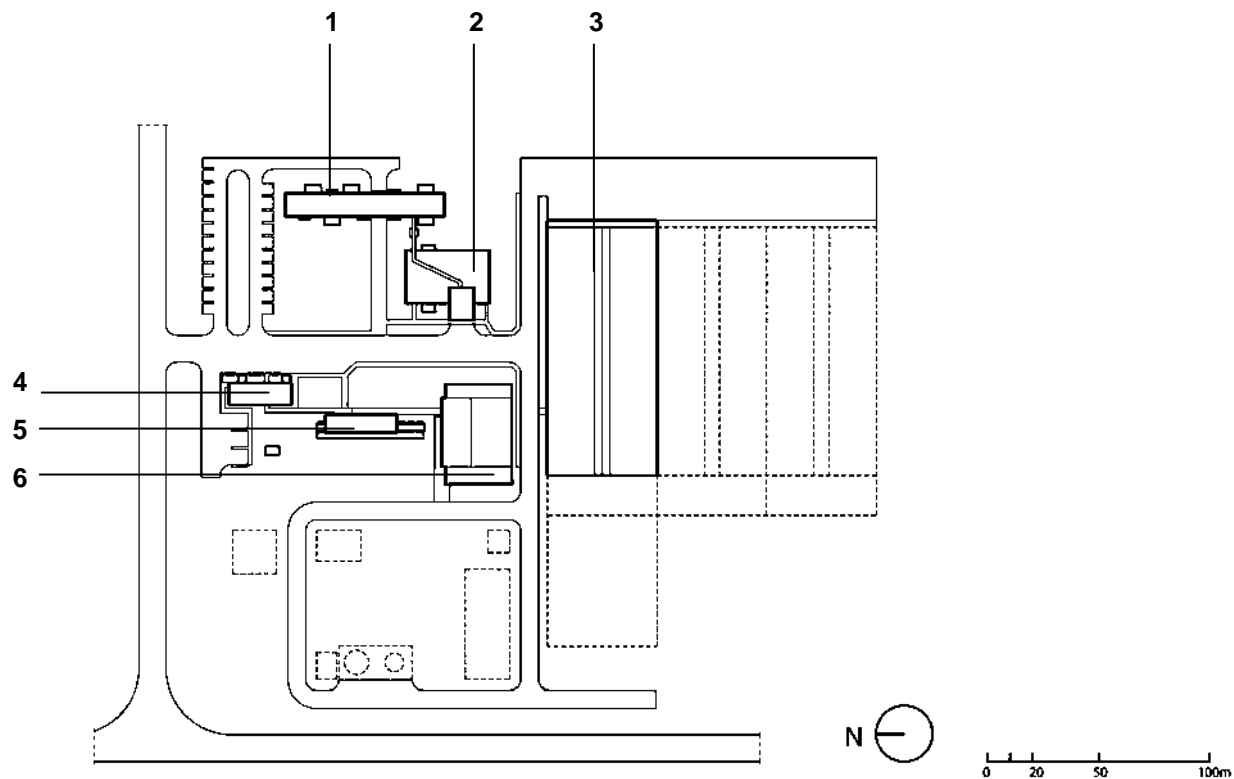


Figura 057 – Implantação da Grisbi Camaçari (1. administração; 2. refeitório; 3. fiação e texturização; 4. portaria; 5. vestiários; 6. oficinas; 7. utilidades). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>61</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues. Grisbi Indústrias Têxteis. In: FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 24.

## 2.2. Os programas residenciais – a relação do novo com o novo

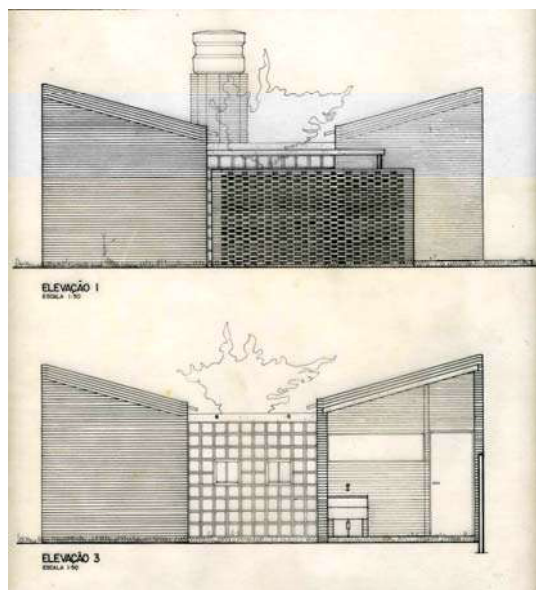
O início profissional dos jovens arquitetos do Brasil Arquitetura é marcado por vários projetos residenciais em Cambuí. Vasco Caldeira aponta a importância deste programa na obra do escritório: “O grupo Brasil Arquitetura realizou em seus 25 anos de existência inúmeros projetos de residências, a grande maioria situada na região metropolitana da capital ou no litoral de São Paulo”<sup>62</sup>. Realmente, os projetos mais significativos estão em São Paulo, mas é necessário olhar também para os primeiros projetos residenciais nos quais é possível detectar, no início da prática projetual do grupo, algumas decisões que vão se tornar recorrentes nos projetos posteriores, e não só de residências. Dentre elas chamaríamos a atenção para decomposição do programa em partes e o uso de volumes distintos e articulados.

Um deles, a residência João A. C. Mello, projetada apenas por Fanucci, em 1981, inaugura uma tipologia que aparecerá, mais tarde, em outras residências: a distribuição do programa em blocos paralelos, de perfil trapezoidal, onde a linha diagonal do trapézio é definida pela inclinação do telhado<sup>63</sup>. A casa, construída em estrutura convencional de concreto e fechamento revestido com tijolinho à vista, possui planta formada por dois blocos que setorizam os espaços – um, que abriga dois dormitórios e um banheiro e outro, composto pela sala, cozinha e área de serviço. Um terceiro elemento, a sala de jantar, delimitada por painéis envidraçados, faz a ligação entre os dois blocos. Promovendo um certo isolamento

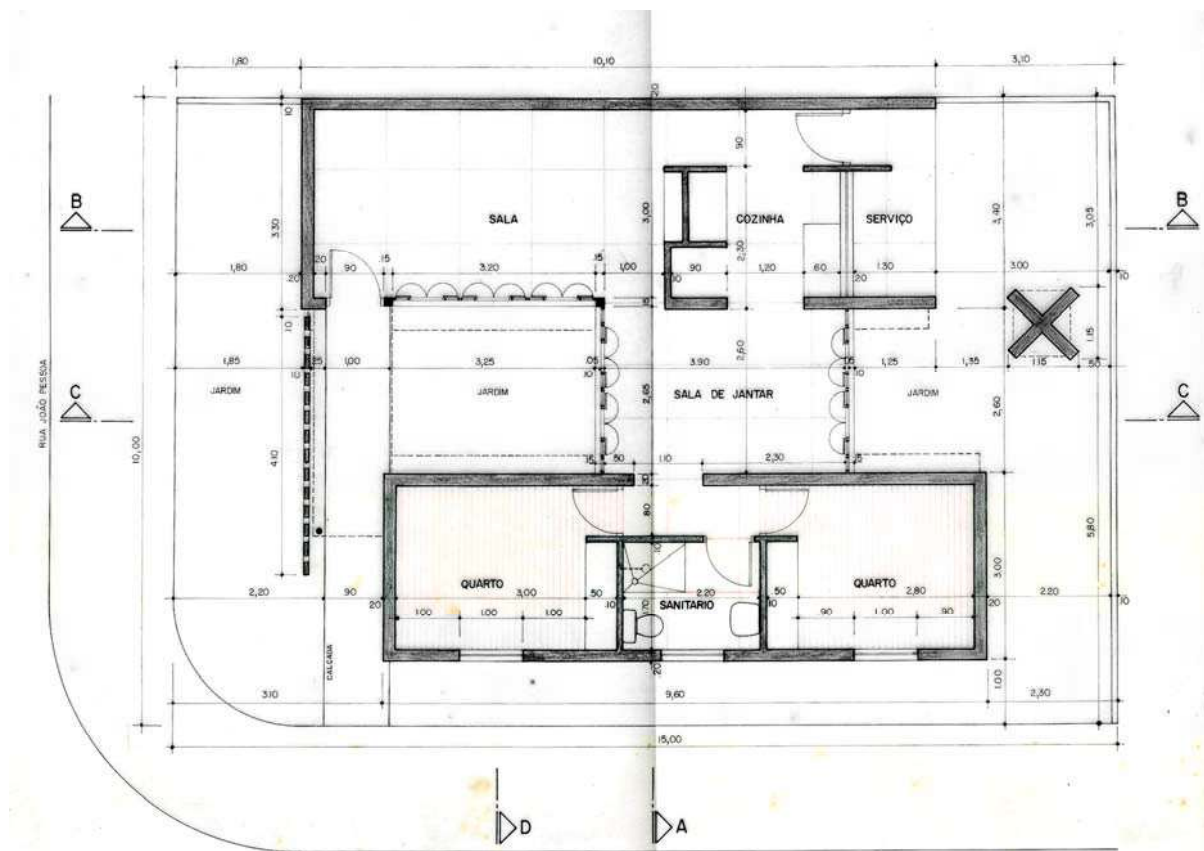
---

<sup>62</sup> CALDEIRA, Vasco. Casa Brasiliis. In: FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo, op. cit., p. 107.

<sup>63</sup> Essa solução aparece nas casas de Oscar Niemeyer, na encosta da Lagoa Rodrigo de Freitas (1942) e de Prudente de Moraes Neto (1943). Muito parecida com a composição da residência João A. C. Mello, é o anteprojeto de residência de Sérgio Bernardes (1943) onde dois blocos paralelos com perfis trapezoidais são separados por painel de elementos vazados. Cf. LUCAS, Luís Henrique Haas. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. *Arquitextos*, n. 073. Texto Especial 370. São Paulo, Portal Vitruvius, jun. 2006, <[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp)>. Acesso em 14 out 2008.



Figuras 058 e 059 – Planta, corte e fachada da Residência João A. C. Mello. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





em relação à rua, os arquitetos utilizam um painel de elementos vazados também em tijolos que protege o jardim interno dos pedestres. A caixa d'água apóia-se sobre volume independente com base em "X", mais alto que os demais.

A solução mais próxima à dada pelos arquitetos, e uma provável referência, é o projeto da residência Anna Mariani<sup>64</sup>, Ibiúna SP, 1977, de autoria de Joaquim Guedes, então professor da FAU USP. Ao ser questionado sobre a postura, Fanucci<sup>65</sup> cita como referência algumas obras de Alvar Aalto, como por exemplo Casa Louis Carré, Bazoches-sur-Guyonne, França, 1956-1959. A solução em dois blocos que organizam os espaços solicitados pelos clientes aparecerá nas seguintes residências: Paulínia (1982), Cumbica (1983), Ilha (1983), Gin Kwan Yue (1983), City Barretos (1983), Ismael Paiva (1985), Isaura Coqueiro (1989) e também no projeto vencedor para Câmara Municipal e Centro Cultural de Varginha (1985).

Há uma grande diversidade de relação entre os volumes trapezoidais, em que os blocos podem estar, ou não, ligados fisicamente. Pode-se chegar a uma classificação prévia: a) blocos separados; b) blocos que se interpenetram, como nas residências Tomás Benedito de Paiva Bueno (1983), City Barretos (1985) e Isaura Coqueiro (1989); c) blocos articulados por passagens cobertas, a exemplo da residência na Ilha (1983); d) blocos encostados, como na residência Cumbica (1983). Nos projetos residenciais realizados em 1983, os arquitetos partem de uma mesma tipologia volumétrica, mas exercitam diferentes maneiras de relacionar os componentes da edificação, ora distantes um do outro, separados por vazio, ora fazendo-os se tocarem ou se interpenetrarem, ora ligando-os por uma passarela ou ambiente da própria casa.



Figura 060 – Residência Anna Mariani.

Fonte: CAMARGO, 2000, p. 111.



Figura 061 – Casa Louis Carré. Fonte:

<[www.alvaraalto.fi](http://www.alvaraalto.fi)>

<sup>64</sup> Cf. CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: CosacNaify, 2000, p. 110-111.

<sup>65</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, em 16 de outubro de 2008.

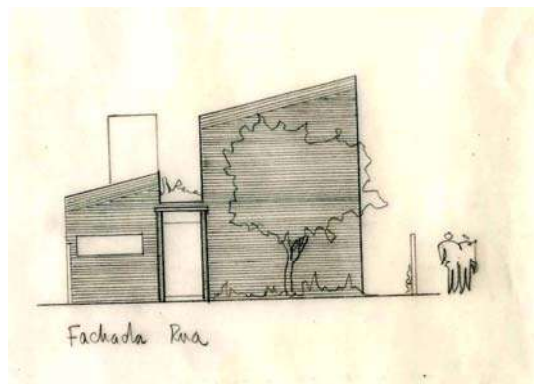


Figura 062 – Residência Paulínia.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil

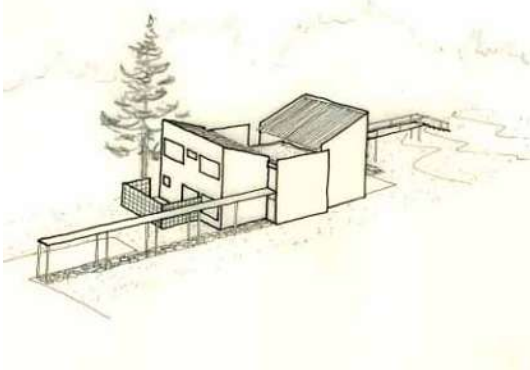


Figura 063 – Residência Gin Kwuan Yue.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

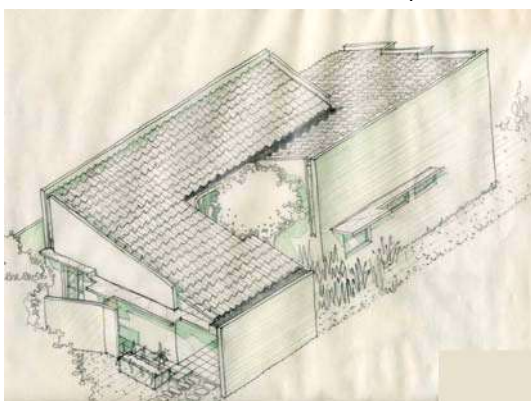


Figura 064 – Residência City Barretos. Fonte:  
Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

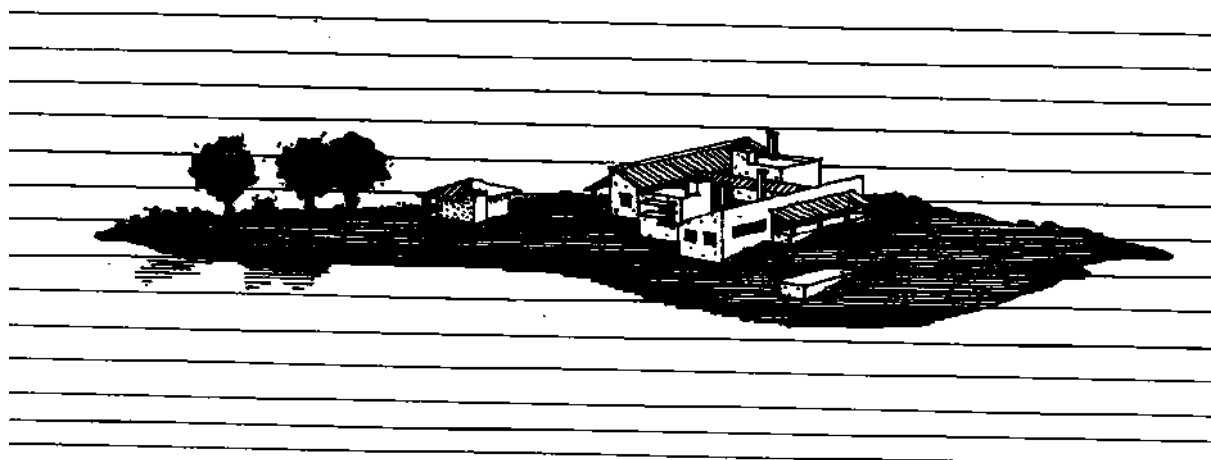


Figura 065 – Residência na Ilha. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

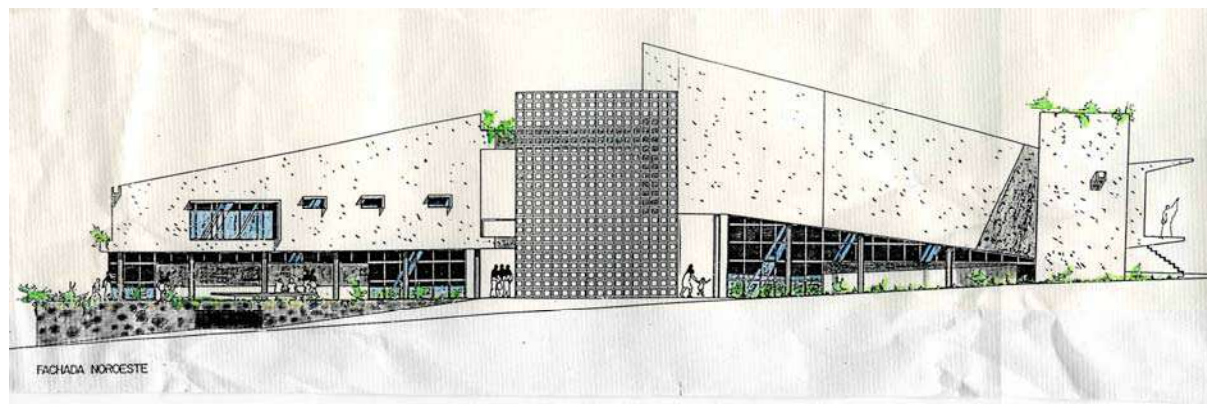


Figura 066 – Câmara Municipal e Centro Cultural de Varginha. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Na residência Ismael Paiva, eles conseguem agenciar o programa de forma que os volumes de perfil trapezoidal sejam contínuos, e não paralelos. A distinção entre eles se dá pela diferença de altura de ambos, mas constituindo um corpo contínuo.

Esse tipo de composição volumétrica com blocos trapezoidais – muito comum na primeira metade dos anos 1980 –, será retomado pelos arquitetos em projetos residenciais, mas também em outros programas, desenvolvidos na década seguinte: residência Santa Bárbara (1990), residência Paula e Carlos (1995), Centro Cultural Vera Cruz (1997), Hotel Fazenda Pedra Branca (1997), residência São Francisco Xavier (1999), residência Mantiqueira (2000) e Sítio Capoeira Grande (2001). Observa-se em dois desses projetos uma variação em relação às disposições anteriores: no Centro Cultural Vera Cruz a composição dos dois volumes abraça um terceiro, com cobertura em arco; na residência Mantiqueira os volumes são dispostos perpendicularmente.

Em 1984, ao projetarem a Casa Ibiúna, residência de Marcelo Rosenfeld, os arquitetos adotam uma solução muito parecida à presente na Igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, projeto de Lina Bo Bardi: o telhado em duas águas da varanda da casa, que corresponde à interrupção da planta circular que abocanha um outro volume, é similar à solução utilizada por Lina na igrejinha mineira. Dois anos depois, no projeto do Conjunto de Casas no Sahí em São Sebastião, essa solução seria utilizada novamente.

Na década seguinte, a produção revela-se bastante diversificada, as residências deixam de ser o tema predominante e os arquitetos constroem uma arquitetura mais amadurecida em relação às primeiras casas projetadas. As residências do Muro Azul (1994), Ubiracica (1996), Alto de Pinheiros (1996) e Cotia (1998) são exemplos disso. A combinação de volumes que articulam e organizam os espaços é retomada em alguns desses projetos, mas, como diz Vasco Caldeira, “a individualidade do propósito vivencial” e “a especificidade



Figuras 067 e 068 – Vistas da Casa Ibiúna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 069 – Igreja Espírito Santo do Cerrado. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 213.



Figura 070 – Residência do Muro Azul. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

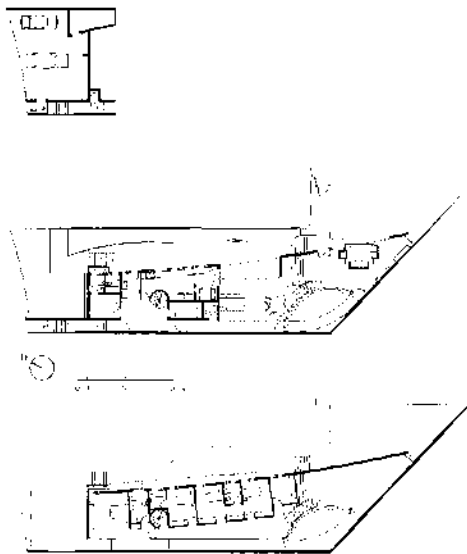


Figura 071 – Plantas da residência do Muro Azul. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

do ambiente geográfico e cultural em que se inscrevem tanto o objeto de criação como os seus atores”<sup>66</sup> produz soluções distintas:

as casas do Brasil Arquitetura ambicionam ser consideradas como arquitetura brasileira, o que alcançam pela autenticidade de seu interesse na experiência nacional e popular e pela clareza com que metodologicamente se definem a si próprias, em permanente diálogo com o outro, o diverso, o universal<sup>67</sup>.

Entre 1994 e 1996, enquanto projetam a residência do Muro Azul, São Paulo SP, vencem o concurso para o projeto da Faculdade de Odontologia da Universidade Brás Cubas, Mogi das Cruzes SP, projeto não construído; projetam a Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro e a residência dos Pesquisadores do Instituto Sócio-Ambiental em São Gabriel da Cachoeira, AM; desenvolvem projetos de arquitetura de interiores, como a Loja do Masp, São Paulo SP, a Loja Patachou no Shopping Eldorado, São Paulo SP e o Katerina Baby Café e Boutique, São Paulo SP, onde demonstram a familiaridade do escritório com o design de móveis (os arquitetos, desde a época de Marcelo Suzuki, são sócios da Baraúna, empresa especializada na fabricação e comercialização de mobiliário em madeira).

No projeto para a residência do Muro Azul, é importante assinalar o uso de cores marcantes, estratégia de demarcação espacial que passará a reincidir em outros projetos, como nas residências Ubiracica e Alto de Pinheiros. Na primeira destas casas, um muro divisor – alto, longo e opaco, pintado de azul e dobrado por um vinco em ângulo aberto – configura uma estratégia de lidar com o lote irregular, onde “não há frente nem fundos, apenas lados irregulares e o formato em cotovelo aberto, comunicando ruas perpendiculares em desnível

<sup>66</sup> CALDEIRA, Vasco, op. cit., p. 108.

<sup>67</sup> Idem, ibidem, p. 106.

suave, espécie de passagem quebrada, de pregar”<sup>68</sup>. A estratégia consegue anular a confusão do entorno com o muro que oblitera o olhar – “a longa divisa lateral externa, relativamente à angulação, é transformada em tapume que neutraliza as interferências aleatórias dos lotes contíguos”<sup>69</sup> –, mas, também criar a ilusão de isolamento, com fundo falso azul que parece prolongar o céu até o chão. Com isso, a casa, com sua fachada principal ligeiramente curva, consegue surpreendentemente se destacar como elemento isolado, mesmo estando encravada em um terreno tão exíguo e congestionado de interferências urbanas.

Nas residências Ubiracica<sup>70</sup> e Alto de Pinheiros, ambas construídas em 1996 e em lotes urbanos mais convencionais, os arquitetos propõem uma edificação mais compacta como alternativa para a decomposição volumétrica dos corpos, mas mantendo a distinção dos blocos funcionais por meio do uso de materiais e cores distintos, além de sutilezas no desenho dos elementos arquitetônicos: aberturas, saliências, reentrâncias e acoplagem de formas descaracterizam a construção como um corpo único; é como se cada parte da casa formasse um jogo de encaixe.

Em artigo sobre a residência Ubiracica, publicado na revista *Projeto* em 1998, a dualidade das duas escolas de formação dos arquitetos do Brasil Arquitetura é evidenciada. A influência da formação acadêmica na FAU USP, segundo o autor anônimo, se manifesta quando a “concepção do projeto valoriza o convívio em detrimento das áreas privadas”<sup>71</sup> e

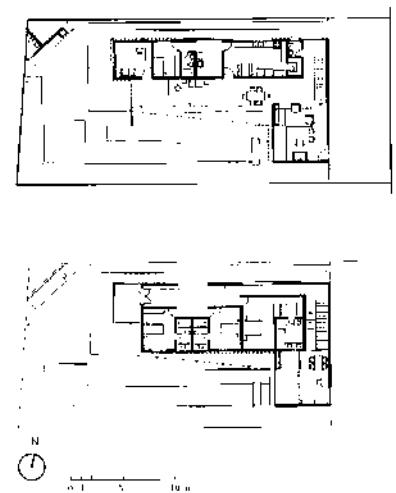


Figura 072 – Plantas da residência Alto de Pinheiros. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 073 – Residência Alto de Pinheiros. Foto: Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>68</sup> Idem, ibidem, p. 128.

<sup>69</sup> Idem, ibidem, p. 128.

<sup>70</sup> Residência do arquiteto Marcelo Ferraz.

<sup>71</sup> Volumes articulados e materiais rústicos definem projeto com inspiração em arquitetura rural mineira. *Projeto*, n. 219, São Paulo, abr. 1998, p. 66.



Figura 074 – Residência Ubiracica. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

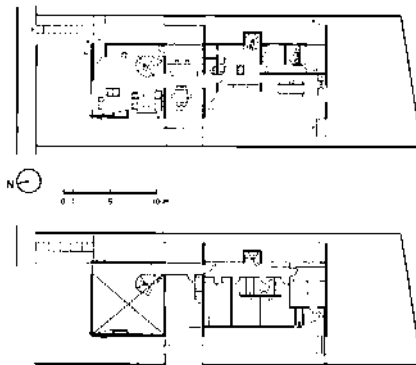


Figura 075 – Plantas da residência Ubiracica. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

“o sistema construtivo segue estritamente a proposta de mostrar os materiais utilizados”<sup>72</sup>. A influência de Lina Bo Bardi estaria nas referências explícitas à cultura brasileira, conforme a explicação do próprio arquiteto Marcelo Ferraz:

No início, era apenas uma laje. A partir dela, foram desenvolvidos os demais pontos do programa da residência, num desenho que remete, inevitavelmente, às concepções maturadas ao longo de 15 anos de convivência com Lina Bo Bardi, nas quais a busca de uma arquitetura comprometida com referências culturais brasileiras é visível<sup>73</sup>.

Em texto sobre a residência Ubiracica, Ferraz admite a presença de referências da infância no interior de Minas e um desprendimento maior em relação às tomadas de decisão quanto ao projeto, por ser sua própria casa. No entanto, essa mistura de referências presentes na sua formação estão constantemente incorporadas aos projetos, ora com mais contundência, ora de maneira mais discreta:

A arquitetura da casa, de uma maneira genérica, espelha com bastante fidelidade, a maneira de projetar e de criar soluções espaciais que tenho praticado ao longo de 20 anos de profissão. Claro que fui mais livre e fiquei à vontade por ser minha casa. Mas pude escolher os materiais e as soluções (água/ caiação/ pedra “goiás” bruta/ esteira de bambu/ concreto ciclópico/ etc.) com uma certa dose maior de risco e experimentalismo do que a que podemos praticar no dia a dia [...] Ainda sobre a intenção primeira do projeto, eu posso dizer que existe, talvez inconscientemente (mas quase deliberadamente), uma busca do espaço de minha infância semi rural do interior de Minas: a casa convidativa das fazendas (grandes e pequenas) que não coloca obstáculos inibidores ao usuário. É franca e aberta. Um

<sup>72</sup> Idem, ibidem, p. 67.

<sup>73</sup> Idem, ibidem, p. 64.



amigo meu chegou a apelidar a casa de estilo 'Bauhaus Caipira'. Tem muito disso: uma planta muito racional, funcional, com soluções de roça, com os passarinhos no viveiro da entrada, a varanda com o fogão de lenha (redes, mesa grande), a cozinha grande, as águas, os peixes, o pomar, as cores da caiação, o piso de pedra Goiás, o bambu na cerca e na esteira, etc.<sup>74</sup>

No projeto da residência Cotia, diante de um terreno amplo, os arquitetos voltam a trabalhar com a descompactação de corpo da edificação em volumes distintos. Dois blocos longilíneos, não paralelos e ligados por passagem coberta, acomodam as funções principais da residência, enquanto um terceiro bloco abriga as dependências de serviços. Os três blocos são dispostos de maneira a se acomodarem à topografia do terreno, propiciando a criação de excelentes visuais para o entorno. O uso da cor branca tem a função de destacar a construção em meio à natureza circundante, transformando o conjunto edificado em uma escultura na paisagem.

O projeto da residência São Francisco Xavier (1999) retoma a tipologia usada no final da década de 1970 e início de 1980, onde os volumes com empenas trapezoidais dispostos em paralelos abrigam as funções da casa. Um ano depois, na residência Mantiqueira, também em São Francisco Xavier SP, os volumes trapezoidais reaparecem, agora dispostos perpendicularmente. O projeto do Sítio Capoeira Grande (2001) também segue esta mesma linha de projeto.

A disposição dos volumes independentes no sítio revela uma constante preocupação dos arquitetos – manifestada desde o primeiro projeto do Paço Municipal de Cambuí, quando

<sup>74</sup> Texto do arquiteto Marcelo Ferraz, sobre a Residência Ubiracica. Fonte: Acervo particular do arquiteto.



Figura 076, 077, 078, e 079 – Residências Cotia, São Francisco Xavier, Mantiqueira e Sítio Capoeira Grande. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

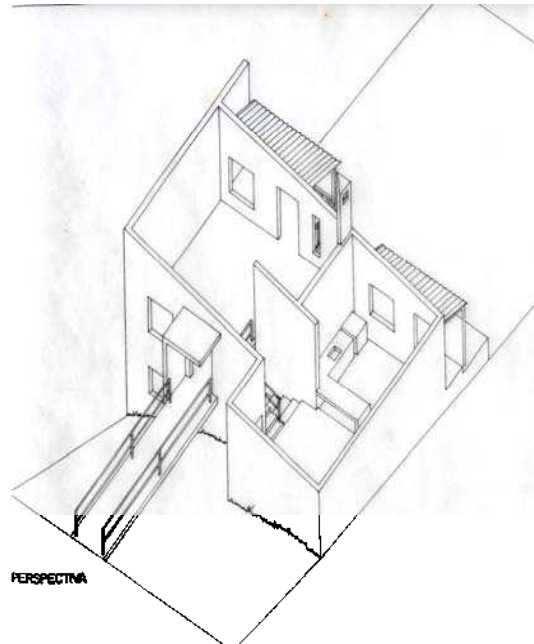


Figura 080 – Residência Bulá e Lucas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

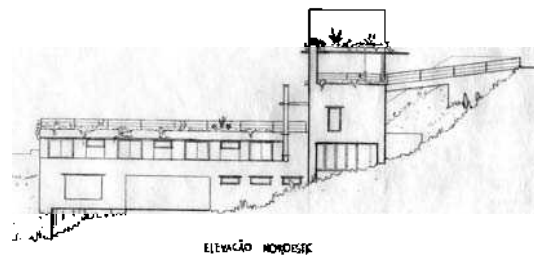


Figura 081 – Residência Sílvia e Celso Byron. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

criam entradas no pavimento térreo e subsolo para adequar o edifício ao lote de esquina – em buscar a melhor relação da edificação com o terreno e com o entorno. Os arquitetos não se intimidam com as dificuldades impostas pela topografia do terreno e tiram partido desse desafio, articulando terreno, condições de insolação e programa, gerando uma gama ampla de soluções, com a reincidência das passarelas de articulação. As residências Bulá e Lucas (1982), Gin Kwan Yue (1983) e Sílvia e Celso Byron Rodrigues (1991), por exemplo, possuem passarelas de ligação entre os níveis da rua e o nível de acesso ao pavimento térreo, fruto da implantação da edificação à topografia do lote. A residência Tamboré (1989) retoma a tipologia dos dois blocos paralelos, aos quais são agregados pequenos blocos menores, solução similar à concebida para a indústria Grisbi de Camaçari. Em vez do telhado inclinado, os arquitetos adotam a cobertura em laje plana. As passarelas de ligação entre os dois corpos principais da edificação – no plural, porque se apresentam em dois pontos –, ampliam-se e tornam-se ambientes da casa – a sala de jantar e o hall principal. A mesma solução já havia sido usada na residência João A. C. Mello (1981).

Segundo Francisco Fanucci, o abandono dos blocos de perfis trapezoidais definidos pela inclinação do telhado e a adoção de lajes planas é justificado por razões técnicas:

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<sup>75</sup>.

Em virtude do terreno acidentado, na residência Tamboré um dos blocos projeta-se em balanço. Em residências posteriores – Tamboré III (1999), Atibaia (2001) e Cotia II (2006) –

<sup>75</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 16 de outubro de 2008.







Figura 084 – Emprego do muxarabi no prédio antigo do Museu Rodin Bahia. Foto: Patricia Viceconti Nahas



Figura 085 – Mucarabis em Berlim. Foto: Leonardo Finotti – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura



Figura 086 – Residência Tamanás. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 087 – Edifício Comercial Brasília. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



que adota o muxarabi mais como solução formal<sup>76</sup>, retomando elementos presentes no prédio novo.

As treliças ou muxarabis provenientes da arquitetura árabe – incorporados à arquitetura moderna brasileira por Lucio Costa e seus seguidores –, constituem uma das soluções mais comumente usadas pelo Brasil Arquitetura para resolver questões de iluminação e ventilação. Estão presentes nas residências Ubiracica, Cotia e Morumbi, no Conjunto KKKK (1996), na Praça dos Expedicionários (1997), no Centro de Exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiaí (1997) e chegam a Berlim, no projeto de Requalificação do Bairro Amarelo (1997), onde cumprem importante papel na composição da fachada. Na reforma da residência Tamanás (2000), os muxarabis aparecem na forma de grandes painéis de fachada, praticamente similar ao que ocorre nos edifícios de Brasília (2001) onde são elementos de destaque na fachada.

Além da utilização dos muxarabis, o Brasil Arquitetura parte para novas experiências, incorporando técnicas indígenas nos projetos para São Gabriel da Cachoeira, AM. Na Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (FOIRN), 1994, os arquitetos criam espaços avarandados cobertos por sapé, aproveitando tipologia, técnicas e materiais do meio local. Seis anos depois, voltam à cidade para projetar a Sede do Instituto Sócio-Ambiental (ISA), numa parceria com Anderson Freitas, Juliana Antunes e Pedro Amando de

<sup>76</sup> Não era intenção inicial dos arquitetos colocar o painel de muxarabi no bloco novo de circulação vertical. O projeto apresentava uma caixa fechada de concreto, mas, em reunião, a pedido do Museu Rodin de Paris, houve a modificação: “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”. Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008. Como circulação vertical, não era necessária a adoção do muxarabi para controle de iluminação. O pessoal de Paris desejava que o usuário do prédio pudesse ter a visão do anexo ao circular pela a escada, assim, a solução mais prática seria fechar a face da escada apenas com um grande painel de vidro.



Figura 088 – Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (1994). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 089 – Sede do Instituto Sócio-Ambiental (2000). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 090 – Croqui da escola EEPG Prof. Dantes em 1911. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

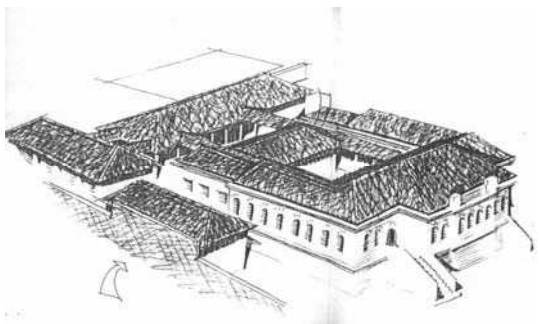


Figura 091 – Croqui da escola EEPG Prof. Dantes em 1984. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Barros. O edifício chama a atenção por sua cobertura, um resgate da técnica tradicional de entrelaçamento – uma amarração de cipó com cobertura de folhas de caraná.

#### 2.4. O novo e o velho – o que preservar e o que projetar

Em 1986, os arquitetos recebem a encomenda para intervenção na Escola de Ensino de Primeiro Grau (EEPG) Prof. Dantés, Igarapava SP. O edifício histórico faz parte de um grupo de escolas construído no início do período republicano, quando a instrução primária passa ser obrigatória e gratuita, e cuja tipologia foi elaborada pelo arquiteto José Van Humbeeck.<sup>77</sup>

Os arquitetos optaram por eliminar todos os acréscimos posteriores<sup>78</sup>, para que o prédio voltasse à configuração original. Os espaços que seriam eliminados e os espaços que deveriam ser acrescentados nessa reforma foram rearranjados no porão da escola, pois os arquitetos verificaram que a área e as condições de higiene e saneamento eram apropriadas

<sup>77</sup> 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 à denominação atual). Fonte: CORREA, Maria Elizabeth Peirão; MELLO, Mirela Geiger De; NEVES, Helia Mari. *Arquitetura escolar paulista : 1890-1920*. São Paulo: FDE – Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1991.

<sup>78</sup> Em 1944, a escola sofreu reforma e o galpão dos fundos foi fechado para ampliação da escola. Sua cobertura passou a ter quatro 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 (duas salas de aula) em uma das laterais do antigo galpão dos fundos. Em 1984, é construído um bloco transversal no interior do pátio descoberto, para ampliação das áreas administrativas. Além dos acréscimos que modificaram seu aspecto original – alteração da volumetria com a construção de novos blocos –, a escola sofreu substituições diversas: da caixilharia original de madeira por caixilhos de ferro; do assoalho de madeira por piso cerâmico; do vigamento de madeira dos passadiços ornamentado com lambrequim por vigas de concreto armado. Fonte: FERREIRA, Avany de Francisco; CORRÊA, Maria Elizabeth Peirão; MELLO, Mirela Geiger de. *Arquitetura Escolar Paulista: restauro*. São Paulo: FDE, 1998; CORREA, Maria Elizabeth Peirão; MELLO, Mirela Geiger De; NEVES, Helia Mari. *Arquitetura escolar paulista : 1890-1920*. São Paulo: FDE – Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1991; croquis do arquiteto Marcelo Suzuki arquivados no acervo do escritório Brasil Arquitetura.

para tal intervenção<sup>79</sup>. Com a técnica do submuramento<sup>80</sup>, o porão, que possuía um pé-direito que variava entre 1,00 m e 1,80 m, teve o chão rebaixado, o que aumentou a edificação da escola em mais um pavimento. A partir desse projeto ambicioso de demolição de todos os acréscimos, a configuração original da escola foi recuperada. É como se os autores do projeto pretendessem fazer uma ‘faxina’ no local, que foi exaustivamente reformado e ampliado ao longo do tempo sem seguir qualquer linha de projeto. Em vez de maquiar os acréscimos e tentar dar-lhes uma unidade, Fanucci, Ferraz e Suzuki optam por um restauro aos moldes de *Violet-Le-Duc*, retomando a unidade estilística da edificação original.

O restaurador francês alertava para a “adoção absoluta” da prática:

Em se tratando de restaurar as partes primitivas e as partes modificadas, deve-se não levar em conta as últimas e restabelecer a unidade de estilo alterada, ou reproduzir exatamente o todo com as modificações posteriores? [...] é necessário, ao contrário, não se admitindo nenhum dos dois princípios de uma maneira absoluta, agir em razão das circunstâncias particulares<sup>81</sup>.

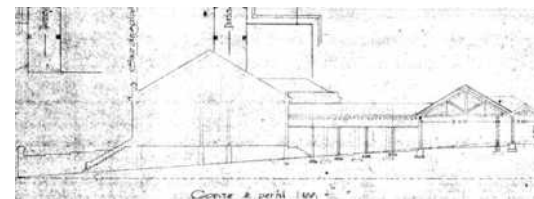


Figura 092 – Corte da escola Prof. Dantés antes da intervenção. Fonte: Acervo do FDE.

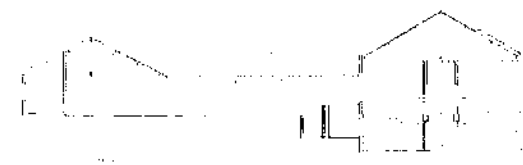


Figura 093 – Corte da escola Prof. Dantés depois da intervenção. Fonte: Acervo do FDE.

<sup>79</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora.

<sup>80</sup> “A técnica de submuramento, utilizada na escola Prof. Dantes, 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.” Fonte: Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 03 de março de 2008.

<sup>81</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 48-49.

Quase três séculos depois, no âmbito das intervenções no patrimônio são as circunstâncias de cada objeto que determinam, junto ao processo de criação do arquiteto, a forma da intervenção. Beatriz Kühl coloca que

A forma de articulação do novo com o preexistente é questão difícil, e de grande exigência e atualidade, que exige abordagem aprofundada de aspectos amplos e complexos da realidade e deve estar vinculada de modo indissolúvel com a prática arquitetônica<sup>82</sup>.

Kühl ressalta que “qualquer intervenção, num bem ou num contexto de interesse histórico, implica mudanças, mas isso não deve significar cancelar fatos históricos e estéticos de interesse para, naquele espaço, sobrescrever uma *nova história*”<sup>83</sup>.

Nesse sentido, a intervenção de Fanucci e Ferraz na escola Prof. Dantés opta pela retomada da unidade original do monumento histórico com o cancelamento das ampliações posteriores via demolição, entendendo que elas não possuem dados históricos que mereçam ser preservados – o prédio original tem seu valor estético maior se considerado individualizado do que teria se se mantivesse com os seus agregados posteriores. O que os arquitetos fazem nada mais é do que instituir um juízo de valor<sup>84</sup> onde prevalecem as características estéticas em prejuízo das históricas.

---

<sup>82</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Desígnio*, São Paulo: Annablume, n. 06, set. 2006, p. 32.

<sup>83</sup> Idem, ibidem, p. 30.

<sup>84</sup> Cesare Brandi divide o campo de restauro em duas instâncias, a estética e a histórica: “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”; e coloca que “se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem o sacrifício de uma parte da sua consistência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo, a intervenção deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética”. Fonte: BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004, p. 30-32.

Paralelamente ao projeto da escola em Igarapava, Marcelo Ferraz atua como colaborador de Lina Bo Bardi nos projetos de intervenção na Estação Velha no Rio de Janeiro (com André Vainer), na restauração e readequação do Teatro Polytheama em Jundiaí (com Vainer e Marcelo Suzuki), na recuperação e revitalização do Centro Histórico de Salvador (com Suzuki), no Centro de Convivência da Legião Brasileira de Assistência (LBA) em Cananéia (com Suzuki), no Teatro das Ruínas em Campinas (com Suzuki), todos eles projetos de intervenção em edifícios preexistentes com valor histórico e/ou arquitetônico, mas cada um com suas particularidades.

Na Estação Velha (1984), antiga estação de bondinhos do Morro da Urca, no Rio de Janeiro, o projeto não construído de Lina Bo Bardi previa a preservação apenas da antiga estrutura metálica – chamada por Lina Bo Bardi de *wunderbar* (“maravilhosa”, em alemão) –, que seria adaptada a um novo uso. O projeto foi encomendado pelos administradores do bondinho que solicitavam a intervenção na antiga estrutura da estação e a reforma de um teatro ao lado, de construção precária, para que ele se tornasse de multiuso. Na edificação da estação, transformada em bar – idéia de Lina Bo Bardi<sup>85</sup> –, a fachada voltada para o mar foi eliminada e substituída por fechamento em vidro. Um pequeno palco foi colocado no centro do espaço, ladeado pelo balcão do bar e pelas cadeiras. Ao lado da estação-bar foi proposto um terraço de convívio<sup>86</sup>.

A solicitação para o Teatro Polytheama (1986) previa a sua restauração e adaptação para novas condições de acessibilidade e platéia. Nessa reforma, o teatro incorporaria o terreno

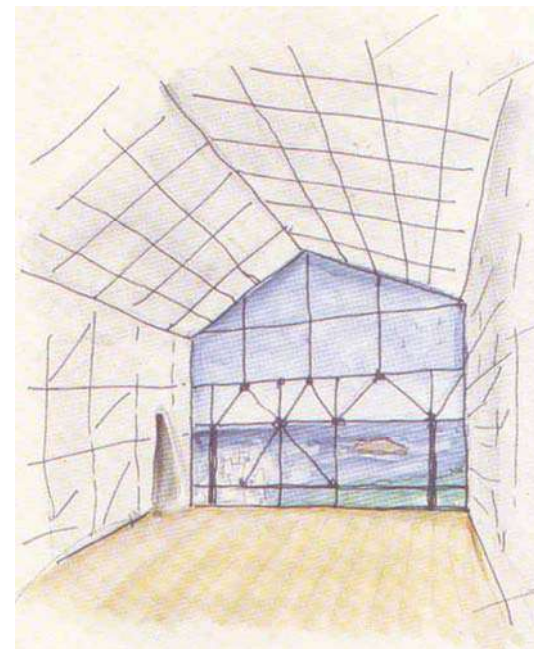


Figura 094 – Croqui e Lina Bo Bardi para intervenção na antiga Estação de Bondinhos da Urca. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 268.



Figura 095 – Croqui e Lina Bo Bardi para intervenção no Teatro Polytheama. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.

<sup>85</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 19 de março de 2008.

<sup>86</sup> As informações a respeito do projeto são baseadas no depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 19 de março de 2008 e nos desenhos apresentados em FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1996, p. 268. Não foi possível conseguir informações no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, fechado à pesquisadores no período de andamento dessa pesquisa.





Figura 096 – Fundos da Casa do Benim – emprego de elementos pré-fabricados. Foto: Patricia Viceconti Nahas



Figura 097 – Sala da Casa do Olodum. Foto: Patricia Viceconti Nahas

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 e a abertura na parede do fundo do palco como forma de permitir a visão da cidade. Ao aproveitar o desnível do terreno, um grande declive, o projeto previa a criação de uma 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.

O projeto do Centro Histórico de Salvador trabalhou recuperando e revitalizando edifícios de importância histórica. A iniciativa de recuperação partiu do prefeito de Salvador, jornalista Mário Kertész, que convidou a arquiteta Lina Bo Bardi para a 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 um conjunto de intervenções específicas: o novo Belvedere da Sé, a Casa do Olodum no Pelourinho, a Casa do Benim e restaurante, o Teatro e Fundação Gregório de Mattos, o conjunto de seis imóveis dos séculos 17 a 19 na Ladeira da Misericórdia. Além desses, temos os 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 Benim<sup>87</sup>.

<sup>87</sup> Nas casas da Ladeira da Misericórdia, Benim e Olodum, a arquiteta Lina Bo Bardi e os colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki trabalham com o aproveitamento das ruínas e a implantação de elementos pré-fabricados de concreto para consolidação e inserção de novos elementos. Na Casa do Benim, Lina reconstituiu 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. O mesmo sistema é adotado nas Casas da Ladeira da Misericórdia e na Casa do Olodum. No conjunto da Barroquinha, a intervenção 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 – com

A recuperação do Centro Histórico de Salvador se insere na discussão da salvaguarda dos conjuntos históricos que está em curso não só no Brasil, mas em todo o mundo ocidental. Em 1973, o governo federal do Brasil lança o “Programa de Reconstrução das Cidades Históricas”. Em 1974, a “Resolução de São Domingos” realiza o I Seminário Interamericano sobre experiências na conservação e restauração do patrimônio monumental dos períodos colonial e republicano, propondo um plano amplo que envolve a preservação da memória, mas, também, a inserção de demandas da sociedade contemporânea:

A salvação dos centros históricos é um compromisso social, além de cultural, e deve fazer parte da política de habitação, para que nela se levem em conta os recursos potenciais que tais centros possam oferecer. Todos os programas de intervenção e resgate dos centros históricos devem, portanto, trazer consigo soluções de saneamento integral que permitam a permanência e melhoria da estrutura social existente<sup>88</sup>.

Em 1976, a “Recomendação de Nairóbi”, carta patrimonial relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea, define como “*conjunto histórico ou tradicional*” todo agrupamento de construções e de espaços, inclusive os sítios arqueológicos e paleontológicos, que constituam um assentamento humano, tanto no meio urbano quanto no rural e cuja coesão e valor são reconhecidos do ponto de vista

---

destaque para a escada escultórica implantada no prédio da Fundação, em concreto armado e pintada de vermelho. Uma descrição mais detida e aprofundada das intervenções de Lina Bo Bardi em Salvador pode ser encontrada nas seguintes publicações: BARDI, Lina Bo. Ladeira da Misericórdia: plano piloto. *Projeto*, São Paulo, n. 133, 1990; FERRAZ, Marcelo C.; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1996; OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi*. 2G, Barcelona, n.23/24, 2002; MAGNAVITA, Pasqualino. Lina Bo Bardi: Salvador, uma paixão. *Projeto*, São Paulo, n. 155, p. 75-78, ago. 1992; SABBAG, Haifa Y. Na alma do edifício. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 4, n. 18, p. 30-36, jun./jul. 1988; SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia. *Projeto*, São Paulo, n. 133, p. 47-48, jul. 1990.

<sup>88</sup> Resolução de São Domingos. In INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 195-196. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio14.asp](http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio14.asp)>.



Figura 098 – Ladeira da Misericórdia - Salvador. Foto: Patricia Viceconti Nahas



Figura 099 – Rua do Carmo, Chiado, Lisboa – intervenção de Álvaro Siza. Foto: Patricia Viceconti Nahas

arqueológico, arquitetônico, pré-histórico, histórico, estético ou sócio-cultural”.<sup>89</sup> O documento desenvolve a idéia já presente na “Resolução de São Domingos” e propõe princípios para a integração do patrimônio arquitetônico na vida coletiva e para a preservação do seu significado, ampliando as preocupações para o âmbito do planejamento territorial e habitacional. Em 1986 é elaborada a “Carta de Washington”, carta internacional para a salvaguarda de cidades históricas publicada pelo *International Council on Monuments and Sites* (Icomos)<sup>90</sup>. Em 1987, no Brasil, é realizado o 1º Seminário Brasileiro para Preservação e Revitalização de Centros Históricos, que resulta na “Carta de Petrópolis” e retoma, mais uma vez, o compromisso da recuperação dos centros degradados não apenas no seu aspecto material, mas, fundamentalmente, na relação com a noção de cidadania:

O objetivo último da preservação é a manutenção e potencialização de quadros e referenciais necessários para a expressão e consolidação da cidadania. É nessa perspectiva de reapropriação política do espaço urbano pelo cidadão que a preservação incrementa a qualidade de vida<sup>91</sup>.

No mesmo período, o arquiteto Álvaro Siza trabalha na revitalização do Bairro do Chiado, localizado no centro histórico de Lisboa, Portugal, e que sofreu um incêndio de grandes proporções<sup>92</sup>. A solução dada pelo arquiteto para a reconstrução é muito parecida com as propostas de Lina Bo Bardi para a recuperação das casas em Salvador:

<sup>89</sup> Recomendação de Nairóbi. In INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 219. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio17.asp](http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio17.asp)>.

<sup>90</sup> Carta de Washington. In INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 281-284. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio24.asp](http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio24.asp)>.

<sup>91</sup> Carta de Petrópolis. In INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 285-287. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio25.asp](http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio25.asp)>.

<sup>92</sup> Cf. Álvaro Siza no Chiado: entre a cidade e seu mito. *Projeto*, São Paulo, n. 143, jul 1991, p. 31-37.



O plano de reconstrução propõe a reinterpretação do sistema de ordenação das fachadas e a introdução de um esqueleto de concreto armado. Um sistema de circulação central por elevadores e escadas em cada bloco permite a subdivisão livre o espaço conforme o uso para comércio, escritórios e habitação<sup>93</sup>.

As inscrições realizadas pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) (hoje do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan), através das superintendências, de Ouro Preto (1980), Olinda (1982) e o centro histórico de Salvador (1985) na lista de Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco são amostragens dessa preocupação com os núcleos históricos que permeiam o debate internacional e que servirá de pano de fundo para a intervenção que Lina Bo Bardi e os jovens arquitetos assistentes realizarão na recuperação do centro histórico de Salvador, na segunda metade da década de 1980<sup>94</sup>. A atuação dos arquitetos em Salvador insere-se, portanto, dentro dessas discussões, mesmo que não de forma declarada. Diversos aspectos das propostas de recuperação do centro histórico, contudo, revelam o quanto estavam atentos com este debate internacional. O plano geral de projeto partia de intervenções pontuais – uma espécie de plano piloto para diferentes locais do centro histórico – e as ações propostas envolviam uma diversidade de usos, como habitação, lazer e cultura. Tais preocupações programáticas, ao mesmo tempo em que davam uma nova dinâmica ao centro histórico, buscavam o envolvimento da população moradora. Ou seja, a incorporação da vida urbana

---

<sup>93</sup> TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 150.

<sup>94</sup> Cf. BARDI, Lina Bo. Ladeira da Misericórdia: plano piloto. *Projeto*, São Paulo, n. 133, 1990; FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1996; OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi*. 2G, Barcelona, n.23/24, 2002; MAGNAVITA, Pasqualino. Lina Bo Bardi: Salvador, uma paixão. *Projeto*, São Paulo, n. 155, p. 75-78, ago. 1992; SABBAG, Haifa Y. Na alma do edifício. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 4, n. 18, p. 30-36, jun./jul. 1988; SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia. *Projeto*, São Paulo, n. 133. p. 47-48, jul. 1990.



Figura 100 – Edificação em Cananéia antes da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 308.



Figura 101 – Edificação em Cananéia após a intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 178.

contemporânea considerava as condições realmente existentes no seio da comunidade envolvida, enfoque fundamental para “a expressão e consolidação da cidadania” e fator de amortecimento do fenômeno de *gentrificação*, que quase sempre acompanha os projetos de “revitalização” de áreas degradadas.

Logo a seguir, Lina Bo Bardi receberia as encomendas de dois projetos que envolviam edificações em estágio de extrema degradação. Os projetos do Centro de Convivência de Cananéia (1988) e o Teatro das Ruínas (1989) visavam à recuperação de ruínas<sup>95</sup> e sua readequação a novos programas. Renato Requixa<sup>96</sup>, na época diretor regional da LBA, convidou Lina Bo Bardi para a readequação da edificação, em Cananéia, do Centro de Assistência para Idosos. A arquiteta ampliou o programa original e criou um centro de lazer para todas as faixas etárias. Fazia parte do perfil de Lina o envolvimento intenso com o programa, ampliando-o e modificando-o na busca de uma melhor integração entre usos previstos e suportes arquitetônicos adequados, postura herdada por seus colaboradores:

O arquiteto tem que discutir o programa, entrar no programa, participar do programa – eu luto muito para pensar que programa e projeto é a mesma coisa; não podemos pensar que as coisas são separadas, projeto é tudo. Na palavra inglesa *design* cabe tudo. Nós podíamos adotar essa coisa do

<sup>95</sup> Segundo Cesare Brandi, “ruína será, pois, tudo aquilo que é testemunho da história humana, mas com um aspecto bastante diverso e quase irreconhecível em relação àquele de que se revestia antes”. Fonte: BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004, p. 65.

<sup>96</sup> Renato Requixa teve também papel fundamental na contratação de Lina Bo Bardi para o projeto do SESC Pompéia. Na época, diretor regional do SESC, viajou para os Estados Unidos acompanhado de Gláucia Amaral, também funcionária da entidade, aonde “conheceram o Ghirardelli Square, bloco residencial transformado em centro para o comércio e o lazer. Os diretores vislumbraram a idéia de transformar os galpões industriais recém adquiridos na Pompéia, agregando valor ao empreendimento”. OLIVEIRA, Liana Paula Peres de. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia*. Dissertação de mestrado. Orientador Abilio Guerra. São Paulo, FAU Mackenzie, 2007, p. 7.

projeto como tudo. Isso não significa se meter, significa que você quer que funcione lá na frente, porque um mau programa é um desastre<sup>97</sup>.

A edificação encontrava-se em ruínas: apenas as paredes externas estavam em pé. Durante a execução do projeto, o pavimento de acesso foi transformado em grande salão de convivência, e o pavimento semi-enterrado em cozinha e sala de refeições. A fachada foi restaurada e seu revestimento refeito. Internamente, as paredes de pedra foram deixadas à mostra, como a arquiteta já havia feito no Sesc Pompéia. Ao espaço interior foram incorporadas a lareira, a fonte e a escada que leva ao pavimento semi-enterrado.

A idéia para o Teatro das Ruínas, por sua vez, nasceu quando Renato Magalhães Gouveia comprou parte das terras pertencentes a uma antiga fazenda da região de Campinas e transformou sua antiga senzala em casa de final de semana. As ruínas existentes no terreno – blocos de adobe – da antiga sede da fazenda chamavam a atenção do proprietário que desejava preservá-las e valorizá-las de alguma forma. Ao convidar a arquiteta Lina Bo Bardi para criar uma solução para o lugar, iniciou-se uma série de discussões sobre o destino das ruínas<sup>98</sup>. Foi concebido, então, um sistema de coberturas sobre estrutura leve de ferro – uma espécie de tenda sobre as ruínas – que resultou em um espaço retangular e coberto para eventos, que ainda poderia ser fechado nas laterais com cortinas. O projeto, por desistência do contratante, não se concretizou. Para o arquiteto Marcelo Ferraz, o proprietário “não estava muito empenhado em construir nem levar isso adiante. Ele estava gostando de ficar especulando, fazendo reuniões, conversando em geral e tal”<sup>99</sup>.

No caso desses dois projetos, de acordo com Cesare Brandi, apenas o Teatro das Ruínas é um caso efetivo de restauração de ruína onde se trabalha com a preservação e conservação



Figura 102 – Ruínas da antiga fazenda.

Fonte: FERRAZ, 1993, p. 311.

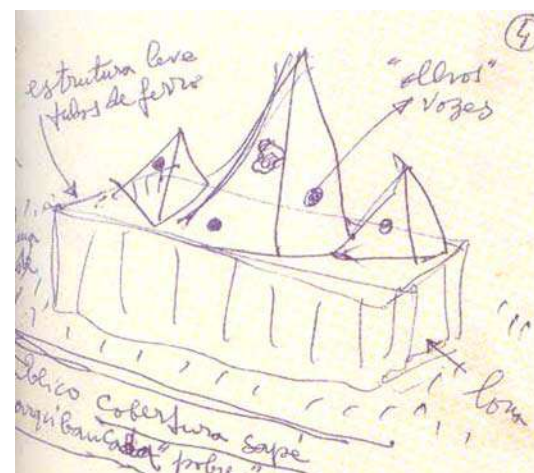


Figura 103 – Croqui de Lina Bo Bardi para o Teatro das Ruínas. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 311.

<sup>97</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no *Arquimemória* 3, Salvador, 09 de junho de 2008.

<sup>98</sup> Conforme depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz, em entrevista à autora no dia 19 de março de 2008.

<sup>99</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 19 de março de 2008.



Figura 104 – Residência em Cachoeira antes a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 105 – Residência em Cachoeira após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

dos vestígios. Segundo ele, a casa em Cananéia não pode ser considerada em estado de ruína porque possui condições de uso:

a restauração, quando voltada para a ruína, só pode ser a consolidação e conservação do status quo, ou a ruína não era ruína, mas uma obra que ainda continha uma vitalidade implícita para promover uma reintegração da unidade potencial originária. O reconhecimento da qualificação da ruína se relaciona, então, com aquele primeiro grau de restauração que se pode individualizar na restauração preventiva<sup>100</sup>.

Na mesma época em que trabalhavam com Lina em Salvador, os três sócios do Brasil Arquitetura recebem a encomenda para restaurar e reformar uma residência em Cachoeira (1989), cidade situada a 110 km de Salvador, na região do Recôncavo Baiano. O proprietário do imóvel, Eduardo de Azevedo, já havia sido cliente do escritório, que projetou sua casa em Barueri SP, a residência Tamboré.

O cliente desejava reformar a casa com a finalidade de lá passar as férias. A construção, abandonada na ocasião, possuía um galpão no fundo – anexo 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 e o que estava em bom estado de conservação foi preservado, como é caso do assoalho de madeira, dos batentes e das portas.

A necessidade de um número maior de cômodos fez os arquitetos substituírem o forro do pavimento térreo por piso, criando um novo pavimento ao aproveitar o espaço do sótão. A parte central da casa foi rearranjada para que pudessem introduzir a nova escada para o

<sup>100</sup> BRANDI, Cesare. op. cit., p. 66.

antigo sótão – agora, pavimento superior –, onde foram distribuídos três dormitórios e um banheiro. A modificação dos espaços internos só foi possível porque, do ponto de vista estrutural, os arquitetos não encontraram dificuldades; a nova escada, metálica, foi construída com estrutura independente e o antigo forro, agora piso do pavimento superior, ganhou reforços.

Externamente, as partes decorativas faltantes da fachada foram recompostas. A cor original – vermelho e amarelo – foi mantida, ainda que a primeira idéia dos arquitetos fosse a utilização do branco. O “puxado” dos fundos, utilizado como cozinha, foi demolido – era solicitado pelo cliente que houvesse uma cozinha integrada à sala de jantar, o que foi atendida com a incorporação da cozinha ao corpo principal da casa, implicando na retirada da antiga escada que levava ao sótão. Ainda nos fundos do terreno, um galpão existente e construído posteriormente também foi demolido, e o local foi utilizado para a implantação da piscina. A demolição dos acréscimos posteriores à edificação é algo que se inscreve na prática dos arquitetos, mas, também, era um recurso usado por Lina Bo Bardi<sup>101</sup>. A limpeza por meio da demolição foi utilizada pelos arquitetos do Brasil Arquitetura nos projetos para o conjunto KKKK, Centro Cultural Tacaruna, Museu Judaico e Sesc Vitória.

Ao contrário de Viollet-Le-Duc que preconiza a remoção de acréscimos posteriores para que a obra volte a ter sua unidade estilística, Camilo Boito, ao expor critérios de intervenção em monumentos históricos, no Congresso dos Engenheiros e Arquitetos italianos em Roma, em

---

<sup>101</sup> O conjunto arquitetônico do Unhão, em Salvador BA, sofreu diversas alterações ao longo do tempo, passando por diversos usos: casa de engenho e senzala, residência nobre, complexo industrial, ponto de encontro político, fábrica de rapé, fábrica de cacau, depósito de mercadorias, depósito de combustíveis e habitação de baixa renda. Muitos acréscimos foram construídos, em função desses usos, descaracterizando a construção original. O que a arquiteta Lina Bo Bardi faz é a limpeza desses acréscimos, permitindo a releitura do espaço tal como se acredita que foi concebido. Fonte: BARDI, Lina Bo. Ladeira da Misericórdia: plano piloto. *Projeto*, São Paulo, n. 133, 1990; FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1996; OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi*. 2G, Barcelona, n.23/24, 2002.



Figura 106 – Escada da Residência em Cachoeira após a intervenção. Foto: Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



1883, destaca a importância de se respeitar às várias fases do monumento, “sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício”<sup>102</sup>.

A “Carta de Veneza” reitera o posicionamento de Camilo Boito:

As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é finalidade a alcançar no curso de uma restauração. Quando o edifício comporta várias etapas de construção superpostas, a exibição de uma etapa subjacente só se justifica em circunstâncias excepcionais e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material que é revelado é de grande valor histórico, arqueológico ou estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório<sup>103</sup>;

e ressalta, ainda, que a restauração não pode ser vista dissociada do projeto, ao colocar que “o julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto”<sup>104</sup>.

As intervenções em edifícios e sítios históricos vêm pautadas não só pela restauração do monumento, mas em projetos de arquitetura e urbanismo que visam a sua recuperação e utilização. Nesse caso, o restauro deve estar lado-a-lado com o ato criativo do autor do projeto; a submissão de um ao outro pode trazer prejuízos ao monumento. Para Kuhl,

---

<sup>102</sup> KUHLL, Beatriz. Os restauradores e o pensamento de Camilo Boito In: BOITO, Camillo. *Os restauradores*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, 21-22.

<sup>103</sup> Carta de Veneza. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 93-94. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio05.asp](http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio05.asp)>.

<sup>104</sup> Idem.

No campo do restauro, porém, a atuação recente em nosso meio, tanto em relação aos referenciais teóricos do campo quanto às ações práticas, no que respeita aos aspectos filiados às humanidades, tem se caracterizado pelo arbítrio, quando deveria se caracterizar pelo rigor<sup>105</sup>,

e ela completa afirmando que o objetivo do restauro “é respeitar e valorizar a obra que se quer transmitir ao futuro da melhor maneira possível e, portanto, as decisões de projeto, e inclusive o uso de recursos criativos, devem estar subordinados a esse objetivo”<sup>106</sup>.

O alinhamento do escritório Brasil Arquitetura às idéias de Boito e/ou Le Duc estão presentes de forma não sistemática nos projetos de intervenções realizados em edifícios e sítios históricos, que não abordam diretamente esta ou aquela postura: conhecem e citam nos memoriais a “Carta de Veneza”; conhecem o debate internacional a respeito do tema, mas atuam com certa liberdade na materialização das soluções.

No caso de edificações históricas, a decisão pelo uso da cor branca tem a finalidade de diluir a decoração eclética anulando em parte a presença de relevos de festões, motivos florais e volutas. Nos projetos do Polytheama (1995) e do Museu Rodin (2002), os arquitetos recorrem a esse artifício. Recentemente, Marcelo Ferraz se referiu com ironia a uma edificação eclética, o palacete Bernardo Catharino, afirmando ser ele uma “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”<sup>107</sup>, o que demonstra o esforço intelectual do arquiteto em classificar qualitativamente os elementos arquitetônicos originais, selecionando aqueles que devem realmente ser preservados.

<sup>105</sup> KUHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Desígnio*, São Paulo: Annablume, n. 06, set. 2006, p. 22.

<sup>106</sup> Idem, ibidem, p. 27.

<sup>107</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz, no Arquimemória 3, Salvador, dia 09 de junho de 2008.



Figura 107 – Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 108 – Museu Rodin Bahia. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

A intervenção na casa de Cachoeira<sup>108</sup>, onde se alternam o restauro, a reforma e a incorporação do novo serve de guia para o que os arquitetos propuseram, posteriormente, nos projetos do *Bank Boston* (1998) e do Centro de Leitura Casa das Rosas (2003). São interferências pequenas, mas que revelam novamente a escolha do que vai permanecer e do que vai ser construído para complementar o que já existe.

O casarão onde foi instalada a agência do *Bank Boston* é uma edificação eclética, como o padrão dos demais casarões construídos na origem da Avenida Paulista, mas sem o mesmo valor histórico daqueles, pois foi construído tardiamente, no início da década de 1940. O aspecto geral da edificação foi mantido, mas, para a adequação do novo programa de utilização, algumas paredes internas foram demolidas e outras construídas. Os elementos que ornamentavam o espaço interno, como lustre, arandelas, peças de gesso, peças de mármore, gradil em ferro da escada principal, foram mantidos e recuperados, de forma a manter a memória do antigo palacete residencial. Em virtude da segurança necessária a uma agência bancária, todos os caixilhos (portas e janelas) foram retirados e substituídos por outros em alumínio com pintura eletrostática, com vidro duplo à prova de balas. Na cobertura foi recuperada a estrutura, as telhas cerâmicas foram substituídas por telhas metálicas e calhas e rufos foram revisados.

As fachadas receberam correções no revestimento, com a reparação e substituição de elementos decorativos. Algumas aberturas foram fechadas ou tiveram suas dimensões alteradas. Nesse caso, a ornamentação de frisos e molduras foi refeita para que melhor se adequasse ao novo tamanho. Elementos decorativos – como balaustradas, frisos e molduras – foram recuperados e as partes faltantes, ou quebradas, restituídas. Todas as



Figura 109 – Casarão do *Bank Boston*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>108</sup> Em visita da autora à casa, o proprietário atual, neto do primeiro morador da casa, manifestou a vontade de reformar o imóvel para que ele volte a ter as características originais, presentes na sua memória de infância.



fachadas foram pintadas de branco, inclusive os elementos decorativos. 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 – em cabriúva de cor avermelhada. O procedimento é muito próximo ao realizado na intervenção da residência de Cachoeira, onde a implantação da escada – uma lâmina metálica, incrustada no centro da edificação, moldada de forma a servir como acesso vertical – funciona como marca do elemento contemporâneo.

O projeto do Centro de Leitura Casa das Rosas previa a readequação dos espaços para um novo uso – o centro de leitura – e a recuperação do imóvel nas áreas mal conservadas. Os espaços solicitados foram distribuídos nos pavimento térreo, superior, mansarda e porão. Os arquitetos propuseram uma série de mudanças e correções: a revisão do telhado e substituição das placas de fibrocimento por placas novas; a revisão do sistema de captação de águas pluviais e substituição da impermeabilização dos terraços; a recuperação da argamassa das fachadas; a ampliação do poço do monta-carga para implantação de elevador de passageiros; a atualização das instalações elétricas, com a fiação embutida nos rodapés e nas paredes destituídas de pinturas decorativas; a revisão das instalações hidráulicas; a implantação de sistema de proteção contra incêndio. A antiga garagem foi reformada para abrigar cafeteria, copa e revistaria, vestiário de funcionários, e depósito, fazendo com que o conjunto ganhasse uma configuração final de corpo principal e bloco anexo distinto do resultado final unificador obtido na Casa de Cachoeira e no casarão do *Bank Boston*, e mais próximo das soluções dos museus em Salvador e Ilópolis, que ganharam anexos novos em concreto armado.

Segundo os arquitetos<sup>109</sup>, o eixo condutor da intervenção no *Bank Boston* – mas presente, também, na Casa das Rosas – foi o de preservar a volumetria, os elementos decorativos mais significativos e adaptar os ambientes aos novos usos. Pode-se dizer que os projetos de readequação destes dois casarões constituem um ensaio para o projeto do Museu Rodin da Bahia. Os arquitetos se viram diante de decisões – rearranjo do layout interno para novo uso, recuperação de elementos decorativos, implantação de novas instalações elétricas, hidráulicas e de segurança, decisões de “o que preservar” e “o que demolir” – que, mais tarde, voltariam a ser objeto de discussão, de uma maneira mais contundente, no projeto em Salvador.



Figura 110 – Maquete para intervenção no Palácio das Indústrias (1991-1992). Fonte: PMSP, 1992, p. 75.



Figura 111 – Maquete para intervenção no Palácio das Indústrias (1991-1992). Fonte: FERRAZ, 1993, p. 325.

Se é possível assinalar alguma afinidade entre os dois projetos – *Bank Boston* e Casa das Rosas – e as soluções adotadas na Casa de Cachoeira, também é correto relacioná-los com outra experiência vivida ao lado de Lina Bo Bardi, alguns anos antes. Entre 1991 e 1992, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer, convidados pela arquiteta italiana, colaboraram no projeto de readequação do Palácio das Indústrias de São Paulo para um novo uso – nova sede da Prefeitura de São Paulo. O empreendimento, que fazia parte das obras de revitalização do centro de São Paulo, teve 3.000,00 m<sup>2</sup> de intervenções posteriores demolidas, conforme recomendação do grupo de arquitetos. O palácio passou por um primoroso restauro: 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 e elementos decorativos foram completados. Paredes divisórias, que desfiguravam a arquitetura original, foram demolidas. O subsolo – composto por arcadas e abóbadas de tijolo e originalmente não utilizado – ganhou novas

<sup>109</sup> Memorial do Projeto. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

funções, convertendo-se em espaço destinado ao restaurante, cozinha, despensas e serviços de apoio.

Lina Bo Bardi idealiza um edifício novo, para a implantação das secretarias. O prédio apresenta como elemento diferenciado numa das fachadas – a que está voltada para o parque – uma extensa empena cega de concreto transformada em um grande jardim tropical vertical. Esta idéia, que já havia ocorrido à arquiteta em uma das soluções preliminares para o Museu de Arte de São Paulo (Masp)<sup>110</sup>, será retomada pelo Brasil Arquitetura, anos mais tarde, nos projetos do Centro Cultural Tacaruna (2000), do Centro Cultural e Comercial do Bexiga (2004) e do Centro Comunitário Shalom (2007), nenhum deles ainda construído. Curiosamente, coube ao escritório suíço Herzog & De Meuron realizar esta idéia sobre um muro lateral de antiga construção para melhor enquadrar a intervenção em Madri, que resultou no Caixa Fórum, inaugurado em 2008. O prédio novo não foi construído, entre outros motivos, porque sua implantação prescrevia a demolição do Viaduto Diário Popular, intenção que causou grande celeuma na ocasião.

Dois anos depois, após a morte da arquiteta e já na administração do Prefeito Paulo Maluf, o escritório Brasil Arquitetura e o arquiteto André Vainer foram chamados 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 em outro local. O edifício novo, de quatro pavimentos e subsolo, agora com uma planta curva, foi remodelado e ganhou três apoios. O partido arquitetônico é o mesmo

<sup>110</sup> De acordo com Olívia de Oliveira, os croquis para o projeto do MASP permaneceram com “seus muros vegetalizados” até 1965: “A própria Lina afirmará que a decisão de substituir o muro pelo vidro é tomada na segunda fase da obra, a partir de 1966, quando o canteiro seria reaberto, e relaciona a primeira idéia o muro-jardim com o ‘fervor criativo ligado à situação do Nordeste’. Sua decisão de modificar o aspecto exterior do Masp, passando de uma caixa musgada a uma caixa com pele de vidro, estaria relacionada aos acontecimentos políticos após o golpe militar de 1964, que instalaria a ditadura no Brasil. Fonte: OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006, p. 323.

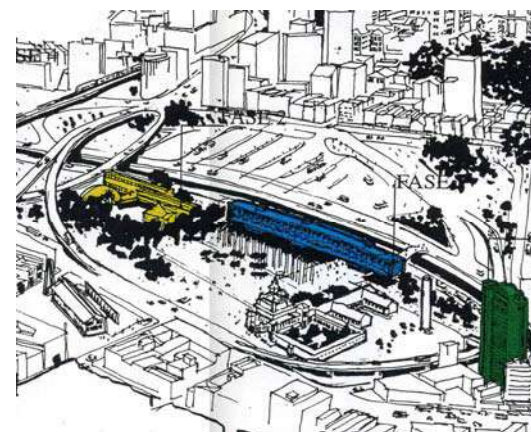


Figura 112 – Proposta do Brasil Arquitetura de readequação do prédio novo no Parque D. Pedro II. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

adotado por Lina, com a diferença de que o jardim vertical ficaria voltado para o Rio Tamanduateí e a fachada envidraçada para o parque D. Pedro.

Novamente em 2004, o Palácio das Indústrias e a Casa das Retortas voltam a ser foco de discussões no escritório Brasil Arquitetura. Com a mudança da prefeitura para o edifício Matarazzo, junto ao Viaduto do Chá, e a conseqüente desocupação do imóvel, a administração municipal propôs uma nova reconversão de uso, agora em um centro de eventos ligado ao Parque Anhembi – Centro de Eventos e Convenções da Cidade de São Paulo. Passados mais de dez anos, o Palácio das Indústrias deveria ser novamente restaurado e sofreria outras reformas internas para se ajustar às novas funções. A Casa das Retortas, que na nova proposição seria integrada ao parque por meio do rebaixamento das vias expressas da Avenida do Estado, sofreria uma reforma mais contundente que a prevista para o palácio. Todos os acréscimos posteriores à construção original do conjunto formado pela Casa das Retortas seriam demolidos, permanecendo somente as edificações com valor histórico ou arquitetônico. Um prédio novo – uma caixa de concreto aparente, que se somaria à família de anexos contrastantes com os edifícios históricos com os quais formam pares – seria construído entre os dois galpões principais, para abrigar atividades de apoio<sup>111</sup>.



Figura 113 – Proposta de intervenção no Conjunto das Retortas. Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoliello.

<sup>111</sup> O Complexo do Gasômetro foi inaugurado em fevereiro de 2008 como Centro Operacional da Região Metropolitana da Comgás. O projeto de restauração foi comandado pelo arquiteto Luís Magnani, da Restarq Arquitetura e Restauração; o projeto arquitetônico ficou a cargo de Roberto Candusso. Fonte: <[www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/168/artigo73541-2.asp](http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/168/artigo73541-2.asp)>. Acesso em 08 out 2008; <[www.gasbrasil.com.br/noticia/noticia.asp?NotCodNot=25070](http://www.gasbrasil.com.br/noticia/noticia.asp?NotCodNot=25070)>. Acesso em 08 out 2008. A Casa das Retortas passou por projeto de restauração e adaptação na década de 1970, de autoria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Hoje, aguarda licitação para a execução de novo restauro e conservação que será realizado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, dentro do Programa de Reabilitação da Área Central de São Paulo Procentro). Fonte: <[www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a\\_cidade/noticias/index.php?p=15523](http://www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/noticias/index.php?p=15523)>. Acesso em 08 out 2008; MELENDEZ, Adilson. Restauro das Retortas ganha gás, mas ocupação continua indefinida. Projeto Design, n. 331, set 2007, p. 98.

O projeto de reocupação do imóvel não saiu do papel, mais uma evidência da falta de planejamento dos órgãos públicos em administrar seus espaços. O prédio do Palácio das Indústrias, que poderia se tornar um importante instrumento de revitalização de uma das áreas mais problemáticas do centro velho de São Paulo, transforma-se em brinquedo nas mãos descoordenadas do poder público<sup>112</sup>.

A Estação Guanabara, em Campinas, também é um exemplo de condutas como essa. Propriedade da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a antiga estação da linha-tronco da extinta Companhia Mogiana foi objeto de projeto da arquiteta Lina Bo Bardi em 1991, com a colaboração de Marcelo Ferraz e de Marcelo Suzuki. O conjunto abrange estação e armazém original em alvenaria, de 1883, e a gare, de 1915, edificada com estrutura metálica inglesa. A encomenda solicitada era para que o conjunto fosse transformado em um centro cultural universitário. O projeto previa a demolição dos prédios em alvenaria e a recuperação da estrutura da gare original, com fechamento lateral em vidro, formando um grande prisma. Com a finalidade de abrigar o restaurante-choperia, o centro de documentação e memória e o auditório-teatro para a Orquestra Sinfônica de Campinas, com capacidade para 1000 lugares, um paralelepípedo em concreto armado e pintado de branco seria construído em desalinho com relação à gare reformada, mas alinhado ao calçamento e sugerindo um deslizamento da antiga construção demolida para a plena visibilidade do edifício remanescente reformado. A decisão, aparentemente inexplicável, de demolir dois prédios para depois construir um novo se explica pela eleição que Lina sempre faz de alguns elementos do passado em detrimento de outros. A estrutura metálica é escolhida por sua qualidade construtiva, e as intervenções visam sua extrema

---

<sup>112</sup> Hoje, o Palácio das Indústrias é administrado pela instituição privada Catavento Espaço Cultural da Criança, reconhecida como organização social pelo Governo do Estado de São Paulo. Em 12 de outubro de 2008 foi inaugurado o espaço cultural com a exposição “Ver Ciência”. Fonte: <[www.cataventocultural.org.br](http://www.cataventocultural.org.br)>. Acesso em 07 out 2008.

valorização como objeto de interesse: transformada em uma espécie de estufa de vidro e com as visadas desimpedidas da cidade para si, ela passa a ser protagonista da cena urbana.

As decisões de Lina Bo Bardi, no que diz respeito a escolher o que vai ser preservado, se inserem no que Eneida de Almeida e Marta Bogéa chamam de “processo de ativação de memória”, e no que afirmam estar “implícito na ação de preservação do patrimônio cultural”. Segundo as autoras,

corresponde a programar o esquecimento, a controlar seletivamente aquilo que se considera de fato relevante e que portanto interessa manter vivo como elemento depositário de valor cultural [...]. Nas análises de projetos arquitetônicos de requalificação, a atenção, naturalmente se volta num primeiro momento para aqueles elementos que serão mantidos e, portanto, ficarão como legado de um tempo vivido. Mas, se a memória pressupõe o esquecimento como seu reverso, as intervenções exigem, portanto, uma ação crítica definindo o que de fato merece continuidade em um novo tempo. E como não se pode, nem se deve, fixar uma materialidade em sua totalidade, pois isso implica na pretensão de fixar o tempo passado, há que se definir criteriosamente o que esquecer<sup>113</sup>.

As autoras citam como exemplo a intervenção de Lina no Solar do Unhão<sup>114</sup>, em que todos os acréscimos posteriores foram ‘esquecidos’ e excluídos através da demolição. No caso da estação Guanabara, mais que um esquecimento do velho, manifesta-se a vontade da arquiteta em colocar o novo ao lado do antigo. Diferentemente do Unhão, os edifícios que seriam demolidos por Lina Bo Bardi ali não prejudicavam o valor estético da gare metálica e,

---

<sup>113</sup> ALMEIDA, Eneida; BOGÉA, Marta. Esquecer para preservar. *Arquitextos* n.091. São Paulo, Portal Vitruvius, dez 2007 . Disponível em <[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq091/arq091\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq091/arq091_02.asp)>. Acesso em 20 dez 07.

<sup>114</sup> Idem.

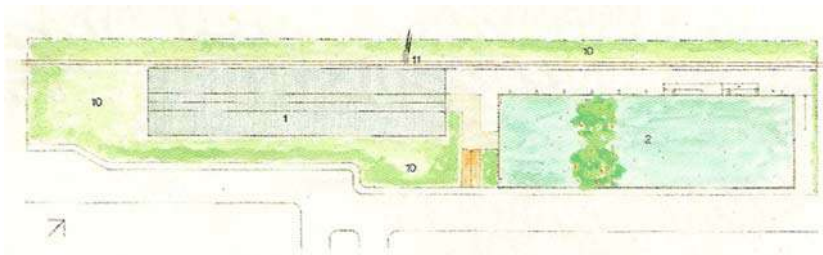


Figura 114 – Proposta de intervenção na Estação Guanabara, autoria de Lina Bo Bardi - implantação. Fonte: FERRAZ, 1993, 313.



Figura 115 – Proposta de intervenção na Estação Guanabara, autoria de Lina Bo Bardi - perspectiva. Fonte: FERRAZ, 1993, 313.



Figura 116 – Proposta de intervenção na Estação Guanabara, autoria do Brasil Arquitetura - implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura



Figura 117 – Proposta de intervenção na Estação Guanabara, autoria do Brasil Arquitetura - perspectiva. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura



como documento histórico, faziam parte do conjunto ferroviário do local. É a partir dessa premissa que Fanucci, Ferraz e Suzuki irão trabalhar num segundo projeto para a estação.

Sem conseguir dar um rumo à Estação Guanabara, a Unicamp, em 2001, encomenda ao Brasil Arquitetura um novo estudo para o conjunto. O programa é praticamente o mesmo, mas se opta pela manutenção da edificação do armazém e do prédio da estação. O bloco novo, desenhado anteriormente por Lina é reaproveitado, porém, com a permanência dos edifícios antigos, é implantado em outra situação, o que muda significativamente o projeto, pois o protagonismo da gare envidraçada desaparece. Fanucci e Ferraz utilizam o artifício da ligação dos blocos novo e velho, ao incorporar ao conjunto a marquise-passarela que já havia sido desenhada para o Conjunto KKKK. A restauração dos dois prédios antigos, em alvenaria, previa a recuperação e reforço das estruturas metálicas quando necessário; as alvenarias existentes e mantidas em projeto seriam descascadas, expondo os tijolos aparentes; os caixilhos, em madeira e vidro, seguiriam o padrão dos caixilhos originais. Os prédios antigos e o novo se diferenciam pelos materiais adotados – aos antigos é sugerida a parede de tijolo à vista em contraste com o concreto pintado de branco do prédio novo. Mais uma vez, é retomada a linguagem adotada no KKKK, a de contraste entre o vermelho do tijolo e o branco do concreto pintado.

Em 1992, mais uma vez, o Brasil Arquitetura é chamado a restaurar e a ampliar um edifício escolar histórico, a Escola de Ensino de Primeiro Grau Coronel Joaquim José, em São João da Boa Vista SP. Apesar de a solicitação ser a mesma da escola Prof. Dantés<sup>115</sup>, o partido adotado é diferente. Nessa última, os arquitetos eliminam todos os acréscimos sofridos pela escola ao longo de sua história e criam um subsolo que absorve os usos dos anexos demolidos. Em São João da Boa Vista, os arquitetos propõem um prédio novo, atrás do

---

<sup>115</sup> Ver depoimentos do arquiteto Francisco Fanucci à autora, sobre os projetos de EEPG Professor Dantes e EEPG Coronel Joaquim José.



prédio antigo. O bloco novo tem configuração em planta similar ao bloco antigo, colocando-se atrás deste. Localiza-se exatamente onde ficava o antigo galpão de recreio. Possui três pavimentos, porém sua altura não supera a do bloco existente, já que está assentado em nível mais baixo. A solução dada lembra muito a que foi adotada para o Museu Rodin, mas, neste, o terreno plano impõe o enterramento de um dos pisos do edifício novo para que não ultrapassasse o gabarito do casarão antigo.

As duas edificações da escola Coronel Joaquim José – a nova e a antiga – são interligadas por passadiços originais reconstruídos. É intrigante a adoção dessa solução uma vez que os passadiços não existiam mais e foram descobertos e resgatados por meio de análise de fotos antigas da escola. O artifício é similar ao utilizado no Conjunto KKKK, onde também imagens antigas – no caso, do antigo avarandado ligando os galpões – levaram os arquitetos a retomar elementos antigos desaparecidos.

A proposição de recuperação, nesses dois projetos, de elementos arquitetônicos desaparecidos, mas que constam da documentação do original, se confronta com posições distintas tomadas em outros projetos, onde demolem anexos posteriores para valorizar o edifício original (EEPG Prof. Dantés), demolem parte do edifício antigo para valorizar a parte mais interessante (Estação Guanabara em Campinas, na primeira versão com Lina) ou restauram o antigo e o valorizam com novos elementos ou um bloco contrastante (Museu Rodin). Nestes casos todos, a preservação sempre se enfrenta com a materialidade sobrevivente. Esta outra possibilidade que se apresenta nos projetos para a escola Coronel Joaquim José e o Conjunto KKKK – a de reconstruir o que havia desaparecido – diversifica ainda mais o uso das opções disponíveis e nos coloca diante de um fato irrefutável: a ausência de uma postura ortodoxa por parte do Brasil Arquitetura (e também de Lina Bo Bardi) no que diz respeito às correntes ou teorias de restauro. O conhecimento que eles têm a respeito das normas que regem projetos de restauração, com exceção da “Carta de



Figura 118 – Escola Cel. Joaquim José na década de 1930. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.



Figura 119 – Escola Cel. Joaquim José hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figuras 120, 121, 122 – Detalhe do passadiço. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.

Veneza”, são os adquiridos através da observação do que é produzido e debatido no ambiente cultural, e não da leitura e estudo sistemático dos documentos patrimoniais. Inexiste a preocupação, por parte dos arquitetos, em adotarem o *restauro estilístico*, ou o *restauro crítico*, ou outro qualquer. O trabalho ao largo das teorias lhes dá uma grande liberdade de exercitarem soluções distintas, de acordo com o objetivo pretendido para cada projeto:

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 decisões teóricas<sup>116</sup>.

Cada projeto tem muita coisa que é o 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 iniciar o trabalho<sup>117</sup>.

Mesmo esta recuperação do elemento desaparecido se dá por eleição de aspectos específicos, sem a preocupação em fazer tal qual está no documento original. No conjunto KKKK, por exemplo, se tivessem adotado a cobertura em meia água, de telhas cerâmicas, da mesma forma como era a original, não conseguiriam a total integração da marquise em concreto com os prédios antigos. Portanto, o que recuperam dos desenhos antigos é a idéia da marquise articuladora dos blocos – que, de resto, corresponde a um recorrente uso que fazem deste elemento – e não sua materialidade construtiva. Na escola Coronel Joaquim José, a intervenção já se traduz numa cópia da construção original, no início do século XX.

---

<sup>116</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 5 de agosto de 2008.

<sup>117</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 5 de agosto de 2008.

Avaliando a intervenção na escola a partir da “Carta de Veneza”, a operação de reconstrução dos passadiços originais contrapõe-se ao seu artigo 12 em que “os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte ou de história<sup>118</sup>”.

Na escola, o bloco novo distingue-se do antigo pelas contrastantes características arquitetônicas: prédio com estrutura de concreto armado, com vedação em alvenaria, caixilhos em alumínio e vidro, e fechamentos em elemento vazado de concreto. O diálogo entre diferentes criado aqui, entre o prédio antigo e o prédio novo, ainda é um pouco tímido quando comparado aos projetos posteriores de intervenção no patrimônio histórico e arquitetônico. Mas, já é evidente o contraste entre as distintas épocas das construções, mesmo que ainda não esteja presente a ousadia dos projetos posteriores, como acontece no Museu Rodin ou no Museu do Pão.



Figura 123 – Escola Cel. Joaquim José logo após a intervenção. Fonte: FERREIRA, 1998, p. 95.

A partir daqui, o tema da intervenção no preexistente torna-se freqüente, embora muitos deles não tenham sido executados. Nesse mesmo ano de 1992, Marcelo Ferraz é convidado a proferir palestra “Recuperação e Reciclagem de Edifícios Institucionais” no seminário *Projeto de Recuperação e Reciclagem do Tendal da Lapa, São Paulo SP*. Com a crescente difusão dos trabalhos do Brasil Arquitetura em publicações nacionais e internacionais, e a conseqüente vinculação da obra do escritório ao tema, esse tipo de atividade se tornará freqüente no dia-a-dia do arquiteto, a partir de 1997, com convites para uma infinidade de palestras e mesas-redondas em que se discute o patrimônio.

---

<sup>118</sup> Carta de Veneza. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 94. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio05.asp](http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio05.asp)>.



O arquiteto Marcelo Ferraz assume o papel de representante público do escritório Brasil Arquitetura, experiência iniciada ao lado e incentivada pela arquiteta Lina Bo Bardi – a maior parte dos projetos desenvolvidos com Lina, principalmente os de intervenções em edifícios e sítios históricos, estava ligada à esfera pública, o que deu ao arquiteto a possibilidade de transitar entre prefeituras e governos estaduais; a concepção e coordenação do Projeto Lina Bo Bardi (1993-2000), com o lançamento do livro e o vasto itinerário de exposições projetou Marcelo Ferraz em outros sítios nacionais e internacionais, intensificando a ligação de seu nome ao de Lina Bo Bardi. Ao tornar-se diretor executivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, em 1994, adentra o campo da programação cultural e editorial da entidade. Com a presença constante em exposições, publicações de livros, reuniões em órgãos públicos, ao mesmo tempo em que passa a ser conhecido como discípulo de Lina Bo Bardi, ganha projeção pública. É importante dizer que a manutenção dessa face também deve ser reconhecida por seus próprios méritos e de seu trabalho com os sócios.

Os projetos do Teatro Polytheama e do Conjunto KKKK, premiados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), respectivamente em 1997 e 2002, serão o início de uma linha de trabalho – no âmbito maior que é o currículo profissional dos arquitetos –, de intervenções em edifícios e sítios históricos. É a partir daqui também que a postura de contradição entre o novo e o velho conquistará a maturidade atingida nos projetos do Museu Rodin e Museu do Pão.

A idéia de readequação do Teatro Polytheama era anterior e já existia um projeto não construído, de 1986, da arquiteta Lina Bo Bardi, que contou com a colaboração dos arquitetos Marcelo Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki. Tal idéia voltou à cena em 1995, com uma encomenda agora feita ao escritório Brasil Arquitetura e aos arquitetos André Vainer e Roberval Guitarrari. Apenas parte do primeiro projeto foi aproveitada uma vez que as necessidades programáticas eram outras. Além da restauração e readequação do teatro



Figuras 124 e 125 – Proposta de intervenção no Teatro Politytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

– também presentes na encomenda feita à Lina Bo Bardi –, o programa fora ampliado e a nova solicitação contava com salas de ensaio, depósitos, oficinas, restaurante, choperia e belvedere.

As intervenções realizadas no edifício histórico são claramente perceptíveis pelo uso do concreto aparente, utilizado nas novas escadas de acessos aos pisos superiores e nas passarelas de ligação entre os pisos. Para que a nova circulação pudesse ser implantada, duas caixas de concreto, também aparente, foram acopladas de cada lado do teatro. Na retomada do projeto pelo escritório Brasil Arquitetura, não foi possível incorporar o terreno ao lado, já destinado a outra utilização. Como a expansão do teatro fazia parte do programa, a solução encontrada pelos arquitetos foi a de propor um edifício anexo na parte posterior do corpo principal do teatro, uma caixa de concreto aparente de quatro pavimentos, ocupando todo o fundo do lote, com espaços para oficinas, sala de ensaios, vestiários e bar-restaurante<sup>119</sup>. O declive acentuado do terreno permitiria a ligação do novo anexo (não construído) com a rua posterior, em cota bem inferior à rua de acesso principal. Com isso, o nível de acesso do teatro corresponderia ao da laje de cobertura do anexo, conformando um terraço com vista para a cidade onde estaria o café-restaurante.

O aspecto formal do anexo e o modo como ele se ligaria à edificação antiga foram bastante estudados pela equipe. Diversos croquis disponíveis no acervo de escritório mostram uma infinidade de soluções que poderiam ser adotadas nesta parte posterior: marquise com formas curvas; uma grande caixa abrigando a circulação vertical que daria acesso aos níveis superiores de platéia (solução que possui mais variações); aberturas-buracos ao estilo Lina Bo Bardi, como as existentes no bloco novo do Sesc Pompéia em São Paulo e no restaurante da Ladeira da Memória em Salvador. Em cada um dos croquis se nota a

<sup>119</sup> No projeto da arquiteta Lina Bo Bardi também havia a previsão de um restaurante, mas seria um espaço enterrado, uma espécie de gruta.

preocupação dos arquitetos em resolver a relação entre o novo e o velho – ora aproximando-os, ora afastando-os –, para, finalmente, decidirem pela criação de um espaço vazio entre os prédios, que são ligados por uma passarela, solução que se tornará prototípica e será retomada em diversos futuros projetos de intervenção na preexistência.

Em 1996 e 1997 o projeto para readequação dos Estúdios Vera Cruz e para implantação de um Centro Cultural Vera Cruz, respectivamente, volta à prancheta dos arquitetos do Brasil Arquitetura. Assim como no Polytheama, os arquitetos são solicitados a reestruturarem um projeto já realizado por Lina Bo Bardi. A arquiteta e sua equipe de colaboradores (Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer) trabalha no projeto para readequação dos antigos estúdios Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. A Cia. Cinematográfica Vera Cruz foi fundada em 1949 por iniciativa de Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. 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, feira de móveis e outros eventos; o estúdio menor estava alugado para a Televisão e Cinema LTDA (TVC)<sup>120</sup>. O conjunto original é formado por dois grandes galpões idênticos, contíguos entre si, mais um galpão menor, a portaria e o estacionamento. Os dois galpões maiores são retangulares, construídos em estrutura de concreto armado e vedação em alvenaria de tijolos, cada um com sua própria cobertura em telhas metálicas, sustentadas por estruturas

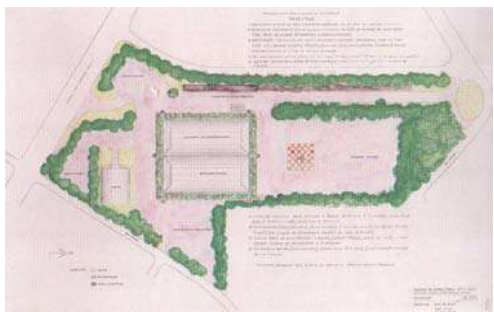
---

<sup>120</sup> Fonte: *NOVA Vera Cruz*. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, INI Produções, 1997.





Figuras 126 – Vista aérea os estúdios Vera Cruz na década de 1950. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 316.

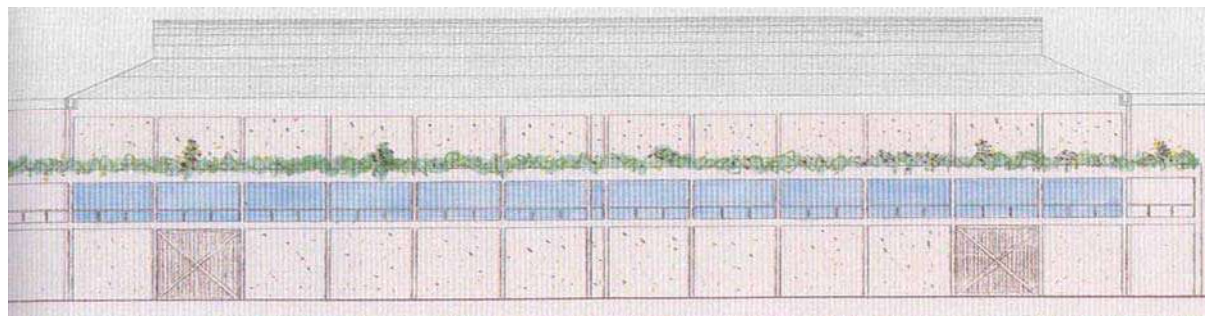


Figuras 127 e 128 – Proposta de intervenção de Lina Bo Bardi nos Estúdios Vera Cruz – implantação e fachada. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 316 e 317.

também metálicas. O galpão menor, de planta retangular, é formado por cobertura metálica em abóbada semicircular.

O projeto previa a reforma dos maiores galpões: um deles abrigaria o Museu Vera Cruz, uma Pinacoteca e uma sala permanente de Exposições Artísticas; o 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. Todos os acréscimos posteriores seriam demolidos. A área verde seria aumentada e ainda previa-se a implantação de 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 ao superior<sup>121</sup>.

A retomada do projeto para os estúdios Vera Cruz praticamente não reaproveita nada do primeiro projeto desenvolvido em 1991, pois vinha com uma nova solicitação: a criação de um Centro Cultural que abrigaria novos estúdios de cinema e TV.



<sup>121</sup> Segundo Olívia de Oliveira, as escadas de Lina Bo Bardi têm menos uma importância utilitária do que poética e podem ser comparadas às escadas projetadas por Berthold Luketkin. As escadas de Lina são “um dínamo”, “um turbilhão”, “derramam-se no interior do edifício”, “são também lugar e encontro”. Fonte OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006, p. 173-183. Em poucas obras do Brasil Arquitetura as escadas marcam sua presença escultórica no espaço, mas não tanto como a poética presente nas escadas de Lina Bo Bardi – escadas da intervenção na Casa de Cachoeira (1989), da Residência Ubiracica (1996), da Residência do Muro Azul (1994) e da Residência Morumbi (1999).

O projeto não construído – e que contou com a colaboração de Eduardo Colonelli e Ana Paula Gonçalves Pontes<sup>122</sup> – previa que todos os acréscimos posteriores seriam demolidos, enquanto a estrutura de concreto ao redor dos estúdios criaria uma espécie de anel para abrigar todas as atividades de apoio. Por sua vez, o galpão menor, abrigando o cine teatro, seria abraçado por dois anexos novos – o Memorial Vera Cruz e o conjunto do cinema e restaurante. Os prédios novos resgatam a tipologia anteriormente utilizada pelos arquitetos: os dois volumes de perfil trapezoidal, dispostos em paralelo. Assim como no Teatro Polytheama, os croquis revelam vários estudos de diálogo entre o novo e o existente.

No ano de 1996, ao tomarem conhecimento do antigo conjunto da imigração japonesa existente em Registro – o Conjunto KKKK –, os arquitetos colocam em exercício a “prática política do projeto”, conforme explica o próprio arquiteto Marcelo Ferraz:

Nós criamos a oportunidade e desenvolvemos a *prática política do projeto*: montamos o projeto, vamos até o cliente, vendemos a necessidade da idéia, ajudamos a montar o programa, vamos atrás de verba e promovemos todo o necessário para a construção. Ou seja, a arquitetura nasce do zero, totalmente da nossa vontade<sup>123</sup>.

Parece uma tarefa simples, mas a efetiva viabilização da recuperação do Conjunto KKKK se desenrolou por aproximadamente dez anos, tempo esse decorrido entre os primeiros contatos com os responsáveis locais até a inauguração do conjunto.



Figura 129 – Maquete do projeto do Centro Cultural Vera Cruz. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>122</sup> O arquiteto Eduardo Argenton Colonelli, atualmente associado a Silvio Oksman, foi anteriormente sócio de Weliton Ricoy, com quem realizou, associados a Paulo Mendes da Rocha, o projeto de reforma e adequação da Pinacoteca do Estado entre 1993 e 1998. A arquiteta Ana Paula Gonçalves Pontes iniciou sua carreira profissional em São Paulo, associada ao Una Arquitetos e atualmente é uma das responsáveis pelo escritório carioca do arquiteto francês Christian de Portzamparc, desenvolvendo o projeto da Cidade da Música na Barra da Tijuca.

<sup>123</sup> FERRAZ, Marcelo C. Preservação da vida. Entrevista concedida à Simone Sayegh. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 20, n. 130, p. 48-51, jan. 2005, p. 50.

Ferraz tomou conhecimento do local ao aceitar o pedido de Lina Bo Bardi para representar seu esposo Pietro Maria Bardi em um evento na cidade de Registro, realizado, exatamente, em um dos espaços do KKKK, por volta de 1990<sup>124</sup>. Após levantamentos, estudos e elaboração de um programa, teria início a peregrinação por órgãos públicos, na tentativa de se colocar em prática o projeto propriamente dito. Foi um cliente do escritório, o empresário Emerson Kapaz, para quem os arquitetos haviam projetado a residência do Muro Azul, que promoveu o contato do grupo com o então prefeito eleito, o Sr. Samuel Moreira.

O projeto prescrevia a restauração das edificações já existentes e bastante deterioradas pelas interferências climáticas da região. Alguns elementos e anexos adicionados às edificações ao longo dos anos foram eliminados pelos arquitetos para que o conjunto voltasse à configuração original. Todos os elementos novos – caixa do elevador, divisões internas dos galpões e marquise – denotam a contemporaneidade, pois utilizam materiais



Figura 130 – Vista geral do Conjunto KKKK depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

---

<sup>124</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

novos e técnicas construtivas atuais. O prédio novo que abriga o auditório – um bloco branco localizado ao lado dos edifícios antigos – lembra muito o bloco novo do Centro Cultural Estação Guanabara, por possuírem aspectos formais e construtivos semelhantes: a adoção de bloco compacto fechado com planta retangular; o uso intensivo do branco no volume externo; o detalhe das gárgulas; as poucas aberturas etc.

Em 1997, duas novas solicitações referentes aos projetos de intervenção em edifícios preexistentes são depositadas na mesa de trabalho do Brasil Arquitetura. A primeira – o projeto para o Centro de Exposições e Museu da Imigração de Jundiaí –, é muito parecida com os anteriores, mas a segunda, a Requalificação do Bairro Amarelo, em Berlim, é uma novidade pois avança em direção a um território ainda virgem para o escritório: o exterior.

O Centro de Exposições e Museu da Imigração de Jundiaí seria implantado na antigas Indústrias Argos. A Argos Industrial S.A. foi fundada em 1913, por Ernesto Diederichsen, com a denominação de “Sociedade Industrial Jundiahyense”, passando, depois, a se chamar “Sociedade Argos Industrial”. Em 1927, a indústria passou a ter a denominação definitiva de Argos Industrial S.A.. Ela atuou no setor têxtil, principalmente na produção de brins e gabardines. 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<sup>2</sup> para funcionários.

O projeto previa a readequação dos espaços existentes<sup>125</sup> – salão da indústria para exposições e eventos; museu da indústria com exposição permanente sobre a história da industrialização de Jundiaí; Museu da Imigração, *Circolo Italiano*, áreas administrativas e de



Figura 131 – Vista aérea dos remanescentes das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>125</sup> Memorial do Centro de Exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiaí. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figuras 132 e 133 – Bairro Amarelo antes e depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

apoio (restaurante, café, estar) – e a construção de um edifício novo, para exposições temporárias, para o qual 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. Os croquis nos remetem à solução adotada no Museu Rodin, com uma diferença nas treliças que, neste caso, seriam executadas em madeira.

A requalificação do Bairro Amarelo faz parte do desejo de recaracterização de edificações residenciais construídas sob o influxo da Guerra Fria, quando o governo comunista da Alemanha Oriental implantou inúmeros conjuntos habitacionais com elementos pré-fabricados, entre os anos 1960 e 1980. De razoável qualidade construtiva, mas com limitadas condições urbanísticas, estes bairros novos passaram por um severo processo de degradação ao longo do tempo. Com a reunificação alemã, após a queda do Muro de Berlim em novembro de 1989, tais conjuntos precisavam passar por melhorias que os tornassem compatíveis com a poderosa Alemanha capitalista vitoriosa.

O concurso para um desses conjuntos, o Gelbes Viertel, foi destinado à participação exclusiva de arquitetos latino-americanos, segundo direcionamento da organização, que abriu uma concorrência apenas para escritórios deste continente<sup>126</sup>. Entre os finalistas do concurso para a Requalificação do Bairro Amarelo estavam o escritório MSGSSS de Clorindo Testa, a dupla de arquitetos mineiros Éolo Maia e Jô Vasconcelos, e o escritório

<sup>126</sup> O arquiteto brasileiro Pedro Moreira, a quem coube a tarefa de fazer o convite para os arquitetos brasileiros, explica como se deu a escolha dos participantes: “tive em 1997 a oportunidade de convocar quatro escritórios brasileiros para um concurso internacional visando a reestruturação do Bairro Amarelo em Berlim Oriental, um conjunto habitacional de pré-fabricados de concreto com 3.200 habitações. Tarefa sensível e difícil num contexto social em flamas, depois da bancarrota do socialismo real. E era a chance de restabelecer uma presença brasileira depois do nosso isolamento do mundo. Optei por chamar colegas que, com as mais diferentes linguagens e atitudes, introduziram novas vitalidades no panorama nacional: Anne Marie Sumner, Brasil Arquitetura (ganhadores do concurso), Éolo Maia e Jô Vasconcelos, e Marcos Acayaba (que infelizmente não participou)”. MOREIRA, Pedro. “Duas lembranças de Éolo Maia”. *Arquitextos* n. 029. Texto Especial 153. São Paulo, Portal Vitruvius, out. 2002 <[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp153.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp153.asp)>.

Brasil Arquitetura, que acaba vencendo o certame com um projeto apoiado na cultura popular da América Latina<sup>127</sup>.

O projeto que, uma vez construído, projetaria o nome do escritório e de seus titulares para um público mais amplo<sup>128</sup>, adotou quatro premissas: o uso de cores, com a função de dar uma identidade aos edifícios; a utilização de muxarabis, em contraste com o concreto; o uso de azulejos com motivos indígenas (realizadas por indígenas de uma reserva nacional); a utilização de obras de artistas brasileiros (Franc Krajcberg, Amílcar de Castro, Miguel dos Santos e Siron Franco). Esta última prescrição – a incorporação de obras de arte à arquitetura, uma clara vinculação à tradição de síntese das artes – está presente com certa constância em projetos dos arquitetos. Em 1998, por exemplo, Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci sugeriram ao *Bank Boston*, durante a reforma de sua sede na Avenida Paulista, a aquisição de duas telas da série “Azul e Preto”, do artista Amílcar de Castro.

É interessante notar na trajetória do Brasil Arquitetura como projetos já realizados, ou mesmo os em andamento, acabam por evocar outros projetos. É o caso da Praça dos Expedicionários e do Parque Beira Rio, em Registro, realizados pouco depois do início da readequação do Conjunto KKKK, em 1997. Esses projetos surgiram como desdobramento da intervenção inicial na área do KKKK e a proposta dos arquitetos era a de recuperar a margem do Rio Ribeira do Iguape com a implantação de um parque linear dividido entre Parque Urbano, Parque Cívico, Parque de Lazer e Parque de Esportes, com o intuito de permitir o desenvolvimento de atividades junto ao rio (navegação de passeio e esportes

---

<sup>127</sup> O convite à escritórios latino-americanos para a participação no concurso deve-se à pesquisa realizada com os moradores sobre um tema do mundo com o qual eles se identificassem; e a América Latina foi o escolhido. Fonte: Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, em 16 de outubro de 2008.

<sup>128</sup> O projeto de Requalificação do Bairro Amarelo, amplamente divulgado nos periódicos nacionais e internacionais, foi exposto na 3ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1997, e tema da mesa-redonda Arquitetura Brasileira em Berlim, em 1999.

náuticos) e, também de favorecer a integração da população com o rio. Mais tarde, em 2005, o escritório é convidado para projetar a reforma de um casarão em frente ao KKKK, onde se instalaria a Biblioteca Municipal de Registro, mas não houve recursos para a efetivação do projeto. Não se conhece a história do casarão, mas o projeto do Brasil Arquitetura previa a liberação da edificação original de todos os acréscimos posteriores, a adaptação das salas solicitadas à configuração interna existente e a construção de uma laje de concreto que criaria um espaço externo coberto no pavimento térreo e um terraço no pavimento superior. O desenho dessa laje é o mesmo utilizado na marquise do conjunto KKKK – em concreto aparente com a diminuição da espessura nas bordas – mas não somente a ela porque, na maioria dos projetos com propostas de lajes em concreto aparente utilizadas como passarelas, marquises ou coberturas, os arquitetos recorrem a essa solução.

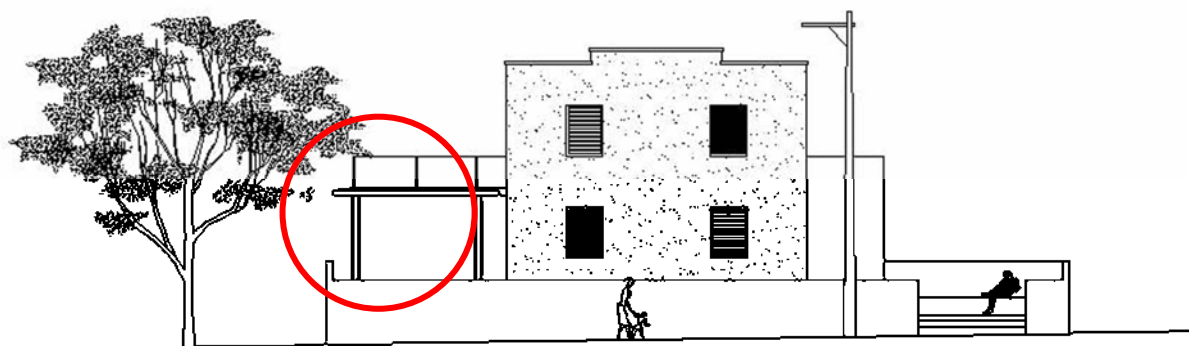


Figura 134 – Fachada da Biblioteca de Registro, detalhe da marquise. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Os arquitetos propuseram ligar o Conjunto KKKK, com a reforma da escada pública que liga o conjunto à Praça dos Expedicionários, em uma cota superior. O projeto também incluía um novo desenho para a praça, com a implantação de marquises semelhantes às utilizadas no KKKK, onde seriam abrigadas as lanchonetes. Essa tipologia adotada para a incorporação de serviços de apoio ao usuário da praça também foi utilizada no Largo do Mercado em Cambuí, 2001.

Em 2001, os arquitetos, que haviam projetado o Paço Municipal de Cambuí, são contratados pela prefeitura da cidade para a realização de um pacote de projetos<sup>129</sup>: o Parque Rio das Antas e Plano de Expansão de Cambuí<sup>130</sup>, a readequação de edificação histórica para implantação de Instituto Cultural e Museu da Cidade, a remodelação da Praça Central, a recuperação do Paço Municipal, a reforma do Largo do Mercado Municipal, a reforma do adro da Igreja Nossa Senhora da Conceição<sup>131</sup> e a readequação da Praça São Benedito. Desse conjunto, primeiramente, apenas o projeto para o Largo do Mercado se viabilizou. Quatro anos depois, em 2005, reformam e ampliam o Mercado Municipal da cidade.

Assim como em Registro, o Parque Rio das Antas ou Parque Beira Rio<sup>132</sup> prescrevia a criação de um parque urbano junto ao rio das Antas e Itaim, com o objetivo de restabelecer



Figuras 135 e 136 – Praça dos Expedicionários, durante as obras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>129</sup> O contrato de um pacote de projetos possibilitava aos arquitetos a liberdade de sugerir o que fosse necessário para a cidade; a verba para sua execução viria através das leis de incentivo e de uma parceria com a Nestlé. Depoimento informal de Cícero Ferraz, arquiteto colaborador do Brasil Arquitetura.

<sup>130</sup> Em alguns estudos o projeto aparece com o nome de Parque Beira Rio em Cambuí.

<sup>131</sup> O projeto para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição também conhecida como Igreja das Vazes, por situar-se no bairro rural das Vazes, é de autoria de Francisco Fanucci. A igreja foi construída na encosta. Fanucci idealizou o projeto para a criação de taludes e áreas planas ao redor da igreja, formando um adro onde pudessem ocorrer festas religiosas. O projeto não foi implantado na sua totalidade. Também não foram encontrados os desenhos a respeito. As informações são baseadas em informações do próprio arquiteto e em referências encontradas em CRUZ, Eneida Carvalho Ferraz. Cambuí, 20 casas do século 20. Cambuí, 2006, p. 129-131.

<sup>132</sup> No caderno de apresentação de estudos arquitetônicos para o Parque Beira Rio em Cambuí são utilizadas as mesmas imagens já apresentadas no Memorial do Parque Beira Rio de Registro, para exemplificar a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

a relação da cidade com o rio – “o parque Beira Rio resgatará em nossa cidade a rica convivência dos habitantes com seus rios, como no passado, e terá decisivo papel de ser gerador do desenho urbano e primeiro passo no sentido do futuro que desejamos para Cambuí”<sup>133</sup>. Dentre as proposições dos arquitetos podemos citar: a recuperação das faixas das margens, a recomposição da mata ciliar, a implantação de áreas de lazer e esportes, o controle e criação de estação de tratamento de esgotos, a construção de barragem para criação de um lago.

Em entrevista à revista *AU*, o arquiteto Marcelo Ferraz expõe, de maneira generalizada, a necessidade de recuperação da relação entre a cidade e o seu rio:

Todo município tem seu rio, ribeirão ou riacho, mas grande parte desses recursos está degradada. É mais que urgente que se pense na recuperação da relação da cidade com o rio. Já estamos muito atrasados no resgate dessas áreas: a Europa já fez isso há tempos. Esse projeto poderia ser um programa nacional, assim como o Monumenta. Da mesma forma como eu acredito no restauro dos centros históricos, acho inexorável intervir nessas áreas ribeirinhas<sup>134</sup>.



Figura 137 – Parque Rio das Antas e Plano de Expansão de Cambuí. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O projeto de readequação da Praça São Benedito, junto à Igreja de São Benedito, previa: a reforma do piso; a implantação de bancos junto às árvores existentes; a adequação dos arremates aos pés das árvores; a incorporação de paus-mastro, à direita da entrada da igreja, para os santos padroeiros. Quanto ao prédio da igreja, os arquitetos sugeriam a demolição do sanitário existente e a construção de um anexo encostado nos fundos da igreja, com áreas de apoio às festas da comunidade (sanitários e cozinha). O anexo, um

<sup>133</sup> Caderno de Estudos Arquitetônicos – Parque Beira Rio em Cambuí, maio – 2001. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>134</sup> FERRAZ, Marcelo C. Preservação da Vida. Entrevista concedida à Simone Sayegh. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 20, n. 130, p. 48-51, jan. 2005, p. 51.

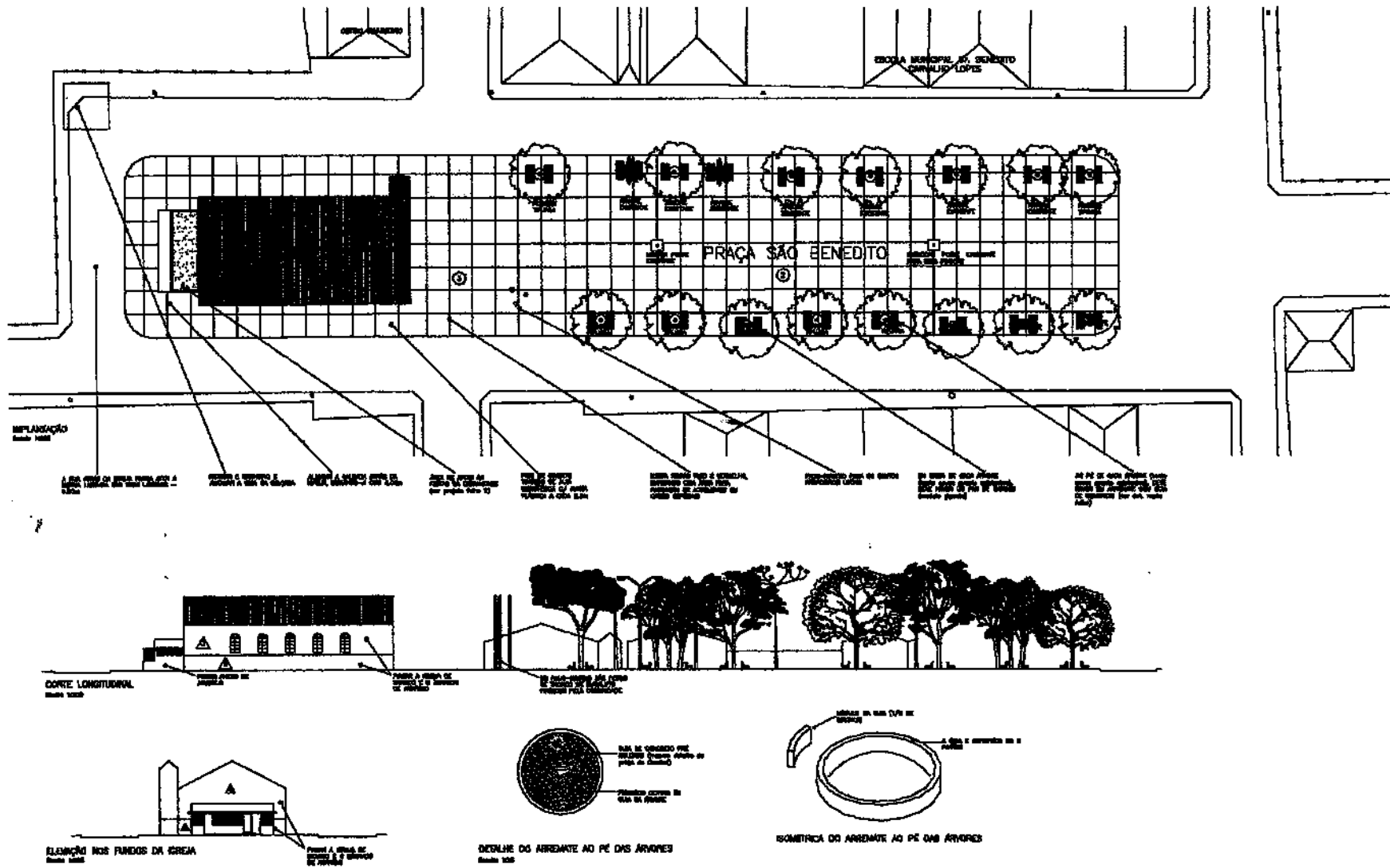


Figura 138 – Projeto para Praça São Benedito. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 139 – Vista geral do Largo do Mercado. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 140 – Quiosque do Largo do Mercado. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

volume ortogonal pintado de branco e com teto-jardim, incorpora como elemento tradicional fechamentos em paus de pontalete com 6,00 x 6,00 cm assentados na diagonal. A remodelação da Praça Central Coronel Justiniano segue as mesmas prescrições para a Praça São Benedito: reforma do piso e implantação de banco junto às árvores, e ainda, implantação de uma fonte, plantio de árvores e construção de laje de concreto como cobertura para o ponto de táxi existente.

A recuperação do Paço Municipal previa limpeza das fachadas, aplicação de proteção hidrófuga à base de silicone nas superfícies de concreto, pintura geral, revisão elétrica e hidráulica, retirada do piso de plurigoma dos 1º e 2º pavimentos e retirada das grades de fechamento no térreo, desfigurando o projeto original que tinha por objetivo a integração da praça (em frente) com o prédio, uma espécie de ampliação do espaço público.

O projeto do Largo do Mercado foi implantado antes mesmo da reforma do Mercado Municipal. A proposta dos arquitetos baseou-se na construção de uma laje de cobertura de 38,00 x 6,40 m onde pudessem ser incorporados espaços, espécies de quiosques para apoio ao usuário do local. O partido adotado tem características semelhantes às do projeto para a Praça dos Expedicionários: laje em concreto armado aparente com diminuição da espessura das bordas e alguns fechamentos e detalhes em muxarabi de madeira. O local escolhido para a implantação da laje prevê a liberação de espaço em frente ao prédio do Mercado, não interferindo na perspectiva de que vem da praça central e integrando, dessa forma, as duas áreas.

Em São Gabriel da Cachoeira AM, o Brasil Arquitetura atuará, em épocas distintas, em cinco projetos: em 1994, a Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – Foirn 1, e a Residência dos pesquisadores do ISA; em 2000, a Sede do ISA e a Garagem de

Barcos do ISA; e, em 2002, o Centro de Coordenação e Comercialização da Foirn 2.

O primeiro contato com o governo do município de São Gabriel da Cachoeira se dá no final de 1993, quando Beto Ricardo, do Instituto Socioambiental, procura o Brasil Arquitetura para avaliar um imóvel considerado histórico e que havia sido adquirido pela Foirn. Fanucci visita o local, constata a precariedade e a má conservação da edificação, e sugere a construção de um novo prédio que pudesse abrigar a parte administrativa e de uma outra edificação – uma espécie de maloca – a ser utilizada como centro cultural. A proposição de uma maloca propiciou o resgate das técnicas tradicionais por parte do próprio povo indígena de região:

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<sup>135</sup>.

Com a realização desse primeiro projeto, o Brasil Arquitetura acabou recebendo novas encomendas que faziam parte da ampliação das atividades socioambientais em São Gabriel da Cachoeira.

Dessa forma e, daqui para frente, ano a ano, projetos de intervenção no patrimônio histórico serão constantes na pauta do escritório. Em 2000, os arquitetos do Brasil Arquitetura participam do concurso para o Museu do Telefone, promovido pelo IAB-RJ, a ser implantado em prédio de 1911, originalmente um antigo edifício da extinta Central Telefônica Beira-Mar. A proposta se divide em duas partes: no edifício antigo estariam todas as funções destinadas ao Museu; no edifício novo, praticamente um anexo, estariam as funções de suporte – livraria, café, centro de pesquisa, arquivo e documentação, salas administrativas.



Figuras 141 e 142 – Proposta para o Museu do Telefone. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>135</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em 09 e outubro de 2008.



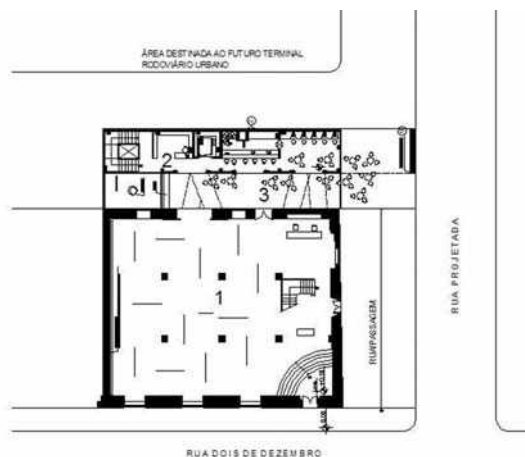


Figura 143– Planta do Museu do Telefone.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

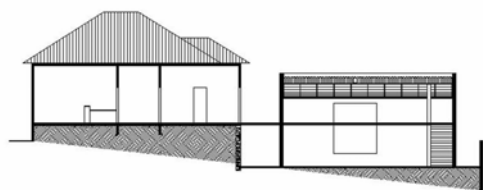


Figura 144 – Corte do Museu de Cambuí.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil  
Arquitetura.

Os arquitetos situaram o prédio novo na parte posterior do prédio antigo, deixando-o fora do campo visual das pessoas que passam pela rua; contudo, uma espécie de marquise se projeta para fora do alinhamento dos dois prédios e marca, do ponto de vista urbano, a intervenção. A exemplo da intervenção no Teatro Polytheama, o prédio novo, um prisma retangular, de concreto e vidro, se articularia por pequenas passarelas<sup>136</sup>, em todos os pavimentos, com o prédio antigo.

No ano seguinte, o escritório projeta o Museu de Cambuí, obra não realizada. O Museu seria implantado em um casarão de um pavimento, tombado pelo município, localizado no centro e considerado um dos mais antigos da cidade. Do ponto de vista funcional, no casarão antigo estariam dispostos os espaços administrativos, sala para vídeo e bar-café. No fundo do lote, aproveitando o declive do terreno, um prédio novo, de dois pavimentos, se consolidaria como espaço museológico. Tal como no Museu do Telefone, a estratégia de ligar os dois prédios de idades diferentes se daria por passarela.

O ano de 2002 é marcado pelo maior número de encomendas de projeto ligado ao patrimônio – Museu Rodin-Bahia, Museu Oscar Niemeyer, Museu de Porto Seguro, Engenho Central de Piracicaba, Centro Cultural Tacaruna.

O Museu Rodin Bahia<sup>137</sup> – projeto de 2002, concluído em 2006 e premiado na categoria Obra Concluída na Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo de 2007 – é o resultado do exercício de responder às solicitações de preservar, demolir e interagir. Em um mesmo terreno, dois prédios de épocas distintas – com diferenças estéticas e duas tipologias que têm a mesma função – convivem harmoniosamente, apesar da contradição. Ambos

<sup>136</sup> As passarelas, vistas em planta, criam diagonais que se cruzam e se assemelham às passarelas que ligam os blocos novos do Sesc Pompéia, SP.

<sup>137</sup> Hoje o espaço é chamado de Palacete das Artes Rodin Bahia em virtude da não consolidação do espaço como Museu de obras do escultor Auguste Rodin. Contudo, está em curso um novo acordo para a vinda das peças originalmente previstas de Auguste Rodin.

possuem praticamente o mesmo número de pavimentos e a mesma área, sendo que, em planta, têm quase o mesmo perímetro. Entretanto, o edifício novo deixa o palacete já existente ser a personagem principal da composição, uma vez que se situa atrás dele e possui altura menor (em função de um dos pavimentos situar-se no subsolo). Através dos materiais, das técnicas construtivas e do desenho, cada um protagoniza seu tempo, mas se interligam fisicamente por meio de uma passarela. Esta, a princípio, parece uma simples solução funcional, um dispositivo para unificar o percurso de um museu a outro como se ambos tivessem de ser visitados no mesmo tempo. No entanto, as atividades de cada um podem existir de maneiras independentes: um abriga exposições permanentes; o outro, exposições temporárias. Desse modo, a solução dada pelos arquitetos parece ser uma escolha que vai além da questão estritamente funcional e constituindo-se uma questão simbólica.

O projeto do Centro Cultural Tacaruna, fruto de concurso realizado em 2002 – e do qual o Brasil Arquitetura não foi o ganhador –, previa uma grande demolição das construções posteriores, mantendo-se apenas o antigo conjunto fabril. Segundo os arquitetos, “o edifício histórico deverá respirar, tornar-se senhor de seu significado visual e imaginário. Nesse sentido será liberado de todas as construções parasitas e terá suas quatro fachadas valorizadas [...] Será feito um saneamento físico”<sup>138</sup>. A decisão não pontual se apoiava em uma postura projetual liberta de constrangimentos orientados por posturas patrimoniais, como se pode verificar nas palavras de Francisco Fanucci: “às vezes tem que se tirar coisas, acréscimos adquiridos, ou, até mesmo, partes originais que, em alguns casos



Figura 145 – Museu Rodin Bahia. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 146 – Proposta para o Centro Cultural Tacaruna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>138</sup> Memorial de Projeto para o Centro Cultural Tacaruna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



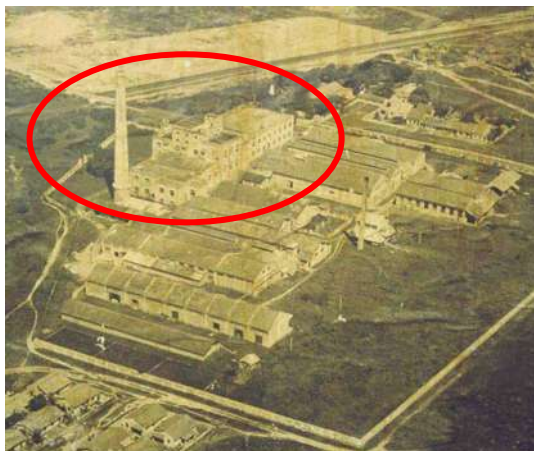


Figura 147 – Vista aérea do Conjunto Tacaruna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

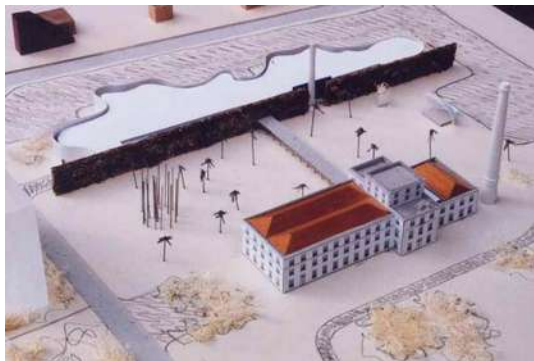


Figura 148 – Maquete com a proposta para o Centro Cultural Tacaruna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

escondem ou prejudicam aquilo que é essencial. Muitas vezes tirar é uma maneira de salientar”<sup>139</sup>.

Do ponto de vista conceitual, o projeto do Centro Cultural Tacaruna se assemelha ao do Conjunto KKKK: os arquitetos promovem a limpeza dos acréscimos para valorizar o prédio antigo e, de acordo com a solicitação, realizam pequenos acréscimos novos para adequação das edificações aos novos usos. Ao lado do antigo dispõem o novo, que se relacionará com aquele nos âmbitos visual e funcional. No caso do Tacaruna, o prédio novo, a 70 metros do antigo, se ligaria ao prédio antigo por uma extensa marquise de concreto. Se, do ponto de vista funcional, essa marquise cumpre o mesmo papel das passarelas presentes em projetos anteriores, do ponto de vista projetual ela assume um significado distinto, pois tem marcada presença paisagística, inserindo-se no meio de um amplo espaço livre formado pelos dois edifícios que une e por elementos escultóricos no sentido transversal, conformando um enorme jardim de forma retangular.

A antiga Casa de Câmara e Cadeia, construída por volta de 1760, e tombada pelo Iphan dois séculos mais tarde, foi convertida no Museu de Porto Seguro após pesquisa histórica realizada por Ana Beluzzo, com museografia e intervenções arquitetônicas de autoria do escritório Brasil Arquitetura<sup>140</sup>. O prédio, pertencente à Prefeitura *Municipal* de Porto Seguro,

<sup>139</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, realizada em 22 de novembro de 2007, ao ser questionado sobre quais são os critérios fundamentais para se trabalhar com o patrimônio.

<sup>140</sup> O prédio já era utilizado, de forma precária, como museu. A Fundação Roberto Marinho já vinha reformando o prédio com a intenção de modernizar o espaço museológico. Contrataram a pesquisadora e professora da história da arte da USP Ana Beluzzo para a concepção do novo museu. A coordenadora do projeto, a produtora cultural Ana Helena Curti foi quem entrou em contato com o arquiteto Marcelo Ferraz e fez o convite para o projeto. Segundo Ferraz, “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”. Fonte: Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 19 de março de 2008.

foi cedido em comodato ao Iphan, em 1996, para a instalação do museu que funcionou de forma provisória até o início de 1997. Dois anos depois, iniciaram-se as obras de restauração, sob patrocínio da Fundação Roberto Marinho.

A construção original, de planta retangular, construída em alvenaria de pedra e cobertura de telhas cerâmicas em quatro águas, é formada por dois pavimentos independentes: a Casa de Câmara no pavimento superior, e a Cadeia, no térreo. Os pavimentos não possuíam ligação interna, eram independentes, e o acesso ao pavimento superior se dava por escada localizada de frente à porta de acesso no nível térreo, no centro da fachada frontal. O pavimento superior divide-se em três salas – duas de cada lado da escada, e uma sala maior, ao 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 possui a mesma divisão do pavimento superior e é acessado por meio de duas portas, 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. Segundo o arquiteto Marcelo Ferraz, “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”<sup>141</sup>.

O projeto criou um percurso que se inicia na Sala da Civilização Indígena, Sala dos Navegadores e Sala do Encontro, dispostas no pavimento superior. Uma escada nova – que não era a primeira opção dos arquitetos – dá acesso ao térreo, a partir da Sala do Encontro, chegando à Sala dos Saberes e Fazer, onde o percurso continua pela Sala de Exposições



Figura 149 – Museu de Porto Seguro, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

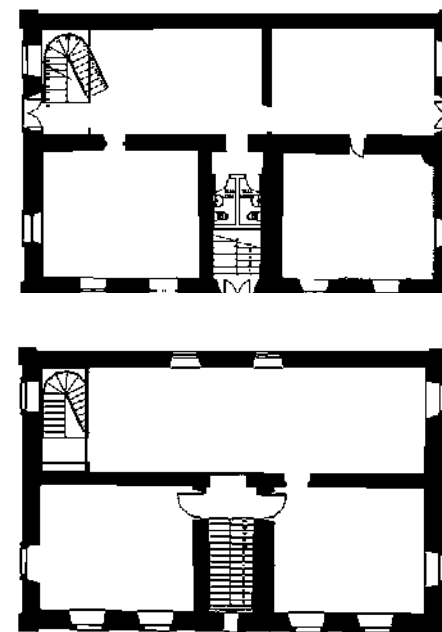
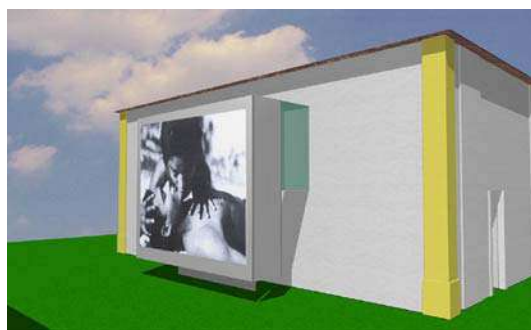
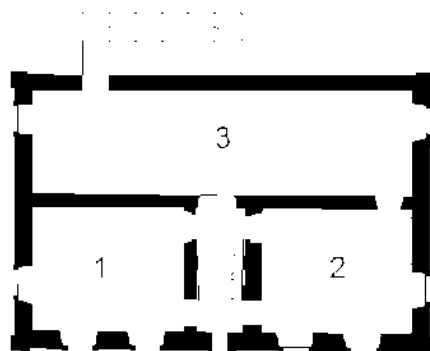


Figura 150 – Plantas do térreo e superior do Museu de Porto Seguro, após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>141</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 19 de março de 2008.



Figuras 151 e 152 – Proposta não-executada para a nova circulação vertical do Museu de Porto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Temporárias, Sala de Câmara e Cadeia, e por uma pequena loja/café. No térreo, a Sala de Câmara e Cadeia sofreu algumas intervenções internas: duas paredes foram descascadas para mostrar a alvenaria de pedra, e as outras duas foram pintadas de preto para criar a ambientação cenográfica necessária para as peças que ali seriam expostas.

O acervo do Museu de Porto Seguro é composto de peças que remetem ao período do descobrimento do Brasil e à chegada dos portugueses a Porto Seguro. Num primeiro contato com ele, o visitante se depara com ornamentos e paramentos utilizados pelos indígenas, como mantos, colares, urnas. Em um segundo momento, na Sala dos Navegadores, pode-se conhecer instrumentos e práticas dos navegadores portugueses – astrolábios, agulhas para marcações, mapas, gravuras e desenhos que recontam episódios desse capítulo da História do Brasil. Na Sala do Encontro há vídeo explicativo que mostra o encontro dos portugueses com os índios, e o início do povoamento da região. O pavimento térreo tem espaços mais interativos: na Sala dos Saberes e Fazeres, um grande painel com a linha do tempo ilustra o início da história do Brasil; no mesmo ambiente, uma bancada composta por computadores permite ao visitante o acesso a mídias interativas; a Sala de Câmara e Cadeia faz referência à memória do prédio; a Sala de Exposições Temporárias é o espaço de maior flexibilidade do museu já que propicia a renovação do acervo por meio de novas exposições.

Por necessidade museológica, alguns vãos internos no piso superior foram fechados. Mas o projeto não ficou como os arquitetos imaginaram inicialmente, pois duas importantes decisões não foram aprovadas pelo Iphan: a primeira, a ligação por uma pequena passarela, localizada sobre a escada principal de acesso ao pavimento superior, entre a Sala da Civilização Indígena e a Sala dos Navegadores; a segunda, a construção de uma escada externa, que conformaria um volume que se projetaria para fora do prédio na fachada

posterior, substituindo a “falsa” escada existente<sup>142</sup>. Este seria o elemento de maior destaque na intervenção e havia a previsão de que o volume em balanço se transformaria em tela de projeção externa a ser utilizada como cinema ou em eventos ao ar livre.

A solução adotada pelos arquitetos para a ligação interna entre os pavimentos foi a construção de uma escada com características contemporâneas, no lugar da escada de madeira, muito semelhante à escada da residência Ubiracica. Havia a previsão de implantação de elevador para atender à legislação de acessibilidade, porém a proposta não foi aprovada pelo Iphan<sup>143</sup>.

A proposta do Brasil Arquitetura para o Museu de Porto Seguro, considerando suas características de edifício antigo restaurado com inserções contemporâneas pontuais, se alinha aos projetos da Casa de Cachoeira, *Bank Boston* e da Casa das Rosas.

## 2.5. Outros programas, outros desafios

Na segunda metade da década de 1980, os arquitetos são solicitados para projetos com maior diversidade programática – hospitais, edifícios comerciais, escolas, reformas de edifícios modernos e intervenções urbanas.

Dois deles – os projetos das conchas acústicas de Colina (1982) e Mongaguá (1984) – permitirão aos arquitetos desenvolver formas curvas a partir da moldagem do concreto. O uso da curva era mais constante nos primeiros anos de produção, principalmente durante a

<sup>142</sup> Segundo Marcelo Ferraz, a escada existente era entendida como um elemento antigo: “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”. Fonte: Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 19 de março de 2008.

<sup>143</sup> O elevador seria implantado em um dos cantos da Sala do Encontro, e daria acesso à loja-café no pavimento térreo.



Figura 153 – Concha acústica de Colina. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

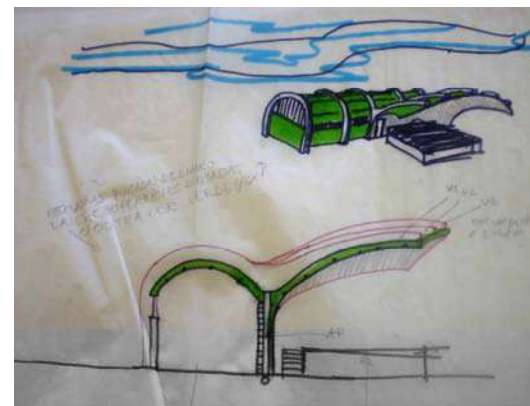
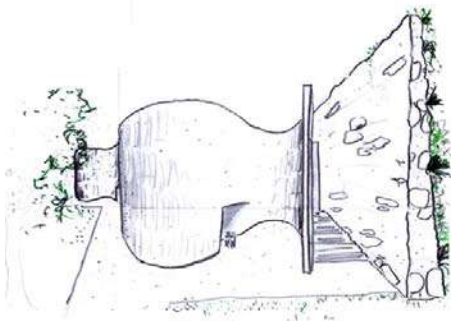


Figura 154 – Concha acústica de Mongaguá. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figuras 155, 156 e 157 – Detalhe do Centro Cultural Tacaruna; vista interna do Centro Comercial do Bexiga; maquete do Monumento às Nações indígenas.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

parceria com o arquiteto Marcelo Suzuki. Pode-se observar isso nos projetos citados acima e também no Edifício Barretos (1986), no Centro Desportivo Classista Citrosuco (Matão, 1988) e na residência Gilberto Tomé (Barretos, 1984) onde a curva desenha a passagem coberta (mais uma vez a ligação entre os volumes) entre os equipamentos que compõem o conjunto. Posteriormente, a curva é fartamente utilizada nos projetos não construídos do Centro Cultural Tacaruna (2002) e Centro Cultural e Comercial do Bexiga (2004), onde ela se materializa em muros e lajes sinuosas que delimitam os espaços. Mais tímida, ela também aparece no desenho da fachada da residência Morumbi (1999).

De um modo diferenciado, e talvez mais elaborado, a composição do Monumento às Nações Indígenas (2000) apresenta uma utilização extensiva das curvas: a imensa passarela que circunda o monumento; a rampa “niemeyeriana” que liga a passarela ao chão; o volume amebóico que contém os equipamentos de apoio; os degraus em semicírculos que conformam o pequeno auditório ao ar livre; o palco curvo do auditório etc. Em síntese, a composição da planta é uma articulação de diversas curvas, algumas delas circulares ou semicirculares, e que lembram a planta da Igreja Espírito Santo do Cerrado, de Lina Bo Bardi, que segue princípio similar.

Em 2001, projetam dois edifícios comerciais em Brasília, 16 anos depois de terem realizado o projeto para o edifício Residencial Barretos. Estas são as duas únicas experiências com edifícios comerciais na história do escritório, o que evidencia, mais uma vez, como a trajetória dos arquitetos é marcada, sobremaneira, por equipamentos culturais, por intervenções na preexistência e pelas residências.

Os equipamentos escolares não são uma grande fatia dos projetos do escritório nem se concentram em determinado período. Apresentam-se de forma esporádica ao longo dos 28 anos de sociedade. Os arquitetos projetaram escolas nos anos de 1980, 1990 e 2000. Ainda

com a presença de Marcelo Suzuki no grupo, vão projetar e construir duas Escolas de Ensino de Primeiro Grau: a EEPG Prof. Dantes, para a Conesp (Igarapava SP, 1988) e a EEPG Coronel Joaquim José, para a Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE) (São João da Boa Vista SP, 1995), ambas já comentadas anteriormente. Já sem a participação de Suzuki, projetarão duas escolas não construídas: a Escola Takano (São Paulo SP, 2002) e a Escola da Vila (São Paulo SP, 2001). Em 2002, desenvolvem a implantação, a partir de volumes previamente projetados pelos arquitetos da Edif, da Prefeitura de São Paulo, para dois projetos de Centro Educacional Unificado: o CEU Flores do Jambeiro e o CEU Navegantes. Mais recentemente, receberam a encomenda de duas escolas para o município de Santo André SP: o Centro Educacional Jardim Santo André (Cesa), inaugurada em 2006, e a Escola Jardim Irene, ainda em fase de projeto.

Ainda dentro desta perspectiva de diversificação dos programas e tipos de projetos, o Brasil Arquitetura receberá encomendas de intervenção em edifícios do patrimônio moderno, coincidentemente em dois projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer – o Edifício Castelo Branco, convertido no Museu Oscar Niemeyer (2002), e o Pavilhão Manoel da Nóbrega, no Parque do Ibirapuera, que se transforma em Museu Afro (2004). Em relação ao primeiro citado, Ferraz e Fanucci foram contratados pelo Governo do Estado do Paraná para readequarem os espaços internos do edifício existente. Os arquitetos distribuíram o programa do museu nos três pavimentos, realizando pequenas intervenções tais 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 térreo, permitindo a visualização do Espaço Oscar Niemeyer, situado no subsolo (a idéia inicial era que fosse um espaço



Figura 158 – Pátio das Esculturas do Museu Oscar Niemeyer. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

aberto). O espelho d'água – de formato ortogonal previsto no Pátio das Esculturas não foi executado.

A oportunidade de projetar o Museu Afro surgiu a partir de um convite feito pelo artista plástico Emanuel Araújo, curador da nova instituição e também responsável pelo convite feito ao grupo para o Museu Rodin. Ao serem contratados para o projeto de intervenção no edifício de Niemeyer, os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci realizaram um cuidadoso levantamento do estado de conservação do prédio e constataram problemas nos caixilhos das fachadas, nos pisos do térreo e do pavimento superior, nas pastilhas das fachadas, no telhado, nas instalações elétricas e hidráulicas e na pintura. A proposta recupera aspectos originais do edifício, com a restauração dos elementos mal conservados, e amplia a infra-estrutura para o novo uso. Internamente, o projeto praticamente se resume ao *lay-out* e desenho do mobiliário, com o acréscimo de paredes divisórias para permitir a setorização dos espaços.

Nesses dois exemplos, as intervenções propostas abrem um interessante campo de discussão: a transformação de uso em obras de arquitetura moderna. Desde há algum tempo, a arquitetura moderna integra o grupo de edificações que fazem parte da memória histórica, passando a ser vista como pertencente a um determinado período e merecedora de preservação. Contrariando o funcionalismo mais radical do movimento moderno (“a forma segue a função”), as características dos edifícios modernos – racionalização estrutural, plantas e fachadas separadas da estrutura, uso de materiais industrializados etc. – permitem, mais facilmente, a atualização da edificação. Um exemplo anterior desta nova tendência seria a conversão, feita pelo arquiteto Miguel Juliano, da antiga sede do jornal O



*Estado de São Paulo*, projetada pelos arquitetos Jacques Pilon e Franz Heep<sup>144</sup>, no atual hotel Jaraguá. Em termos internacionais, podemos citar a intervenção feita no Edifício Pirelli<sup>145</sup> que, na década de 1980, sofreu modificações internas e, no final da década de 1990, precisou de atualização em suas instalações e para as quais foi criado um programa de manutenção e recuperação da construção. Um acidente aéreo em 2002, em que um monomotor atingiu uma das fachadas do prédio, foi o incentivador para a viabilização do programa de recuperação no Pirelli, sob a responsabilidade de Pietro Petrarola e Maria Antonietta Crippa.

A escala urbana também se faz presente no elenco de intervenções do Brasil Arquitetura. Em 1981, ainda com Marcelo Suzuki, os sócios participarão da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi para o concurso da Reurbanização do Vale do Anhangabaú<sup>146</sup>. Neste projeto, que foi premiado na Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires dez anos depois<sup>147</sup>,

---

<sup>144</sup> O prédio foi construído para ser a sede do jornal “O Estado de São Paulo”, e com a finalidade de abrigar o depósito de papel para as grandes impressoras, os escritórios e a diretoria. Nos andares superiores, optou-se pela implantação de um hotel. Tal solução ajudaria na manutenção do prédio e supriria a carência de espaços hoteleiros no centro de São Paulo, na época. O projeto, de autoria de Jacques Pilon e Franz Heep, é de 1947.

<sup>145</sup> O edifício Pirelli, em Milão, foi construído entre 1956-1960, projetado pelo arquiteto Gio Ponti em colaboração com o engenheiro Pier Luigi Nervi, “foi saudado como um dos arranha-céus mais belos e tecnicamente bem-sucedidos, especialmente pela crítica estrangeira”. Fonte: SALVO, Simona, trad. Beatriz Mugayar Kuhl. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. *Desígnio*, São Paulo: Annablume, n. 06, set. 2006, p. 69-86; SERAPIÃO, Fernando. As andanças da torre européia. *Projeto Design*, São Paulo, n. 306, ago 2005, p. XXXX.

<sup>146</sup> A equipe era composta por Lina Bo Bardi, Francisco Fanucci, André Vainer, Marcelo Ferraz, Paulo Fecarrola, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki e Ucho Carvalho.

<sup>147</sup> Em 1981, é aberto o Concurso Público: Vale do Anhangabaú, que tem por objetivo a reestruturação do espaço público, a travessia de pedestres e a solução para o sistema viário – “a problemática da transposição do Vale é fato estabelecido precocemente e que perdura até a década de 1980, quando se percebem as mudanças da sua vocação: de elemento geográfico simbólico ou lugar de encontro e lazer para a condição de calha viária”. O projeto apresentado por Lina e sua equipe propõe a transformação do Vale do Anhangabaú em um parque, colocando o sistema viário sobre estrutura elevada, liberando o vale para uso da população. Raissa de Oliveira aponta que o trabalho de Lina “diferencia-se daqueles apresentados pelos demais participantes do concurso pela coerência ao tema da preexistência mostrada durante todo o processo [...] o uso espontâneo do vale e sua apropriação pelas pessoas, é visto como elemento importante para a nova configuração da área”. Fonte: OLIVEIRA, Raissa Pereira Cintra de. *Permanência e Inovação: o antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



Figura 159 – Maquete eletrônica com proposta para intervenção em Várzea Paulista. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

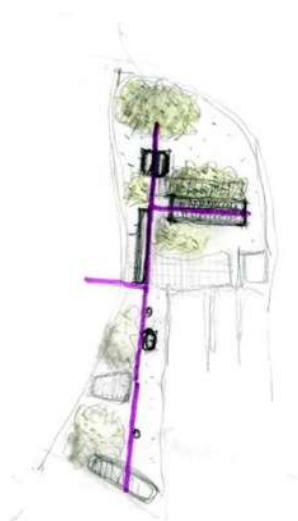


Figura 160 – Croqui com a proposta para intervenção em Várzea Paulista. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Francisco Fanucci teve a oportunidade de trabalhar pela primeira vez com a arquiteta italiana, o que só voltaria a acontecer mais uma única vez, quando ele integrou a equipe para o Concurso do Pavilhão do Brasil em Sevilha, em 1992.<sup>148</sup>

Mesmo considerando que esta foi praticamente a única oportunidade em que os arquitetos Fanucci, Ferraz e Suzuki se depararam com intervenção urbana em grande escala, é possível assinalar na trajetória do escritório alguns projetos mais recentes que também lidam com preocupações urbanísticas. É o caso da reforma da Praça em São Miguel (2006), do projeto da Praça das Artes (2006), do Plano Urbanístico para Várzea Paulista (2007) e do projeto de readequação da Vila Nova Esperança (2007). Em todos eles a reabilitação do bem arquitetônico e seu entorno é um precedente para a melhoria do espaço urbano.

O Plano Urbanístico para a Várzea Paulista, solicitado pela Secretaria de Obras tinha como objetivo promover a consolidação da área central do município através de intervenções pontuais, como a construção de equipamentos novos: rodoviária, *shopping*, centro comercial, paço municipal e reaproveitamento de galpões industriais abandonados. As edificações seriam ligadas por passarelas de concreto criando assim, uma rede de atividades. O estudo foi realizado em parceria com o *Studio Gang Architects*, de Chicago.

<sup>148</sup> A equipe era composta por Lina Bo Bardi, Francisco Fanucci, André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. O projeto previa a construção de uma grande caixa revestida de mármore branco, totalmente fechada, com iluminação e ventilação artificiais, suspensa do solo e apoiada sobre dois volumes que dariam acesso aos pavimentos superiores – a circulação vertical e o auditório. O único elemento exterior seria um feixe de tubulações, de dimensões e cores variadas presos à fachada. Segundo Ferraz, “Fizemos esse projeto somente conversando com Lina. Ela estava no hospital, abatida, e não queria participar do concurso. Acharmos que participar do concurso seria uma maneira de levantar seu ânimo. Pregávamos papel manteiga na parede – *‘vamos projetar e tall!’*. 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”. Fonte: Depoimento do arquiteto em entrevista à autora, dia 12 de novembro de 2007.

Nos projetos para o Conjunto KKKK (1996) e para o Engenho Central de Piracicaba (2002), localizamos a presença de uma interessante questão urbano-paisagista: a tentativa em estabelecer a relação do usuário dos conjuntos arquitetônicos com o rio. Infelizmente, no conjunto KKKK, essa relação foi prejudicada pela construção de muros entre o terreno e o rio, que funcionam como diques de contenção durante as cheias. Assim, em determinados pontos do terreno já não seria possível avistar a Ribeira do Iguape, o que levou os arquitetos, para driblar esse inconveniente provocado pela medida unilateral adotada pela administração de Registro, a criarem taludes que se sobrepuseram à altura dos muros.

No caso de Piracicaba, projeto de difícil equação do ponto de vista administrativo, dentre as diretrizes impulsionadoras do projeto destacam-se a importância do conjunto como patrimônio industrial, o estudo cuidadoso de cada edifício existente e a inserção de novos edifícios. O programa de usos previa a implantação de um equipamento cultural com Museu de Ciência e Tecnologia, de Artes Gráficas, de Papel e do Universo Gráfico, local para exposições e eventos, praças, cinemas, café e restaurantes. O projeto do escritório Brasil Arquitetura, além de atender as diretrizes e programas iniciais, prevê a recuperação da área verde envoltória. Os novos elementos – prédios, mezaninos e ponte de ligação em concreto aparente e marquises atirantadas – se mesclam às edificações antigas. Algumas das soluções lembram propostas presentes já no TGI de Marcelo Ferraz, a ponto de a semelhança entre os croquis de ambos os projetos poder confundir um observador menos atento. 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)<sup>149</sup>; a reforma do

---

<sup>149</sup> Projeto Beira-Rio, projeto dos arquitetos Renata Toledo Leme, Eduardo Martini, Monica Salim e Fabio Guimarães Rolim: etapa 1: Rua do Porto (Fonte: São Paulo, Portal Vitruvius, out 2005. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/institucional/inst118/inst118.asp](http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst118/inst118.asp)>. Acesso em 10 out 2008) e etapa 2: Largo dos

Mercado Municipal (Una Arquitetos) e o Memorial à República (arquitetos Álvaro Puntoni e Ângelo Bucci).<sup>150</sup>



Figuras 161, 162 e 163 – Croquis para intervenção nos prédios do Engenho Central. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 164 – Plano Geral do Engenho Central de Piracicaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Pescadores (Fonte: São Paulo, Portal Vitruvius, nov 2005. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/institucional/inst122/inst122.asp](http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst122/inst122.asp)> Acesso em 10 out 2008).

<sup>150</sup> Concurso Nacional de Idéias – Memorial à República (Piracicaba, 2002). Projeto vencedor realizado pela equipe formada pelos arquitetos Álvaro Puntoni, Ângelo Bucci, Eduardo Ferroni, Ciro Miguel, Pablo Hereñú e Paula Cardoso. Fonte: São Paulo, Portal Vitruvius, ago 2002. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/institucional/inst43/inst43\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst43/inst43_01.asp)>. Acesso em 10 out 2008.



Na contramão dos projetos de melhoria do espaço urbano em geral, está o polêmico projeto do Centro Cultural e Comercial do Bexiga, conhecido popularmente como o “Shopping do Sílvio Santos”. A controvérsia é resultante dos interesses conflitantes que existem entre um espaço de vocação comercial e o Teatro Oficina, que está há décadas na região e ocupa uma pequena quadra encravada no terreno do futuro empreendimento empresarial. Projetado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Jorge Elito, e liderado desde sua fundação pelo teatrólogo José Celso Martinez Corrêa, o “Oficina” é um dos espaços culturais mais tradicionais da cidade. Tanto os administradores do teatro quanto os moradores locais vêm com apreensão a implantação do shopping, e prognosticam a instauração do “caos urbano” a ser motivado pelo aumento do número de veículos na região, pelo barulho resultante do trânsito mais intenso e pela conseqüente perda do caráter residencial daquela região do bairro do Bexiga.

Dentre as premissas básicas do projeto proposto pelos arquitetos está a 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 novos: o Centro Comercial – uma edificação em “U” que abraça o Teatro Oficina e os prédios existentes – e o Centro Cultural, uma edificação de planta quadrada, ao lado do teatro, também envolvida pelo Centro Comercial. O Centro Comercial que deve envolver 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 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.



Figuras 165 e 166 – Proposta para o Centro Cultural e Comercial do Bexiga. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

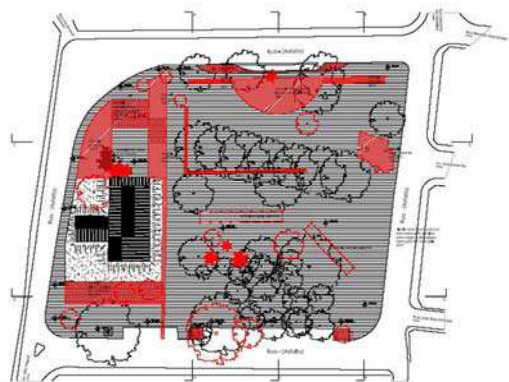


Figura 167 – Planta da Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra; demolições indicadas em vermelho. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 168 – Planta com a proposta de reforma da Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O estudo se insere dentro de um contexto maior de revitalização da área e conta com o projeto de recuperação dos espaços sob o Viaduto Julio de Mesquita Neto, de autoria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que prevê novas instalações para o Sacolão ali existente, biblioteca pública, espaço de convivência e serviços, áreas de lanchonetes e restaurantes, além de redesenho urbano de calçadas, nova pavimentação, nova infra-estrutura das redes elétrica e hidráulica. Percebe-se aqui, portanto, uma grande tensão entre interesses distintos e, em grande parte, conflitantes. O projeto do escritório Brasil Arquitetura infla o programa voltado para a cultura, buscando uma maior conciliação com os interesses mais abrangentes dos grupos envolvidos. Contudo, as dificuldades de implantação do projeto assinalam que ele não atende completamente aos interesses comerciais do contratante.

A reforma da Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra (2006), localizada em São Miguel SP, visa à recuperação da sua importância histórica – o objeto de estudo nesse caso, torna-se importante por se configurar como área envoltória de um bem tombado – já que nela está a capela de São Miguel Arcanjo, templo mais antigo da cidade de São Paulo, um dos últimos exemplares de igreja com alpendre. Uma das principais medidas adotadas no projeto de intervenção é a retirada de todos os equipamentos que nela foram instalados de forma atabalhoada ao longo de sua história, melhorando a circulação e buscando uma maior integridade e coerência, além da valorização da vegetação existente. A retirada do gradil ao redor da capela e a instalação de novos postes de iluminação, pisos e mobiliário urbano visam a um melhor uso do espaço, permitindo melhor integração com o espaço circundante. Uma grande esplanada no centro da praça foi criada para que possa ser utilizada em eventos pela comunidade. Os ajustes na topografia, por meio da retirada dos aterros sucessivos, permitirão a valorização do conjunto arquitetônico. A premissa básica do projeto de intervenção é explicada pelo arquiteto Ferraz:



Com toda sua singeleza, quase que desaparecendo ou asfixiada nas garras vorazes da urbis que cresce desenfreadamente e descontroladamente, nem sempre de modo saudável. Parece uma flor do deserto. Em seu entorno ainda se mantêm um razoável espaço aberto, como uma clareira na mata: é o largo de São Miguel Paulista que, ao longo dos anos se tornou o ponto de referência mais importante para a comunidade. É local de encontros cívicos, religiosos, políticos e de lazer. Podemos afirmar que está um tanto maltratado e carente de equipamentos e confortos públicos que uma moderna praça metropolitana requer.

Com a recuperação e restauração da capela que ora se inicia, deveremos também recuperar e reformar a praça que, juntas formam o conjunto urbano mais importante da região. Uma vez recuperados voltarão a ocupar dignamente seu lugar no cenário das transformações urbanas nacionais. Afinal, para além do valor histórico e simbólico do conjunto, o bairro de São Miguel Paulista tem um destacado lugar na formação da metrópole paulistana, por ter abrigado migrantes de todas as partes do país (principalmente nordestinos) e imigrantes europeus<sup>151</sup>.

O projeto da Praça das Artes (em andamento), 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. Prevê, também, 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. O projeto aguarda os trâmites burocráticos da Prefeitura de São Paulo para ser

---

<sup>151</sup> FERRAZ, Marcelo. Praça São Miguel Paulista. São Paulo, fevereiro, 2006. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 169 (acima) e 170 (ao lado) – Proposta para Praça das Artes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

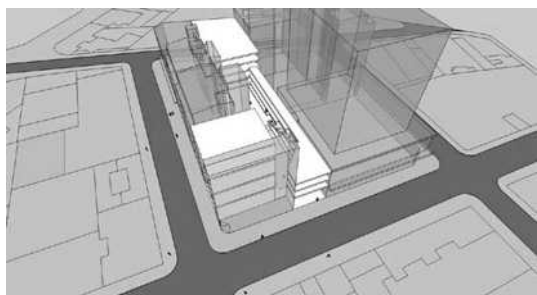


Figura 171 – Proposta para Boca da Cidadania. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

implantado. A ocupação do interior das quadras, e sua integração com o espaço público, podem promover experimentações interessantes, do ponto de vista urbanístico, como a apropriação de vazios existentes no centro de São Paulo e a melhoria da relação espaço público-privado.

Atualmente, os arquitetos estão trabalhando no projeto Boca da Cidadania, São Paulo SP, que segue proposta semelhante a da Praça das Artes, ou seja, a ocupação dos vazios e integração dos fundos dos lotes na quadra delimitada pelas ruas Araújo, Major Sertório, Bento Freitas e General Jardim, onde se localiza a Escola da Cidade.

O projeto da Vila Nova Esperança (em andamento) prevê a reurbanização da antiga Rocinha<sup>152</sup>, assentamento de população de baixa renda nos fundos dos lotes ocupados por alguns casarios que formam o centro histórico de Salvador. O acesso à área se dá por uma das portas localizada no imóvel de número 16, na Rua Alfredo de Brito. O projeto da Vila Nova Esperança não só lida com preexistências históricas (como os muros antigos), mas, principalmente, adentra a questão da degradação física e social do centro histórico de Salvador. A intervenção na área degradada partiu da premissa de Álvaro Siza em que “uma coisa é o lugar físico, outra coisa é o lugar para o projeto. E o lugar não é nenhum ponto de partida, mas é um ponto de chegada. Perceber o que é o lugar é já fazer o projeto”<sup>153</sup>.

Ferraz explica que:

Há projetos de arquitetura que se impõem soberanos em grandes espaços livres, situações aprazíveis e visíveis à distância, e há outros projetos que se acomodam em situações adversas, espaços mínimos, nesgas de terrenos comprimidas por construções preexistentes. No nosso caso, a Vila Nova Esperança, estamos tratando destes últimos, “os outros”. E não é por decisão voluntária (do arquiteto), que optamos por essa ou aquela abordagem ou direção a tomar. O que nos leva a uma escolha e decisão conceitual é, precisamente, a natureza do lugar. A compreensão do espaço



Figura 172 – Assentamento na antiga Rocinha. Foto: Particia Viceconti Nahas

---

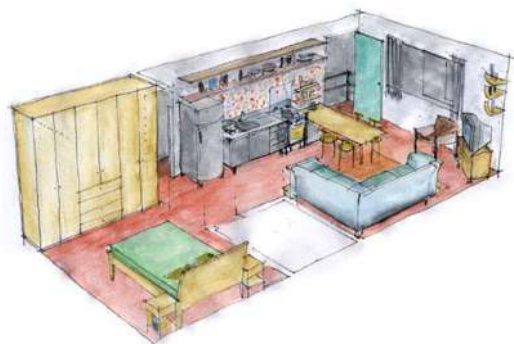
<sup>152</sup> A área foi ocupada nos anos 1920-1930. Com a revitalização do Centro Histórico de Salvador, na década de 1990, as famílias foram retiradas do local e a área foi desapropriada. Não demorou muito para que novas famílias ali se assentassem, com moradias de baixa qualidade, sem saneamento básico e em situação de risco. Segundo a Companhia do Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (Conder) em 2007, a Secretaria da Cultura “acenuou com a garantia de solucionar os problemas da antiga “Rocinha”, hoje intitulada Vila Nova Esperança. Na busca de um projeto compartilhado, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (Ipac), juntamente com a Secretaria de Desenvolvimento Urbano (Sedur), Conder, Iphan, Prefeitura Municipal e Frente Nacional de Luta pela Moradia (FNLN) tem dialogado com a comunidade na busca de uma proposta que legitime a permanência das famílias na área”. Fonte: Relatório Vila Nova Esperança. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>153</sup> SIZA, Álvaro apud FERRAZ, Marcelo, texto de apresentação do projeto Vila Nova Esperança, sem data. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



enquanto resultante de fatores sócio-político-ambientais tecidos ao longo de muitos anos – ou séculos – de formação da cidade. Compreender o lugar é entendê-lo não somente como objeto físico, mas como espaço de tensão, de conflitos de interesses, de subutilização ou mesmo abandono; tudo importa<sup>154</sup>.

Figura 173, 174 e 175 – Croquis com a proposta para a Vila Nova Esperança (ao lado); Unidade residencial (abaixo). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



<sup>154</sup> FERRAZ, Marcelo, texto de apresentação do projeto Vila Nova Esperança, sem data. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

A postura de Marcelo Ferraz nos remete à prática tão presente na obra de Lina Bo Bardi, a de apreensão do significado do lugar e a leitura de seu contexto urbano que, de maneira intrínseca, conduzirá à intervenção. Quando Raíssa de Oliveira destrincha a proposta de intervenção da arquiteta para o Vale do Anhagabaú, toca nessa questão: “suas decisões (de Lina Bo Bardi), são tomadas com base na observação de quem usa a cidade e dos espaços que têm possibilidade de fomentar as relações sociais e na necessidade e entendimento do uso cotidiano daquele espaço”<sup>155</sup>.

O programa do Brasil Arquitetura baseia-se na construção de três tipologias residenciais para a moradia de 147 pessoas, e de equipamentos de lazer como oficinas, praça dos Tambores, biblioteca, cozinha comunitária, roda de capoeira. Ao se depararem com o assentamento, em região de encosta com a presença de ruínas dos antigos muros de contenção da cidade alta, os arquitetos recuperaram algumas referências aprendidas com Lina Bo Bardi:

“E quem chamou atenção disso, 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 seja uma das coisas mais importantes do centro histórico – essas construções, da engenharia que está por trás do casario que aparece. Dentro da Rocinha, nós encontramos vários deles”<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> OLIVEIRA, Raissa Pereira Cintra de, op. cit., p. 185.

<sup>156</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no *Arquimemória 3*, Salvador, dia 09 de junho de 2008.



Figuras 176 e 177 – Peças produzidas na Marcenaria Baraúna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Os projetos do Conjunto Residencial Social Enseada do Cabrito – Parque São Bartolomeu (Salvador BA, 2007) e da Comunidade do Bamburrall (São Paulo SP, 2008) ampliam o leque de projetos com caráter social. Assim como a Vila Nova Esperança, ambos os projetos (em andamento) adentram o campo da reurbanização de áreas habitadas por população de baixa renda.

## 2.6. Atividades paralelas ao fazer arquitetônico

Em 1986, o trio Fanucci, Ferraz e Suzuki funda a Marcenaria Baraúna, dando início a produção de mobiliário, “uma extensão do escritório Brasil Arquitetura<sup>157</sup>”, e onde podem colocar em prática experimentações, em menor escala, que também ajudam a resolver os projetos de arquitetura. A produção do mobiliário na obra do Brasil Arquitetura também se inscreve na contribuição da dupla formação recebida pelos arquitetos – FAU USP e Lina Bo Bardi.

Em texto sobre o ‘movimento de modernização do móvel em São Paulo’<sup>158</sup>, Maria Cecília Loschiavo dos Santos destaca as investidas de Rino Levi, Oswaldo Bratke, Henrique Mindlin como geração pioneira de *arquitetos-designers*, seguidos em um segundo momento por Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Júlio Katinsky, Abrahão Sanovicz:

Para Artigas, o que importava com relação ao móvel no Brasil é recuperar o afeto especial que o homem brasileiro sempre teve pela madeira, redescobrir a origem dos nomes das essências vegetais e das diversas madeiras, ‘só assim sairemos de nossas raízes, partiremos para o plano

<sup>157</sup> FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *Arquitetura de mobiliário*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>158</sup> SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Edusp, 1995.



universal da forma moderna e, depois, reencontraremos na nossa própria terra os principais elementos que compõem o passado de nosso gosto'. Dessa maneira, concluiu ele, '(...) a consciência do colonizado flui sob o pé do colonizador<sup>159</sup>.

Katinsky e Sanovicz demonstraram preocupações a respeito do design de mobiliário. Júlio Katinsky realizou dois estudos sobre o tema: *Apontamentos sobre Arte e Indústria* (1962)<sup>160</sup> e *Desenho Industrial* (1970)<sup>161</sup> e, durante o período em que Fanucci, Ferraz e Suzuki cursaram a universidade, ministrou a disciplina *História da Técnica no Brasil*<sup>162</sup>. Abraão Sanovicz estagiou por seis meses no escritório do designer Macello Nizzoli em Milão, projetou móveis para a Escriba (antiga Playarte) e Forene Nordeste; junto com Katinsky, Massayoshi Kaminura e o artista gráfico Bramante Ruffoni, desenvolveu mobiliário urbano em concreto e pré-moldados para a Prefeitura Municipal de São Paulo<sup>163</sup>.

Num segundo momento, Maria Cecília Loschiavo os Santos destaca a produção de Joaquim Tenreiro, Bernard Rudofsky e Lina Bo Bardi, período em que “se acentuou a busca dos materiais rústicos, as fibras de caroá, cânhamo etc”<sup>164</sup>.

O contato [de Lina Bo Bardi] com o grupo dos grandes arquitetos – Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros – trouxe-lhe uma lição de entusiasmo e otimismo. Estava num país onde a luta contra o academicismo na arquitetura tinha sido vitoriosa. Com relação ao desenho de móveis, não foi possível a mesma posição, pois o mobiliário não acompanhou a velocidade de

---

<sup>159</sup> Idem, *ibidem*, p. 69

<sup>160</sup> KATINSKY, Júlio. *Apontamentos sobre Arte e Indústria*. São Paulo: FAU USP, 1962.

<sup>161</sup> Idem. *Desenho Industrial*. São Paulo: FAU USP, 1970.

<sup>162</sup> Fonte: Relação de frequência e nota dos alunos da década de 1970 da FAU USP. Acervo do Serviço de Graduação – Seção de Alunos.

<sup>163</sup> LEON, Ethel. *Design brasileiro, quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005, p. 22.

<sup>164</sup> SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos, op. cit., p. 92.

desenvolvimento da arquitetura. Este, talvez, tenha sido o principal motivo que levou Lina a se lançar na busca de um tipo de móvel que se identificasse com as exigências da nova arquitetura e com as condições brasileiras<sup>165</sup>.

Ao se tornarem colaboradores de Lina<sup>166</sup>, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki entrarão em contato com um outro universo do desenho industrial. A *cadeira Girafa*, criada pela arquiteta para a Casa do Benin em Salvador, continua a ser produzida pela Marcenaria Baraúna e é incorporada a alguns projetos do Brasil Arquitetura, como na cafeteria do Museu Rodin (2002) e na bodega do Museu do Pão (2005).

Assim como na arquitetura de Fanucci, Ferraz e, durante algum tempo, Suzuki, o mobiliário trabalha com linhas retas, pesquisa de materiais e referências tradicionais, resultando em um produto final composto por partes, cada qual com a sua função – fixação, sustentação, travamento – e que se encaixam e se relacionam tal como os projetos arquitetônicos em que eles se utilizam da composição em volumes.

Marcelo Ferraz, ao prefaciar publicação sobre a obra do arquiteto e designer Maurício Azeredo<sup>167</sup> identifica-se com a sua postura em relação à pesquisa de referências nacionais, mas, ao mesmo tempo retoma o discurso de Artigas sobre a busca do plano universal, ao propor a luta contra o ‘consumo fácil’:

São estas experiências [a obra de Maurício Azeredo] ‘particulares’ ou ‘locais’ que nos encorajam a lutar contra a corrente avassaladora do consumo fácil, rápido e descartável, do mundo que nos é imposto,

---

<sup>165</sup> Idem, *ibidem*, p. 95.

<sup>166</sup> Lina Bo Bardi desenvolveu móveis no *Studio Palma* (1948-1950), ministrou aulas (1951-1953) no Instituto de Arte Contemporânea fundado por Pietro Maria Bardi, em 1951, dentro do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Fonte: LEON, Ethel. *Design brasileiro, quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

<sup>167</sup> BORGES, Adélia. *Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 09.

resgatando o verdadeiro 'sentido das coisas'. E resgatar o sentido das coisas é ter senso estético, que cada vez mais, na era pós-industrial, é passaporte fundamental para todo o cidadão no acesso a uma vida menos sofrida e mais justa <sup>168</sup>.

Em abril de 2003, Marcelo Ferraz é convidado por Gilberto Gil, Ministro da Cultura, e Maria Elisa Costa, presidente do Iphan, a coordenar o Programa Monumenta, responsável pela recuperação de sítios históricos urbanos em todo o país. O arquiteto participou, nesse período, do projeto de recuperação dos centros históricos das cidades paranaenses de Morretes, Paranaguá e Antonina, além do projeto de implantação do Museu de Congonhas do Campo MG. As relações institucionais e as constantes viagens pelas diversas regiões do país ampliaram a rede de contatos, surgindo novos interlocutores que seriam decisivos, posteriormente, para novas encomendas do escritório.

As atividades fora do escritório Brasil Arquitetura, principalmente de Marcelo Ferraz, começaram muito antes de sua atuação no Programa Monumenta. Em 1994, a convite do crítico de arte Pietro Maria Bardi, Ferraz torna-se diretor executivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, cargo que exerce até 2001. Durante esse período, foi responsável pela programação cultural e editorial da entidade que incluiu as primeiras exposições sobre a obra de Lina Bo Bardi<sup>169</sup>, fundamentais para sua projeção no contexto arquitetônico brasileiro e internacional. Foi com a própria arquiteta que Marcelo Ferraz deu se início à sua experiência museográfica, como colaborador de Lina Bo Bardi, ao lado de Marcelo Suzuki,

---

<sup>168</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>169</sup> As primeiras exposições sobre Lina Bo Bardi fizeram parte do Projeto Lina Bo Bardi, que incluía o lançamento do livro sobre sua obra. As exposições ocorreram entre 1993 e 2000 – em turnê Internacional: Lisboa, Barcelona, Londres, Milão, Paris, Viena, Delft, Bolzano, Helsinque, Caracas, Bogotá, Buenos Aires, Montevideu, Santiago, Chicago, Montreal, São Francisco, Cidade do México, Macau, Hong Kong, Quito, Berlim, Munique, Copenhague, Arhus e Zurique; em turnê Brasileira: São Paulo, Salvador, Fortaleza, Campinas, Ribeirão Preto, Olinda, Natal, Maceió, Florianópolis, Porto Alegre, Uberlândia, Brasília, Belo Horizonte, Vitória, Londrina, Campo Grande, Rio de Janeiro, São José dos Campos, Caxias do Sul e Goiânia.

em diversas de suas exposições, especificamente as primeiras da jovem instituição Sesc Pompéia – *Mil brinquedos para a criança brasileira* (1982); *Desenho industrial brasileiro – história e realidade* (1982); *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984); e *Entreato para crianças* (1985).

Nos projetos de exposições, a arquiteta Lina Bo Bardi também vai trabalhar com a cultura popular – é na Exposição Bahia no Ibirapuera (1959) que ela introduz, como elemento novo, valores da arte popular, “a questão era voltar o olhar para a manifestação dos valores autênticos do povo por meio de objetos de uso do cotidiano”<sup>170</sup>. Para Liana,

Lina tem a oportunidade de refletir e desenvolver os ideários trabalhados anteriormente nas exposições realizadas no Sesc que se seguem. Montadas para pessoas de todas as idades, continuam didáticas, reveladoras. O mundo popular apresentado por ela é o mundo existente, mas ignorado, não percebido. A arquiteta busca a dignidade, o respeito do povo brasileiro através de sua capacidade criativa, no projeto, no fazer da obra, nas exposições realizadas<sup>171</sup>.

São essas as premissas que formarão o arquiteto-museógrafo Marcelo Ferraz. A museografia do Memorial da Imigração Japonesa, no Conjunto KKKK, e a do Museu do Pão, em Ilópolis, com acervo montado a partir do envolvimento da comunidade, organizados de maneira simples e didática, são exemplos desse olhar para o popular, inculcados na formação de Ferraz por Lina Bo Bardi.

---

<sup>170</sup> OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007, p. 102.

<sup>171</sup> Idem, *ibidem*, p. 103.

Alguns anos depois, precisamente a partir de 1999, passam a ser bastante freqüentes na atuação do escritório Brasil Arquitetura os programas que envolvem museografia ou organização de exposições: *Sesc-cidadela da liberdade* (1999) e *Mies Van der Rohe* (1999), que surgiram a partir do trabalho de Ferraz como diretor do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; *Afro-Brasileiro* (2000), *A estética do cangaço* (2000), *Carta de Pero Vaz de Caminha* (2000), *Arte popular* (2000), *Trajetória Ayrton Senna* (2001), com convites feitos por Emanuel Araújo; *Sem fronteiras* (2000); *Prêmio multicultural Estadão* (1999-2000), com convites de Yacoff Sarkovas; *Amílcar de Castro* (2001) à convite do próprio artista; *Uma história do sentar* (2002), convite de Adélia Borges. Também se pode destacar os projetos de monumentos: *Monumento aos imigrantes e migrantes de São Paulo* (2000), por concurso; *Monumento às nações indígenas* (2000), por convite de Siron Franco. As temáticas e as próprias solicitações sendo feitas por instituições diversas acabam resultando em soluções variadas, escapando das materializações que mimetizavam a cultura popular, típicas de Lina Bo Bardi.

Como responsável pelo editorial do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Marcelo Ferraz participou do processo de lançamento de importantes livros monográficos de arquitetos brasileiros, edições que deram significativa contribuição para o surgimento de uma nova onda editorial dedicada à arquitetura brasileira. Dentre as obras que lançou, hoje clássicas, destacam-se as sobre os arquitetos Lina Bo Bardi (com André Vainer e Marcelo Suzuki, 1996), Vilanova Artigas (com Rosa Artigas, Giancarlo Latorraca, Ciro Pirondi e Álvaro Puntoni, 1997), Affonso Eduardo Reidy (com Nabil Bonduki e Carmen Portinho, 1999) e João Filgueiras Lima – Lelé (com Giancarlo Latorraca, 1999)<sup>172</sup>. Marcelo Ferraz editou também livro com



Figura 178 – Prêmio Multicultural Estadão (2000). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 179 – Monumento aos imigrantes e migrantes de São Paulo (2000). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>172</sup> FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1996; ARTIGAS, Rosa; PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova

fotografias de sua autoria – *Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira*<sup>173</sup> –, apresentando ao público um rico universo de referências particulares que se expressam em sua obra arquitetônica, em conjunto com Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki.

Marcelo Ferraz havia tido sua primeira experiência editorial alguns anos antes, quando, com a colaboração de Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki, edita o livro independente de seu irmão mais novo, Flávio Carvalho Ferraz – *Poesia descalça* (1981). Não é de se estranhar que os arquitetos titulares do Brasil Arquitetura estejam também diretamente envolvidos na produção de livros sobre obras específicas do escritório – *Teatro Polytheama* (1996), *Conjunto KKKK* (2002) e *Museu do Pão* (2005) – e pelo título que aborda toda a trajetória da dupla – *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura* (2005)<sup>174</sup>.

A carreira docente, fora do escritório, também estará presente na experiência profissional dos arquitetos. Francisco Fanucci será o primeiro dos sócios do Brasil Arquitetura a se dedicar ao ensino. Iniciou sua carreira de professor em 1993, no Curso de Arquitetura da Universidade Brás Cubas, de Mogi das Cruzes SP, permanecendo no cargo até 1995. Em 2001, retorna às atividades acadêmicas, ao tornar-se professor da Escola da Cidade, sendo sócio-fundador da cooperativa mantenedora. Nesse ambiente acadêmico, Fanucci mantém contato com antigos colegas da época da faculdade que também são professores da instituição: André Vainer, Antônio Barossi, Anselmo Turazzi, Guilherme Paoliello e José

---

Artigas, 1997; LATORRACA, Giancarlo (org.). *João Filgueiras Lima, Lelé*. Lisboa: São Paulo: Editorial Blau: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999; BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

<sup>173</sup> FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

<sup>174</sup> FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *Teatro Polytheama de Jundiaí*. Jundiaí: Prefeitura Municipal de Jundiaí, 1996; SEGAWA, Hugo; FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *O Conjunto KKKK*. São Paulo: Takano, 2002; FERRAZ, João Grinspum (Org.). *Museu do Pão – Caminho dos Moinhos*. Ilópolis: Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008; CALDEIRA, Vasco; FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo; SANTOS, Cecilia Rodrigues dos – *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



Rolleberg de Mello Filho. Marcelo Suzuki passa a atuar como professor da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC) – USP em 1995, mas com experiência didática anterior na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Brás Cubas em Mogi das Cruzes, SP, no período de 1994 – 2000. Marcelo Ferraz também integrará o corpo docente da Escola da Cidade a partir de 2007, mas já tinha tido experiência didática no exterior, após atuar – em 2005, a convite de Zeuler Lima – como professor residente na cadeira de projeto no *Master's of Architecture*, na escola de arquitetura da *Washington University*, em Sant Louis, Estados Unidos. No ano seguinte retornará à mesma escola, agora como professor convidado por um semestre, na condição de “*Ruth and Norman Moore Visiting Professor*”. Esse contato dos arquitetos com o meio acadêmico beneficiará a ampliação da discussão sobre a produção em torno da arquitetura.

## **2.7. A prática profissional hoje, novamente o novo e o antigo na prancheta**

Nos últimos quatro anos, dos 58 projetos que o escritório desenvolveu ou está desenvolvendo, 17 estão dentro da prática da intervenção em edifícios existentes – Museu Afro, Centro Cultural e Comercial do Bexiga, a pequena Biblioteca de Registro, a quase participação no concurso para o Centro Cultural de Araras, o convite para o concurso do Museu Judaico na Sinagoga Beth-el, – e sítios históricos – entre outros, a reurbanização da antiga Vila Nova Esperança, a Rocinha, situada no centro histórico de Salvador. Enfrentando programas e desafios variados propostos por contratantes privados e públicos, os arquitetos revelam com seus projetos uma responsabilidade auto-imposta no sentido de estender a vida do edifício antigo, associando-o ao novo e promovendo a interlocução de ambos com a cidade.

Dentre as encomendas recebidas pelo escritório, temos alguns projetos de intervenção no patrimônio histórico que não avançaram, não passaram de estudos iniciais. Vale a pena destacá-los, pois, caso tivessem avançado em estudos preliminares, ou até mesmo tivessem sido concretizados, a lista em torno do tema se ampliaria e seria mais um elemento a confirmar a importância do tema no conjunto geral da obra do escritório. São eles: recuperação dos núcleos históricos de Cananéia e Iguape; readequação da edificação da Tecelagem Parahyba, de 1925, em São José dos Campos SP, para um novo espaço sócio-cultural-administrativo; projeto de restauração do Hospital Ítalo-Brasileiro Umberto I, antigo Hospital Matarazzo, em São Paulo SP; readequação da Rotunda de Lins SP em Centro Cultural e de Lazer; implantação do Museu da Terra em edifício antigo no Rio de Janeiro RJ; restauro e readequação da Igreja e Convento de Santo Antônio na cidade do Cairu BA; readequação do prédio da antiga fábrica Swift, em São José do Rio Preto SP; restauro dos edifícios da Secretaria de Justiça e da Defesa da Cidadania, em São Paulo SP.

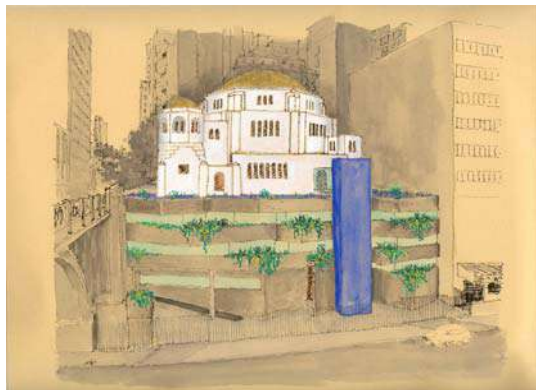


Figura 180 – Croqui do Museu Judaico. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Em 2004, o Brasil Arquitetura participa do concurso fechado para a reforma da Sinagoga Templo Beth-El, cujo edital propunha aos escritórios de arquitetura convidados a “adequação e renovação de uso” do espaço religioso em Museu Judaico. As diretrizes básicas diziam que as fachadas deveriam ser preservadas e que o pavimento térreo fosse passível de reversão em sinagoga por ocasião de grandes festas<sup>175</sup>. No projeto vencedor do certame, os arquitetos promovem a eliminação de todos os acréscimos posteriores que descaracterizaram o edifício. Internamente, o projeto de intervenção no prédio histórico prevê a readequação dos espaços interiores para os novos usos, com a demolição e acréscimo de paredes divisórias. A intervenção mais significativa se dá na fachada voltada para a Av. Nove de Julho. Os arquitetos ampliam cada um dos pavimentos inferiores com

---

<sup>175</sup> Cf. Carta-convite ao escritório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

um corpo anexo, com plantas diferentes a cada andar, de forma a dar movimento à fachada. Essas paredes são em concreto aparente com rasgos horizontais que permitem melhor iluminação dos espaços internos. Esse conjunto novo é valorizado pela presença de espelhos d'água e jardins. Cumprindo a função de ligar o novo ao antigo, e se comportando como uma inovação em relação à tipologia passarela, no térreo temos um túnel de vidro que articula o novo elevador – um volume azul vertical, que faz a ligação entre todos os pavimentos inferiores com o pavimento térreo – ao antigo edifício.

Em 2005, seguindo a linha projetual de contraposição entre o novo e o antigo em projetos de intervenções em edifícios e sítios históricos, está a recém inaugurada intervenção no Moinho de Ilópolis – Museu do Pão. O conjunto, inaugurado em 2008, é formado pelo antigo Moinho Colongnese, hoje transformado em museu de si mesmo, e dois prédios novos – O Museu do Pão e a Escola de Panificação. Os prédios novos – a Escola de Panificação e o Museu do Pão, respectivamente atrás e ao lado do Moinho –, são blocos retangulares de um pavimento, construídos em concreto armado aparente. Possuem, portanto, uma arquitetura que marca o nosso tempo, em claro contraste à arquitetura do moinho. Os três prédios se ligam por uma espécie de passadiço, elemento que funde duas questões distintas: uma evidente referência à arquitetura da imigração italiana ainda remanescente na região; e uma retomada da ligação "simbólica" entre o novo e o antigo, já adotada em outros projetos.

A iniciativa de recuperação do Moinho de Ilópolis partiu dos arquitetos, que ao tomarem conhecimento da existência da edificação montaram um programa, elaboraram um projeto e foram atrás das iniciativas de viabilização do empreendimento. Entra em cena, mais uma vez, a *prática política do projeto*, onde o envolvimento dos arquitetos nas questões institucionais, sociais e políticas é fundamental para a própria viabilização do projeto. O sucesso da ação se desdobrou com a criação do "Caminho dos Moinhos", uma espécie de



Figura 181 – Croqui do Museu do Pão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

circuito turístico pelos moinhos característicos dessa região, construções remanescentes da implantação dos imigrantes italianos no local. Esse circuito criou novas encomendas de projeto para o Brasil Arquitetura, uma vez que os demais moinhos necessitam de restauro e de novas condições de uso. Na pauta atual, destaca-se o projeto para o Moinho Castamán, em Arvorezinha RS.

Aos arquitetos Fanucci e Ferraz, que já se acham bastante envolvidos nesse processo, é criada a oportunidade de novos desafios em projetos de intervenção no patrimônio, uma vez que o “Caminho dos Moinhos” é um novo tipo de experimentação, pois envolve vários projetos, em sítios distintos, e conformam um programa maior, que é a rota turística. A interação urbanística e paisagística entre as edificações talvez seja um dos principais dados a serem contemplados pelo projeto, e também está presente em outros projetos recentes, como o do Museu Aberto da Ferrovia, que contará com um núcleo na cidade de Paranapiacaba e outro no bairro da Mooca, em São Paulo.

Por fim, os arquitetos do Brasil Arquitetura têm, nos últimos anos, desenvolvido projetos em parceria com o arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé. A partir de estudos preliminares de Lelé, Ferraz e Fanucci, junto com a Apicás Arquitetos, desenvolveram o projeto para o Hospital Escola Municipal Prof. Dr. Horácio Carlos Panepucci, em São Carlos, em 2004. Vieram a repetir a parceria no ano passado, com os projetos da Secretaria de Segurança e Estação de Transferência, Pronto Atendimento Campo Grande e Pronto Atendimento Sul-Leste, todos em Campinas.





**3**

**Projetos selecionados**

---





### 3. Projetos selecionados

---

Partindo de uma visão geral e abrangente de toda a trajetória do Brasil Arquitetura, foram selecionados quatro projetos para um aprofundamento e melhor desenvolvimento das questões acerca das intervenções do escritório em edifícios e sítios históricos, onde decisões sobre o que preservar, o que demolir e o que construir norteiam a concepção de cada um deles.

Os projetos do Teatro Polytheama (1995, Jundiaí SP), Conjunto KKKK (1996, Registro SP), Museu Rodin (2002, Salvador BA) e Museu do Pão (2005, Ilópolis RS) têm um caráter mais maduro e são de maior relevância social. Dentro da temática que envolve o patrimônio histórico, são projetos que se destacam pela sua qualidade e consistência – todos demonstram claramente a postura do Brasil Arquitetura na contraposição entre o velho e o novo. A escolha levou em consideração o fato de serem projetos já construídos – todos eles mereceram publicações em revistas especializadas<sup>176</sup> e foram agraciados com prêmios nacionais e internacionais<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> Cf. referências bibliográficas primárias.

<sup>177</sup> *Teatro Polytheama*: Prêmio IAB/SP Melhor Projeto Obra Construída – Rino Levi de Arquitetura – 1996; Representante do Brasil na I Bienal Ibero Americana de Madri – 1998; Grande Prêmio de Reabilitação na IX Bienal Internacional de Arquitetura de Quito – 1998. *Conjunto KKKK*: Moção de Reconhecimento pelo trabalho realizado e autor do projeto para a restauração do conjunto arquitetônico KKKK da Câmara Municipal de Registro; Prêmio IAB/SP 2002 na Categoria Revitalização de Edifícios – obra Conjunto KKKK – Registro SP. *Museu Rodin Bahia*: 1º Prêmio – Projeto Executado – Museu Rodin na 7ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 2007. *Museu do Pão*: Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade para ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro – edição 2008, na categoria *Preservação de Bens Móveis e Imóveis* pela AAMoinhos, Brasília DF; Prêmio *O Melhor da Arquitetura*, na categoria Edifícios de Uso Misto, realizado pela Revista Arquitetura e Construção, 2008.

A análise de cada um dos projetos permitirá a passagem do geral para o particular, ressaltando elementos que caracterizam a produção dos arquitetos, independentemente do programa solicitado e identificando linguagens próprias que são exclusivas em projetos que envolvem a interação com o patrimônio.

O Teatro Polytheama, realizado em um primeiro momento com a arquiteta Lina Bo Bardi (1986), nos dá subsídios mais imediatos para entender a influência que da arquiteta na sua formação. Outros projetos realizados em colaboração com Lina, como a Estação Guanabara (1990), o Palácio das Indústrias (1991) e o Centro Cultural Vera Cruz (1991), voltaram às mãos dos arquitetos como novos encomendas, mas só o Polytheama foi concretizado. É um dos primeiros projetos em que aparece a contraposição do antigo e do novo, com a incorporação de um anexo nos fundos do terreno. A escolha por demolições e não pela reconstituição de elementos originais também faz parte das operações realizadas na recuperação do teatro.

O Conjunto KKKK mostra a vontade dos arquitetos em colocar em prática a intervenção – foram os próprios Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz que elaboraram o programa, a estratégia e o estudo arquitetônico e buscaram os meios de viabilizarem a ação. A intervenção também trabalha com demolições e acréscimos de elementos novos. A recuperação do antigo KKKK envolve um projeto maior de revitalização das margens do Rio Ribeira do Iguape e sua relação com a comunidade.

O Museu Rodin Bahia, a princípio uma filial do Museu Rodin Paris, é a consolidação de uma prática – de intervenção em edifícios históricos. A readequação do palacete residencial para novo uso e a integração de um elemento novo no terreno, o prédio novo, é a resposta ao exercício que vem sendo feito pelo escritório – a escolha entre o quê ficará como memória, o quê será esquecido e o quê/como será acrescido à intervenção.

No Rodin, também se materializa uma prática comum em grande parte dos projetos do Brasil Arquitetura que é a incorporação de elementos tradicionais em consonância com técnicas atuais, como o uso de muxarabis de madeira. Nota-se, nesse caso, a influência de Lúcio Costa.

Se o Museu Rodin é a consolidação, o Museu do Pão em Ilópolis é a difusão de uma prática que permeia toda a obra do escritório Brasil Arquitetura. De um lado, a arquitetura tradicional do imigrante italiano manifestada no moinho; de outro, a arquitetura racionalista em concreto aparente aprendida na FAU USP. Visto em conjunto, tudo está perfeitamente em harmonia – elementos novos tomam emprestados elementos tradicionais da arquitetura italiana no local, como o uso do concreto ripado que assemelha-se às construções de madeira; ou a adoção de passadiços como nas antigas casas da região presentes nas passarelas de ligação entre os prédios.

O elo de ligação, um elementos tão recorrente na produção dos arquitetos, adquire caráter simbólico nos projetos de intervenção ao proporcionarem a ligação entre edificações de diferentes idades. E se o elo de ligação existe, do ponto de vista funcional, ele surge devido à decomposição do programa em volumes, prática bastante desenvolvida ao longo da carreira do Brasil Arquitetura.

O conhecimento acerca dos quatro projetos selecionados demonstra a manipulação das tipologias citadas no capítulo 2 e contribuem para exemplificar a interpretação da obra do escritório Brasil Arquitetura que será tratada no capítulo 4.



Figura 182 – Frisas e camarotes do Teatro Polytheama. Foto: Nelson Kon –  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





# Teatro Polytheama

Jundiaí SP - 1995





### 3.1. Teatro Polytheama, Jundiaí SP, 1995



Figura 183 – Fachada do Teatro Polytheama. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Durante quase um século, o Teatro Polytheama tem passado por transformações, acompanhando o desenvolvimento da cidade de Jundiaí. Sua história pode ser dividida em três momentos – a ampliação realizada na década de 1920, que lhe conferiu seu aspecto atual; o projeto para a sua reforma e revitalização na década de 1980 com Lina Bo Bardi, e

a concretização de sua readequação na década de 1990, com o projeto do escritório Brasil Arquitetura.

As várias tentativas de preocupação com a conservação e manutenção do Teatro Polytheama em funcionamento revelam a importância do prédio para a cidade onde está inserido. Depois de anos de abandono, as primeiras investidas para a sua recuperação começaram com o projeto de Lina Bo Bardi em 1986, mas só se efetivaram e tiveram sucesso com o projeto do Brasil Arquitetura em 1995:

Desde 1911, o Teatro Polytheama faz parte da cultura dos jundiaenses, cenário de grandes espetáculos. Até a década de sessenta foi o ponto de encontro de gerações. Deteriorado pelo uso e falta de manutenção, ficou até o ano de 1983 esquecido pelas autoridades municipais, permanecendo, porém como testemunha de uma época de grande desenvolvimento cultural e de convívio social [...] Além de se resgatar um patrimônio histórico-cultural, a revitalização do POLYTHEAMA devolve à população a memória do cotidiano da cidade, pois as velhas paredes permanecem como testemunhas das grandes produções culturais, dos sonhos e dos sentimentos de seus frequentadores<sup>178</sup>.

Depois de alguns projetos de intervenções em edifícios históricos, como a restauração e reforma da Escola Prof. Dantés (Igarapava, SP, 1986) e da Casa de Cachoeira (Salvador, BA, 1989), a intervenção no Polytheama, premiado pelo IAB em 1996 na categoria Edificações – Obra construída e pela IX Bienal Internacional de Quito em 1998, na categoria reabilitação, vai inaugurar uma prática constante ao longo das três décadas de produção do

---

<sup>178</sup> MARTINS, Penha Maria Camunhas. Apresentação In: FERRAZ, Marcelo C; FANUCCI, Francisco P. *Theatro Polytheama de Jundiáí*. Jundiáí, Prefeitura Municipal de Jundiáí, 1996, não paginado.

Brasil Arquitetura, ao colocar o novo e o velho em situações de contraposição e de convivência.

### **Histórico**<sup>179</sup>

Inaugurado em 1911, o Teatro Polythema funcionou até a década de 1960. Só veio a ter sua importância reconhecida, na administração (1983-1988) de André Benassi. Sua história começa em 1897, quando o Sr. Albano Pereira apresentou-se a Intendência Municipal de Jundiaí com a intenção de construir um teatro na cidade – um ‘polytheama’. Polytheama significa – Poly, do latim, “muito”; Theama, do grego, “espetáculo”. Provavelmente, data dessa época o projeto do teatro, de autor desconhecido. Segundo Denise Alcantara<sup>180</sup>, o projeto foi realizado pelo Escritório de Ramos de Azevedo.

De acordo com Alcantara,

Foi uma espécie de moda construir teatros com o nome de Polytheama, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX em diversas cidades brasileiras. A proposta de instalação desse tipo de teatro foi introduzido, seguramente sob a influência de imigrantes – empresários da área artística – subvencionados na maior parte das vezes. Se na Europa este modelo de teatro poderia ter surgido com base em conceitos que propunham repensar o espaço teatral, contestando a tradicional arquitetura cênica, no Brasil, sua implantação teve objetivos bem mais práticos [...] Polytheamas apresentavam o mesmo modelo construtivo variando da forma circular à retangular mas com as mesmas soluções de disposição interna –

---

<sup>179</sup> Informações obtidas em FERRAZ, Marcelo C; FANUCCI, Francisco P., op. cit.

<sup>180</sup> ALCANTARA, Denise. É vivo o Polytheama. In: FERRAZ, Marcelo C; FANUCCI, Francisco P., op. cit.

frisas na primeira altura, arquibancadas e cadeiras soltas na platéia. Eram extremamente simples, sem nenhum elemento decorativo e, em alguns casos, piso em terra batida. Cobertura de zinco, com vedação em madeira ou alvenaria. Geralmente muito grandes, recebiam um grande público<sup>181</sup>.

Foi inaugurado em 1911 e era usado para diversos tipos de eventos – como salão para a Partida Dançante do Clube Atlético Internacional; como cinematógrafo (alguns filmes foram exibidos com acompanhamento da orquestra e coral da capital); apresentações de música erudita; recitais. Durante o Movimento Revolucionário serviu como abrigo de refugiados.

Em 1920, foi considerado um dos três maiores teatros do Estado de São Paulo: 1º Polytheama de Jundiaí com 2920 lugares; 2º Rio Branco de Jaú com 1464 lugares e 3º Polytheama de Ribeirão Preto com 1430 lugares<sup>182</sup>.

Por volta de 1927, o teatro passou por uma grande reforma, alterando seu aspecto original. Foi reinaugurado em 25 de janeiro de 1928:

com a reinauguração havida em 1928, os autênticos jundiaienses fizeram do nosso Polytheama a principal Casa de Diversões, tão intimamente ligada à própria história social da cidade, assim como a vida cultural em vários estágios<sup>183</sup>.

Passaram pelo Teatro Polytheama a Cia. da Opereta de Clara Weiss, Assis Pacheco, John Neschling, Ítalo Isso, Procópio Ferreira, Paulo Autran, Tônia Carrero, além da programação local com artistas e grupos teatrais da cidade.

Situado no centro da cidade, o Polytheama ficava próximo do Cassino Jundiaí, Igreja do Rosário (demolida e reconstruída em 1970), Teatro Rio Branco (demolido na década de

---

<sup>181</sup> ALCANTARA, Denise, op. cit.

<sup>182</sup> FERRAZ, Marcelo C; FANUCCI, Francisco P., op. cit.

<sup>183</sup> TOMANIK, Geraldo Barbosa In: FERRAZ, Marcelo C; FANUCCI, Francisco P., op. cit.

1930), subestação da empresa Luz e Força da Jundiaí (1905) e Igreja da Santa Cruz de Vila Arens.

Nos anos 1950, iniciou seu processo de declínio; e, nos anos 1970 chegou a ser colocado à venda devido ao seu estado de abandono. O prédio foi comprado pelo poder público que o declarou patrimônio municipal.

Para Alcântara, a decadência dos edifícios antigos é influenciada pela deterioração dos centros antigos e o crescimento das cidades e, pela falta de visão que a reabilitação de um bem cultural pode trazer como valor à cidade e a população. Porém, essa postura tem se modificado com a restauração e reutilização de prédios antigos:

Os teatros tem sido os mais beneficiados e compõem o conjunto dos edifícios mais restaurados e revitalizados do país. A restauração do Teatro São Pedro de Porto Alegre, significou o 'start' desta postura. Foi reaberto ao público em 1985 e a partir dessa data, dezenas de teatros em todo o país, devido à iniciativa (agora) do poder público, vêm sendo incorporados novamente aos hábitos culturais das cidades. Tal como a Europa do século XIX, as cidades brasileiras orgulham-se em possuir o seu teatro, sobretudo quando representa a valorização de sua história e conseqüentemente de sua cidade<sup>184</sup>.

Na época em que o Teatro Polyhteama foi recuperado (1995-1996), o Teatro São Pedro, em São Paulo foi restaurado e voltou a funcionar (1998); em 1999, a Prefeitura de Santo André teve a iniciativa de revitalizar o Cine-teatro Carlos Gomes (o projeto foi realizado pelo escritório Brasil Arquitetura); no mesmo ano o escritório Aflalo e Gasperini iniciou o projeto de recuperação do Teatro Abril, São Paulo.

---

<sup>184</sup> ALCANTARA, Denise, op. cit.



## Características Arquitetônicas – o prédio histórico

### O Polytheama de 1911

O teatro Polytheama foi edificado como um pavilhão para diversos tipos de espetáculos. De planta retangular, com aproximadamente 50,00 x 25,00 m, era uma construção térrea dividida em três partes – pequeno foyer, platéia e palco com tela de projeções. Tomanik, com a ajuda de depoimentos dos moradores e usuários do teatro, descreve o espaço da seguinte forma:

O acesso para entrada principal fazia-se por três portas de madeira de duas folhas almofadadas e com bandeiras de ferro em arco, sendo a porta principal mais larga e mais alta que as demais. Para adentrar ao salão (platéia), havia um saguão de mais ou menos quatro metros com um paravento resguardando a entrada. Entrando na platéia, viam-se à direita e à esquerda as gerais, que situavam-se a 1,20 m do piso, cujo corredor de acesso aos degraus era em sua extensão guarnecido com guarda-corpo de madeira torneada, com suas respectivas colunas a cada seção do gradil.

Os degraus das gerais possuíam, no mínimo, 0,46 m de espelho e 0,55 m de piso. Essas gerais possuíam cinco degraus que, do piso à platéia perfaziam a altura de 3,50 m até a linha das tesouras de ferro, que se situavam a 4,85 m do piso da platéia. A cobertura era de folhas de zinco com duas águas de queda; as tesouras metálicas eram aparentes, pois não havia forro.

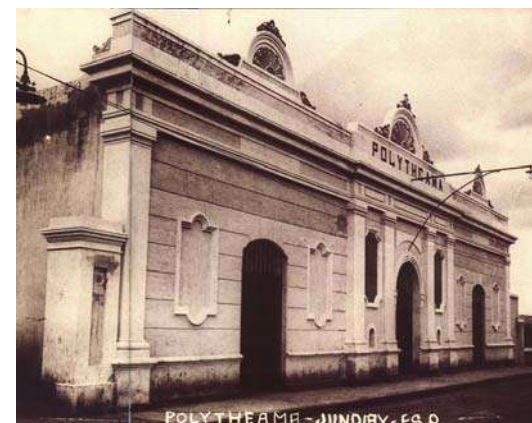


Figura 184 – Teatro Polytheama na década de 1910. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

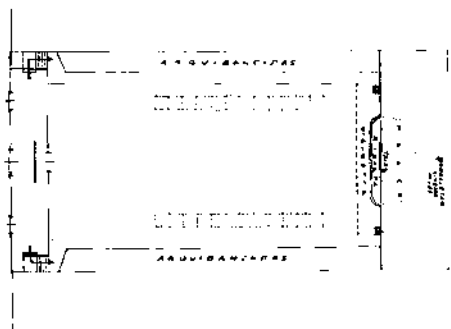


Figura 185 – Planta do Teatro Polytheama na década de 1910. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

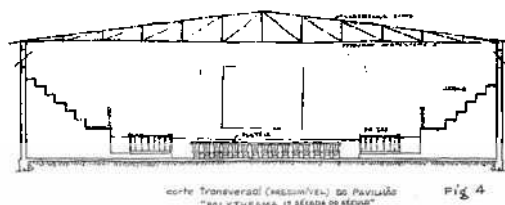


Figura 186 – Corte do Teatro Polytheama na década de 1910. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

As duas gerais da esquerda e da direita ocupavam as paredes laterais em sua extensão, de mais ou menos 40,00 m por 3,75 m de largura, totalizando 300,00 m<sup>2</sup>, e mais a área ocupada pela platéia e as frisas, num total de 922,00 m<sup>2</sup>. Ainda com os depoimentos colhidos, havia uma característica sui generis, com a existência de um picadeiro camuflado em parte da platéia, pois por ocasião de um espetáculo circense, removia-se a tela, ganhando assim o palco e, removia-se o assoalho que cobria o picadeiro, na platéia. Portanto, assim era o 'Pavilhão Polytheama', lugar de vários espetáculos, como Teatro, Circo e Cinematógrafo, sendo este, na época projetado de atrás da tela, havendo com isso a necessidade de se molhar a tela, para melhorar transparência da imagem e também para se proteger a vista do espectador contra os raios produzidos pelo arco-voltaico. A tela tinha dimensionamento de 3,00 x 4,00 m. O aparelho de projeção era movimentado manualmente pelo operador, que pacientemente, sentado do lado direito do projetor ia movimentando a película através de uma manivela<sup>185</sup>.

### A reforma do teatro em 1927

A reforma pela qual passou o Teatro Polytheama, em 1927, modificou a configuração interna e externa da edificação – a platéia foi redesenhada em forma de ferradura e a construção passou a ter três pavimentos. O público ficou dividido na platéia (1400 lugares), frisas do pavimento térreo (200 lugares), camarotes (220 lugares) e gerais e balcões.

<sup>185</sup> TOMANIK, Geraldo Barbosa, op. cit.

A construção está inserida no terreno em declive que permite a comunicação entre as ruas Barão de Jundiá (rua principal) e Vig. S.S. Rodrigues. Está implantada alinhada à rua Barão de Jundiá e com recuos laterais de 2,50 m e 4,45 m.

A planta retangular com suas medidas aproximadas de 50,00 x 25,00 m, foi mantida, assim como a construção em alvenarias e tijolos portantes e a presença de madeira como elemento portante horizontal. A cobertura, em quatro águas, é apoiada em treliça metálica, com terças e caibros de madeira. O telhado é composto por telhas de barro tipo francesa. Segundo parecer técnico<sup>186</sup> realizado na época do projeto de intervenção de Lina Bo Bardi, havia um forro na cobertura, que foi retirado.

Não se pode afirmar se foi aproveitada a fachada existente ou se foi erguida uma nova fachada. Porém, a composição da fachada nova segue o desenho da fachada anterior, dividida em três partes no sentido vertical – a porção central delimitada por dois pares de pilastras em alto relevo que sustentam o frontão principal da fachada, onde se localiza uma das portas de acesso; e duas porções que ladeiam a parte principal, que terminam em pilastras idênticas às do centro e que compõem o desenho em baixo relevo em arco na parte superior da fachada. Outras duas portas completam os acessos principais.

A fachada é ainda composta por aberturas localizadas no primeiro pavimento, com vergas trabalhadas em arquivoltas e desenhos estilizados. A foto do teatro após a reforma não apresenta a abertura das bilheterias situadas ao lado da porta de acesso principal que podem ser vistas na foto da primeira fachada do Polytheama. Nas fachadas laterais existem janelas na porção superior, com o mesmo desenho das janelas presentes na fachada frontal.

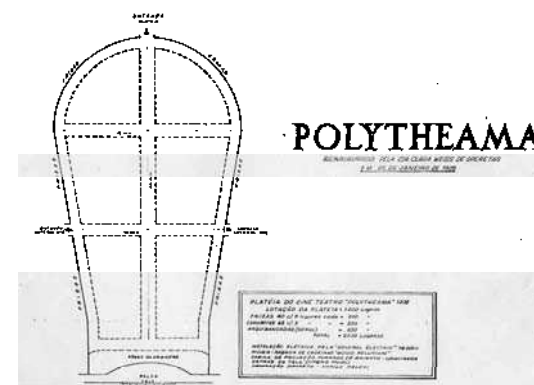


Figura 187 – Desenho da planta em ferradura Teatro Polytheama na década de 1920. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 188 – Teatro Polytheama após a reforma de 1927. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>186</sup> Parecer Técnico do escritório Figueiredo Ferraz, dia 10 de outubro de 1985. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 189 – Frisas e camarotes do Teatro Polytheama na década de 1920. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

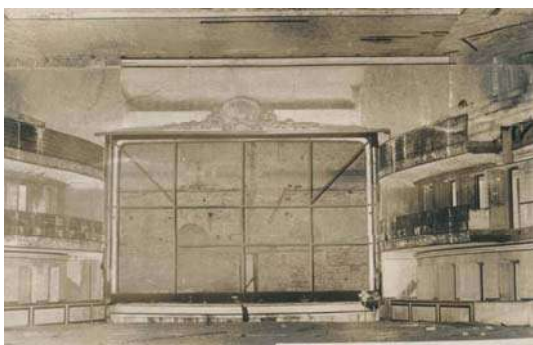


Figura 190 – Vista do palco do Teatro Polytheama na década de 1920. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Internamente<sup>187</sup>, um pequeno saguão, ladeado pelas escadas de acesso aos demais pavimentos, separa a rua da sala da platéia. Na lateral sudoeste, um corredor que ocupa todo o recuo lateral dá acesso aos sanitários. A platéia é acessada por porta centralizada no saguão; um corredor que contorna as frisas permite o acesso a cada uma delas – nas pontas da ferradura, contíguo ao palco, localizam-se os sanitários. Duas escadas de madeira localizadas nesse corredor permitem a ligação aos camarotes e balcões.

Os camarotes são suspensos por barrotes apoiados sobre vigas em balanço. Durante a vida útil do teatro, foi realizado um reforço metálico para a sustentação dos camarotes e arquibancada geral.

O teatro ganhou uma nova cabine de projeção revestida em amianto, mas ainda realizada atrás da tela. Só a partir de 1929, a cabine passou a ser nos fundos da platéia, ocupando o lugar de dois camarotes.

Segundo Tomanik,

A decoração do Teatro, a cargo do pintor Camillo Meloni é discreta e delicada. A iluminação instalada pela General Eletric é composta de 1900 velas e está maravilhosamente distribuída.

Quanto ao mobiliário bastará dizer que é de fabricação de Guido Pellicari & Cia., já premiada em várias exposições. Essa grande reforma esteve sob a responsabilidade do engenheiro Emanuel Gianni e do arquiteto Giacomo

<sup>187</sup> O projeto original do teatro não foi encontrado. A descrição interna baseia-se na planta de demolição do projeto executivo de intervenção no Teatro - 1986, de autoria de Lina Bo Bardi e, em plantas arquivadas no acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí, do arquiteto Sérgio Roberto Orsi, datadas de outubro de 1985. Não há indicações se essas plantas seriam o levantamento realizado para o projeto de recuperação de Lina Bo Bardi, em 1986; ou seria uma proposta de intervenção do próprio arquiteto. Na planta de demolição de Lina Bo Bardi há a indicação da demolição de duas paredes que dividem o foyer, porém nas plantas de Sérgio Orsi, que são anteriores às de Lina, não há a referência da existência das paredes, o que nos deixa em dúvida para afirmar qual o caráter do projeto encontrado.

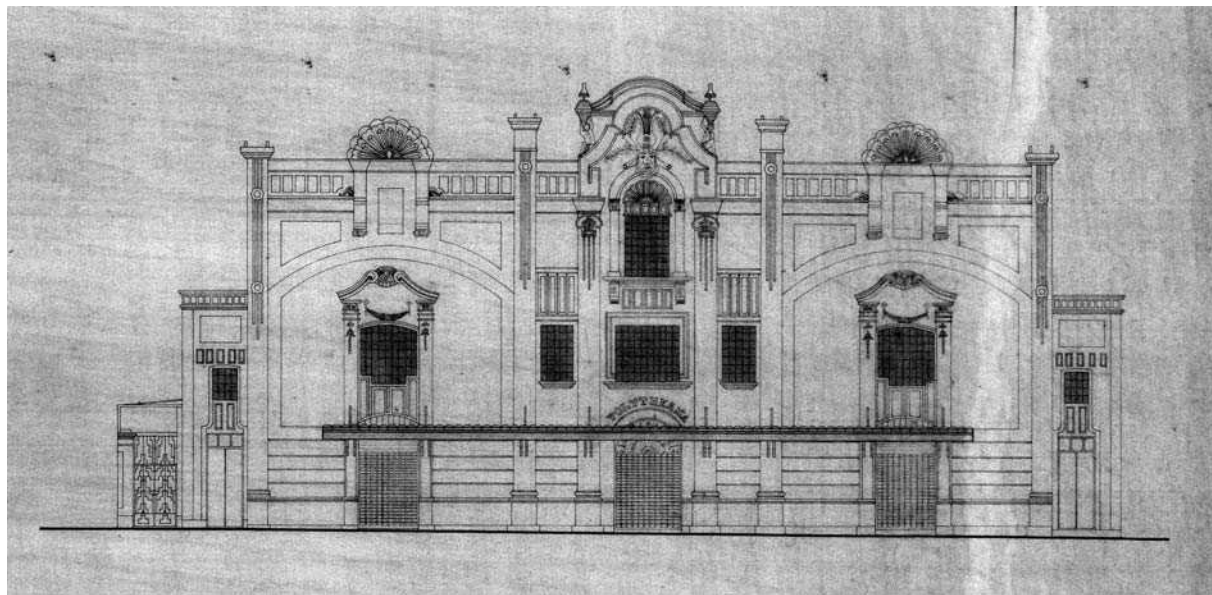
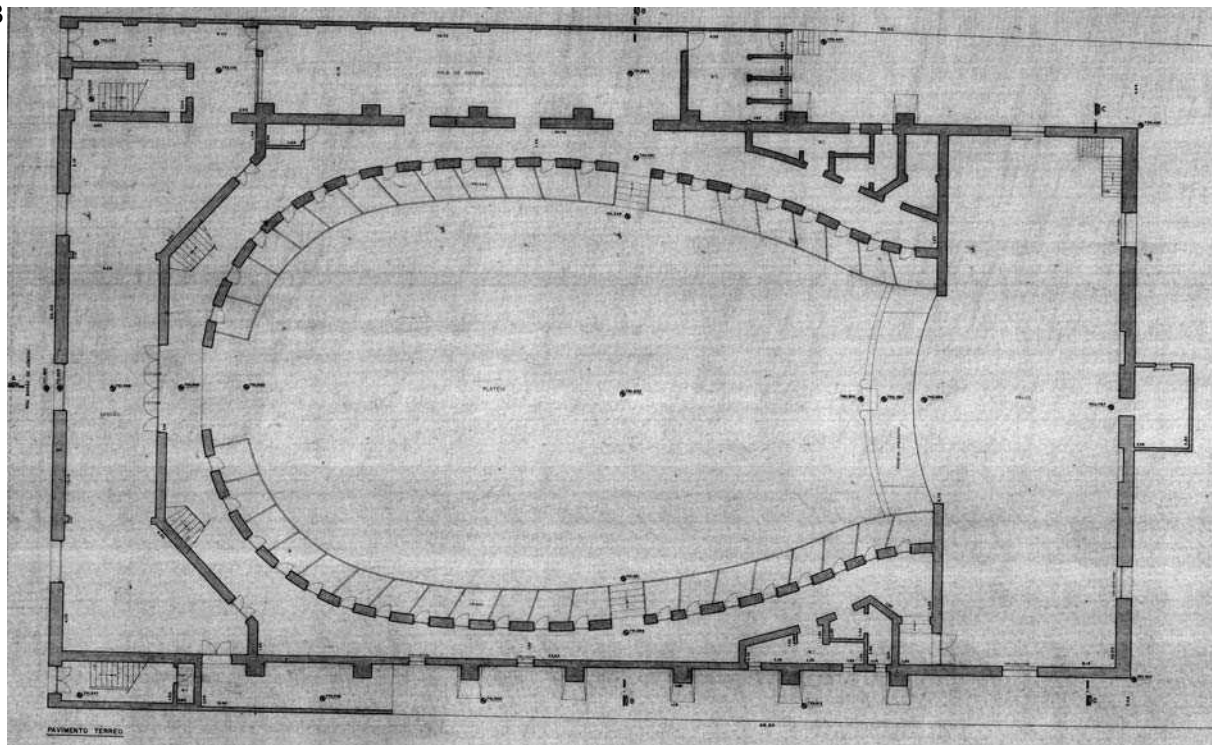


Figura 191 (acima) – Pavimento Térreo do teatro – desenho do arquiteto Sérgio Roberto Orsi. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.

Figura 192 (ao lado) – Fachada do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.

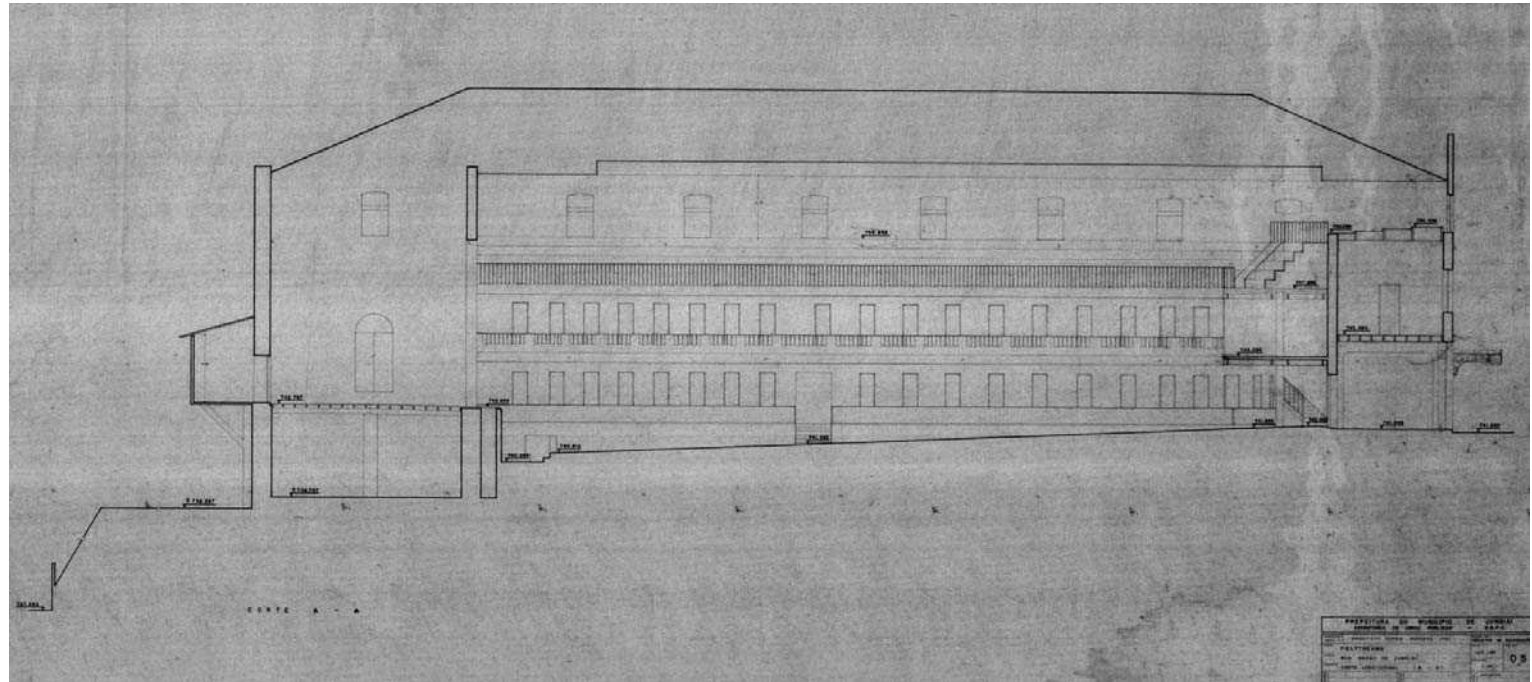
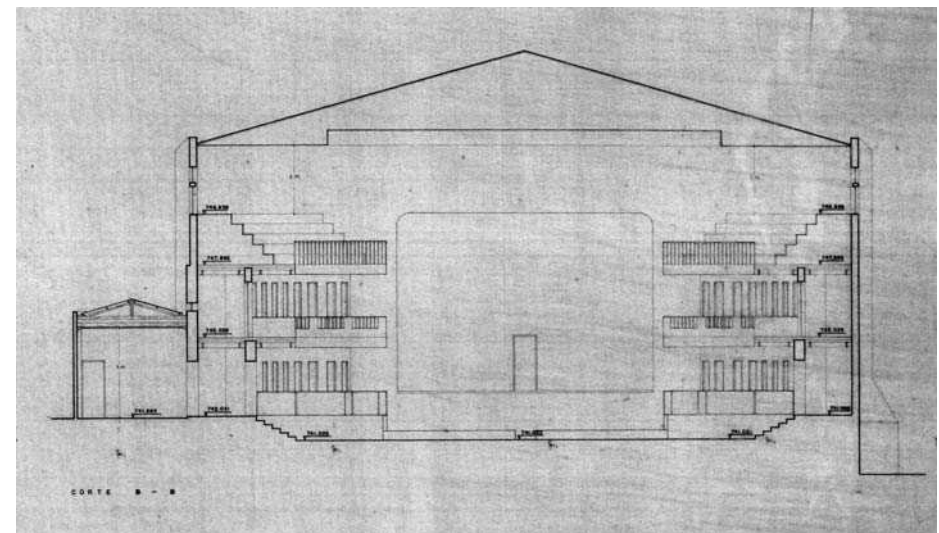


Figura 193 (acima) – Corte longitudinal do teatro – desenho do arquiteto Sérgio Roberto Orsi. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.

Figura 194 (ao lado) – Corte transversal do teatro – desenho do arquiteto Sérgio Roberto Orsi. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.





Venchiarutti, não podendo esquecer de outros nomes ligados à área de construção e de arquitetura, como Levada & Mil, afamados na época como grandes mestres; Domenico Venitucci, Alberto Galeto e outros que brilharam como mestres frentistas, na obra da fachada e da boca do palco, pelos belos relevos<sup>188</sup>.

## **A intervenção**

A luta pela revitalização do Teatro Polytheama se iniciou na administração do Prefeito André Benassi, na década de 1980, quando foi criada a Comissão Municipal de Defesa do Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural.

Um ofício nº 053/85 da Fundação Nacional pró-Memória (FNPM)<sup>189</sup>, datado de 05 de fevereiro de 1985 e assinado pelo diretor da 9ª DR/Sphan/FNPM, Antônio Luiz Dias de Andrade (Janjão), endereçado ao presidente do IAB–Jundiaí, Sérgio Dias, demonstra a preocupação dos órgãos públicos de Jundiaí com a preservação do Teatro Polytheama. O ofício discorre sobre a contemplação com recursos financeiros e apoio técnico, dentro do Programa de Cidades Históricas, para projeto e obras de conservação e restauração de bens culturais. Os órgãos públicos haviam pedido a inclusão da restauração do Teatro Polytheama nesse programa, segundo dá a entender o ofício (não foi encontrado o documento a respeito):

o caso do Teatro Polytheama, cuja restauração foi proposta pela Prefeitura Municipal de Jundiaí, no âmbito do Programa de Cidades Históricas, caso tenha aprovado o seu enquadramento no Plano de Obras da Sphan/FNPM,

---

<sup>188</sup> TOMANIK, Geraldo Barbosa, op. cit.

<sup>189</sup> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

será exigido, para aprovação [grifo do autor], o respectivo projeto arquitetônico<sup>190</sup>.

Foi sugerido pelo arquiteto Araken Martinho que se convidasse a arquiteta Lina Bo Bardi para a restauração do teatro. Data de 29 de maio de 1985<sup>191</sup> a carta-convite da Prefeitura de Jundiaí para a arquiteta para prestar consultoria para o restauro e revitalização do teatro.

Em carta endereçada ao professor Ariosto Mila, presidente da Comissão de Estudos do Polytheama, datada de 11 de julho de 1985<sup>192</sup>, e após visita da arquiteta ao local, ela responde, expressando sua opinião sobre a recuperação do teatro:

o Politheama está em ótimas condições estruturais, é importantíssima sua recuperação não somente para a cidade de Jundiaí como para a própria São Paulo. Estou a disposição para colaborar com a equipe de Jundiaí para a recuperação do Politheama, para a sua recuperação fiel e ao mesmo tempo nos moldes de um conjunto cultural moderno.

Em documento datilografado em papel timbrado da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Assessoria de Imprensa, sem data e sem autor, são expostas as razões pela contratação da arquiteta Lina Bo Bardi:

A idéia de revitalizar o Polytheama não tem padrinhos. Essa é a opinião do arquiteto Araken Martinho, diretor de Planejamento de Jundiaí. Para ele, mais importante do que saber a quem deverá caber o mérito, é ter a garantia da presença da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto de restauração [...] A escolha da arquiteta Lina Bo Bardi resumia-se em um critério único: sua absoluta competência. Lina foi responsável pelos projetos de

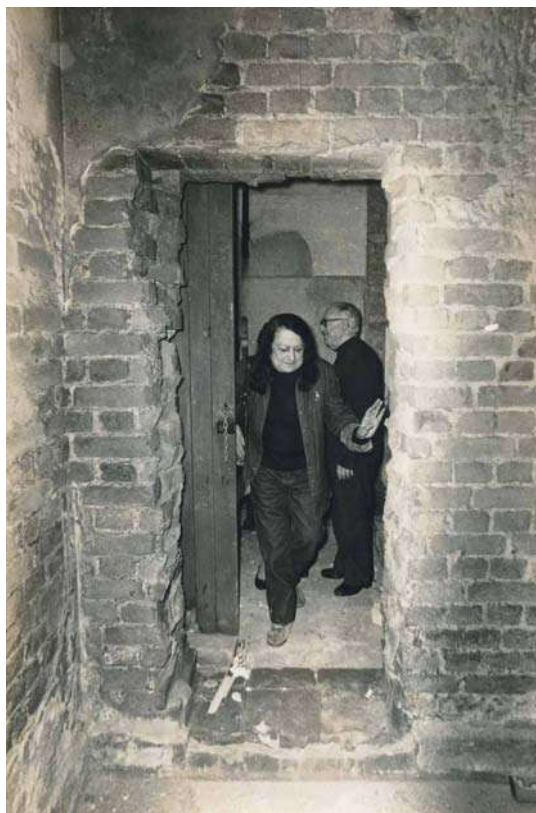


Figura 195 – Visita da arquiteta Lina Bo Bardi ao Teatro Polytheama na década de 1980.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>190</sup> Ofício n° 053/85 da Fundação Nacional pró-Memória - 9ª DR/Sphan/FNPM. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>191</sup> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>192</sup> Manuscrito de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

construção do Masp – Museu de Arte de São Paulo, de restauração do Sesc Pompéia e do Museu do Unhão, em Salvador<sup>193</sup>.

Em reunião realizada em setembro de 1985, a arquiteta Lina Bo Bardi propôs levantar a opinião da população sobre as finalidades dadas ao prédio do teatro<sup>194</sup>. Na mesma reunião foi proposta a alteração do plano diretor da cidade para que se controlasse a construção de prédios altos no entorno do teatro.



Figura 196 (ao lado) – Visita da arquiteta Lina Bo Bardi e colaboradores ao Teatro Polytheama na década de 1980. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 197 e 198 (acima) – Vistas internas do teatro durante levantamento das condições da edificação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>193</sup> Documento da Prefeitura Municipal de Jundiá – Assessoria de Imprensa. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>194</sup> Ata de reunião da Comissão de Estudos do Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 199 – Frisas e camarotes do Teatro Polytheama antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

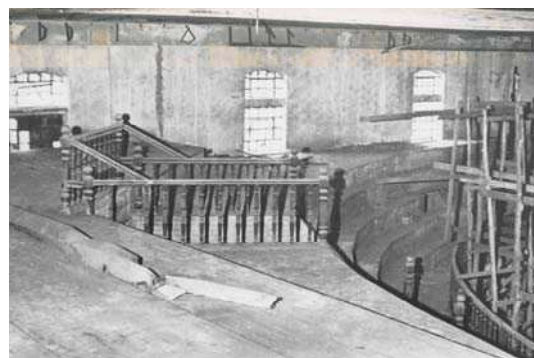


Figura 200 – arquibancada geral do Teatro Polytheama antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Em outubro de 1985 foi contratada a consultoria do escritório Figueiredo Ferraz, prestada pelo engenheiro Roberto Carvalho Rochlitz, para a elaboração de um parecer técnico sobre o estado do Teatro Polytheama, que observou o bom estado das estruturas metálicas, até mesmo para a possível instalação de cenários móveis; reutilização do madeiramento estrutural; algumas trincas nas alvenarias estruturais; concluindo que “as estruturas estão em estado satisfatório, podendo por vezes necessitar de algum reforço e/ou tratamento. Portanto, o projeto arquitetônico tem total liberdade de manifestar-se, independente dos problemas estruturais<sup>195</sup>”.

Participaram ainda do projeto de restauração do Teatro Polytheama o engenheiro Hisawo Nakamura (projeto hidráulico), Plaesa Consultoria (projeto elétrico), Hélio M. A. Peixoto (projeto do bar e choperia), Silveira Associados (consultoria de fundações), Ualfrido Del Carlo (tratamento acústico), Fundação Casa da Cultura (cadastro no Ministério da Cultura para recebimento de benefícios). Foi realizada campanha para arrecadação de verbas junto às empresas e indústrias de Jundiaí para o restauro.

Em meados de 1986, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat)<sup>196</sup> abriu o processo de tombamento de imóveis em Jundiaí, entre eles, o Polytheama. A contratação da arquiteta se efetivou em 19 de junho de 1986.

<sup>195</sup> Parecer Técnico do escritório Figueiredo Ferraz, dia 10 de outubro de 1985. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>196</sup> Ofício GP – 251/86, 07 de março de 1986, Secretaria do Estado da Cultura – Condephaat. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

### O Projeto de Lina Bo Bardi, 1986

A própria arquiteta Lina Bo Bardi explica que o projeto de revitalização do teatro seguiu os princípios da restauração contemporâneos e alerta que não pode ocorrer aqui o mesmo que com a Maison du Peuple, a destruição:

o Politeama é um modesto, mas grande e sério exemplo de convivência humana, de grandes esperanças, de uma grande idéia E DEVE SER CONSERVADO.

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

Esta premissa é necessária para explicar o sentido do projeto que apresentamos hoje [...] deixando intacto o espírito do 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 do dia e sua ânsia de liberdade.

Os critérios de restauração seguiram os princípios da 'Carta de Veneza' de 1965<sup>197</sup>.

A proposta previa a restauração do teatro; a construção de uma gruta-choperia; criação de um salão para exposições de arte no hall principal e implantação de um hall lateral para exposições da indústria e da agricultura. Em Memorial técnico descritivo de arquitetura, de maio de 1987 é observada a preocupação com a configuração original do espaço: "por se tratar de edifício em restauro, a linha de visibilidade foi estabelecida dentro dos limites

---

<sup>197</sup> Manuscrito da arquiteta Lina Bo Bardi – Politeama Jundiá, Premissa Teórica, 08 de setembro de 1986 (Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura). Foi publicado em FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1996, p. 264.







possíveis para não desvirtuar o espaço original existente”<sup>198</sup>. Todo o programa foi elaborado pela equipe de arquitetos:

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 que falou que era preciso o terreno do lado, que a prefeitura devia comprá-lo. O próprio projeto já propunha o programa<sup>199</sup>.

A lotação do teatro ficou acertada em 752 lugares para platéia, 116 lugares para camarotes, 40 lugares para *barcaccia*, no térreo; 116 lugares nos camarotes do 1º pavimento; 700 lugares nas arquibancadas do 2º pavimento. O subsolo seria destinado aos camarins, fosso da orquestra e salas de apoio.

No pavimento térreo era prevista a demolição de paredes que dividiam o hall em três partes, possibilitando um espaço mais amplo; demolição das extremidades da ferradura no térreo e no 1º pavimento para a ampliação da boca de cena e criação do fosso da orquestra; abertura da parede dos fundos do palco possibilitando a vista para a cidade; implantação de sanitários em todos os pavimentos com a construção de caixa em concreto aparente no recuo lateral sudeste; reestruturação de escada de segurança aos 1º e 2º pisos aproveitando paredes de um “puxado” no recuo lateral sudeste; construção da bilheteria no recuo lateral sudoeste; construção de hall-galeria no recuo lateral sudoeste com cobertura em meia-água e telha-vã de vidro tipo francesa, acompanhando o desnível do terreno e ocupando toda a lateral do teatro.

---

<sup>198</sup> Memorial Técnico Descritivo de Arquitetura, maio de 1987. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

<sup>199</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 02 de setembro de 2008.

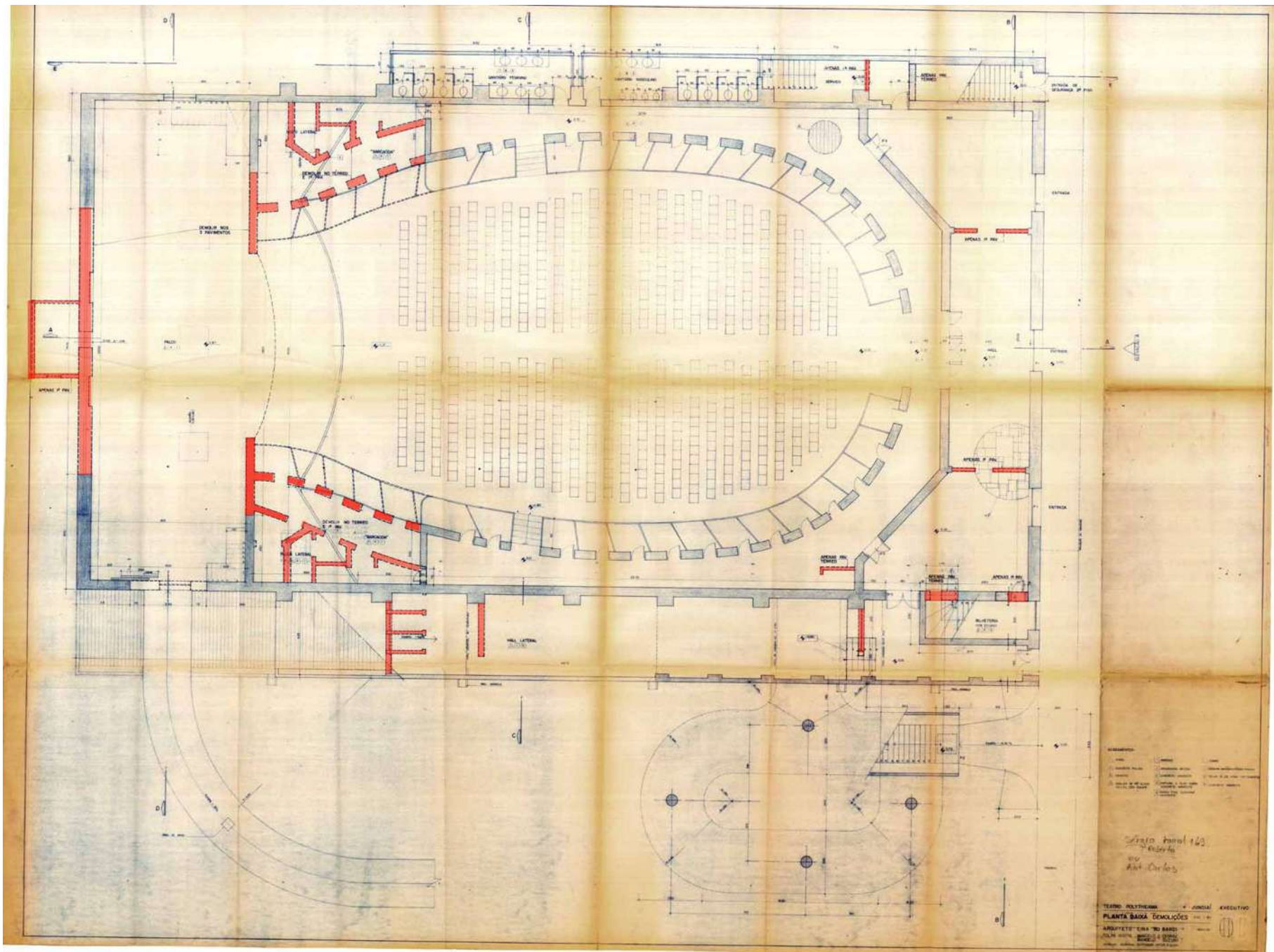


Figura 202 – Planta com indicação das demolições (em vermelho). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O hall principal teria como acabamento piso em granito e as áreas de platéia, frisas e camarotes em assoalho de ipê claro. Todas as paredes das áreas nobres seriam executadas com massa fina conforme o projeto original.

Todas as janelas laterais na parte superior do prédio seriam fechadas com tijolo, mantendo o desenho das mesmas como referência à sua existência.

O acesso ao subsolo se daria por duas escadas nas extremidades fronteiras do palco. O subsolo estaria dividido em sala central de apoio com acesso ao fosso da orquestra e camarins – individuais e coletivo, nas laterais. Quatro portas de correr, em madeira, permitiriam a comunicação com os fundos do terreno. Quanto aos acabamentos, o subsolo teria piso em concreto polido, paredes em argamassa fina conforme o existente e forro de madeira com encaixe macho-e-fêmea.

Dois buracos semelhantes aos desenhados para o edifício esportivo do Sesc Pompéia, seriam abertos nas extremidades do fechamento em concreto aparente do fosso da orquestra.

A prefeitura desapropriou parte do terreno vizinho, na lateral sudoeste do teatro, o qual pertencia a Eletropaulo, para a criação de um jardim, onde seriam implantadas as rampas de acesso aos pavimentos superiores do teatro; rampa de acesso de serviços ao palco; e, nos fundos, com acesso independente, a construção da gruta-choperia. Esta consistiria de um espaço de 20,00 x 8,00 m enterrado nos fundos do lote, construída em concreto aparente, abrigando o programa com salão da choperia e restaurante, bar, cozinha, depósito e sanitários.

Rampas de acesso à todos os pavimentos do edifício foram projetadas na lateral sudoeste do teatro, utilizando o espaço do terreno a ser incorporado. Seriam construídos em tubos de seção circular de concreto aparente com aberturas circulares para iluminação e ventilação

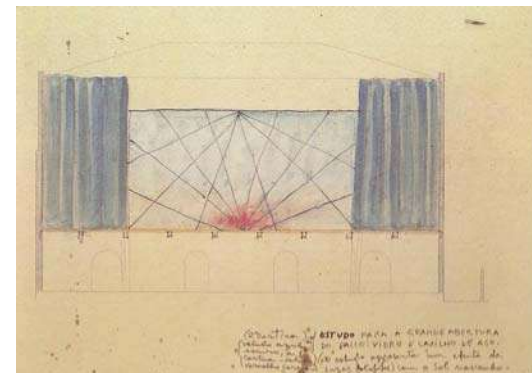


Figura 203 – Croqui da arquiteta Lina Bo Bardi com proposta de abertura dos fundos do palco. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.

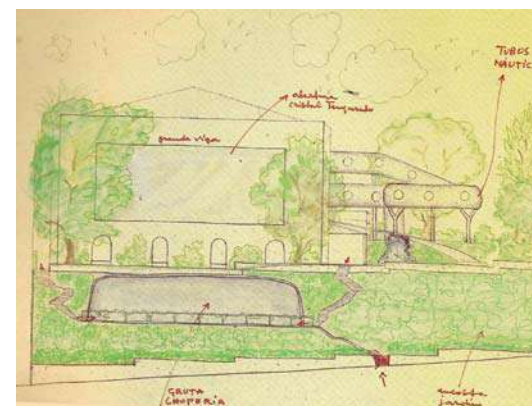


Figura 204 – Croqui da arquiteta Lina Bo Bardi com proposta para gruta-choperia nos fundos do teatro. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.



nas laterais. Estariam ligados ao prédio na parte posterior das frisas e camarotes. Com esse sistema, a arquiteta resolvia o problema da acessibilidade do edifício, então inexistente.

Lina Bo Bardi, com esse espaço ajardinado nos fundos do conjunto, também possibilitaria uma interligação entre as ruas Barão de Jundiá e Vig. S.S. Rodrigues, resolvendo de forma satisfatória os problemas de acesso.

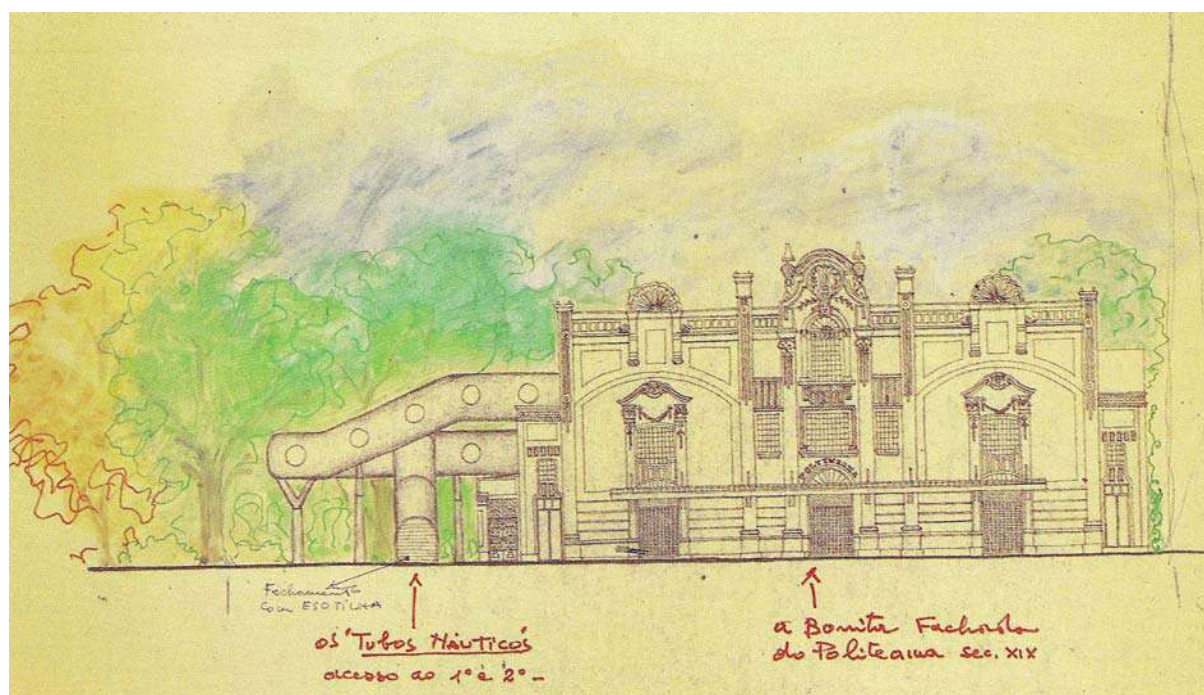


Figura 205 – Proposta de Lina Bo Bardi - fachada. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.

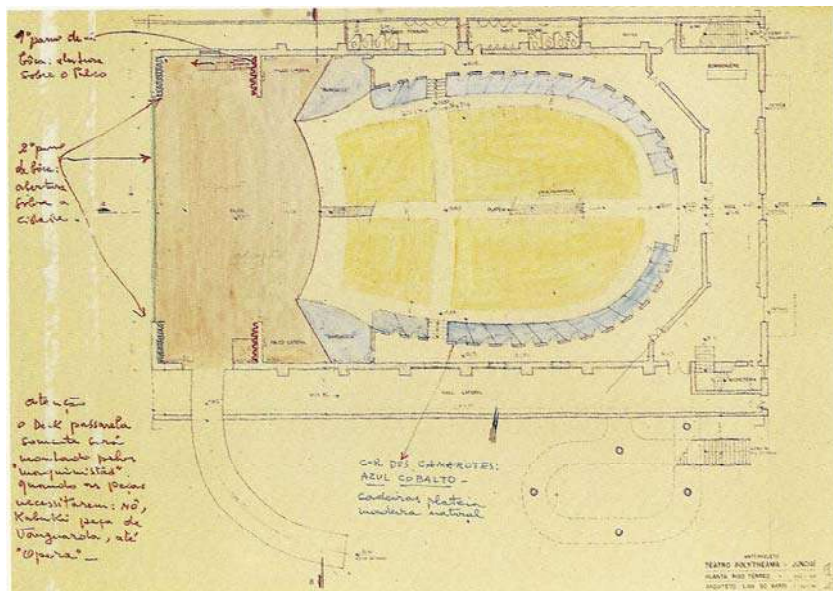


Figura 206 – Proposta de Lina Bo Bardi para o pavimento térreo.

Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.

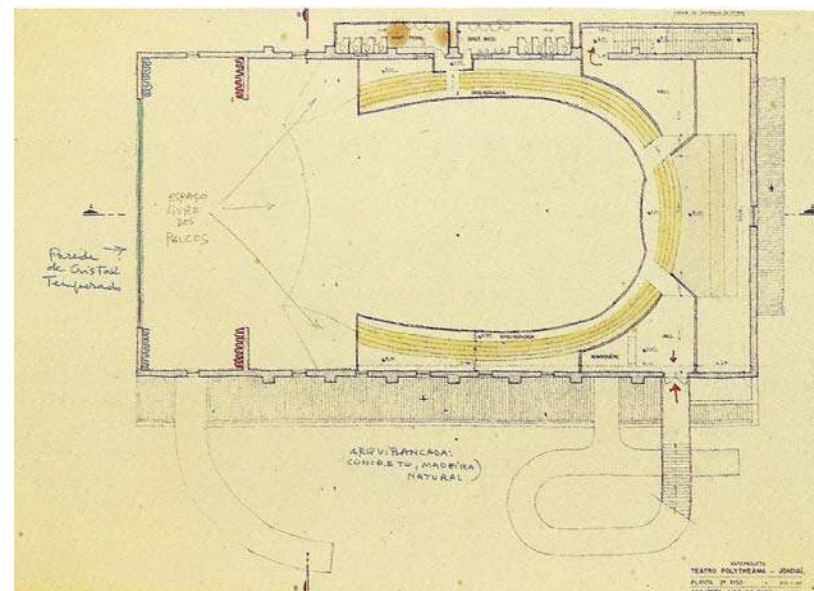


Figura 208 – Proposta de Lina Bo Bardi para o 2º pavimento.

Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.

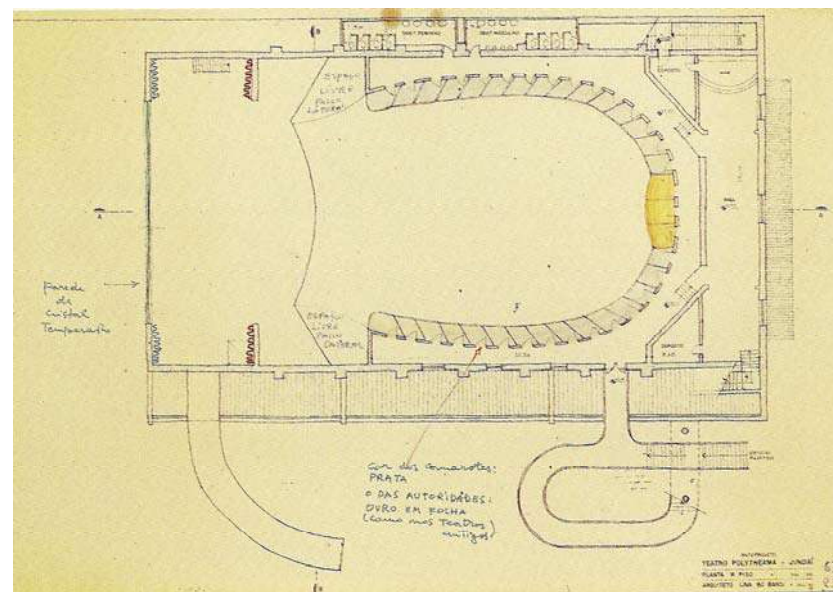


Figura 207 – Proposta de Lina Bo Bardi para o 1º pavimento.

Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.

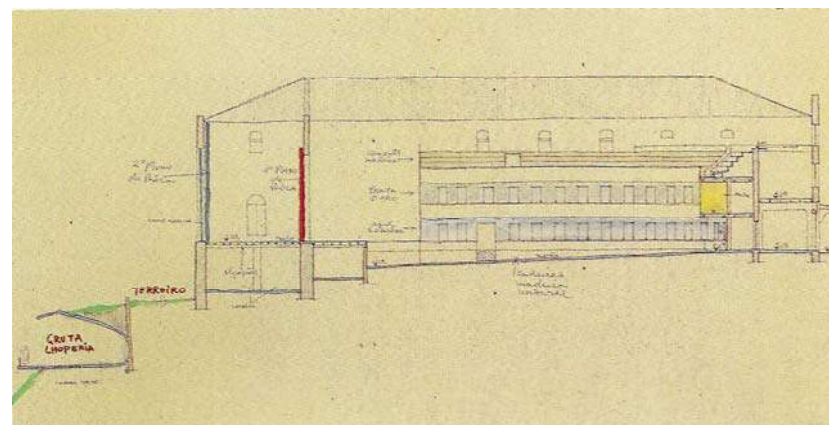


Figura 209 – Proposta de Lina Bo Bardi – corte longitudinal.

Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.

Em 1989, assumiu a administração municipal o prefeito Walmor Barbosa Martins, que segundo notícia publicada no Estado de São Paulo<sup>200</sup>, continuaria a restauração do Teatro, sem aproveitar o projeto de Lina Bo Bardi, mas com um novo projeto:

Havia algumas intervenções que alteravam muito o antigo cineteatro [...] O projeto atual quer que o Polytheama volte a ser o que era, com suas estruturas de ferro e madeira, forro, escadas e portas de madeira, com desenhos originais<sup>201</sup>.

O mesmo artigo cita um parecer do Iphan sobre o projeto de Lina alertando “para o perigo de que as propostas de adaptação acabarem desrespeitando a preservação dos valores históricos do Polytheama”<sup>202</sup>.

A arquiteta Lina Bo Bardi respondeu ao artigo publicado no jornal com requerimento de solicitação de esclarecimento sobre o ocorrido e a manifestação contra qualquer alteração do projeto por ela realizado:

Considerando que o trabalho apresentado para o cumprimento do contrato entre essa municipalidade e o escritório de arquitetura está protegido pela legislação de direitos autorais e até mesmo pela lei que regula o exercício da profissão de arquiteto (leis federais 5.988 de 1973 e lei 5.194 de 1966) se verdadeira tal declaração à imprensa, obviamente está sendo cometida grave violação de direitos autorais com repercussões ainda mais graves

---

<sup>200</sup> AZZONI, Denílson. Jundiá restaura o velho teatro até 1992. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 de dezembro de 1990, p.06.

<sup>201</sup> DIAS, Sérgio apud AZZONI, Denílson. Jundiá restaura o velho teatro até 1992. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 de dezembro de 1990, p.06.

<sup>202</sup> AZZONI, Denílson, op. cit., p.06.



para essa municipalidade [...] é o presente requerimento para protestar contra eventuais alterações de nosso trabalho<sup>203</sup>.

Para o arquiteto Marcelo Suzuki, que participou como colaborador de Lina, a questão não se justifica só dentro dos parâmetros da preservação e recuperação adotados, mas também envolve a questão política:

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<sup>204</sup>.

### O Projeto do Brasil Arquitetura, 1995

Quase uma década depois, quando André Benassi volta à administração municipal (1993-1996), o escritório Brasil Arquitetura foi convidado para retomar o projeto de recuperação do Teatro Polytheama. Em publicação na *Imprensa Oficial do município de Jundiaí*<sup>205</sup>, a justificativa para a contratação do escritório é a seguinte: “o projeto foi elaborado pela Arq<sup>a</sup> Lina Bo Bardi, do qual a Contratada participou, assim, desnecessário a elaboração de outro projeto”.



Figura 210 e 211 – Vista aérea do Teatro Polytheama: frente (acima) e fundos (abaixo).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>203</sup> Requerimento de Lina Bo Bardi à Prefeitura Municipal de Jundiaí, São Paulo, 12 e junho de 1990. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>204</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Suzuki em entrevista à autora, dia 19 de junho de 2007.

<sup>205</sup> *Imprensa Oficial do município de Jundiaí*, 17 de setembro de 1993, edição 1428, p. 01.

Nesse segundo momento, havia o desafio de adaptar o projeto elaborado por Lina Bo Bardi, da qual Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer<sup>206</sup> foram colaboradores, às novas condições de implantação pois não haveria a possibilidade de utilizar o lote contíguo pertencente à Eletropaulo<sup>207</sup>. A premissa que norteou a intervenção no teatro baseava-se então na:

reformulação do projeto de Lina Bo Bardi a uma nova realidade: tudo devia ser resolvido em um exíguo lote urbano onde está implantado. Dotar o Polytheama de condições para receber os mais variados tipos de espetáculos, teatro, dança, concertos sinfônicos, shows de música popular e assegurar suas características originais de arquitetura simples e



Figuras 212, 213 e 214 – Vistas do Teatro Polytheama, antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>206</sup> O arquiteto Roberval Guitarrari que integra a equipe no segundo momento do projeto havia participado como desenhista no projeto de Lina Bo Bardi.

<sup>207</sup> No momento da realização do projeto para readequação do Teatro Polytheama pelo escritório Brasil Arquitetura, não havia a possibilidade de desapropriação do terreno contíguo.

despojada, foram os princípios respeitados e mantidos da proposta de Lina Bo Bardi: ao encontro do teatro moderno com os antigos polytheamas<sup>208</sup>.

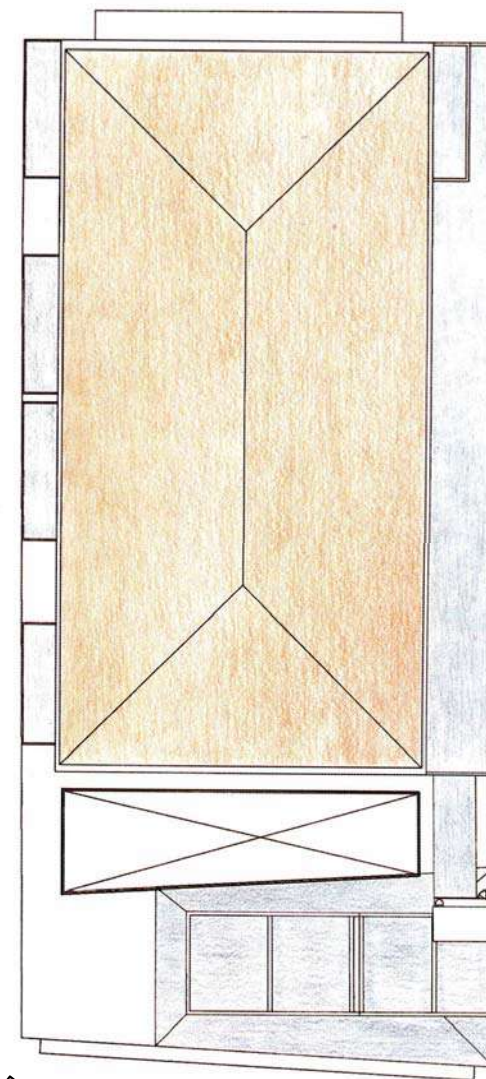
Assim como o projeto realizado por Lina, os arquitetos do Brasil Arquitetura junto com André Vainer e Roberval Guitarrari também propuseram um novo programa, onde o teatro seria contemplado com espaços de apoio como salas de ensaio, oficinas, depósito de cenários.

### Recuperação e Readequação do edifício histórico

Do primeiro projeto para o teatro, os arquitetos mantiveram os blocos dos sanitários incorporados no recuo lateral sudeste, o desenho da boca de cena ampliada, a proposta das caixas de sanitários e a demolição das extremidades da ferradura formada pelas frisas e camarotes. Nos dois recuos laterais, alinhados com a rua foram implantadas as escadas de segurança enclausuradas em caixas de concreto aparente (uma delas já era prevista no primeiro projeto). A abertura da parede dos fundos do palco não foi possível devido às condições estruturais do prédio:

Tivemos que abrir mão da janela no fundo do palco, que era do projeto da Lina, porque o teatro não tinha estrutura nenhuma – era um custo muito alto reforçar essa parede dos fundos, que abandonamos essa idéia<sup>209</sup>.

No foyer, os arquitetos demoliram as lajes de piso superiores, criando em espaço com pé-direito triplo. Também recuaram as três entradas de acesso principal, propiciando a abertura das portas para fora (como sistema de segurança) sem que elas invadissem o passeio. Para isso, executaram três pórticos em concreto aparente que invadem o foyer em 1,05 m. Por



N

Figura 215 – Proposta do Brasil Arquitetura – implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>208</sup> Memorial de Arquitetura do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>209</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 02 de setembro de 2008.



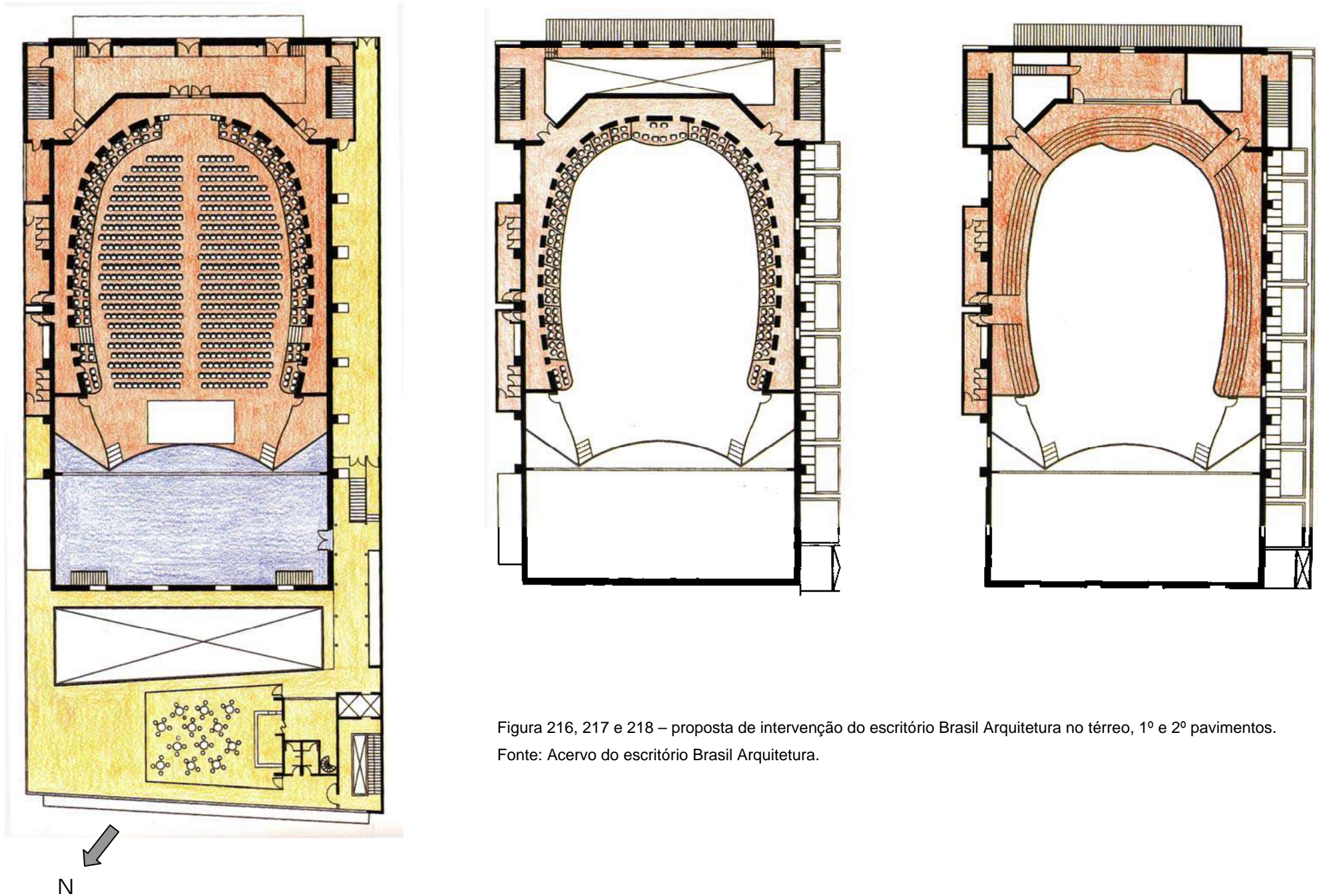


Figura 216, 217 e 218 – proposta de intervenção do escritório Brasil Arquitetura no térreo, 1º e 2º pavimentos.  
 Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

cima deles, os arquiteto criaram, no nível do 1º pavimento, uma passarela-mezanino que liga as duas extremidades do foyer onde localizam-se as escadas.

No nível do segundo pavimento, foi inserida a cabine de projeção em laje de piso, em concreto aparente, implantada sobre o foyer. O acesso se dá por escada na lateral sudeste do teatro.

O acesso a sala da platéia é o mesmo do projeto original. Foram mantidas as colunas e capitéis existentes que delimitam o acesso. O acesso às frisas e camarotes é feito pelas extremidades do foyer, onde estão as escadas. Diferentemente do projeto de Lina Bo Bardi, os pavimentos superiores não possuem as condições necessárias de acessibilidade. Não há elevadores nem rampas.

O piso das áreas de platéia, frisas e camarotes foi executado em tábua pau-marfim que contrasta com a cor escolhida para a parede dos fundos dos mesmos, em azul ultramar. As paredes de fechamento do teatro tiveram o revestimento ainda existente removido e foram tratadas para que pudessem deixar aparente a alvenaria de tijolos de barro. Todas as janelas nas laterais superiores que foram fechadas são claramente reconhecidas pelos requadros de ombreiras, verga e peitoril deixados aparente.

As arquibancadas das gerais possuem piso em assoalho de pau-marfim idêntico ao tábua utilizado nos outros pavimentos. Todos os guarda-corpos são metálicos com o corrimão de madeira. A estrutura metálica da cobertura foi mantida aparente, pintada de preto. Entre as tesouras e o telhado foi implantado forro acústico em madeira. Diferentemente do projeto de Lina Bo Bardi, na proposta do Brasil Arquitetura, o acesso ao subsolo (sob o palco) se dá por escadas localizadas no fundo do palco.



Figura 219 – Vista interna do Teatro Polytheama, após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 220 – Acesso à platéia, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

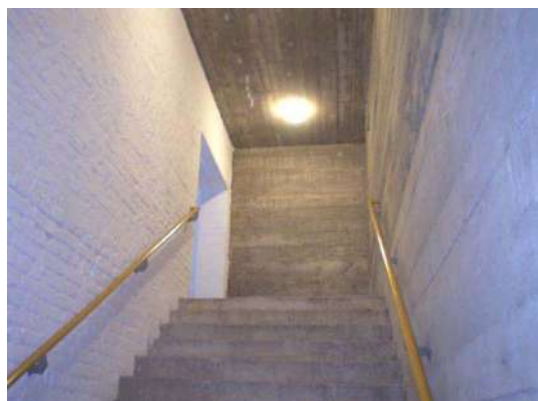


Figura 221 – Escada de acesso ao 1º pavimento, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

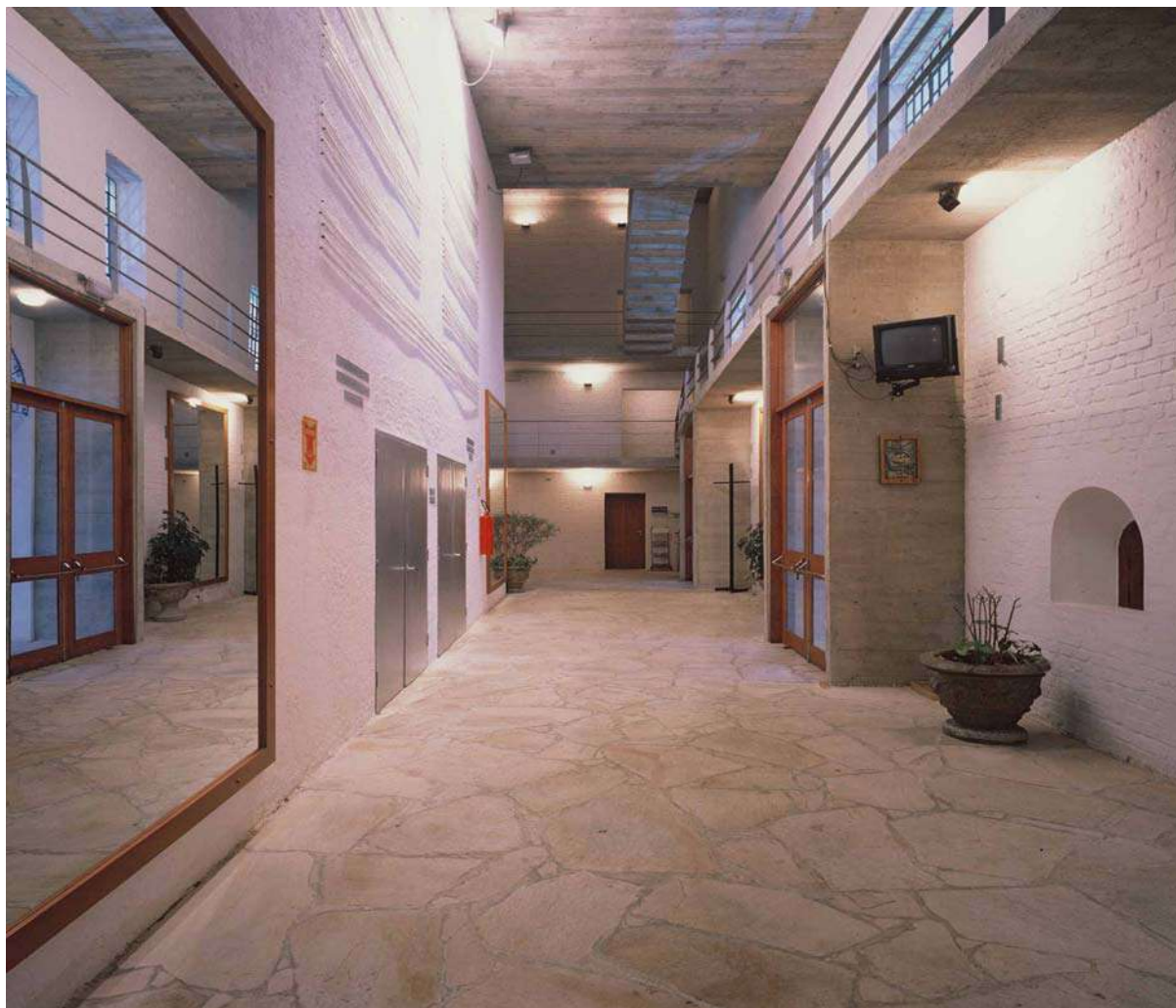


Figura 222 – Foyer após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



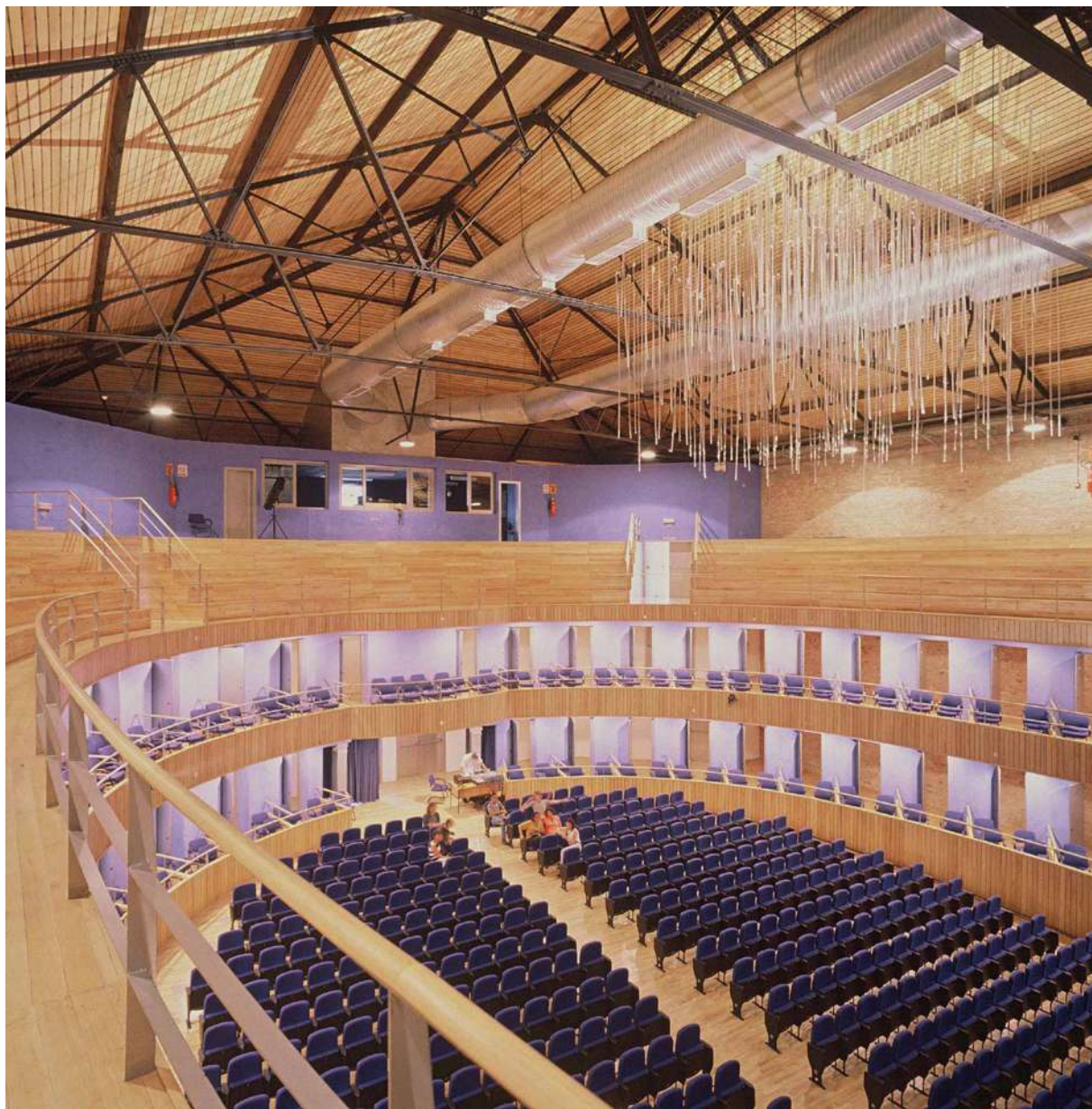


Figura 223 – Platéia após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 224 – Detalhe das frisas e camarote após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 225 – Corredor de acesso às frisas e camarote após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 226 – Subsolo após a intervenção.

Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 227 – Galeria lateral após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O hall-galeria pensado por Lina no recuo lateral sudoeste é adaptado pelos arquitetos à caixa de concreto aparente da escada. Ele pode ser acessado pelo foyer ou por fora, com porta alinhada à rua.

O contraste entre os dois momentos do Polytheama é claro – de um lado a parede de concreto aparente, fazendo a divisa do lote; do outro, a parede do teatro, em tijolo aparente pintado de branco, e a recuperação dos gigantes que compõem o sistema estrutural. No piso, os arquitetos utilizaram o mesmo piso adotado no foyer, a pedra Goiás irregular.

Na laje de cobertura da galeria lateral, os arquitetos propuseram aberturas para iluminação e ventilação do local, de tal forma que o bloco novo só toca o prédio antigo nas vigas de sustentação da laje.

A galeria percorre toda a lateral do teatro terminando em uma grande porta de madeira, com desenho semelhante ao proposto por Lina para as aberturas do subsolo, que ligaria a teatro ao prédio novo, nos fundos do terreno.

Para a implantação dos volumes laterais de concreto aparente, foram demolidos os dois corpos laterais que compunham a fachada e faziam o fechamento do recuo lateral, decisão que revelava para a cidade a intervenção contemporânea no prédio histórico:

ficou determinada a demolição de dois corpos laterais do teatro (vide fachada), por serem eles construções não pertencentes ao projeto original do teatro, e também pelo péssimo estado estrutural em que se encontram. No seu lugar, ficarão aparentes (em concreto) os dois volumes das novas escadas laterais<sup>210</sup>;

Durante as obras os arquitetos recuperaram a bilheteria original:

<sup>210</sup> Caderneta de Ocorrências em Obras, número 01, 7ª reunião, dia 28 de fevereiro de 1996, p. 010. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Durante os trabalhos de obstrução da alvenaria da parede do foyer, foram encontradas duas peças que estavam enclausuradas; retiradas, notou-se que tratavam dos gradis dos guichês das bilheterias do teatro; apresentadas aos arquitetos da Brasil Arquitetura que solicitaram sua recuperação para utilização na nova bilheteria. Encontrou-se, também o vão onde se localizava a bilheteria original, que ficará à mostra no ambiente<sup>211</sup>.

O fosso da orquestra projetado por Lina Bo Bardi na década de 1980 foi incorporado como ampliação do palco pelo Brasil Arquitetura. O espaço destinado à orquestra foi resolvido com um fosso na platéia, logo a frente do palco – uma solução tardia e realizada devido à protestos de alguns arquitetos e músicos da cidade:

A última resistência foi, depois que teatro estava pronto - não havia sido feito o fosso para a orquestra; o prefeito pediu para fazermos o fosso e atender a demanda dos músicos e arquitetos que queriam. Na última hora cortamos o piso e fizemos um fosso de orquestra, que não deve ter sido usado quase nunca<sup>212</sup>.

O *Jornal da Cidade* publica a polêmica em torno da questão da existência ou não de um fosso de orquestra no Polytheama, e o pedido dos músicos pela manutenção do fosso da orquestra presente no projeto restauração de Lina Bo Bardi: “nas cartas, todos enfatizam a necessidade do fosso ser conservado, pois é indispensável em qualquer teatro, já que sem ele limita-se terrivelmente a expressão artística: ballet, ópera, entre outros, não poderão ser apresentados”<sup>213</sup>:

<sup>211</sup> Caderneta de Ocorrências em Obras, número 01, 16ª reunião, dia 15 de maio de 1996, p. 022. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>212</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 02 de setembro de 2008.

<sup>213</sup> POLYHTEAMA – Cartas ao Prefeito pedem a conservação do fosso. *Jornal da cidade*. Jundiaí, terça-feira, 8 jul. 1996, p. 22.



Figura 228 – Vista externa da galeria lateral após a intervenção. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 229 – Caixa de escadas, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Vamos distinguir entre Teatro (no sentido amplo da palavra) e Sala de Concertos: Um teatro completo é polivalente. Ele abriga todas as formas de arte: óperas, ballet, apresentações de orquestras e solistas [...]. Já uma sala de concertos não inclui fosso de orquestra [...]. Estes espaços são reservados para peças de teatro e concertos [...]. Em Jundiáí, estamos esperando a reforma di único Teatro há muito tempo. A palavra 'polytheama' tem um significado muito claro: teatro para vários gêneros de representações<sup>214</sup>.

Os buracos projetos por Lina na parede da frente do palco foram redesenhados com formato circular.

A principal diferença entre o projeto de Lina e do Brasil Arquitetura é as condições de acessibilidade incorporadas no projeto de recuperação do edifício antigo – o primeiro ajusta essas condições com as rampas adotadas nos tubos de concreto; mas o segundo não atende a essa demanda; nem a possível incorporação de um elevador, que poderia ser implantado em uma das extremidades onde há a escada, foi proposta nem mesmo em croquis.



Figura 230 – Corte longitudinal com estudo para o prédio anexo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

### O prédio novo

Como fazia parte do programa criado pelos arquitetos a expansão do teatro, a solução encontrada foi a construção de um edifício anexo, na parte posterior do corpo principal do teatro, que pudesse servir para abrigar atividades de apoio ao Polytheama.

<sup>214</sup> Idem, p. 22.

Na época do projeto, o edifício anexo não foi construído, porém a administração municipal atual juntamente ao Brasil Arquitetura vem estudando a possibilidade de viabilização do anexo.

O edifício anexo, uma caixa de concreto aparente de quatro pavimentos, ocupa todo o fundo do lote, aproveitando o desnível do terreno e a integração do conjunto com a rua dos fundos do teatro. Para adequar a edificação às condições necessárias de iluminação e ventilação<sup>215</sup>, um vazio de aproximadamente 6,00 m separa o novo e o antigo.

A ligação entre os prédios se daria através da galeria lateral do teatro de onde sairia uma pequena passarela de ligação entre os prédios que atingiria a laje de cobertura do 2º pavimento no anexo, destinada a ser um mirante para a cidade e abrigar o restaurante – uma caixa de vidro com cobertura em laje de concreto aparente. Na lateral nordeste, um elevador monta-carga e uma escada fazem a ligação de todos os andares. Sobre a cozinha, situam-se o depósito e o vestiário de funcionários.

A passarela é composta por dois níveis – um para a ligação do anexo ao teatro; e outro, uma espécie de passarela superior que ligaria o monta-carga ao nível do palco.

O pavimento térreo (no nível da rua Vig. S.S. Rodrigues) de planta trapezoidal é dividido em dois setores – cinco módulos de 5,64 m (intercolúnio da estrutura) que correspondem exatamente ao vazio entre o prédio novo e antigo, onde estão as oficinas (quatro módulos de 5,64 m) e vestiário e cabine de medição (um módulo de 5,64 m); espaço correspondente ao corredor lateral do teatro abriga a portaria e escada externa de acesso aos demais pavimentos. Internamente, posicionada da lateral nordeste das oficinas, uma escada de dois lances faz a ligação entre os andares.



Figura 231 e 232 – Maquetes eletrônicas com estudo para prédio anexo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

<sup>215</sup> Segundo depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 02 de setembro de 2008.

Devido à inclinação da rua, o pavimento é dividido em três níveis – o salão das oficinas tem um desnível interno de 1,20 m entre eles; o terceiro nível é o da portaria. O térreo possui dois acessos independentes – uma para as oficinas; e outro, para a portaria. O elevador monta-carga está incorporado às oficinas.

A estrutura interna é composta por oito pilares de seção circular divididos em duas linhas de quatro pilares cada. A partir do 1º pavimento, a planta muda de configuração – o que era um trapézio retângulo no térreo, passa a ser um trapézio isósceles no 1º, 2º e 3º pavimentos, conseguido com o avanço do espaço em direção ao vazio interno entre prédios.

Os arquitetos criam uma circulação externa no 1º e 2º pavimento ao recuarem o fechamento em vidro, das salas de ensaios. Ambas ocupam quatro módulos de 5,64 m. O 5º módulo é ocupado pelos vestiários. Os acabamentos internos são em argamassa para os pisos, concreto aparente para as paredes e o forro.

A fachada voltada para rua é composta por três rasgos horizontais com fechamento em muxarabi de madeira que tem a função de proporcionar ventilação permanente – no 1º e 2º fecham a circulação perimetral. Uma aba de concreto em cada um dos rasgos serve como proteção para chuvas. A fachada interna, voltada para o vazio é composta pelo fechamento em vidro e a circulação perimetral tem guarda-corpo metálico.

Os croquis do prédio anexo mostram vários estudos para as aberturas da fachada principal – em um deles, a fachada seria composta por buracos semelhantes ao do prédio esportivo do Sesc Pompéia; em outro, a fachada era concebida como uma grande empena de concreto aparente apenas com portão de acesso e sem aberturas.

O posicionamento do monta-carga também passou por várias hipóteses de implantação, ora no canto, ora centralizado nos fundos do teatro ou ainda, posicionado nas duas laterais do teatro.



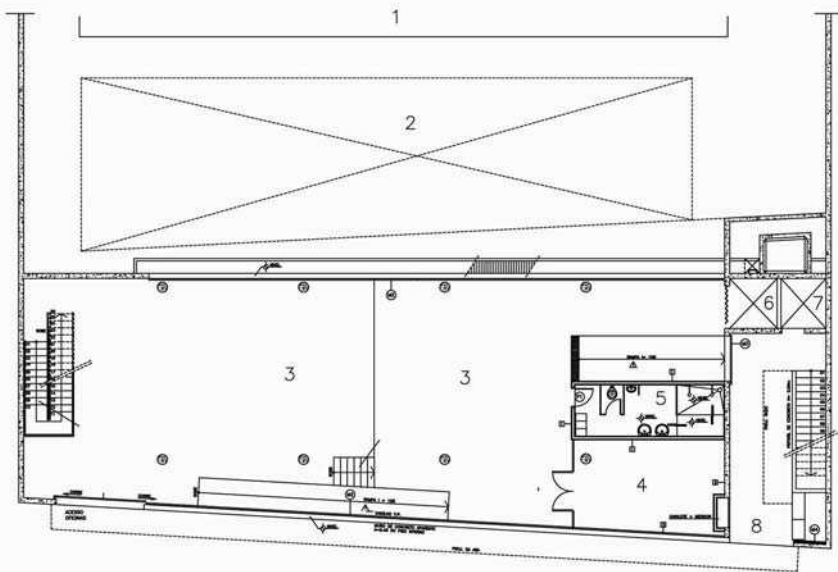


Figura 233 – Prédio novo – planta do pavimento térreo.

Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

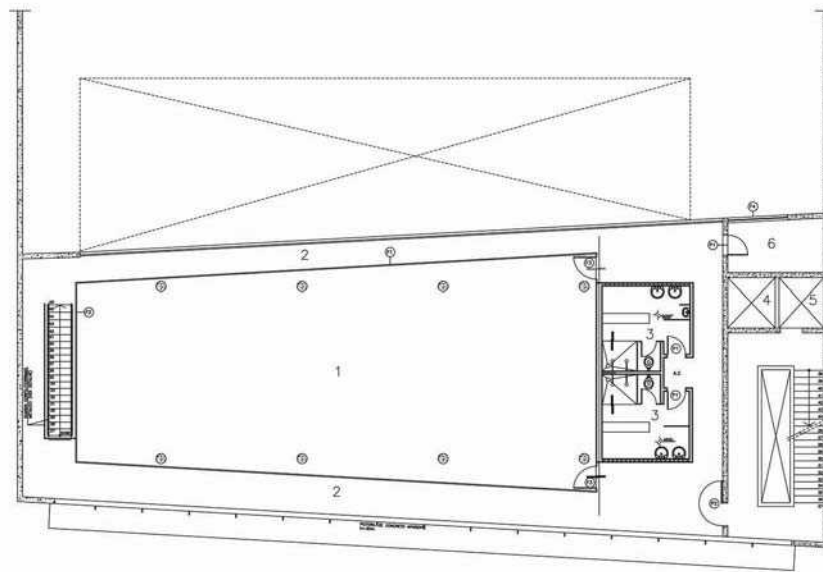
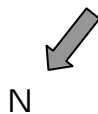


Figura 235 – Prédio novo – planta do 2º pavimento.

Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

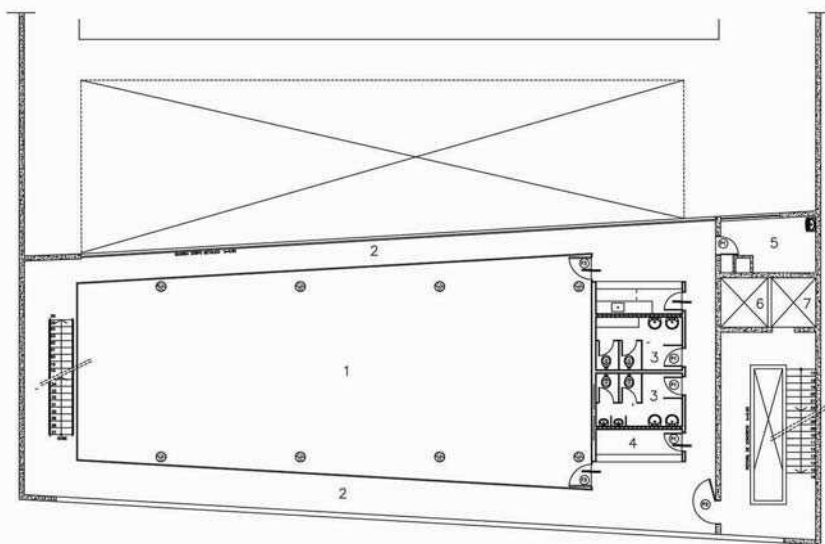


Figura 234 – Prédio novo – planta do 1º pavimento.

Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

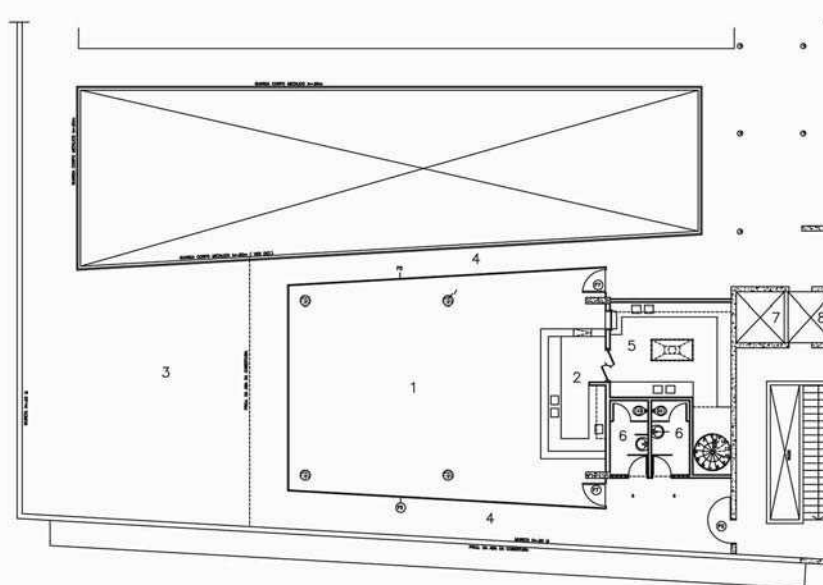


Figura 236 – Prédio novo – planta do 3º pavimento.

Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

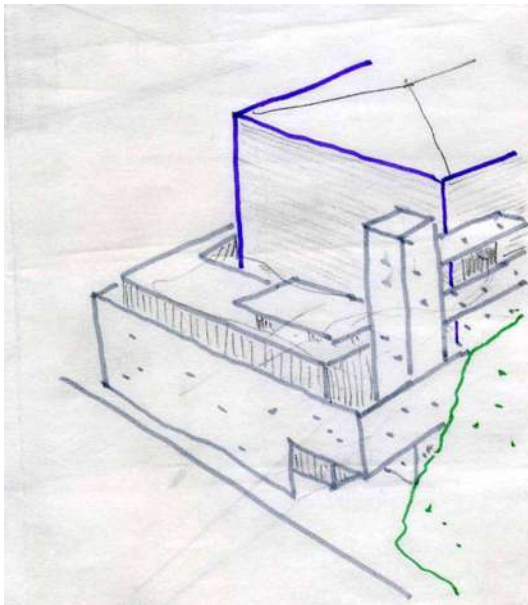
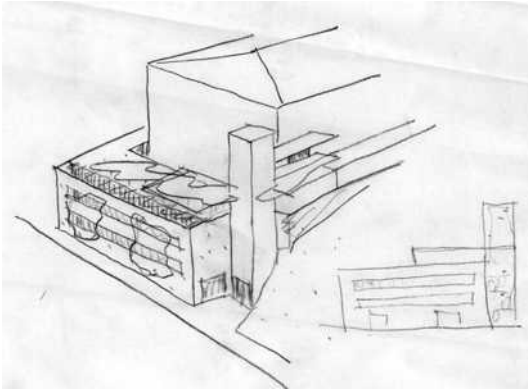


Figura 237 e 238 – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

Em alguns croquis é possível perceber a indefinição em relação ao restaurante localizado na cobertura do anexo, com desenho de lajes de cobertura de formato amebóide.

A solução final preferida pelos arquitetos é de um prédio racional e funcional que pouco interfere no prédio antigo no teatro, apenas tocando-o com a passarela de ligação.

### O novo e o velho

A intervenção no prédio antigo preserva as características essenciais do teatro, como o desnudamento das paredes e a não reintegração do forro mostrando a técnica construtiva utilizada nas alvenarias e na estrutura metálica da cobertura; mantém a entrada principal à sala da platéia e recupera todos os elementos que compõem a fachada.

Porém, para adequar a prédio às solicitações que um teatro contemporâneo demanda, os arquitetos propõem o aumento do palco, incorporação de sanitários em todos os pavimentos, lotação calculada de acordo com as normas de segurança e incorporação de escadas interligando todos os pavimentos.

Como o prédio do teatro não permite a implantação desses espaços novos em sua estrutura, que prejudicaria os espaços já existentes, o Brasil Arquitetura utiliza os recuos laterais para construção de blocos que abriguem essas atividades. Ao acrescentarem novos elementos no prédio, optam pela distinção das características arquitetônicas de cada época da construção, ao utilizarem caixas de concreto aparente.

A proposta de reabilitação do teatro prevê espaços de apoio que só podem ser conseguidos com a construção de um prédio anexo implantado nos fundos do lote. Os diversos croquis de estudo mostram as dúvidas da equipe de arquitetos em conjugar o novo e o antigo. Em

algumas propostas, o novo parece abraçar os fundos do prédio antigo; em outras, os prédios apenas se tocam.

Em quase todos os croquis, a caixa do elevador monta-carga é bem mais alta do que a escolhida como solução final – discreta e baixa. Com isso, os arquitetos conseguem o mínimo de interferência na volumetria do prédio do teatro.

A solução final adotada será o mote utilizado em projetos posteriores – a criação de vazio entre o prédio novo e o antigo, que parece colocá-los como entidades independentes, e a implantação da passarela que mostra que um está ligado ao outro, no caso do Polytheama, pelo caráter funcional. Esta solução será recorrente em projetos posteriores como no Museu Rodin e no Museu do Pão.

Os arquitetos definem o projeto como um desafio perante as limitações impostas pelas condições atuais do teatro:

Tivemos que nos contentar com as limitações e, dentro delas, atender com dignidade às demandas e necessidades que se impunham. E o resultado lá está.

Mas o Teatro aguarda ainda a sua plena realização com a construção do novo Bloco Anexo que se insinua timidamente através de uma galeria lateral interrompida. Galeria de passagem e exposições que deveria levar ao café-restaurant “belvedere” (uma maneira encontrada de mostrar a vista da paisagem que Lina sonhou e não foi concretizada); deveria levar às salas de ensaio de dança e música (uma escola Politheama?); aos depósitos e oficinas de apoio; aos camarins complementares; enfim, deveria levar à Rua

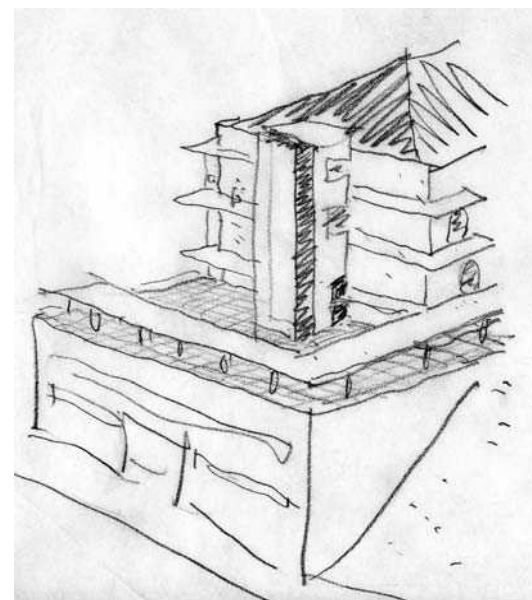
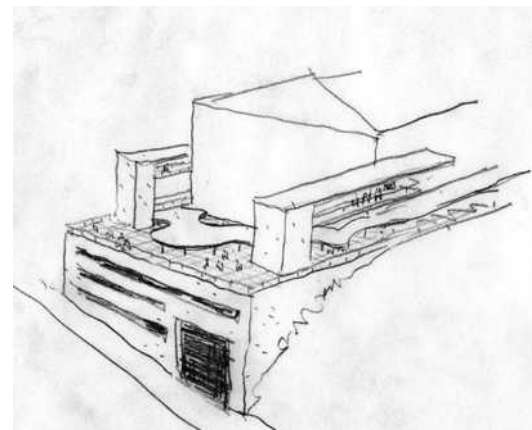


Figura 239 e 240 – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

Vigário J.J. Rodrigues, completando assim uma missão urbanística de ligar pontos, romper obstáculos, juntar pessoas<sup>216</sup>.



Figura 241 – Teatro Polytheama após a intervenção. Foto: Nelson Kon -  
Fonte: Acervo do Escritório Brasil  
Arquitetura.

<sup>216</sup> FERRAZ, Marcelo. *Teatro Politheama: uma breve história de sua reabilitação*. São Paulo, março de 1007. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 242 – Memorial da Imigração Japonesa, Conjunto KKKK. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



**Conjunto KKKK**  
**Registro SP - 1996**





## 3.2. Conjunto KKKK, Registro SP, 1996

---



Figura 243 – Conjunto KKKK, após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

A reabilitação do Conjunto KKKK, localizado na cidade de Registro, a 189 Km da cidade de São Paulo (SP, Brasil) é uma experiência paradigmática do escritório Brasil Arquitetura no que diz respeito à conservação do patrimônio cultural tendo como estratégia dar uma nova utilidade ao edifício antigo, permitindo a participação da sociedade, sua integração ao ambiente urbano e o resgate da memória do lugar. A intervenção contemporânea no Conjunto KKKK faz parte de um projeto maior de urbanização da área em torno do leito do rio Ribeira de Iguape, em Registro – o *Projeto Parque Beira Rio*.

## Histórico

Segundo Hugo Segawa, a cidade de Registro passou por três momentos de ocupação antes de sua emancipação política em 1944: no século XVI, com um primeiro povoamento motivado pela possível existência de ouro e prata na região; depois, ao longo do século XVIII, com a formação de assentamentos ligados à mineração, localizados junto ao rio, e a instalação de um posto de registro de ouro para controle e cobrança de quintos reais; e por fim, no início do século XX, com a colonização para assentamento de imigrantes japoneses<sup>217</sup>.

Data dos anos de 1912 o primeiro tratado entre Brasil e a o governo japonês para a vinda de 2000 famílias e seu estabelecimento em uma área de 50.000 hectares no Vale do Ribeira de Iguape. As terras haviam sido concedidas a partir de contrato firmado em 8 de março de 1912 entre o governo de Albuquerque Lins e o Sindicato de Tóquio<sup>218</sup>. No ano seguinte, o contrato foi concedido à empresa Brasil Takushoku Kaisha, uma espécie de representante da empresa KKKK no Brasil.

A Companhia Ultramarina de Desenvolvimento KKKK – Kagai Kogyo Kabushiki Kaisha<sup>219</sup>, filial da Cia. Imperial Japonesa de Imigração foi a responsável pela introdução das famílias japonesas na região de Iguape, dividida em três seções: Colônia Katsura, Colônia de Registro e Colônia de Sete Barras<sup>220</sup>. O contrato vingiu até 1937, quando a guerra desestimulou a vinda de japoneses para o Brasil. “Findava-se assim” – afirma Segawa – “mais uma tentativa de ocupação organizada do Vale do Ribeira que, a partir dos anos 1940

---

<sup>217</sup> Cf. SEGAWA, Hugo; FERRAZ, Marcelo Carvalho; FANUCCI, Francisco P. *O conjunto KKKK*. São Paulo: Takano, 2002, p. 13.

<sup>218</sup> Idem, *ibidem*, p. 5.

<sup>219</sup> Kagai: Ultramarino; Kogyo: Desenvolvimento Industrial; Kabushiki: Anônima; Kaisha: Sociedade. Fonte: MIDORIKAWA, Jorge T. *As colônias japonesas na zona do Ribeira do Iguape*. São Paulo: Seção de Obras do Estado de São Paulo, 1928.

<sup>220</sup> MIDORIKAWA, Jorge T, *op. cit.*, p. 06.

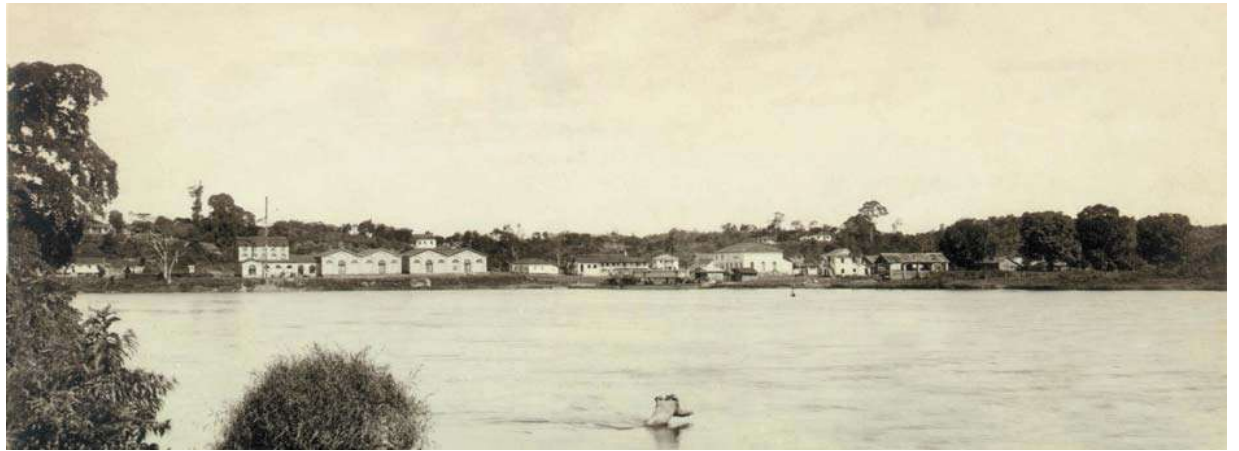
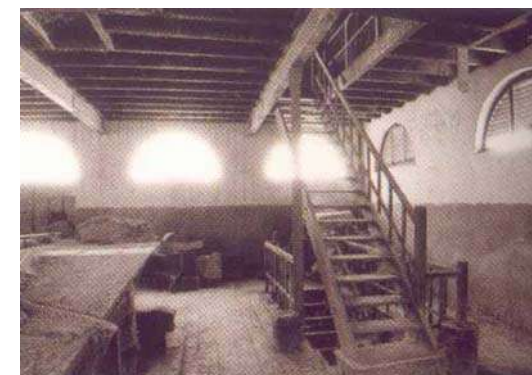
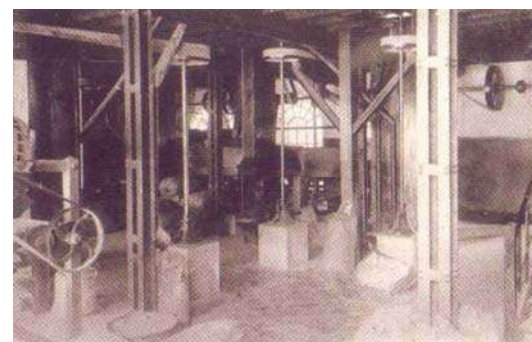
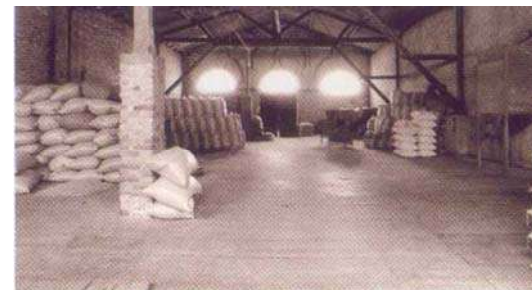


Figura 244 e 245 – O Conjunto KKKK na década de 1920. Fonte: SEGAWA, 2002, p.18; p. 22-23.

com o fracasso da colonização, voltaria à estagnação e dispersão que somente encontraria novo alento com a construção da estrada de ligação ao estado do Paraná, a antiga BR-2 e atualmente a BR-116, rodovia Regis Bittencourt<sup>221</sup>.

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. A construção do conjunto, de responsabilidade da Cia. KKKK fazia parte do contrato, como forma de subsidiar atividades comerciais e produtivas na colônia. Foram construídos quatro armazéns e um engenho de beneficiamento de arroz<sup>222</sup> como suporte para a produção agrícola dos imigrantes. Em 1928, em relatório para a Seção de Obras do Estado de São Paulo, Midorikawa descreve o conjunto:

Muito próximo ao porto de Registro, facilitando assim o embarque dos seus productos para exportar, está edificado o monumental armazém 'K.K.K.K.', ao qual está anexo um engenho de beneficiar arroz, onde é beneficiado o arroz 'K.K.K. – Iguape'. As suas machinas que, segundo opinião do eminente deputado fluminense Oliveira Botelho, a quem a Colonia deve a honrosa visita, é uma das mais aperfeiçoadas da America do Sul, tem um capacidade mínima de 200 sacos por dia. Esse engenho installou ultimamente um seccador de marca japoneza, cujo resultado mostra-se muito satisfactorio, devido á facilidade de manejo e grande capacidade que oferece, além de nada prejudicar a quantidade do arroz<sup>223</sup>.



<sup>221</sup> SEGAWA, Hugo; FERRAZ, Marcelo Carvalho; FANUCCI, Francisco P, op. cit., p. 17.

<sup>222</sup> O engenho de beneficiamento de arroz era considerado, na época, o maior da América do Sul – tinha capacidade para beneficiar 14.400 kg (240 sacos) de arroz por dia. Fonte: informações arquivadas no Memorial da Imigração Japonesa de Registro.

<sup>223</sup> MIDORIKAWA, op. cit., p. 23.

Figuras 246, 247 e 248 – Vistas internas do conjunto em funcionamento. Fonte: SEGAWA, 2002, p. 20.

Segundo Segawa, “as obras das edificações começaram por volta de 1920 (depoimento do Sr. Oscar Y. Magario) e certamente tanto o projeto como parte da estrutura vieram importados”<sup>224</sup>. As edificações, conhecidas genericamente como *Conjunto KKKK*, funcionaram até 1939<sup>225</sup>, quando as atividades foram paralisadas com o advento da guerra e a empresa foi dissolvida. Há notícias que, entre 1954 e 1989, o engenho foi utilizado para o beneficiamento de arroz para fabricação nacional, com a máquina *Zacharia*<sup>226</sup>. Em 1989, a prefeitura comprou o prédio, na mesma época em que foi tombado pelo Condephaat.

### **Características arquitetônicas do prédio histórico**

Os quatro armazéns do conjunto KKKK possuem edificações idênticas de planta retangular (12m x 22m), geminados dois a dois, e separados por um corredor de três metros de largura. Construídos em alvenaria portante de tijolos cerâmicos e esteios de ferro, têm cobertura em duas águas, composta por telhas de barro tipo *capa e canal* apoiadas sobre estrutura de madeira. Possuem pé-direito de aproximadamente oito metros no ponto mais alto da cobertura. O sistema estrutural adotado, em arcadas, modela o desenho das fachadas. As fachadas norte e sul de cada galpão possuem empenas divididas por três arcadas, formadas pelos pilares de tijolos e fechamento com panos de alvenaria rebaixadas em relação ao plano da fachada, nas quais localizam-se as aberturas – uma porta central com fechamento em duas folhas de madeira e bandeira fixa em arco pleno; e duas janelas semicirculares em ferro e vidro, correspondentes às bandeiras. As arcadas também com janelas em semicírculo, em número de seis, repetem-se nas fachadas leste e oeste.

---

<sup>224</sup> SEGAWA, Hugo; FERRAZ, Marcelo Carvalho; FANUCCI, Francisco P, op. cit., p. 18.

<sup>225</sup> Nas informações arquivadas no Memorial da Imigração Japonesa, encontramos a data de 1942 para o encerramento das atividades da empresa KKKK.

<sup>226</sup> Informações arquivadas no Memorial da Imigração Japonesa de Registro.



A edificação destinada ao engenho de beneficiamento de arroz é constituída por um corpo de três pavimentos de planta quase quadrada (15,00 m x 14,00 m); e, por um corpo menor, térreo, com planta retangular (11,50 m x 5,90 m). Provavelmente, o volume menor era utilizado como área administrativa. Ambos são construídos em alvenaria portante de tijolos e esteios de ferro<sup>227</sup>, sendo o telhado em duas águas, com cobertura de telhas cerâmicas sobre estrutura metálica. Os pisos internos do volume maior são de madeira, apoiados sobre perfis metálicos tipo “I”. A ligação entre os pisos se dá por escada de madeira.

Assim como nos galpões, a construção estrutura-se por meio de arcos construídos em tijolo de barro. No caso do engenho, há uma sobreposição das arcadas a cada pavimento. No volume maior da edificação do engenho de arroz é possível perceber a distinção dos três pavimentos internos pela composição da fachada em três partes – a primeira e a segunda constituídas por arcadas de tijolo; e a terceira, por pilastras de tijolo com fechamentos entre pilastras, de panos retangulares de alvenaria de tijolos de barro, rebaixados em relação ao plano da fachada – apenas na fachada norte foram abertos vãos retangulares com caixilhos de ferro e vidro<sup>228</sup>. Na fachada sul, as cinco arcadas recebem caixilhos de ferro e vidro fixo, em arco pleno, ao nível do pavimento térreo e do primeiro pavimento. A fachada leste e oeste possuem aberturas semicirculares com venezianas em madeira, seguindo o padrão existente.

O prédio do engenho está ligado aos galpões por uma construção térrea em duas águas, como um prolongamento da parte térrea do engenho. Não é possível afirmar se essa construção fazia parte do conjunto original. Em algumas fotos antigas também aparece uma



Figuras 249, 250 e 251 – Conjunto KKKK na década de 1990. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>227</sup> A estrutura de ferro que sustenta o prédio foi importada da Inglaterra. Fonte: Informações arquivadas no Memorial da Imigração Japonesa de Registro.

<sup>228</sup> Em algumas fotos antigas publicadas por Segawa havia águas-furtadas na fachada nordeste, sobre as janelas retangulares do segundo pavimento. Nas fotos de levantamento, a cobertura já não apresentava tal elemento arquitetônico. Ver SEGAWA, Hugo; FERRAZ, Marcelo Carvalho; FANUCCI, Francisco P, op. cit.

construção em duas águas encostadas na fachada leste do engenho. Suas características arquitetônicas indicam uma provável construção posterior, mas quando os arquitetos conheceram o conjunto, ela já não existia. As mesmas fotos nos mostram a existência de um avarandado em meia-água de telhas cerâmicas, apoiadas em tesouras metálicas sobre esteios de ferro, que fazia a ligação dos galpões no lado sul e abrigavam o veículo sobre trilhos para transportar os produtos entre as edificações. O conjunto original conta ainda com uma chaminé, da caldeiraria, situada em frente ao prédio do engenho, do lado voltado para o rio Ribeira do Iguape.

O conjunto foi tombado pelo Condephaat em 1987.



Figura 252 – Engenho de Beneficiamento de Arroz na década de 1990. Foto Cícero Ferraz Cruz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 253 – Conjunto KKKK na década de 1990. Foto Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

## A intervenção

A história da recuperação e readequação do Conjunto KKKK começa, por volta de 1990, quando o arquiteto Marcelo Ferraz aceitou o convite de Lina Bo Bardi para representar Pietro Maria Bardi em um evento realizado exatamente em um dos galpões do KKKK:

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<sup>229</sup>.

Quatro anos depois, o Brasil Arquitetura foi convidado informalmente por Cristina Hirota, da Secretaria de Cultura, para fazer uma proposta de projeto para o KKKK. Com o levantamento fotográfico e arquitetônico do conjunto, os arquitetos montaram um estudo hipotético e, a partir daí, começaram uma peregrinação por órgãos públicos na tentativa de viabilizar o empreendimento. O primeiro estudo era baseado em um programa para um centro de educação e cultura, semelhante ao Sesc Pompéia, mas em escala menor<sup>230</sup>.

O empresário Emerson Kapaz, cliente dos arquitetos e proprietário da Residência do Muro Azul, na época secretário de Estado da Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico do governo Mário Covas, encaminhou a questão para a Secretaria de Educação, onde seria possível conseguir a verba para a realização do projeto. No órgão desencadeou-se a seguir uma série de discussões em torno do programa, ajustado de forma a abrigar um Centro de Capacitação de Professores para o Conjunto KKKK. Após muitos trâmites políticos e



Figura 254 – Prédio do engenho, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 255 – Prédios dos galpões, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

<sup>229</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

<sup>230</sup> Ver depoimento dos arquitetos em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.





Figura 256 - Primeiro estudo realizado para o Conjunto KKKK. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

burocráticos, que envolviam o escritório de arquitetura e as secretarias municipal e estadual, o projeto saiu do papel, com a adesão do então prefeito Samuel Moreira da Silva Junior e o apoio da FDE, através da Secretaria de Educação.

O memorial do projeto definitivo elaborado pelos arquitetos e divulgado em publicações nacionais e internacionais faz parecer que tudo se encaixou perfeitamente:

Um rico programa foi montado, combinando um centro de formação de professores da rede estadual de ensino de São Paulo, em centro de convivência dos habitantes de Registro e o Memorial da Imigração Japonesa do Vale do Ribeira. Nosso estudo estava pronto e se encaixou perfeitamente nesse programa, e vice-versa<sup>231</sup>.

Contudo, trata-se de uma visão sintética construída *a posteriori*, pois na realidade houve uma intensa luta dos arquitetos pelo programa, uma característica marcante na atuação dos arquitetos e que se mostrou fundamental na viabilização dos principais projetos de intervenção em edifícios antigos com valor histórico. Quando o projeto começou, desde o primeiro estudo, um dos prédios seria destinado ao Memorial da Imigração Japonesa. Quando a Secretaria de Educação entrou no processo, eles desejavam que todos os espaços fossem utilizados para o Centro de Capacitação. Mas a cidade já estava envolvida com a idéia do memorial. Durante muito tempo, principalmente nas licitações, o projeto para o Memorial ficou meio adormecido. Foi ao longo das discussões que os arquitetos convenceram as partes envolvidas em aceitar a implantação do Memorial da Imigração.

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

---

<sup>231</sup> FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C. *Duas linhas sobre um projeto de arquitetura*. Memorial do Projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. Disponível em <[www.brasilarq.com.br](http://www.brasilarq.com.br)>. Acesso em 19 mai 2007.

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<sup>232</sup>.

O projeto do Conjunto KKKK e muitos outros que passaram pelas mãos do Brasil Arquitetura é um exemplo de como os arquitetos se deparam com o enfrentamento do programa, a discussão e defesa em torno do que é melhor para o projeto. Muito disso aprenderam com Lina Bo Bardi que tinha uma postura bastante impositiva diante das soluções que apresentava e as quais desejava que fossem concretizadas. É o caso do Solar do Unhão, do Sesc Pompéia e do Centro de Convivência LBA. Finalmente o programa foi fechado com atividades distintas mas 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 teatro–auditório, a ser usado por todas as atividades, mereceu uma edificação nova.

### **Recuperação e readequação dos edifícios históricos**

A construtora responsável chegou a contratar um consultor para o restauro das edificações, mas foram os próprios arquitetos que conduziram este trabalho específico. O projeto partiu da premissa do saneamento do local. Todos os acréscimos posteriores foram demolidos promovendo a valorização do conjunto original. Mesmo sem se aparecer como intenção declarada, a postura dos arquitetos segue a recomendação da “Carta de Veneza”, contida no artigo 11º, sobre acréscimos sofridos pela obra ao longo de sua história:

---

<sup>232</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.



As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração, a exibição de uma etapa subjacente só se justifica em circunstâncias excepcionais e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material que é revelado é de grande valor histórico, arqueológico, ou estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto<sup>233</sup>.

Quanto às demolições, elas não atendem exatamente ao diz o artigo citado acima, pois não revelam nada além do que já era conhecido; contudo, melhoram consideravelmente o aspecto final do conjunto, que surgiu íntegro, limpo e ordenado, além de ter facilitado a circulação ao redor dos prédios. Os elementos não originais que seriam retirados foram identificados através de fotos antigas e prospecção no próprio local. Mas os arquitetos ficaram em dúvida em relação à originalidade da cobertura de ligação entre os galpões e o prédio do engenho:

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 [...] nas fotos antigas aparecem esses anexos aí, mais isso não são coisas nem tão antigas assim porque quando você vai olhar as fotos da construção não vê nada disso, por isso a gente demoliu tudo isso<sup>234</sup>.

---

<sup>233</sup> Carta de Veneza (1964). In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 91-95. Disponível em Documento, *Portal Vitruvius*, São Paulo <[www.vitruvius.com.br/documentos/patrimonio/patrimonio05.asp](http://www.vitruvius.com.br/documentos/patrimonio/patrimonio05.asp)>. Acesso em 11 set 2008.

<sup>234</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

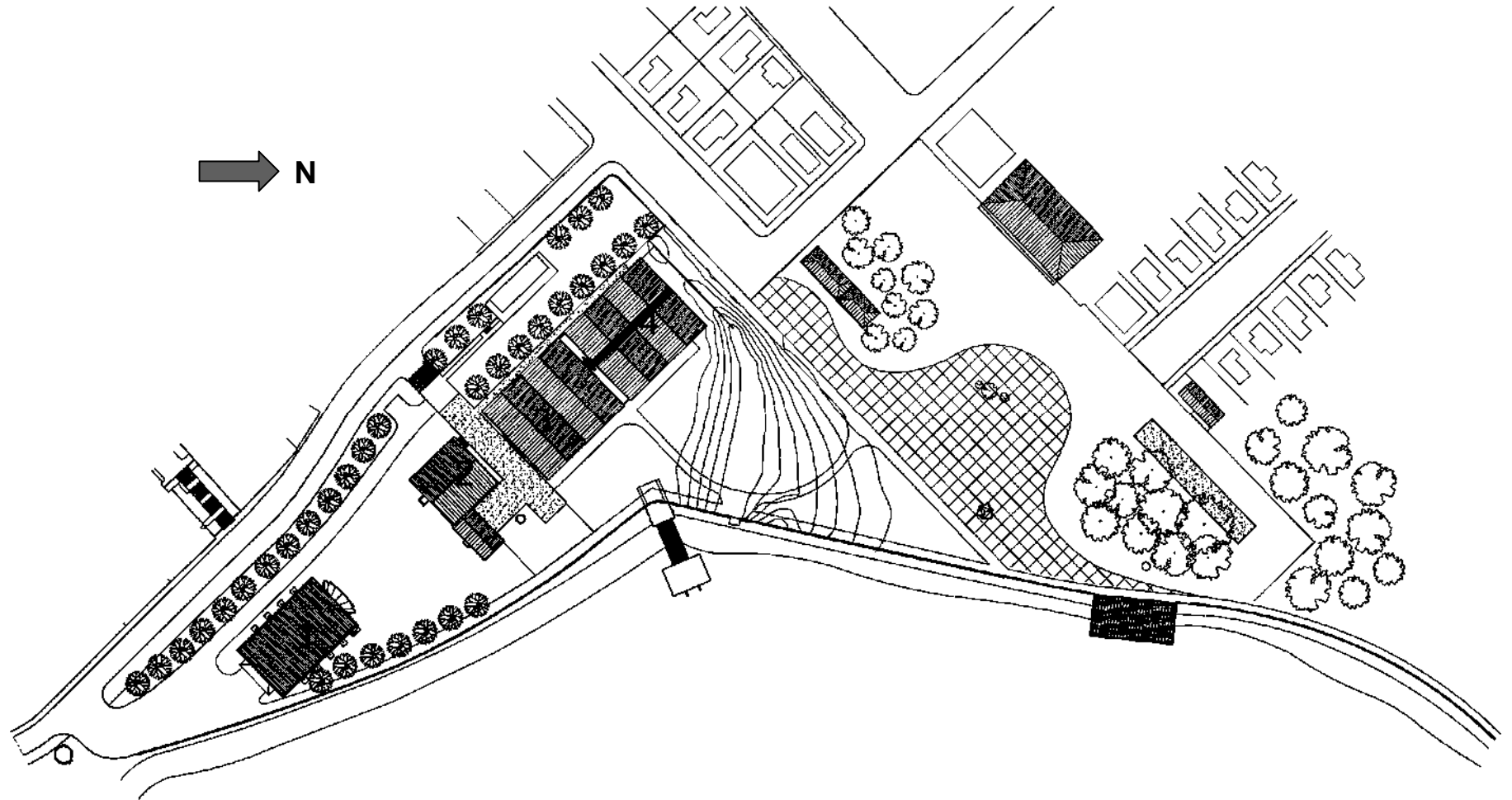


Figura257 - Implantação (1. Teatro-Auditório; 2. Museu da Imigração Japonesa; 3. Galpão K1 e K2; 4. Galpão K3 e K4). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

A decisão reitera o argumento anterior em relação a “Carta de Veneza” e confirma que a decisão pela demolição do espaço foi motivada menos pela controvérsia sobre a originalidade da construção do que a orientação adotada pelos arquitetos para o projeto de intervenção. Não há, portanto, uma obediência programática às diretrizes do documento, mas uma atenção nem sempre absoluta.

O reboco, acrescentado posteriormente, ainda existente em todos os prédios foi removido para que as paredes de tijolos voltassem a ficar à vista. Algumas paredes possuíam uma caição de cor amarela diretamente aplicada sobre os tijolos, que não se sabia se era ou não original. Como as fotos mostravam que o conjunto original era em tijolo à vista, tal premissa amparou a decisão de recuperar as paredes com a limpeza dos tijolos.

Para que os espaços internos dos galpões fossem mais amplos, as paredes internas que os dividiam (estavam agrupados dois a dois) foram demolidas. Os pilares existentes nessas paredes foram mantidos para receber a nova cobertura, com exceção de um deles, entre o K3 e o K4, que foi retirado – a distribuição das cargas foi resolvida com a construção de outro pilar posicionado dentro das alvenarias novas. As estruturas de madeira do telhado e as coberturas de telhas cerâmicas são novas e os lambrequins de arremate dos beirais foram refeitos conforme o original.

Quanto ao agenciamento do programa, os galpões K1 e K2 foram originalmente pensados como um local de convivência e uso múltiplo e os galpões K3 e K4 foram readequados para receber o Centro de Formação e Gestão de Professores da rede estadual de ensino de São Paulo. Alguns espaços internos fechados foram criados, com paredes divisórias à altura das aberturas semicirculares, para abrigar as funções necessárias a cada um deles. A



Figura 258 – Planta de demolição (em vermelho).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

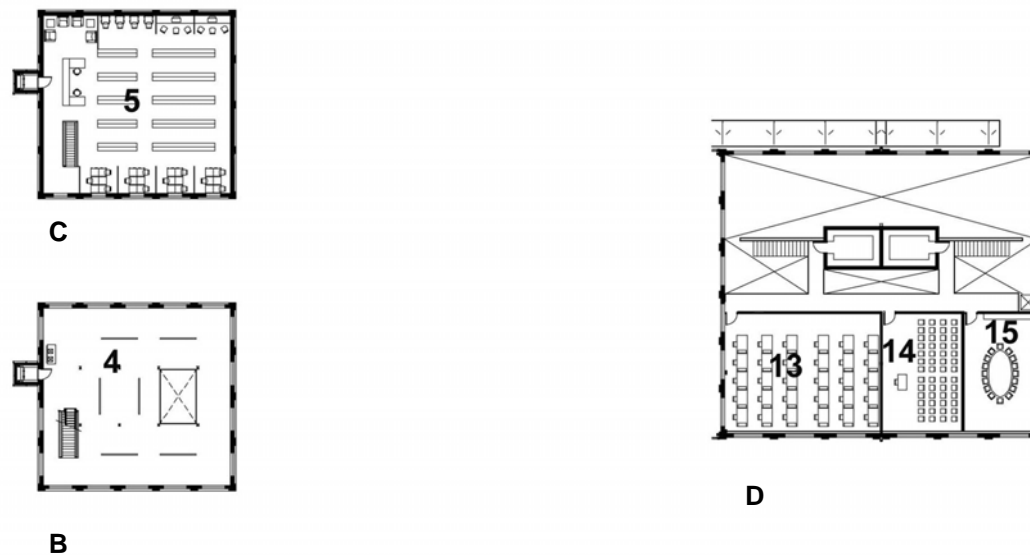
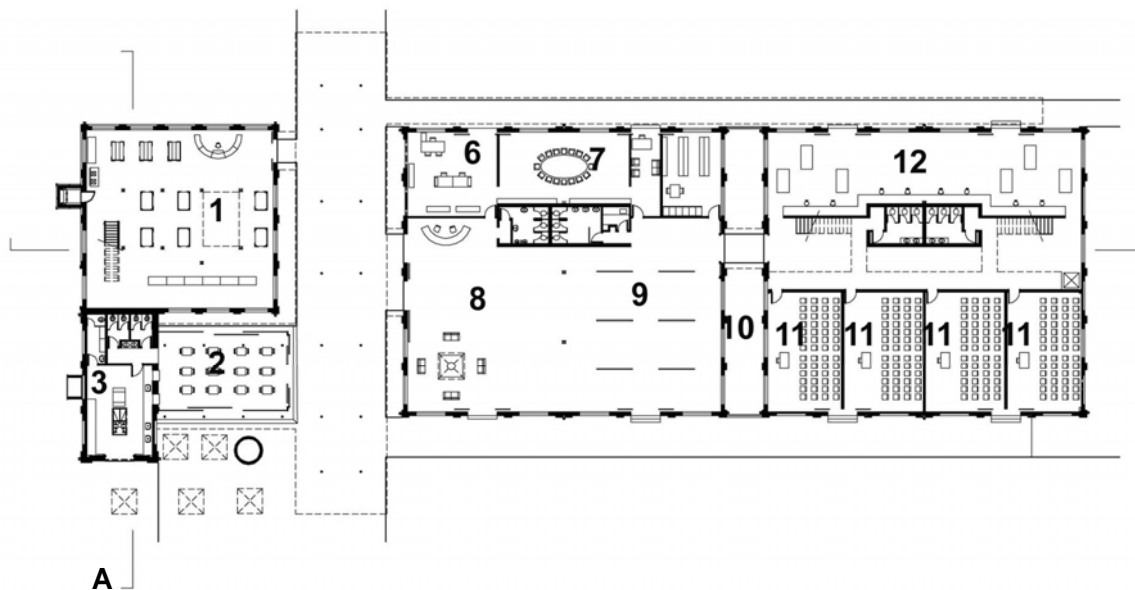


Figura 259 – Planta da intervenção nos galpões e engenho:

Prédio do engenho: A) Planta do pav, térreo (1. museu; 2. refeitório; 3. cozinha). B) Planta do 1º pav. (4. exposições). C) Planta do 2º pav. (5. biblioteca)

Galpões KKKK: A) Planta do pav. térreo (6. coordenadoria de eventos; 7. reuniões; 8. estar; 9. exposições temporárias; 10. jardim; 11. sala de aula; 12. aula prática). B) Planta do 1º pav. (13. informática; 14. multimídia; 15. reuniões).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



composição interna se dá através de linha disposta transversalmente dividindo o salão em dois espaços de  $1/3$  e  $2/3$ , utilizando a modulação das arcadas existentes das paredes externas. Em cada um dos galpões – o K1+K2 e o K3+K4 – foi disposto um volume interno retangular, localizado no meio da linha divisória, destinado a abrigar as áreas molhadas (sanitários, copa). O conjunto K3+K4 tem ainda outra divisão que corresponde às salas do Centro de Capacitação e Gestão de Professores.

Os arquitetos conceberam um mezanino que se estrutura por sobre as salas de aula, salas de apoio (informática, multimídia e reuniões). A cozinha localiza-se sobre os sanitários, concentrando as áreas molhadas em uma espécie de ilha que, em conjunto com as escadas de acesso ao mezanino, funciona como elemento separador dos espaços de convívio (o

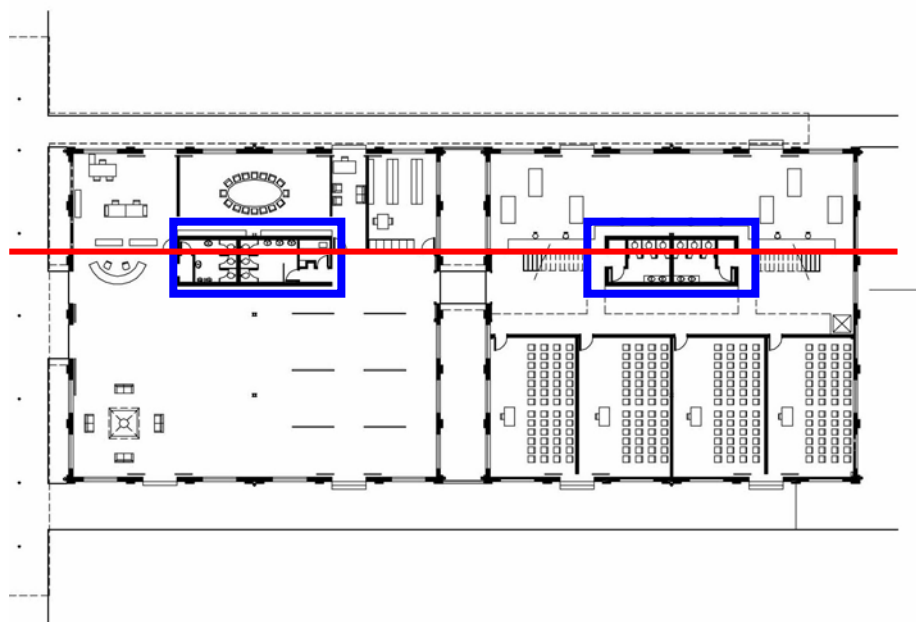


Figura 260 – Composição interna dos espaços. Fonte: Desenho da autora a partir de planta do acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 261 – Galpões K1 e K2 – vista interna após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 262 – Galpões K3 e K4 – vista interna após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

restaurante voltado para a rua) e de estudo (as salas de aula voltadas para o rio). As paredes divisórias construídas no interior dos galpões foram pintadas em branco e azul, marcando a sua posição contemporânea e contrastando com o tom avermelhado dos tijolos.

Todas as divisões internas tentam seguir a marcação das arcadas em alvenaria, exceto a parede entre a sala multimídia e de reuniões no K4; e duas das paredes das salas de aula, que chegam nas aberturas.

No KKKK podemos perceber que a prática de acoplagem de volumes, muito recorrente na trajetória dos arquitetos, com a distinção significativa de desenvolvê-la em um espaço fechado – o espaço interno dos galpões. Veremos que externamente também vão agregar pequenos volumes aos prédios antigos.

Uma pequena lareira foi colocada em um dos cantos do galpão K1, criando ali o espaço de convívio. Foi executada com base de concreto e tijolos refratários, e coifa em chapa metálica. É idêntica a lareira do Sesc, mas em tamanho menor. A incorporação da lareira nos remete a dois outros projetos onde ela surge como um elemento de atração de pessoas, o já citado Sesc Pompéia e o Centro de Convivência LBA. Nesses dois projetos, a arquiteta Lina Bo Bardi utiliza o artifício do “fogo” como forma de promover a integração e união dos usuários em torno da lareira. Ao serem questionados sobre a lareira, Marcelo Ferraz responde que é “só para ter um foguinho, para animação daquele espaço, é sempre legal ter um fogo<sup>235</sup>”. É possível aqui fazer uma associação entre a presença do fogo e a tradição vernacular luso-brasileira, aonde o “fogo” aparece em uma série de documentos como sinônimo de “lar” e de “casa”.



Figura 263 – Lareira no galpão K1. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

<sup>235</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.



Todo piso interno dos galpões foi executado em argamassa de alta resistência, e conforme projeto, ele estaria 50,00 cm acima no nível externo, em função das cheias do rio. Durante as obras de acerto da topografia esse desnível desapareceu.

As portas de madeira cabriúva dos quatro K's não são originais, mas foram desenhadas conforme as antigas. Duas delas, na fachada nordeste do galpão K3 e K4 possuem bandeira fixa em função de estarem posicionadas onde está a laje do mezanino. As portas funcionam como painéis deslizantes pendurados em trilho metálico superior.

Parte dos caixilhos em ferro e vidro foi refeita conforme desenho original. Alguns puderam ser recuperados. As lajes do mezanino foram executadas em concreto aparente com a utilização de formas de tábuas de pinho, de modo a criar uma superfície ripada no concreto. Não possuem vigas. As lajes que cobrem os sanitários do K1+K2 também são em concreto.

Toda a cobertura foi deixada com telhas-vãs. Uma faixa de telhas cerâmicas do conjunto K3+K4 foi trocada por telhas de vidro transparente de forma a melhorar a iluminação interna, uma vez que esse espaço encontra-se mais fragmentado do que nos galpões 1 e 2.

Um dos pilares existente entre o galpão K3 e K4 foi retirado por estar localizado na passarela do mezanino, e um outro, para substituí-lo, foi executado na parede dos sanitários.

Todos os pilares de concreto executados para apoio da laje do mezanino do galpão K3+K4, localizados encostados nas paredes originais, possuem juntas de neoprene entre a estrutura nova e a alvenaria existente. Nas paredes norte e sul dos galpões, pilares foram incorporados às alvenarias existentes para apoiarem a nova estrutura de madeira da cobertura. Esses pilares foram executados na parte que corresponde as pilastras das arcadas; tomou-se o cuidado de revesti-los com fechamentos de tijolos de barro seguindo o assentamento existente. Aqui é mais adequado esconder a intervenção contemporânea.



Figura 264 – Detalhe da cobertura dos galpões K3+K4, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

As paredes de tijolos aparentes foram tratadas com hidrófugo à base de silicone. As alvenarias novas receberam pintura a base de cal sobre massa grossa. As fachadas permanecerem praticamente tal como foram edificadas, salvo algumas interferências contemporâneas. Na fachada leste do K1, dois panos que fechavam as arcadas de tijolo foram retirados para se tornarem portas de acessos.

O intervalo entre dos galpões K1–K2 e K3–K4 foi transformado em um pequeno jardim interno. Os panos de alvenaria que fecham as arcadas voltadas para o corredor entre os galpões foram retirados e substituídos por painéis de muxarabi fixos executados em régua de cabriúva de 2,00 x 1,00 cm espaçadas no intervalo de 2 cm. Apenas um painel de cada galpão (K2 e K3) foi adotado sistema deslizante em duas folhas para permitir a ligação entre os galpões através do jardim. Os muxarabis também estão presentes nos fechamentos fixos das extremidades desse corredor–jardim.



Figura 265 – Jardim de ligação entre os galpões K1/K2 e K3/K4, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 266 – Galpões KKKK, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

O prédio do engenho foi reformado para que pudesse receber o Memorial da Imigração Japonesa. Esse espaço foi conquistado duramente, durante as discussões do programa e revela a presente participação dos descendentes dos imigrantes. Passado o período de desconfiança da população local, à espera da concretização de promessas para recuperação do conjunto, as famílias nipo-brasileiras acabaram participando do empreendimento, doando objetos de uso pessoal, domésticos, religiosos, ferramentas e máquinas, documentos, etc. – objetos que representam o passado e a identidade dessa comunidade e seus antecedentes, formando um enorme acervo para o Memorial.

No térreo foi disposto todo o acervo que conta a história dos imigrantes japoneses; são peças como arados, panelas de ferro japonesas, lamparinas, objetos de uso pessoal, ferramentas, fotografias. O primeiro pavimento, fixadas em painéis suspensos por tirantes presos à estrutura do forro, destina-se a abrigar as obras de artistas plásticos japoneses. O segundo pavimento foi pensado para se tornar uma biblioteca e centro de documentação, algo que não se concretizou. Em visita ao local<sup>236</sup>, constatou-se que a pequena biblioteca existente funciona no pavimento térreo, em uma pequena mesa ao lado do balcão da recepção. O museu acabou crescendo e absorveu o espaço do segundo pavimento. Essa forma de disposição revela-se ineficiente do ponto de vista museográfico, pois os dois pavimentos destinados ao museu – térreo e segundo pavimento; estão separados pelo pavimento das obras de arte.

Internamente, os pavimentos são ligados por escadas de madeira, recuperadas conforme modelo existente. Para adequar-se às legislações de acessibilidade, um elevador foi colocado do lado externo, junto à fachada leste do prédio. Mais uma vez, os arquitetos deixam a marca da contraposição, ao executar o elevador como um corpo novo anexo ao



Figura 267 – Vista interna do pavimento térreo do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 268 – Vista interna do 1º pavimento do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

<sup>236</sup> Visita realizada pela autora em 28 de fevereiro de 2008.





Figura 269 – Vista interna do 2º pavimento do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 270 – Vista externa do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

edifício antigo – uma caixa com fechamento metálico pintada de vermelho. Na mesma parede que se encontra o elevador, havia a previsão de anexar um outro volume, com as mesmas características da caixa de elevador, mas com a função de abrigar sanitários, copa e casa de máquinas. Por falta de verba, esses elementos não foram executados. Por fim, um pequeno vazio central promove a integração entre o térreo e o primeiro pavimento.

Ainda no térreo, no volume menor em anexo, funciona (ou deveria funcionar), uma cozinha e sanitários para uso do público. Junto a esse anexo, disposto perpendicularmente a ele, os arquitetos criaram um refeitório, com fechamentos leves em painéis de muxarabi e cobertura em laje de concreto. Os painéis podem ser abertos e integrados ao espaço sob a marquise o refeitório é inexistente. Os sanitários são utilizados pelos seguranças e funcionários do local, o que gera um problema para o prédio do museu, que acabou ficando sem sanitários de uso público.

Todas as intervenções construtivas do prédio do engenho seguem os mesmos princípios presentes nos galpões: recuperação de caixilhos, substituição de portas de madeira, tratamento das alvenarias de tijolos aparentes. O assoalho de madeira foi recomposto conforme o existente, e todo o telhado foi refeito com telhas de barro tipo capa e canal.

A estrutura metálica interna original foi recuperada e reforçada seguindo as recomendações do engenheiro Jaime Jorge Bechara:

a estrutura interna do edifício do museu está apoiada nas vigas e pilares metálicos que se apóiam na fundação. Porém, todo o perímetro está apoiado diretamente nas alvenarias de tijolo maciço de barro das paredes. Isso confina a estrutura e trava, fazendo com que qualquer carga horizontal seja absorvida pelas alvenarias externas. Isso explica o fato de pilares esbeltos como do 1º ao 2º pavimento, assim como ligações entre vigas e pilares resistam, pois só prendem os pilares na posição. O problema

principal é que essas alvenarias externas são antigas e há sinais de deterioração. Apesar de constar no trabalho arquitetônico a recuperação dos tijolos, sugerimos retirar a responsabilidade das alvenarias externas, criando contraventamentos horizontais sob a estrutura do 1º e 2º pavimentos, assim como, reforçar os pilares e refazer as ligações ente vigas e pilares para que estes absorvam esforços<sup>237</sup>.



Figura 271 – Vista externa do Memorial da Imigração Japonesa – detalhe do elevador, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Ao conceberem uma marquise de concreto aparente atirantada como releitura e referência do antigo avarandado, os arquitetos ampliam a idéia e prolongam a marquise para o espaço

---

<sup>237</sup> Relatório de verificação estrutural de edifício existente. Março, 1998. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

entre os galpões e o engenho. A própria cobertura do refeitório é um braço dessa marquise. O desenho da marquise é o mesmo já utilizado em outros projetos, antes e depois do KKKK – uma laje maciça de concreto apoiada sobre delgados pilares em concreto de seção circular. A marquise parece marcar o eixo de acesso do conjunto, convidando o usuário a fazer o percurso. Mas não era essa a intenção inicial dos arquitetos, pois em projeto anterior os acessos ao KKKK apresentavam-se locados de forma diversa (ver item “O conjunto e o Parque Beira Rio”).

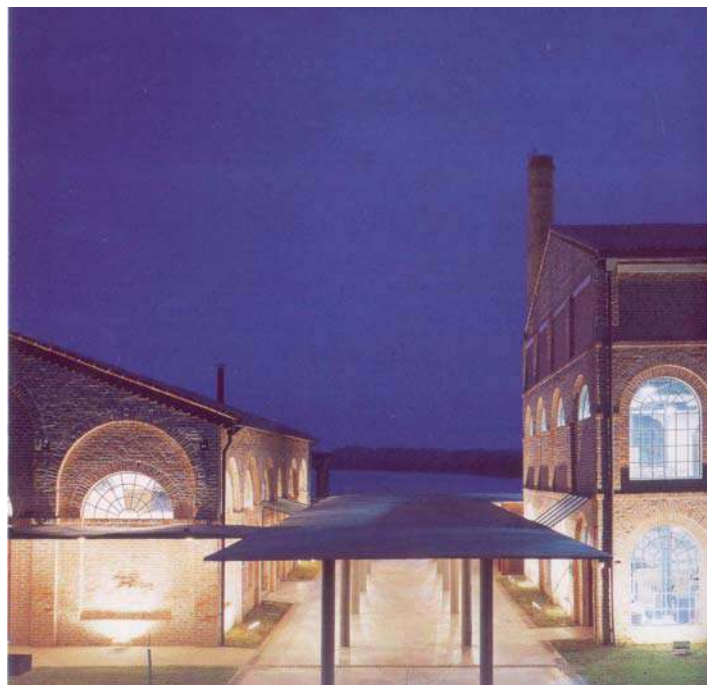


Figura 272 (ao lado, superior)  
– Foto antiga da conjunção  
KMKK – detalhe do  
avarandado existente. Fonte:  
SEGAWA, 2002, p. 19.

Figura 273 (ao lado, inferior) –  
Atual marquise de ligação dos  
galpões KMKK. Foto: Patricia  
Viceconti Nahas.

Figura 274 (ao lado) –  
Marquise de concreto. Foto:  
Nelson Kon.



Um dos primeiros projetos executivos previa instalações de ar condicionado para a edificação do engenho e para as salas da aula dos galpões K3 e K4. Seriam incorporadas à fachada (uma na fachada sul do engenho; quatro na fachada norte dos galpões K3 e K4) cinco torres ortogonais soltas do chão através de base de concreto tipo cogumelo e fechamento superior em laje de concreto. O fechamento lateral seria em painéis isoparede panisol. Durante as obras, o consultor de ar condicionado propôs a execução de uma central única de ar condicionado implantada em um pequeno volume branco no jardim. Segundo Marcelo Ferraz, “a gente achou que, de certa forma, acabou limpando e era um problema a menos com o Condephaat”<sup>238</sup>. O arquiteto parece ter razão: a incorporação de quatro volumes na fachada norte dos galpões prejudicaria a leitura visual do conjunto, quebrando a horizontalidade existente.

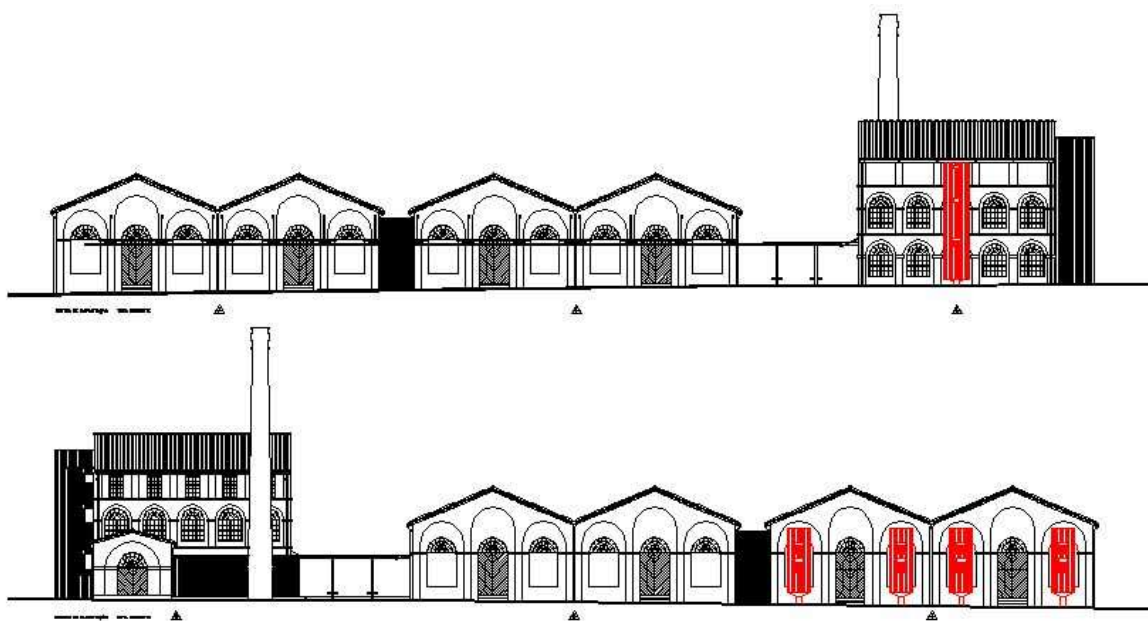
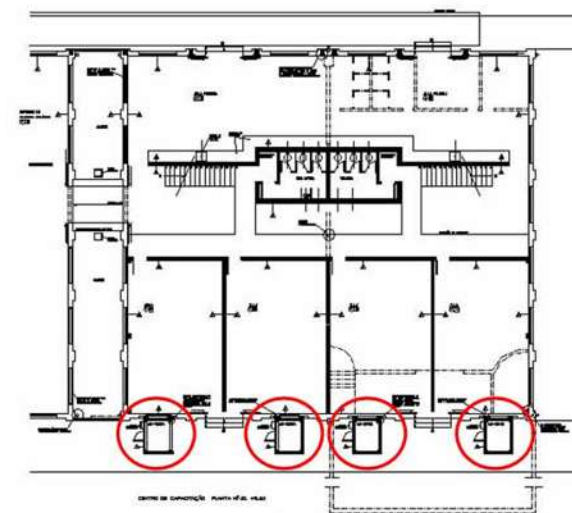


Figura 275 (ao lado) – Proposta de introdução do ar condicionado (em vermelho) na parte externa dos prédios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 276 (abaixo) – Proposta de introdução do ar condicionado (em vermelho), planta. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



<sup>238</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

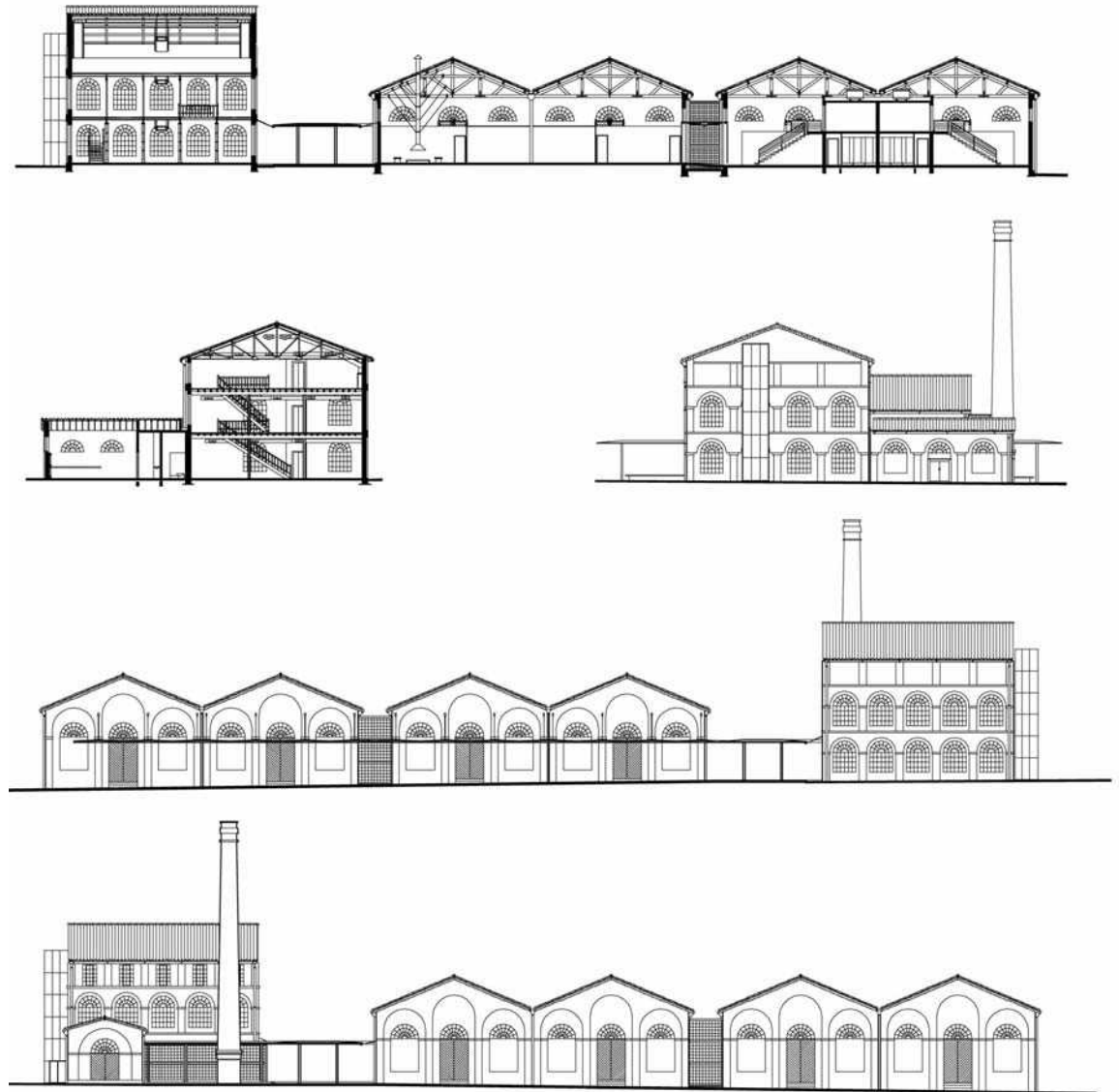


Figura 277 – Cortes e fachadas das edificações antigas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O Conjunto KKKK foi utilizado durante alguns anos ao fim a que se destinava. Mas, com a mudança de gestão na Secretaria de Educação, o Centro e Formação e Gestão de Professores é desativado. O Museu continua a existir, mas com as modificações citadas anteriormente. Os galpões K1+K2 são administrados pelo Serviço Nacional e Aprendizagem Industrial (Senai), que usa o espaço para atividades da própria instituição: cursos de costura, aulas de *webdesign*. Como o espaço é multifuncional, foi possível adequá-lo a essas funções. Os galpões K3+K4 abrigam o Departamento de Cultura do município, que realiza atividades para jovens – cursos de teatro, salas para o Projeto Guri, etc. Em certa medida, o espaço é utilizado de forma arbitrária pela cidade – quando se está precisando de espaço para alguma atividade ou evento, usa-se o KKKK. Recentemente surgiu a hipótese da Fatec instalar uma escola no conjunto, o que motivou a indignação dos arquitetos:

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<sup>239</sup>.

Em março de 2008, em uma atitude de defesa a respeito do programa e do espaço concebido, o arquiteto Marcelo Ferraz escreve carta ao Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, tecendo considerações sobre a reconversão do KKKK e a perda que isso geraria para a cidade:

---

<sup>239</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

foi ponto fundamental do ideário guia de toda nossa ação – forjada em conjunto com a administração municipal – que a *maioria dos espaços fossem abertos à população local e visitantes*, atendendo a uma demanda histórica de década de abandono e promessas de recuperação não cumpridas; o projeto foi importante para a cidade que ajudou a alavancar recursos pra a implantação de um parque beira rio (realizado) em toda a zona ribeirinha lindeira ao tecido urbano [...] Em nossa reunião, pude constatar – e ver alguns estudos – quais são as reais necessidades espaciais para a implantação de uma escola técnica do modelo pretendido, e constatar que, caso levada adiante, esta iniciativa terá um impacto desastroso no conjunto KKKK, sob todos os aspectos<sup>240</sup>.

Na carta, o arquiteto não recomenda a ocupação do KKKK para uso exclusivo de escola; enfatiza a importância do conjunto para a comunidade e o compara ao Sesc Pompéia:

Este espaço foi conquistado a duras penas para o lazer e a convivência da comunidade de Registro (o modelo seguido foi o do Sesc Pompéia, em São Paulo) [...] não recomendamos a construção de divisões no espaço livre e amplo dos galpões [...] a implantação de mudanças significativas no conjunto seria objeto de contestação e apelação aos órgãos competentes de preservação do patrimônio no sentido de defesa dos valores ali presente<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> Carta do arquiteto Marcelo Ferraz endereçada ao Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, datada de 20 de março de 2008. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura. Grifo do autor.

<sup>241</sup> Idem.

## O prédio novo

A edificação nova, o teatro–auditório, dialoga com o existente de forma respeitosa, conformando um conjunto onde são claramente perceptíveis a temporalidade de cada edifício, a significação, atualização e adequação do que existia ao que passa a existir após a intervenção – um local onde a tradição e a memória coexistem com o contemporâneo.

O teatro, um prisma de 16,00 m por 25,00 m, por 7,00 m de altura, foi construído em estrutura de concreto e fechamento de alvenaria, externamente revestida com massa grossa com pintura a cal na cor branca, e internamente com revestimento de argamassa a base de vermiculita. Segundo os arquitetos, “um novo edifício para abrigar o auditório, ou pequeno teatro, foi projetado ao lado dos galpões originais, para que estas mantivessem suas características industriais de espaços abertos e comunicantes entre si”<sup>242</sup>. O espaço do teatro é bem econômico e funcional – à entrada há um pequeno foyer com sanitários e guichê situados nas extremidades; aproveitando o pé–direito da sala da platéia, sob o foyer, localiza–se a sala de projeção, com central de ar condicionado e depósito nas extremidades.

O foyer apresenta um fechamento em muxarabi de madeira que se projeta para fora do alinhamento da fachada, criando um pequeno volume central e marcando o acesso principal. Superiormente é coberto por laje de concreto aparente. A platéia, que ocupa toda a largura do teatro, tem capacidade para 240 lugares dispostos em um único bloco com acesso em rampa pelas laterais. O palco, com 6,00 m x 8,00 m, é reversível, podendo se abrir para o exterior. Nas laterais do palco localizam–se camarim e sala de apoio. Em virtude da necessidade de se trabalhar a um custo muito baixo, o interior do teatro não possui acústica sofisticada – apenas tratamento com vermiculita na argamassa do forro. A



Figura 278 – Teatro-auditório. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

---

<sup>242</sup> FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C, op. cit.



composição não plana das faces das paredes laterais, que criam espécies de planos não ortogonais de reverberação de som, semelhante às paredes do auditório do Masp.

A implantação do teatro é favorecida pela topografia do terreno, da qual os arquitetos direção ao conjunto antigo. Com isso o acesso do teatro se dá a leste e o palco fica a oeste, criando, com a possibilidade de abertura dos fundos, uma visual para o Engenho. Como o terreno cai, o palco já está ligeiramente elevado (aproximadamente 50,00 cm) em relação à esplanada criada entre o novo e o velho.

A abertura externa que ocupa todo o fundo do palco é formada por portas deslizantes, divididas em quatro folhas de painel de fibrocimento. Uma pequena laje em concreto aparente atirantada cobre a parte do palco que se projeta para fora do edifício. Os arquitetos pretendiam, em vez da laje, colocar sobre o palco externo um elemento semelhante a uma concha – uma espécie de concha acústica para shows. A princípio seria revestida com pedriscos, cascalhos e conchinhas. No projeto executivo foi detalhada apenas como concha em concreto aparente. Depois, foi alterada para a marquise que hoje está lá.



Figura 279 – Vista interna do teatro-auditório.  
Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 280 – Abertura dos fundos do palco do teatro-auditório. Foto: Nelson Kon.

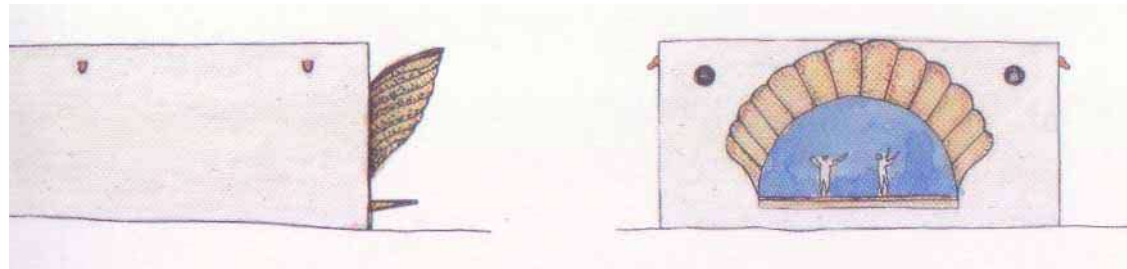


Figura 281 – Proposta para concha-acústica no teatro-auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

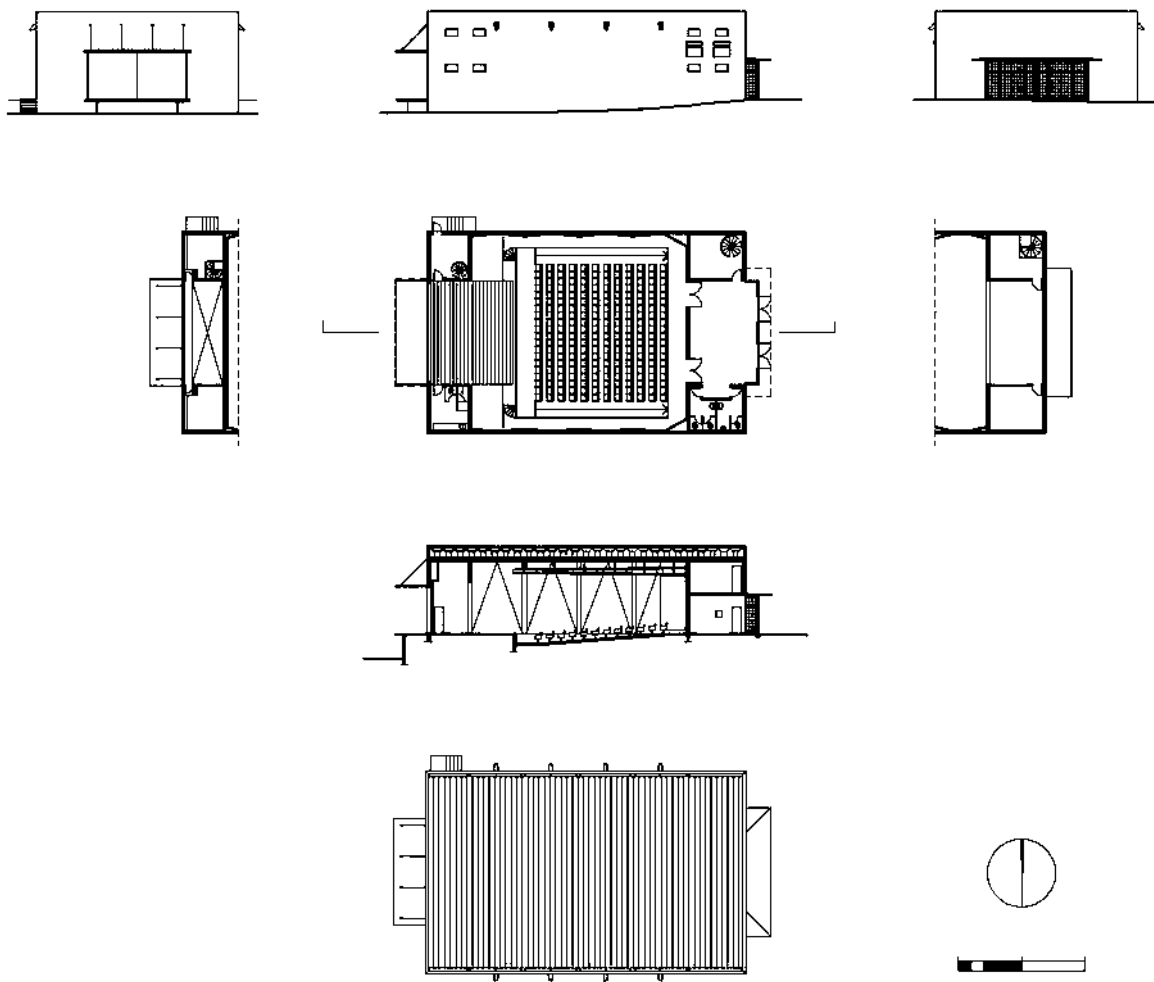


Figura 283 – Entrada principal do teatro-auditério. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 282 – Projeto do teatro-auditério. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

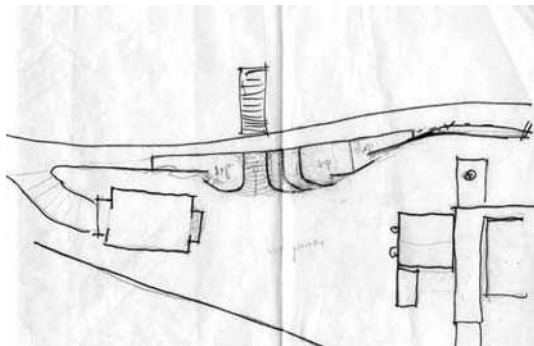
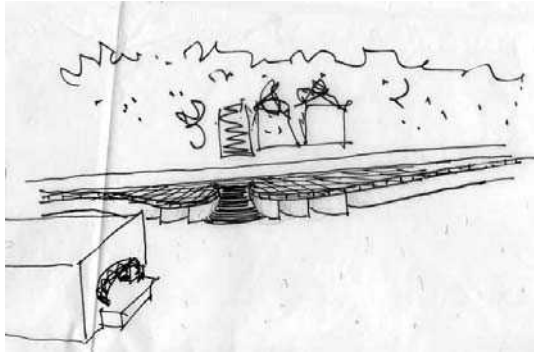


Figura 284 e 285 – Propostas não-executadas para acesso ao Conjunto KKKK. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Externamente, o prédio é bastante simples e racional – todos os elementos de composição das fachadas estão diretamente ligados com o que acontece interiormente. Compõem a fachada, pequenas janelas com caixilhos de madeira e vidro e, algumas aberturas com venezianas metálicas destinadas a ventilação permanente e saída de ar condicionado. Gárgulas resolvem o problema da água pluvial da cobertura em telha metálica sobre laje tipo Reago. Nos primeiros estudos, as gárgulas têm um desenho mais delicado e sinuoso, e aparecem pintadas de vermelho; porém foram executadas com um aspecto mais ortogonal e em concreto aparente.

A própria implantação do teatro e o acesso ao conjunto também foram bastante alterados. O primeiro estudo previa o acesso entre as edificações antigas e o edifício novo do teatro. Os arquitetos desenharam uma reentrância, como se fosse um alargamento da calçada, em direção ao interior do terreno, onde criavam um mirante para o rio e incorporavam a escada de acesso ao conjunto. Essa escada era a continuação da escada, do outro lado da rua, para acesso à igreja. Com esse desenho, a implantação do teatro estava ligeiramente paralela ao rio e desalinhada do conjunto antigo.

Com um desnível de aproximadamente 4,50 m (o desnível é variável em função do caimento da rua), sob o mirante, no nível da esplanada entre os prédios, haveria espaços para sanitários e depósitos, além do abrigo para a reserva de incêndio. O desenho sinuoso do espaço daria um certo movimento ao muro de arrimo entre a rua e a esplanada, disfarçando o aspecto de paredão. Segundo os arquitetos<sup>243</sup>, o projeto não foi adiante por motivos diversos, sendo engavetado.

Com isso, o acesso foi reposicionado com a escada desembocando no alinhamento da marquise entre os prédios antigos, o que faz parecer que o projeto teria essa intenção. Mas

<sup>243</sup> Depoimento dos arquitetos em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

a marquise nasceu antes do acesso e não o contrário. Sem o alargamento da calçada, o teatro foi posicionado no alinhamento das edificações antigas, distante 50,00 m do engenho. O conjunto pode ser acessado pela escada, ou por entradas acessíveis em rampa nas extremidades no terreno.



Figura 286 – Vista do conjunto a partir do acesso principal. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

### O conjunto e o Parque Beira Rio

Durante o percurso, o projeto do Parque Beira Rio foi incorporado ao projeto de recuperação e readequação do Conjunto KKKK. Em 1998, dois anos após o primeiro estudo para a recuperação do Conjunto KKKK, os arquitetos elaboraram um estudo amplificando a área, em uma intervenção ao longo da margem do Rio Ribeira do Iguape. Como o KKKK está localizado na curva do rio, seria o centro do projeto. As circunstâncias para que isso ocorresse dependeu da iniciativa dos arquitetos, mas com a fundamental adesão do poder público. Segundo Fanucci,

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 muitos 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<sup>244</sup>.

A intervenção previa a implantação de quatro parques:

- um *Parque Urbano*, com aproximadamente 30.000,00 m<sup>2</sup>, situado a leste do conjunto KKKK e chegando bem próximo da rodovia Régis Bittencourt;
- um *Parque Cívico*, com aproximadamente 30.000,00 m<sup>2</sup>, onde está o conjunto KKKK;
- um *Parque de Lazer*, com aproximadamente 25.000,00 m<sup>2</sup>, com a recuperação da mata ciliar. Implantação de uma cobra de 40 metros de comprimento, construída em

---

<sup>244</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, no dia 07 de abril de 2008.

concreto armado, representando o “bicho do mato” da região; praia e piscina de água corrente a partir de desvio do rio; implantação de equipamento de lazer tipo “aventura” junto à mata;

- um *Parque de Esportes*, com aproximadamente 65.000,00 m<sup>2</sup>, contendo dois campos de futebol, três campos de futebol society, quadras poliesportivas, vestiários, estacionamentos, bar/choperia e jardins;
- pista pavimentada ao longo do Parque Beira Rio para corredores e ciclistas;
- novo atracadouro para navegação de passeio e esportes náuticos.

Somente alguns equipamentos dos dois primeiros foram executados. O Parque Urbano é composto pela praça-floresta de paus–mastro e as pistas de skate. Não foram implantadas as quadras de vôlei de areia, playground, pavilhão de festas e estacionamento. A praça-floresta é um equipamento interessante, pois além de ser utilizada em outros projetos dos arquitetos –Monumento aos Imigrantes e Migrantes do Estado de São Paulo (2000) e Centro Cultural Tacaruna (2002) – a idéia não deixa de ser mais um vínculo explícito da dupla com Lina Bo Bardi, uma vez que pode ser entendida como retomada de uma das instalações propostas por na exposição *Caipiras, Capiaus: pau–a–pique* (1984). No memorial do Parque Beira Rio, os arquitetos chegam a utilizar a foto da exposição como exemplo.

O Parque Cívico, a oeste, liga o Conjunto KKKK a Praça do Mercado, também reformulada pelo Brasil Arquitetura. É criado um grande terreiro para reuniões, festas e lazer da população. Um espaço com banco – uma espécie de praça seca, foi implantada no terreiro, como um local de convívio. O terreiro funciona como um deque para as possíveis atividades no rio e abriga a escultura *Guaracuí*, de Tomie Ohtake, “simbolizando a Registro do futuro,





construída com o resgate e respeito ao passado<sup>245</sup>. A peça foi doada pela artista em parceria com a Usiminas e a Cosipa.

Algumas propostas acabaram não sendo realizadas. O terreiro, executado em concreto, previa um desenho de piso semelhante ao realizado por Lina Bo Bardi no Solar do Unhão. Faria parte do Parque Cívico, a recuperação e reforma da antiga hospedaria dos imigrantes, localizada na extremidade da praça para reutilização como restaurante e a construção de lanchonetes, não executadas por falta de verba.

Nos memoriais do Conjunto KKKK e do Parque Beira Rio, os arquitetos enfatizam muito a relação da cidade com o rio, o resgate dessa convivência que faz parte da história da cidade:

O projeto do parque resgatará elementos da história sócio–econômica de Registro: os caiçaras, os tropeiros e os japoneses, formadores da atual população e os ciclos do ouro, do arroz, do chá, da banana e da piscicultura. A cidade, que um dia ofendida deu as costas para o rio, retomará seus laços e se ligará a ele numa profunda simbiose<sup>246</sup>.

Com a realização desse trabalho, após seis anos de idas e vindas, reafirmamos nossa crença de que a arquitetura, ou melhor, a ação arquitetônica tem uma enorme força de transformação. Mesmo quando pontual, ela altera a realidade e irradia seus efeitos para toda a cidade. No caso do Conjunto KKKK, uma nova relação da cidade com o Rio Ribeira de Iguape foi estabelecida: o coração, ou núcleo central, de um parque beira–rio já é uma realidade; o resgate e a revisão da história da cidade, sob um

---

<sup>245</sup> Memorial da Praça do Mercado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>246</sup> Memorial do Parque Beira Rio. Janeiro, 1998. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

*olhar ribeirinho*, já têm seu espaço/documento; convivência passa a ser a palavra–guia do novo equipamento urbano<sup>247</sup>.

Mas a realidade apresenta–se de outra forma. Ao chegar ao local, caminhando pela calçada para cooper e bicicletas, próximo ao prédio do teatro, o pedestre se depara com um paredão de concreto, que funciona como dique de contenção na cheia e impede a visão do rio Ribeira de Iguape. O rio só pode ser avistado quando o pedestre caminha até o galpão K4, onde os arquitetos criaram um talude que faz ultrapassar a altura do muro.



Figura 291 – Esplanada entre o prédio novo e os edifícios antigos, detalhe do muro e contenção de cheias. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>247</sup> FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C, op. cit.

Os autores de textos presentes em publicações importantes, provavelmente induzidos pelo memorial e depoimentos dos autores, reforçam a idéia de que o projeto KKKK induz a ligação da cidade com o rio:

O Conjunto KKKK se encontra no coração de uma nova área verde às margens do Rio Ribeira, que foi projetada com intuito de reativar a conexão original – posteriormente abandonada – entre a cidade de Registro e o rio, proporcionando não somente a oportunidade de restabelecer a memória histórica a que está associada, como também a de recuperar um terreno, há muito esquecido, para uso efetivo da população<sup>248</sup>.

Com a recuperação do Conjunto KKKK estabelece-se um novo diálogo entre a cidade e o rio, também, graças a presença do primeiro núcleo de um futuro parque linear<sup>249</sup>.

Cecília Rodrigues do Santos argumenta sobre a articulação do conjunto KKKK e seu entorno – a cidade e o rio –, mas não omite o problema das enchentes:

a articulação desse patrimônio revitalizado com sua paisagem histórica e ambiental, relacionando-o com a cidade de Registro e com o rio Ribeira de Iguape num projeto mais amplo, o Parque Beira-Rio. O objetivo é recuperar as margens do rio e controlar as enchentes, integrando o conjunto à cidade através do projeto de uma praça para o mercado, do desenho de eixos de comunicação e fluxo, ações que se somam para recuperar a relação histórica da cidade com seu rio<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura moderna brasileira*. Nova York, Phaidon, 2004, p. 206.

<sup>249</sup> “con il recupero del Complesso KKKK, è stato stabilito un nuovo rapporto fra la città e il fiume, anche grazie alla presenza del primo nucleo de um futuro parco lineare”. BRASILE: Nuova Architettura – Brasil Arquitetura/Centro Culturalle KKKK. *Casabella*, Itália, n. 723, p. 48-53, jun. 2004, p. 48.

<sup>250</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues. Conjunto KKKK In FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo, op. cit., p. 42.

A relação que se estabelece entre arquitetura/usuário e o rio, com a presença tão marcante de um muro de concreto, é totalmente distinta da prevista pelo projeto original. Segundo os autores, havia um estudo das enchentes nos últimos 100 anos que apontava que a maior delas havia chegado a 80 cm. Com uma segurança de 50%, um muro de 1,20m seria o suficiente, mas este foi executado com 2,20 m. Ao serem questionados, os arquitetos explicam que a decisão partiu da prefeitura:

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 Ohtake, com quase quatro metros de altura.<sup>251</sup>

Em relatório da Prefeitura Municipal de Registro, datado de 25 de setembro de 2001, assinado pelo chefe de Divisão de Execução de obras José Bojczuk e pelo diretor do Departamento de Obras e Serviços Urbanos e Rurais Edilson Luiz de Almeida, a explicação é a seguinte:

houve a necessidade de construirmos um sistema de proteção contra as inundações que ocorriam no referido prédio, provocada pelo transbordamento do Rio Ribeira de Iguape. O sistema de proteção consistiu

---

<sup>251</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, no dia 07 de abril de 2008.

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 a 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 usuário do local; considerando a existência de área remanescente circunvizinhas ao dique e ao muro de contenção construído no entorno do prédio e que através da parte dessas áreas, 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.<sup>252</sup>

Se por um lado a decisão, por parte da administração municipal, pela construção dos muros de contenção isolou o Conjunto KKKK da margem do rio, por outro, viabilizou a execução da Praça do Mercado, como tentativa de melhorar a relação do usuário com o espaço externo. Como foi dito anteriormente, parte das propostas para a praça não foram realizadas, sendo

---

<sup>252</sup> Relatório da Prefeitura Municipal de Registro, 25 de setembro de 2001. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



executado o mínimo necessário para a integração entre a área externa do KKKK e a margem do rio.

### O novo e o velho

A estratégia de ação dos arquitetos, que entendem o projeto para o Conjunto KKKK como ação pontual para uma intervenção maior na região, pode ser considerada uma iniciativa urbanística tipicamente contemporânea, que entende que ações locais podem ser eficazes alavancas para transformações mais estruturais na escala da cidade.

Quanto à arquitetura, pode-se dizer que as intervenções nos edifícios históricos seguem as recomendações da “Carta de Veneza”, que prescreve que as intervenções atuais em edificações históricas, em especial as revitalizações de edificações onde o significado cultural é maior que o significado arquitetônico, deve-se priorizar a preservação da ambiência local e a previsão de uma função útil à sociedade.



Figura 292 – Contraste entre o novo e o velho. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Os acréscimos incorporados ao conjunto – o prisma branco do teatro–auditório, o volume vermelho do elevador e marquise de concreto – marcam seu papel contemporâneo, mas não impedem a leitura do espaço originalmente industrial. Não concordamos, por exemplo, com a avaliação restrita de Elisabetta Andreoli e Adrian Forty de que o teatro destaca-se em relação aos edifícios antigos com “suas fachadas brancas o tornam a mais vistosa adição do conjunto”<sup>253</sup>. A incorporação da elegante marquise de concreto, ao mesmo tempo em que tem seu valor contemporâneo, resgata a presença de antigo elemento existente, e dá-se o direito de exercer o papel duplo de memória e contemporaneidade.

<sup>253</sup> ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian, op. cit. p. 204.

Podemos entender a intervenção no conjunto KKKK como um projeto baseado nos conceitos contemporâneos de reabilitação de áreas industriais e portuárias, que em diversas cidades passaram por processos de obsolescência e degradação. Os autores Elisabetta Andreoli e Adrian Forty classificam a intervenção no Conjunto KKKK dentro de uma tradição de projetos desse caráter, salientando também sua conexão com a produção da arquiteta Lina Bo Bardi:

Os últimos quinze anos testemunharam o desenvolvimento de tendências que certamente não são exclusivas ao Brasil, embora os exemplos aqui mencionados possuam uma inflexão distintamente brasileira. A reforma e conversão de edifícios antigos para usos artísticos e comunitários tem ocorrido em várias cidades, São Paulo tem um bom exemplo dessa prática na Pinacoteca do Estado (1993–9) [...] Outra reforma ilustrada neste livro é a do Centro de Educação e Cultura KKKK (1996–2001) de autoria do Brasil Arquitetura. O antigo prédio construído por uma companhia japonesa nos anos 20 para armazenagem de arroz no Vale do Ribeira agora serve à população local como centro artístico e comunitário. Este projeto segue a tradição das conversões de antigos edifícios industriais para uso da comunidade, tais como no Museu de Arte Popular de Salvador, na Bahia (1959–63) e no Sesc–Pompéia (1977–82) em São Paulo, ambos de Lina Bo Bardi, com quem Marcelo Ferraz, sócio fundador da Brasil Arquitetura, havia previamente trabalhado. Neste projeto percebe-se características idênticas às do Sesc–Pompéia, tais como a presença de espaços para uso coletivo indefinido e uma informalidade descontraída que permeia todo projeto<sup>254</sup> ;

Lauro Cavalcanti utiliza argumentos semelhantes para situar o projeto KKKK dentro do panorama contemporâneo:

---

<sup>254</sup> Idem, *ibidem*, p. 204.

Esta obra é um bem sucedido exemplo de atividade profissional reunindo reabilitação e criação contemporânea e se situa na linhagem de readaptação de espaços industriais inaugurada por Lina Bo Bardi no projeto do Sesc–Pompéia de 1977<sup>255</sup>.

Ao resgatar a história do lugar para esses moradores, oferecendo novos espaços de convívio e recreação, a iniciativa busca envolver a população em uma participação mais ativa. A própria postura dos arquitetos – que propõem soluções concretas e buscam meios para concretizá-las, sem esperar as iniciativas do poder público – acaba sendo um ingrediente a mais nesse envolvimento.

A intervenção no KKKK, ganhador do *Prêmio IAB/SP 2002*, modalidade “Revitalização de Edifícios”, traz á luz três questões distintas, mas importantes e complementares: a) como propostas de preservação podem estabelecer um diálogo adequado entre o antigo e o novo; b) como agregar valor ao patrimônio e à sociedade através de um projeto contemporâneo; c) como é possível transformar uma intervenção em edifício histórico em uma iniciativa que envolva o planejamento das cidades.

---

<sup>255</sup> CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Corrêa do. *Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005, p. 335.









Figura 293 – Museu Rodin  
Bahia. Foto: Nelson Kon –  
Fonte: Acervo do escritório  
Brasil Arquitetura.

## **Museu Rodin Bahia Salvador BA - 2002**





### 3.3. Museu Rodin Bahia, Salvador BA, 2002

---



Figura 294 – Maquete eletrônica da do Museu Rodin Bahia. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

A implantação do Museu Rodin Bahia<sup>256</sup> através da readequação de um palacete residencial do início do século XX e a criação de um bloco novo que se articula a ele como espaço físico e museográfico faz parte da consolidação de exercícios projetuais que vem sendo realizados pelo escritório Brasil Arquitetura em torno do tema a intervenção em edifícios e sítios históricos.

O que preservar, o que demolir e o que construir são questões que revelam uma postura mais amadurecida do projeto para o Museu Rodin em relação aos projetos anteriores, como os projetos do Teatro Polytheama e do Conjunto KKKK.

---

<sup>256</sup> Com a mudança da administração estadual, as negociações entre Brasil e França para a vinda das obras do Rodin para a Bahia foram paralisadas. O museu foi inaugurado e é utilizado para exposições temporárias. Adotou-se então o nome Palacete das Artes Rodin Bahia.

### O acordo cultural

O Museu Rodin na França nasceu por iniciativa do próprio escultor Auguste Rodin (1840–1917), quando passou a viver no Hotel Biron, em 1908. Aos 76 anos, doou suas obras ao Estado em troca de que ali fosse instalado o seu museu. Rodin faleceu no ano seguinte, em 1917 e, dois anos depois era inaugurado o Museu Rodin Paris no Hotel Biron, França. O prédio, localizado na Rue de Varenne, 77, foi construído entre 1728 e 1730, por Jean Aubert. Lá se hospedaram artistas como Jean Cocteau, Henri Matisse e Isadora Duncan. A construção, um típico palacete do século XVIII, tem em seu entorno um exuberante jardim nos moldes franceses.

A proposta do Museu Rodin Bahia tem também como objetivo a instalação do museu do escultor francês em um antigo palacete residencial do início do século XX, de estilo eclético, envolto por jardim.

Mesmo com propostas de implantação tão semelhantes, como a adaptação de edifícios para fins museológicos, ao olharmos para o Museu Rodin em solo brasileiro, nota-se algumas diferenças. As características do local, da arquitetura e do uso do Museu Rodin Bahia estabelecem um novo enfoque – talvez até pela proposta dos arquitetos em colocar em um mesmo local duas edificações de idades, arquiteturas e funções diferentes, que convivem e permitem um espaço diferenciado.

O acordo entre os países França e Brasil para a instalação de um Museu Rodin fora da França, surgiu do sucesso das exposições do escultor francês no Brasil, ocorridas entre 1995 e 2001. De abril a maio de 1995 as peças estiveram expostas no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; de junho a julho do mesmo ano, foram exibidas em São Paulo, na Pinacoteca do Estado. Seis anos mais tarde, passaram pelo Museu de Arte da

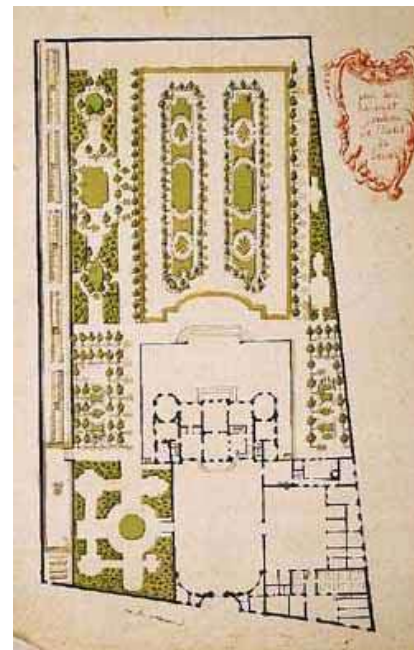


Figura 295 – Planta do Museu Rodin Paris. Fonte: <[www.musee-rodin.fr](http://www.musee-rodin.fr)>

Figura 296 – Vista do Museu Rodin Paris. Fonte: <[www.theflews.com](http://www.theflews.com)>

Bahia, em Salvador. Exposições também foram realizadas em Brasília (1996), Recife (2000) e Fortaleza (2000).

O artista plástico baiano Emanuel Araújo, então diretor da Pinacoteca de São Paulo por ocasião da exposição de Rodin, e Jacques Vilain, diretor do Museu Rodin de Paris, tiveram a idéia da parceria e a vinda de uma filial do museu para o Brasil, quando Vilain conheceu Salvador. A idéia foi apresentada ao governador da Bahia César Borges e ao Secretário de Cultura Paulo Gaudenzi pelo próprio Emanuel, através de carta enviada em 12 de outubro de 2001:

foi tal seu fascínio pela terra (Salvador), 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 repelada, 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 espacialidade, 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 da Fundação 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 acervo inteiramente cedido pelo Museu Rodin de Paris<sup>257</sup>.

O Museu Rodin Bahia é o primeiro do mundo fora da França. É uma parceira inédita entre os dois países, onde a França cede os direitos de uso do nome do Museu Rodin, sem o pagamento de royalties. Não é um negócio do mundo da arte, mas sim um acordo de cooperação cultural que prevê por parte da França a cessão 62 peças em gesso, em regime de comodato<sup>258</sup>, por três anos, podendo ser renovado, o todo ou em partes, a cada três anos a contar da data de inauguração.

A implantação de uma filial do Museu Rodin no Brasil se inscreve na tendência atual dos museus em lançar filiais em outros países, através da comercialização da marca, mas com a diferença de que o Rodin seria uma expansão cultural, mais do que comercial, uma primeira experiência da matriz parisiense em outros países. Segundo Emanuel Araújo,

---

<sup>257</sup> ARAÚJO, Emanuel. Museu Rodin da Bahia, uma possibilidade, uma sinopse (carta ao governador do Estado da Bahia, datada de 12 de outubro de 2001) In: 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– 48.

<sup>258</sup> “Comodato é o empréstimo unilateral e gratuito, através do qual alguém entrega a outrem coisa infugível, para ser utilizada temporariamente e depois restituída”. O contrato é unilateral porque só o comodatário assume obrigações em relação ao comodante, beneficiando– se da vantagem concreta sem exigir nada em troca; o comodante apenas cede o uso, mas não perde o seu direito de propriedade. MONTEIRO, s/d, apud MARMITT, Arnaldo. *Comodato*. Rio de Janeiro, Aide Editora, 1998, 209p.

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<sup>259</sup>.

A expansão das instituições artísticas tornou-se uma prática da atualidade, não só como proliferação do espaço cultural, mas como reflexo da cultura empresarial, em especial na Inglaterra do período neoliberal de Margaret Thatcher:

é preciso examinar a nova face dos museus multinacionais que vêm surgindo nos Estados Unidos e a obsessão expansionista que tomou os museus e galerias de arte da Grã-Bretanha nos últimos anos. Ambos são sinais dos tempos, e cada um reflete, à sua maneira, o legado da cultura empresarial que marcou de forma tão indelével os anos 1980. Além disso, cada um representa à sua maneira a atual obsessão do *establishment* artístico de largar na frente, ser legal, atual, grande – acima de tudo, globalmente grande<sup>260</sup>.

O Guggenheim de Bilbao e de Berlim são os pioneiros nas franquias de museus. O precedente foi aberto pelo Whitney Museum, que na década de 1980 criou quatro filiais<sup>261</sup>. A multinacional Guggenheim foi criada pelo então diretor Thomas Krens e a primeira filial foi aberta para que o capital arrecadado fosse utilizado na reforma do Guggenheim projetado por Frank Lloyd Wright.

---

<sup>259</sup> Depoimento de Emanuel Araújo em entrevista à autora, dia 26 de março de 2008.

<sup>260</sup> WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. trad. Pailo Cezar Castanheira. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 308.

<sup>261</sup> Idem, *ibidem*, p. 309–310.



O caso da implantação do Guggenheim em Bilbao também fazia parte de um plano de estratégias (aumentar a sustentabilidade urbana; fortalecer a economia urbana e empresarial; melhorar a saúde e bem-estar dos cidadãos; melhorar o transporte público; criar relações ambientais, sociais e políticas entre municípios contíguos)<sup>262</sup> de reconversão e inovação da malha urbana onde se insere.

Outros exemplos – como o Museu de Belas Artes de Boston, que abriu sua primeira filial em Nagoya, Japão, em 1999; a expansão da Tate Britain e da Tate Modern em 2000 – também fazem parte desse processo de ampliação e comercialização de espaços culturais.

O Museu Rodin Bahia, dessa forma, coloca o Brasil no cenário cultural mundial ao receber um museu internacional, o primeiro do país. Por parte da França, seria então uma espécie de pontapé inicial da uma instituição Rodin dentro dessa prática de expansão, mas a princípio, com uma visão mais cultural e de parceira entre países:

trata-se de uma verdadeira injeção de ânimo na cultura baiana, principalmente na área de preservação da nossa memória. O Rodin, sem dúvida, vai construir novos parâmetros, interagindo não só com os demais museus, mas puxando, como uma locomotiva, de um modo geral, as artes na Bahia. Em todo o mundo há um crescente investimento em equipamentos culturais e de lazer – teatros, museus, parques – projetados como suportes aos processos da manifestação criativa, mas também como instrumentos indutores da economia, da geração de emprego e renda. Através da combinação da restauração do patrimônio arquitetônico com soluções de vanguarda, a ordem é fortalecer a área cultural, atrair visitantes e novos investimentos. Em Bilbao, na Espanha, o Museu Guggenheim atrai um milhão de visitantes por ano. O Rio de Janeiro está investindo algo em

---

<sup>262</sup> Catálogo *Bilbao 2010: La estratégia*. Bilbao Metropoli – 30, OPOLI, s/d.

torno de maio bilhão de reais para instalar uma filial do famoso museu novaiorquino. Em Manchester, na Inglaterra, foram investidos US\$ 150 milhões na construção dos novos Museu Imperial da Guerra e Museu das Cidades [...] O museu Rodin Bahia será mais que a afirmação dos históricos laços da Europa–França–Brasil. Será um centro de difusão das esculturas francesa e brasileira<sup>263</sup>.

Em janeiro de 2002 foi elaborado o documento *Diretrizes Programáticas para a Implantação do Museu Rodin Bahia*, seguindo premissas já estipuladas por Emanuel Araújo na carta enviada ao governador, baseado nas seguintes contrapartidas:

- a) a França: empresta ao Estado da Bahia, em regime de comodato – renovável a cada três anos, em parte ou no todo – cerca de 62 (sessenta e duas) peças originais, em gesso, do artista Auguste Rodin as quais integram o patrimônio público francês;
- b) Estado da Bahia assegura a infra- estrutura básica e toa uma logística de viabilização do projeto de implantação do museu, concedendo para isso permissão de uso do Palacete Comendador Bernardo Martins Catharino para sede do Museu, serviços profissionais especializados, além do estabelecimento de convênio de manutenção com uma entidade gestora<sup>264</sup>.

O acordo também previa a aquisição de esculturas originais em bronze, de Auguste Rodin, para compor o parque das esculturas no jardim do palacete.

---

<sup>263</sup> GAUDENZI, Paulo Renato Dantas. Rodin na Bahia. In: GOVERNO do Estado da Bahia; Secretaria da Cultura e Turismo; Empresa de Turismo da Bahia S.A. – Bahiatursa; Sociedade Cultural Auguste Rodin, op. cit., p. 15–16.

<sup>264</sup> Estratégia de Implantação In: GOVERNO do Estado da Bahia; Secretaria da Cultura e Turismo; Empresa de Turismo da Bahia S.A. – Bahiatursa; Sociedade Cultural Auguste Rodin, op. cit., p. 30.

Em fevereiro de 2002 houve uma primeira reunião com Emanuel Araújo, o secretário a da Cultura, Eulâmpia Reiber<sup>265</sup>, os integrantes da Expomus<sup>266</sup> e Marcelo Ferraz. Foi o próprio Emanuel Araújo que apresentou o escritório Brasil Arquitetura aos gestores<sup>267</sup>.

Alguns percalços ocorreram no meio do caminho – o principal deles, a saída de Emanuel Araújo do processo de implantação do museu, devido a incidente ocorrido às vésperas da primeira viagem à França (entre 06 e 15 de fevereiro de 2002). A primeira Missão Técnica Museu Rodin Bahia, como era chamada a viagem à França, chegou a Paris com as diretrizes de estabelecimento da parceria e com a notícia da saída de Emanuel. Em um primeiro momento, Jacques Vilain, ao saber da não participação de Emanuel, cogitou a não efetivação da parceria; mas, em cumprimento aos objetivos da viagem, as reuniões foram realizadas. A equipe brasileira acabou voltando para Bahia com um pré-acordo que deveria ser maturado e desenvolvido<sup>268</sup>.

Com o aval da *Diréction Nationale des Musées de France*, o convênio foi firmado em 24 de maio de 2002, entre o Ministério da Cultura e da Comunicação da França e o Governo do Estado da Bahia, através da Secretaria da Cultura e Turismo. Além das 62 peças em gesso, fez parte do acordo, a compra de cinco peças em bronze, que já estão hoje, nos jardins do Museu Rodin Bahia. Para gerenciar a operação foi criada a Associação Cultural Auguste Rodin – Rodin Bahia, sem fins lucrativos, tendo como diretora executiva Eulâmpia Reiber

---

<sup>265</sup> Eulâmpia Reiber, jornalista, na época, assessora especial do secretário Paulo Gaudenzi; posteriormente se tornaria diretora executiva da entidade gestora do Museu Rodin no Brasil – a Sociedade Cultural Auguste Rodin

<sup>266</sup> EXPOMUS Exposições, Museus e Projetos Culturais é uma organização que elabora projetos de instalações museológicas e museográficas indicada por Emanuel Araújo, sob a direção de Maria Ignez Mantovani Franco (coordenadora técnica do projeto de implantação do Museu Rodin Bahia). Passou a atuar como contratada para a implantação do Museu Rodin Bahia, a partir de junho de 2002.

<sup>267</sup> “O Emanuel chegou da Europa e me chamou na Bahia. Era dia 2 de fevereiro, dia de lemanjá, ele me apresentou ao secretário: ‘Olha, convidei o Marcelo, ele trabalhou com a Lina’”. Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.

<sup>268</sup> Ver depoimento de Eulâmpia Reiber em entrevista à autora, dia 12 de junho de 2008.

(“Esse acordo bilateral é pautado em intercâmbio e relações eminentemente culturais, não sendo previsto pagamento pelo direito de uso da marca Rodin, apesar de ser uma das mais prestigiadas no âmbito museológico em todo o mundo”<sup>269</sup>) e foi escolhida como curadora do Museu Rodin Bahia, a brasileira Lílian Tone, curadora do *Museum of Modern Art* de Nova York (Moma):

o desafio mais significativo do Museu Rodin Bahia – levando em conta seu contexto geográfico, cultural e social – consiste em conceber e desenvolver um projeto educacional sólido, calcado na vitalidade e complexidade necessárias para que a instituição mantenha relevância contemporânea, ao mesmo tempo em que possa cultivar as tradições da arte moderna<sup>270</sup>.

Quando a proposta chegou aos arquitetos, a escolha do Palacete para a implantação do Museu Rodin Bahia já fazia parte das aspirações das partes envolvidas. Quanto ao programa, esse sim, foi sendo construído juntamente com os arquitetos. O diretor Jacques Vilain e seu assistente vinham freqüentemente ao Brasil e os arquitetos também realizaram algumas viagens a Paris para a discussão e desenvolvimento do projeto.

Sabia-se que o palacete deveria ser adaptado para a implantação do museu, que nos jardins ficariam as esculturas em bronze adquiridas pelo governo baiano e que seria necessário a construção de uma edícula para reserva técnica. Na ocasião da inauguração da edificação, uma publicação comemorativa que conta a história do palacete, do restauro e da implantação do museu explica a escolha do local da seguinte forma:

---

<sup>269</sup> REIBER, Eulâmpia. Apresentação In: GOVERNO do Estado da Bahia; Secretaria da Cultura e Turismo; Empresa de Turismo da Bahia S.A. – Bahiatursa; Sociedade Cultural Auguste Rodin, op. cit., p. 11.

<sup>270</sup> TONE, Lílian. Museu Rodin Bahia, diretivas curatoriais In: GOVERNO do Estado da Bahia; Secretaria da Cultura e Turismo; Empresa de Turismo da Bahia S.A. – Bahiatursa; Sociedade Cultural Auguste Rodin, op. cit., p. 67.

A edificação considerada mais adequada para abrigar o Museu Rodin Bahia foi o palacete ou Villa Catharino, uma magnífica residência particular dos amanhaceres do século XX (1912). O prédio foi escolhido por um conjunto de características favoráveis, sendo uma delas o fato de guardar uma relativa semelhança com o Hôtel Biron, local onde está instalado o Museu Rodin Paris<sup>271</sup>.

Segundo a diretora executiva da Sociedade Cultural Auguste Rodin, nem se aventou a possibilidade de ver outras edificações depois que Jacques Vilain conheceu o palacete<sup>272</sup>.

### Histórico

O palacete Bernardo Martins Catharino foi adquirido pelo governo da Bahia em 1983 a fim de evitar a sua possível demolição pela especulação imobiliária. A edificação é considerada um dos últimos exemplares da arquitetura eclética baiana, sendo o primeiro edifício no estilo tombado pelo Ipac, órgão de preservação do patrimônio do Estado, na década de 1980. Localiza-se no Bairro da Graça, que juntamente com Campo Grande, corredor da Vitória, Canela e Barra, eram os melhores endereços para se morar nos primórdios da República.

Nas primeiras décadas do século XX, a Bahia assistiu a substituição da aristocracia açucareira pela nascente burguesia ligada ao comércio, à produção do cacau e exploração de diamantes. No período em que foi construído o palacete, fazia parte das propostas do governador José Joaquim Seabra a ampliação do porto, a abertura de avenidas, a introdução de novos padrões de arquitetura. Muitos artistas, imigrantes italianos, foram

<sup>271</sup> JORDAN, Kátia Fraga (org.). *De Villa Catharino a Museu Rodin Bahia 1912 – 2006: um palacete baiano e sua história*. Salvador, Solisluna Design e Editora, 2006, p. 162.

<sup>272</sup> Ver depoimento de Eulâmpia Reiber em entrevista à autora, dia 12 de junho de 2008.



Figura 297 – Bernardo Martins Catharino. Fonte: JORDAN, 2006, p. 57.



Figura 298 – Bernardo Martins Catharino e sua família. Fonte: JORDAN, 2006, p. 26.





trazidos de São Paulo e do Rio de Janeiro – Pasquale de Chirico, Julio Conti, Baptista Rossi. O governo criou a Companhia Melhoramentos para cuidar do embelezamento e transformação da cidade. O bairro da Graça era um dos locais mais sofisticados da época, constituídos por grandes lotes e ruas arborizadas – era lá onde habitavam as melhores famílias.

O palacete foi construído pelo Comendador Bernardo Martins Catharino (1861– 1944), imigrante português da região de Santo André de Poiares, que veio para o Brasil, ainda jovem, no ano de 1888. Em 1892 tornou-se sócio da firma Morais e Cia e, mais tarde, diretor da Companhia União Fabril. Incorpora-a à Companhia Progresso Indústria, criando a Companhia Progresso União Fabril, o maior parque industrial fabril da região. Casado com Úrsula da Costa Catharino, teve 10 filhos. Residiu no palacete até o ano de sua morte, em 1944.



Figura 299 – Palacete Bernardo Martins Catharino na década de 1920. Fonte: JORDAN, 2006, p. 66.

Figura 300 – Recepção em um dos salões do palacete. Fonte: JORDAN, 2006, p. 46.

### Características arquitetônicas do prédio histórico

A construção datada de 1912, tem autoria do italiano Baptista Rossi, arquiteto que projetou outras 32 edificações entre 1911 e 1933 na cidade de Salvador, entre elas a Residência da Rua Canela, 8, hoje Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA); a Residência dos Irmãos Guinle na Ladeira da Barra; a nova sede do *Bank of London e South América*, na Rua Miguel Calmon, 24, hoje uma casa de bingo.

Segundo Paulo Ormindo, Bernardo Catharino encomendou cinco projetos diferentes, sendo dois deles de autoria desconhecida e os outros três do arquiteto Rossi Baptista.

Nos dois anteprojetos não firmados, as soluções são mais conservadoras e convencionais. O palacete, em ambas alternativas desse profissional, está construído sobre podium e tem apenas dois pavimentos. No térreo ficavam

o setor social, o salão de bilhar com seu acesso independente, e em anexo posterior os serviços e cômodos ligados à dona da casa, como o salão de costura. No segundo pavimento estavam os quartos de tamanhos muito variados. Na versão mais pródiga, o palacete, precedido de uma grande escadaria, media 24,65 metros de largura por 36,95 metros de comprimento, ocupando grande parte do terreno em detrimento do jardim.

Devido ao desperdício entre o piso inferior e o superior, este último possuía grandes terraços, para recobrir o andar térreo. Nos dois anteprojetos a composição é inteiramente axial, com escadas de acesso e interna central e salões e quartos dispostos simetricamente. Não fazemos idéia de quem teria sido o autor, mas sabemos que não era profissional local, pois as plantas são explícitas: a ser construído no Estado da Bahia<sup>273</sup>.

O projeto escolhido obedece aos padrões do ecletismo, edificado afastado da rua, com arquitetura imponente, rica em detalhes e elementos decorativos – platibandas, balaústres, medalhões, rosetas, colunas e capitéis, espelho d'água, pináculos. Varandas, guarda-corpos balaustrados, escadas, balcões, saliências criam a composição de volumes da fachada. 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 (dez quartos, saleta, terraço e varandas); sótão. A planta é organizada ao longo de um corredor central que distribui os ambientes com certa liberdade formal, sem ser simétrica.

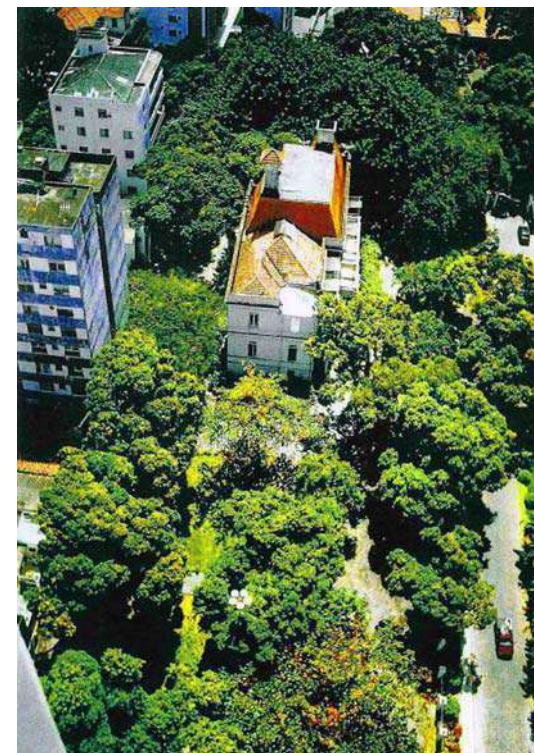


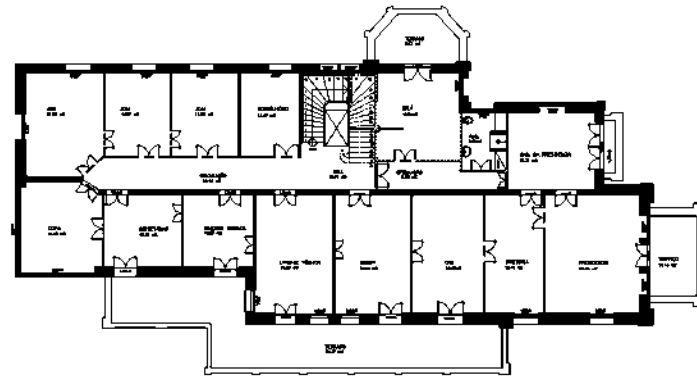
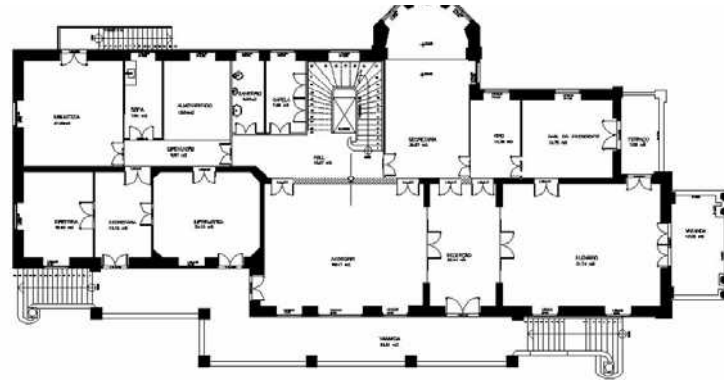
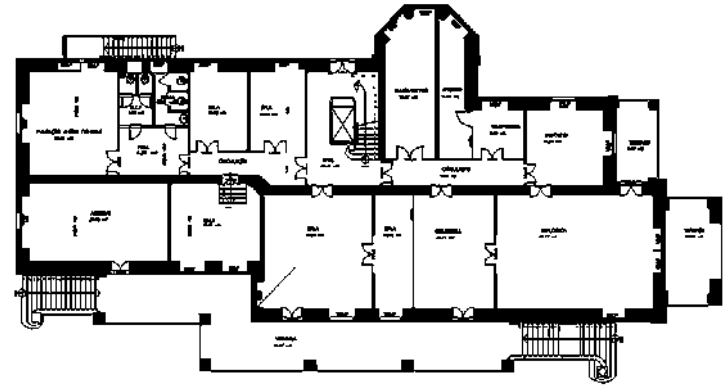
Figura 301 – Vista aérea do palacete, pouco antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>273</sup> ORMINDO, Paulo In JORDAN, Kátia Fraga (org.), op. cit., p. 67– 68.



Figuras 302, 303 e 304 – Interiores do palacete. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 305 – Plantas do palacete antes da intervenção: térreo, 1º pavimento e 2º pavimento. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O palacete foi construído em alvenaria de tijolos estruturais; as três paredes longitudinais são os eixos estruturais onde se apóiam vigas de piso e forro. As paredes transversais são apenas divisórias. Em alguns ambientes, o sistema estrutural de piso é feito por vigamento metálico, o que nos mostra que a construção dessa edificação utilizou materiais e técnicas inovadoras para época. O casarão possui alguns equipamentos importados como o elevador, louças sanitárias, vidros, cristais, mármore, ladrilhos e ferragens. A ornamentação das paredes e dos forros dos cômodos ficou a cargo do artista Oreste Sercelli<sup>274</sup>.

O acesso ao pavimento nobre se dá por escada lateral onde se atinge um espaço avarandado, a entrada social da residência. Desse hall social externo pode-se adentrar a sala de estar e a sala de jantar, os ambientes mais nobres da casa, tendo paredes e forros delicadamente ornamentados com pinturas de motivos florais e campestres.

O ar imponente do ambiente interno é complementado pelo piso em madeira, com desenhos diferenciados para cada ambiente; e, portas altas com bandeira, compostas por duas folhas inteiriças de madeira e duas folhas com caixilho formado por madeira e vidros jateados com desenhos estilo *art-nouveau*.

Como os ambientes comunicam-se entre si, o passeio por esse pavimento pode nos trazer surpresas arquitetônicas encantadoras, ao mudar de um ambiente para outro. Detalhes de piso, tabeiras, entalhes, relevos das sancas, o elevador antigo, a escada com guarda-corpo em madeira torneada, nos remetem ao modo de viver do início do século XX. A sala de música, um dos espaços mais interessantes da casa, com uma das paredes semicirculares – uma espécie de *bay-window* e a pequena capela com o vitral representando a Virgem Maria e forro lembrando um céu estrelado, são exemplos disso.



Figuras 306 – Detalhe da sanca da antiga Sala de Música. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

<sup>274</sup> JORDAN, Kátia Fraga (org.), op. cit

época. Os quartos enfileirados, contíguos uns aos outros, distribuem-se de cada lado do corredor central. A leste, os quartos possuem varanda corrida, interligando-os externamente, exatamente em cima do espaço avarandado do pavimento inferior. A varanda é protegida por cobertura em vidro, apoiada em estrutura de ferro fundido, com mãos francesas trabalhadas. Do outro lado, estão mais alguns quartos, o dormitório do casal e a sala de costura da matriarca. Esse pavimento possui uma ornamentação mais sóbria, desenhos geométricos diferenciados no piso de cada cômodo e forros menos rebuscados, mas distintos para cada ambiente.

Quanto ao sótão, não há referência de que fosse utilizado pela família. Sabe-se que na cobertura havia um mirante de onde era possível se ter a vista do mar<sup>275</sup>. Todo telhado foi executado em telhas cerâmicas tipo francesa apoiada sobre estrutura de madeira. A cobertura divide em duas partes – a primeira metade, voltada para a frente do lote, do tipo cobertura em mansarda, é composta por quatro planos inclinados (82°) que apóiam o piso do que seria o mirante; a segunda metade, voltada para os fundos do lote, é formada por seis águas do tipo convencional. Nesse segundo telhado, onde a cumeeira encontra o plano inclinado da mansarda, há um lanternim com cobertura de vidro que possibilitava a iluminação zenital do corredor central.

Os desenhos originais<sup>276</sup> das fachadas e as fotos da época mostram que as mansardas possuíam óculos e o piso sobre elas, uma espécie de guarda-corpo de ferro trabalhado que nos indica que, provavelmente, o mirante se localizasse nessa porção do telhado.

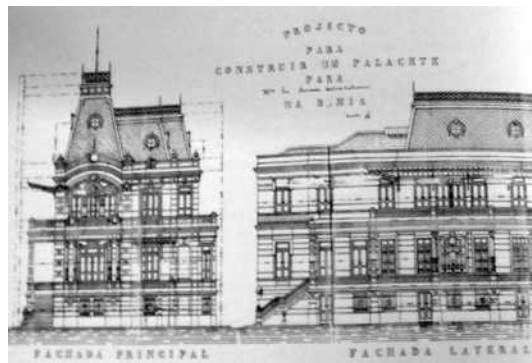


Figura 307 – Projeto original para as fachadas do palacete. Fonte: JORDAN, 2006, p. 70.

<sup>275</sup> JORDAN, Kátia Fraga (org.), op. cit.

<sup>276</sup> Idem, ibidem, p. 70.



Sobre o telhado estão dispostos dois torreões – um sobre o elevador antigo, executado em alvenaria com cobertura em quatro águas de telhas cerâmicas sobre estrutura de madeira; e outro, no frontão curvo da fachada principal, revestido com chapa de cobre e com grade metálica no coroamento.

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 17.000,00 m<sup>2</sup>; hoje o terreno tem, aproximadamente, 4.800,00 m<sup>2</sup>). Na década de 1980, através de operação imobiliária, uma construtora comprou os fundos do terreno, com vista para o mar e construiu um edifício residencial multifamiliar. Para acessar o edifício foi necessária 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 que a partir de então passou a ser utilizado como órgão público.

Ao se tornar Sede do Conselho de Educação e de Cultura do Estado, o palacete sofreu algumas intervenções internas para a criação de salas administrativas, com a construção de paredes divisórias. O espaço avarandado dos fundos foi fechado com paredes laterais semelhantes às existentes e coberto com uma leve cobertura metálica e de vidro, ampliando o espaço interno.

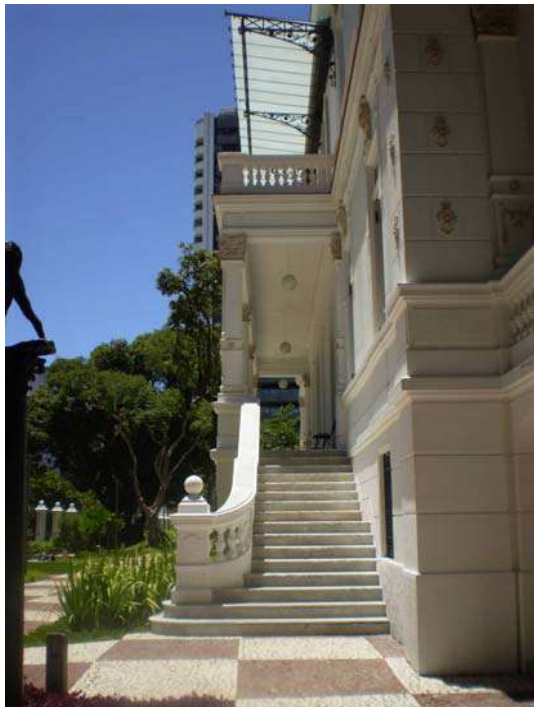
### **A intervenção**

No momento da primeira reunião para definição das diretrizes básicas, anterior à viagem para Paris, já estava decidido que o museu seria implantado no Palacete Bernardo Martins Catharino. Segundo Eulâmpia Reiber:



Figuras 308 e 309 – Espaços internos do palacete na época em que eram utilizados como sede do Conselho de Educação e de Cultura do Estado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figuras 310 e 311 – Palacete Bernardo Catharino após a intervenção. Fotos: Patrícia Viceconti Nahas.

Jacques foi lá, fez uma visita, 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 [...]. Ele visitou e gostou. Emanuel Araújo já gostava daquele prédio, como imóvel eclético, do início do século XX, que possuía algumas divisões possível de



Figura 312 – Palacete Bernardo Catharino após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

serem aproveitadas para o projeto museográfico. Foi amor à primeira vista. Quando eu entrei no processo o martelo já estava batido<sup>277</sup>.

A sugestão para uso do palacete já constava da carta de Emanuel Araújo ao governador (12 de outubro de 2001):

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, a 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<sup>278</sup>.

De acordo com o arquiteto Francisco Fanucci,

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

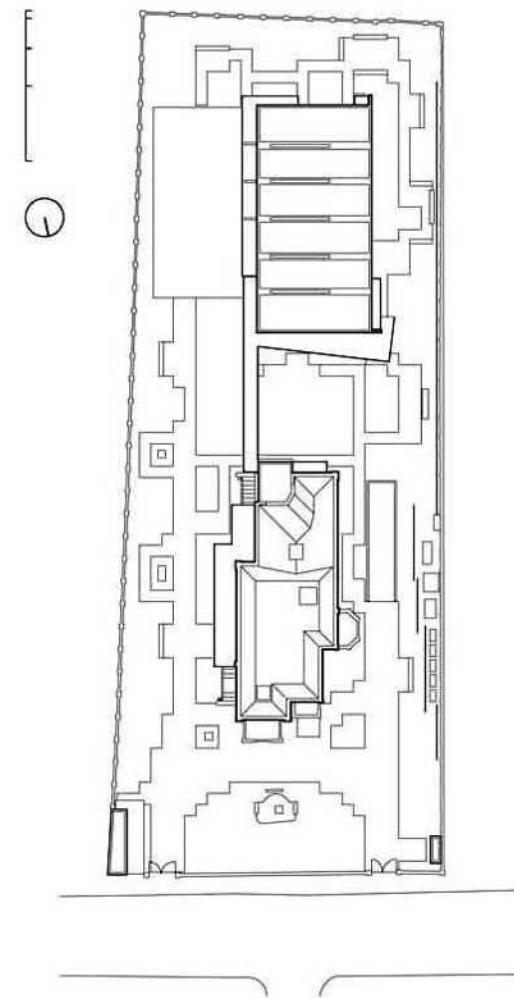


Figura 313 – Implantação após intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>277</sup> Depoimento de Eulâmpia Reiber em entrevista à autora, dia 12 de junho de 2008.

<sup>278</sup> ARAÚJO, Emanuel, op. cit. p. 49.

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<sup>279</sup>.

Na recordação do arquiteto Marcelo Ferraz, a idéia do novo projeto deve ser tributada integralmente ao Brasil Arquitetura:

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<sup>280</sup>;

contudo, esta lembrança é contestada pelo próprio idealizador original do museu, o artista Emanuel Araújo:

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<sup>281</sup>.

Apesar das memórias contraditórias, o prédio novo se viabilizou, formando com o palacete um espaço cultural inovador e diversificado. Entre os meses de junho e julho de 2002 foram realizadas reuniões em torno de um estudo preliminar realizado pelo escritório Brasil Arquitetura, com a concepção básica do projeto, ocasião em que Jacques Vilain e seu assistente Hùghes Herpin estiveram presentes. Em agosto, o projeto foi submetido a

---

<sup>279</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.

<sup>280</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.

<sup>281</sup> Depoimento de Emanuel Araújo em entrevista à autora, dia 26 de março de 2008.

apreciação da arquiteta Adriana Castro, diretora Ipac. Em 26 de setembro de 2002, o Diário Oficial publica a aprovação do projeto arquitetônico do Rodin Bahia<sup>282</sup>.

Em maio de 2003 foi firmado um convênio entre a Sociedade Cultural Auguste Rodin e o IPAC delegando ao órgão de patrimônio “a responsabilidade pela execução das obras de intervenção física de adequação ao novo uso do Palacete”<sup>283</sup>. O cronograma inicial previa a inauguração do Museu em novembro de 2003, algo que só viria ocorrer em 2006.

Em julho de 2003 são contratados serviços de diagnóstico do estado de conservação do palacete, realizados pela restauradora Ana Maria Villar e equipe, da UFBA. Segundo Marcelo Ferraz, os serviços dizem respeito às pinturas murais do palacete<sup>284</sup>. Em outubro de 2003 iniciam-se as obras de intervenção física no palacete, divididas nas seguintes etapas: restauro do palacete; construção do edifício anexo; instalações básicas de funcionamento, segurança e controle; implantação do parque das esculturas.

Durante todo o processo de implantação do Museu Rodin Bahia foram firmados contratos para garantir a ação: cooperação técnica e financeira entre Sociedade Cultural Auguste Rodin e Empresa de Turismo da Bahia S/A (Bahiatursa); cooperação técnica do Ipac para a intervenção física no palacete; concessão de uso do palacete por parte da Secretaria de Administração do Estado para sede do Museu Rodin Bahia; recursos de patrocínio por parte do Ministério da Cultura (Minc), para aquisição das peças em bronze.

---

<sup>282</sup> Museu Rodin – Relatório de Atividades 2001– 2003 (Rapport d'Activités 2001– 2003), p. 18. Fonte: Acervo particular de Eulâmpia Reiber.

<sup>283</sup> Idem, ibidem, p. 28.

<sup>284</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, por telefone, dia 24 de setembro de 2008.

### Recuperação e readequação do edifício histórico

As intervenções no palacete eclético seguem várias vertentes do restauro – ora recorrem às recomendações da “Carta de Veneza”, onde os acréscimos posteriores devem mostrar a característica do seu período; ora recuperam, segundo restauro estilístico, o que era original.

O escritório Brasil Arquitetura elaborou um relatório de restauro do palacete, levantando os materiais e técnicas utilizados em cada ambiente, seu estado de conservação, quais serviços específicos e gerais deveriam ser realizados em cada um deles.

A primeira coisa a ser feita foram análises e prospecções no palacete para estabelecer as reais condições de intervenção e implantação não só dos espaços, mas também de todo sistema de instalações necessárias ao novo uso.

Foi desenvolvido um trabalho minucioso de restauro – de responsabilidade dos arquitetos e executado por empresa especializada da Bahia; que numeraram cada ambiente e criaram uma ficha com cada elemento (piso, parede, teto, portas, janelas, grades, vidros, instalações, etc.) daquele ambiente, sua descrição, seu estado de conservação, patologia específica, o serviço específico e serviço geral a ser realizado.

Foi elaborado um extenso relatório de prospecções para que com o “conhecimento intrínseco da estrutura física do monumento, estaremos em condições de melhor analisá-lo na instância histórica e nos seus aspectos estéticos, pautando a intervenção dentro dos princípios da triologia estabelecida por Cesare Brandi”<sup>285</sup>, onde também foi possível conhecer as intervenções ocorridas ao longo da história do palacete. Esse relatório foi



Figura 314 – Jardim do palacete antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>285</sup> *Relatório de Prospecções – Museu Rodin Bahia*, restauração do Palacete Bernardo Martins Catharino. Equipe Técnica: arquiteto Renato Machado Leal, restaurador Orlando Ramos Filho, arquiteto Fernando Machado Leal, restauradora Ângela Motta e restauradora Sylvania Bastos. Salvador, BA, s/d. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



contratado pela construtora ganhadora da licitação que contestava muito do que era proposto no relatório de restauro do Brasil Arquitetura<sup>286</sup>.

Os pontos norteadores da intervenção no edifício antigo foram as questões de segurança, acessibilidade, instalações necessárias para o museu e criação de espaços museológicos, ou seja, espaços amplo e contínuos.

O programa foi incorporado da seguinte forma: o pavimento térreo (o porão do palacete), por ter um pé-direito mais baixo, abriga o espaço de recepção, loja, sala de monitores, dependências sanitárias e setores administrativos. 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 proporcionaram dois grandes salões de exposições para as esculturas em gesso.

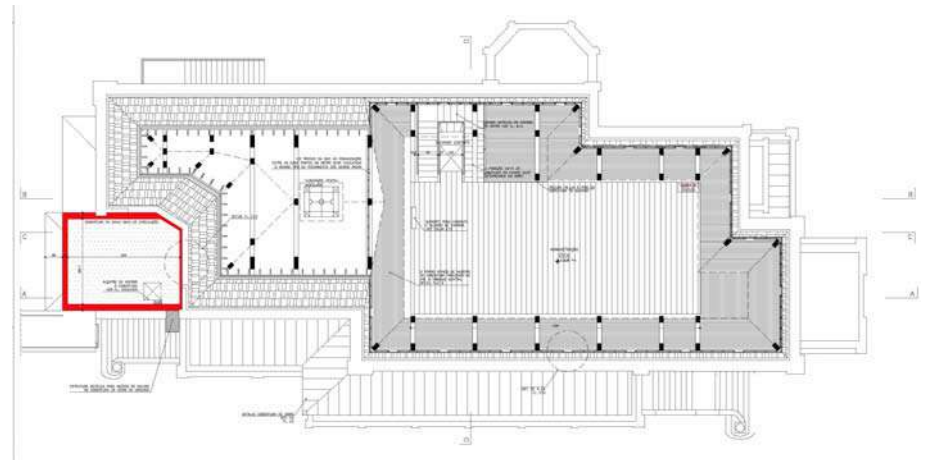
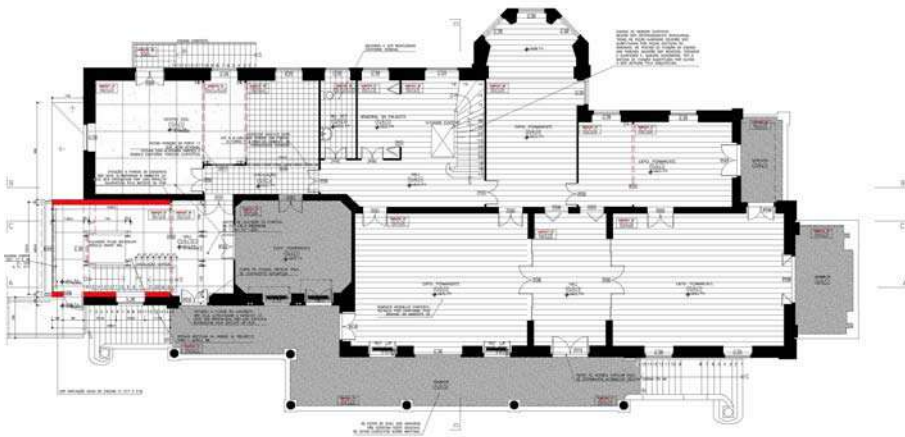
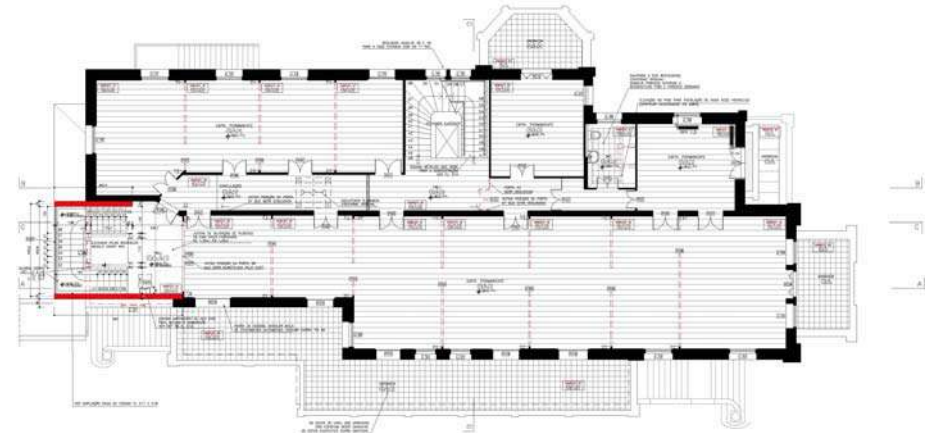
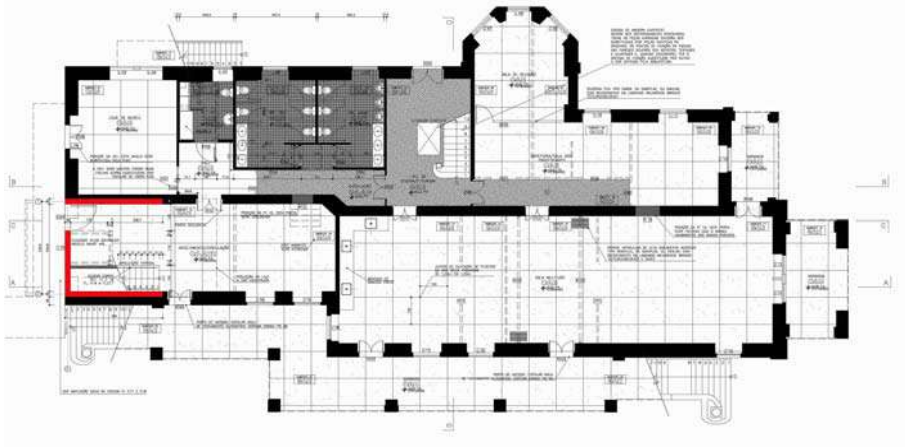
No pavimento térreo, as paredes divisórias foram retiradas. Os espaços destinados ao acolhimento, sala multiuso, loja do museu, sala de monitores tiveram os pisos originais substituídos por piso de composição mineral com aspecto de cimento queimado; as paredes foram recuperadas com limpeza e re-pintura; o teto de laje apoiada sobre viga metálica revestida por argamassa recebeu forro ripado de madeira de 4,00 x 1,50 cm com espaçamento de 1cm entre réguas. Na circulação central e no hall da escada e elevador, os revestimentos de piso originais do tipo pastilha foram limpos e receberam camada de proteção; assim como as paredes que passaram por re-pintura. O forro do tipo “paulistinha” foi retirado, os barrotes receberam tratamento anti-cupim e foi executado novo forro idêntico ao das demais áreas. Na ala oeste, a parte dos fundos foi a que mais sofreu intervenção para a implantação dos sanitários – com revestimentos de piso e parede em pastilhas de vidro brancas e o teto revestido com forro ripado de madeira.



Figuras 315 e 316 – Proposta para as salas de exposição permanente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>286</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, por telefone, dia 24 de setembro de 2008.





Figuras 317, 318, 319 e 320 – Plantas de intervenção no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Todos os caixilhos sofreram limpeza, substituição das massas ressecadas, tratamento anti-cupim no caso dos caixilhos de madeira e re-pintura. Todos os vidros existentes, do tipo mini-boreal, foram trocados por vidros transparentes lisos, exceto nos sanitários onde foram instalados vidros jateados lisos. No sanitário de deficiente físico, uma das janelas existente foi fechada.

As aberturas da fachada dos fundos foram modificadas em função das características do espaço interno, como a substituição de janelas por portas. Nas salas internas também foi preciso fechar duas das portas de acesso ao corredor central, para a criação de espaços mais isolados. Todos os componentes metálicos dos caixilhos – grades de ferro, dobradiças, trincos e cremonas, foram recuperados e as peças avariadas, substituídas.

As varandas tiveram os pisos substituídos por piso de composição mineral com aspecto de cimento queimado; e, paredes e forros foram recuperados conforme original.

No primeiro pavimento, as paredes divisórias foram demolidas para ampliar o espaço e adequá-lo às exposições permanentes. Os pisos originais das áreas expositivas foram recuperados através da remoção do verniz existente, receberam tratamento anti-cupim e aplicação de sinteco. Foi detectado que o piso da antiga sala de jantar hoje sala de exposições não era original – foi então refeito seguindo o padrão utilizado na antiga sala de estar. Das áreas destinadas às exposições, apenas um dos ambientes apresenta piso em pastilhas arredondadas recuperadas e limpas.

Todos os pisos do tipo *parquet* foram minuciosamente numerados e removidos para receberem tratamento anti-cupim, assim como todo o barroteamento. As peças avariadas ou faltantes foram substituídas por peças similares.

O vitral existente na sala de jantar, em poliuretano foi refeito em vidro, conforme original. A substituição do vidro original pelo poliuretano ocorreu durante os trabalhos de restauração,



Figuras 321 e 322 – Detalhe dos pisos originais do palacete. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.

na década de 1990. A prescrição da restauração do vitral foi pautada em dados colhidos pelos arquitetos:

Em conversa com o restaurador Luís Tourinho, coordenador da intervenção nos elementos integrados ocorrida em 1993, fomos informados que o atual vitral foi confeccionado naquele momento, segundo os motivos, as cores e o desenho do original, que se encontrava bastante fragmentado e, por questões de custo, não foi restaurado, nem refeito com os materiais e técnicas tradicionais. Dos fragmentos do vitral original, cujo destino é desconhecido, o restaurador guardou algumas amostras, que nos fornecerá para referenciar o tipo de vidro, a técnica de confecção, as cores e o traço do desenho<sup>287</sup>.

Nas paredes que apresentavam trincas foi executada a costura e refazimento da argamassa. As trincas existentes foram impermeabilizadas. Todas as paredes passaram por uma limpeza geral e re-pintura. As paredes ornamentadas com pinturas já haviam passado por restauro. Os tetos em forro de gesso trabalhados com sancas e ornamentos em alto relevo passaram por limpeza geral, tratamento de trincas e umidade e re-pintura. O centro de documentação, a antiga sala de serviço e cozinha do palacete, teve seu piso em azulejo hidráulico preto e branco substituído por piso de composição mineral com aspecto de cimentado queimado. As paredes e teto existentes foram recuperados conforme o original. Apenas dois espaços permaneceram com suas características originais – a capela (onde foi proposto o memorial do palacete) e o sanitário ao lado (adaptado para deficiente físico). Ambos foram restaurados conforme o original.

---

<sup>287</sup> *Relatório de Prospecções – Museu Rodin Bahia*, restauração do Palacete Bernardo Martins Catharino. Equipe Técnica: arquiteto Renato Machado Leal, restaurador Orlando Ramos Filho, arquiteto Fernando Machado Leal, restauradora Ângela Motta e restauradora Sylvania Bastos. Salvador, BA, s/d. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Do ponto de vista estrutural, o segundo pavimento foi o que mais sofreu intervenções. Para atender as solicitações do programa de museografia, houve a necessidade de criação de um espaço amplo no interior do palacete. A existência de portas internas nas paredes divisórias dos dormitórios foi a deixa para que os arquitetos pudessem eliminá-las, como que se esticassem os batentes dessas portas para as laterais, deixando apenas as espaletas de referência e aproveitando o próprio batente. Só foi preciso refazer a parte superior do batente e a soleira de piso, ambos com madeiras idênticas as utilizadas ali. Os desenhos de piso e forro de cada ambiente também foram respeitados, deixando as marcas para que, mesmo sendo um museu, o usuário pudesse perceber a antiga configuração do palacete. O visitante que transita pelo espaço deveria perceber a referência da antiga compartimentação existente, segundo nos conta Marcelo Ferraz: “Nós destruimos as paredes, mas preservamos os batentes, como se fossem alargados, ou seja, você tem os tetos e as características individuais de cada quarto. Você consegue entender ainda a casa de família daquela época, cem anos atrás”<sup>288</sup>.

O sanitário existente na ala oeste foi restaurado conforme original existente. Algumas portas internas foram deslocadas devido a nova configuração interna do pavimento. As varandas permaneceram com os revestimentos originais. A cobertura de ferro foi restaurada e mantida conforme relatório de restauro das fachadas e coberturas: “As varandas deverão ter as estruturas metálicas de cobertura recuperadas e as chapas de policarbonato substituídas por vidros laminados jateados, conforme projeto”<sup>289</sup>.

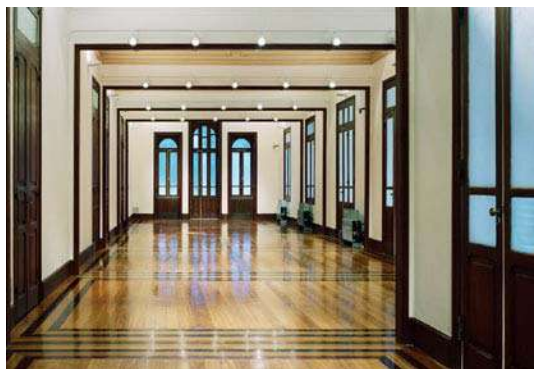
---

<sup>288</sup> OLIVEIRA, Raissa. *Entrevista com Marcelo Ferraz*, São Paulo, Portal Vitruvius, jun. 2007. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp](http://www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp)>. Acesso em 30 out 2007.

<sup>289</sup> *Relatório de Restauro – Fachadas e Cobertura, Museu Rodin Bahia*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 323 (ao lado) – Operários trabalhando na execução da abertura das paredes divisórias dos dormitórios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 324 e 325 (acima e ao lado) – Ala dos antigos dormitórios depois da demolição das paredes. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





A escada existente passou por minucioso processo de recuperação, com a troca as peças avariadas e revisão dos elementos de fixação. A partir desse piso, a escada ganhou um novo lance, para que se pudesse acessar o sótão. A nova parte da escada foi executada com perfil laminado engastado nas paredes, sobre o qual de apóiam as peças de fixação do degrau em madeira ipê e acabamento em verniz semifosco. O corrimão foi executado em aço inox. As duas janelas na parede onde está encostada a escada foram removidas para o alinhamento externo da fachada.

A descoberta do sótão, um espaço com pé-direito de quase cinco metros e originalmente sem uso fez aparecer no programa um elemento novo, um pequeno auditório. Um piso sobre o antigo forro foi preparado com reforço estrutural, para que esse espaço pudesse ser incorporado à casa. O uso atual destoa da idéia original dos arquitetos. Francisco Fanucci afirma que “hoje está sendo usado como espaço expositivo, não era essa a nossa idéia”. E complementa:

A idéia, primeiramente, era que lá fosse instalada a parte administrativa, sala de diretor, sala de reuniões; depois, por sugestão do Emanuel, repensamos e pelas características dimensionais, 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 de ter um número de pessoas controlado. Isso daria um auditório muito interessante, seja para um recital de música clássica, de poesia, de pequenos seminários. Era uma coisa que estava faltando mesmo para completar as atividades do museu.<sup>290</sup>

Durante os trabalhos de reforma do sótão, todas as telhas cerâmicas foram retiradas e armazenadas, para a recuperação da estrutura de madeira e execução do forro ripado do



Figura 326 – Detalhe da escada para acesso ao sótão. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 327 – escada existente no palacete, após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

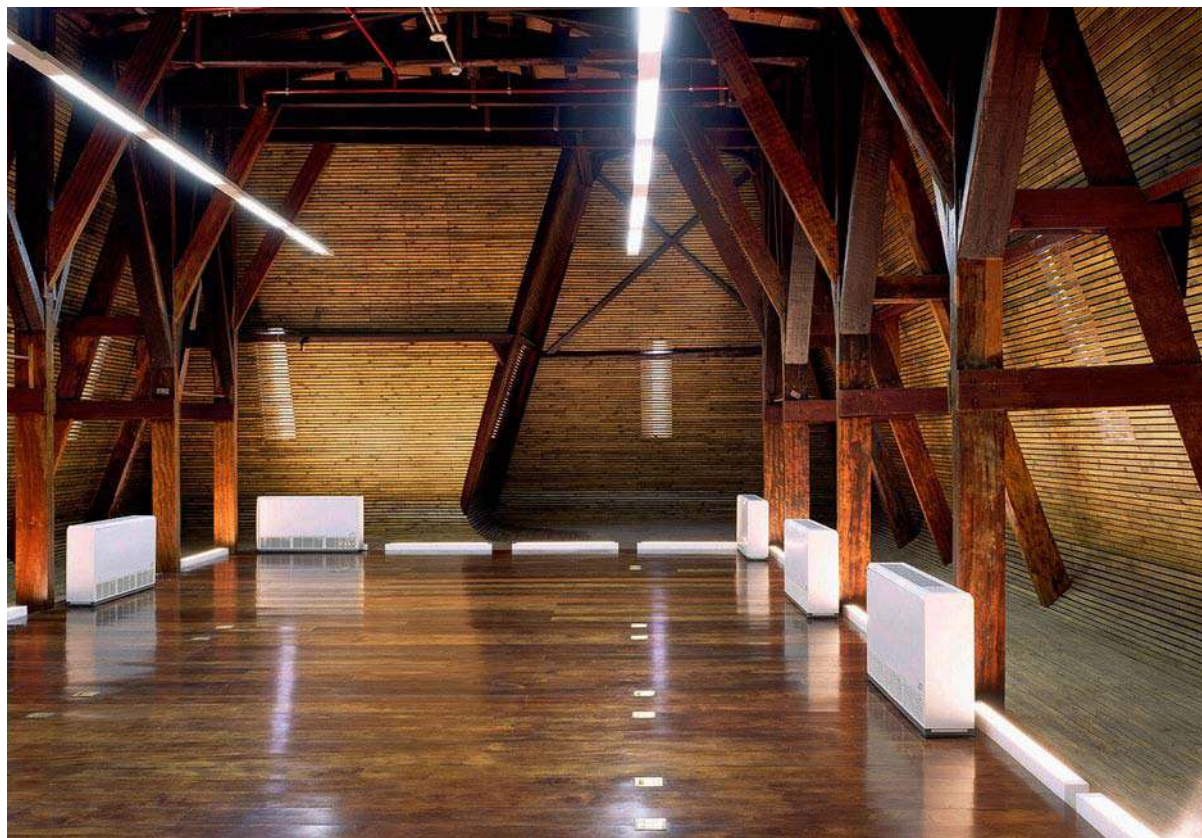
<sup>290</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.





Figura 328 (acima) – Sótão antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 329 (ao lado) – Sótão após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



novo pavimento que estava surgindo. As telhas de vidro foram reproduzidas conforme o modelo existente. O torreão da fachada principal passou por processo de restauro que lhe restituiu o revestimento original em chapa de cobre substituindo o revestimento em fibra de vidro.

A implantação das instalações novas, elétricas, hidráulicas, logística, escoamento de águas, pluviais, rede de distribuição de ar condicionado, controle de temperatura, novo sistema de

iluminação deveria ser incorporada ao palacete sem interferir nas pinturas internas. Foi decidido entre os técnicos e arquitetos que a incorporação das novas instalações seria feita através da parte externa do edifício. Segundo Francisco Fanucci, toda infra-estrutura foi instalada na parte externa das alvenarias:

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<sup>291</sup>.

O memorial descritivo do projeto de restauro descreve com acuidade as intervenções a serem realizadas:

- 1.1. Deverão ser abertos rasgos externos na alvenaria (verticais e horizontais) para embutimento das tubulações, exatamente nos trechos indicados em projeto. Cuidados especiais deverão ser tomados no sentido de se evitar quaisquer interferências ou danos nas faces internas das paredes.
- 1.2. As tubulações externas aparentes existentes deverão ser retiradas.
- 1.3. Toda a tubulação instalada deverá ser rigorosamente testada antes do embutimento.



Figura 330 – Trabalho de execução das novas instalações nas fachadas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>291</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.

1.4. A argamassa de revestimento deverá ser refeita cuidadosamente, observando-se a continuidade perfeita das molduras e frisos existentes e da textura final da argamassa.

1.5. Quando for possível, utilizar a região dos rodapés (internos e externos) para os percursos horizontais das tubulações.

1.6. As tubulações serão desviadas para o interior dos ambientes do Palacete rigorosamente nos pontos estabelecidos no projeto, uma vez que deverão ser preservadas as pinturas e os elementos decorativos internos<sup>292</sup>.

As prospecções<sup>293</sup> na fachada revelaram sob a pintura existente, uma camada de argamassa raspada em tons de amarelo ocre, imitando cantaria:

Constitui-se de estrutura em imitação de blocos de pedra bruta no corpo central e polida no emolduramento, bem como no tratamento dos relevos, onde somente as flores são corrugadas. Trata-se de um tipo de tratamento muito comum no período do ecletismo, quando se costumava proceder à imitação de tratamentos mais nobres, utilizando-se de materiais mais baratos e disponíveis. O processo constituía na aplicação de uma argamassa a base de areia, cal, cimento e pigmentos minerais, que depois era raspada com ferramentas metálicas para se criar os efeitos de textura desejados<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> *Relatório de Restauro – Fachadas e Cobertura*, Museu Rodin Bahia. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>293</sup> *Relatório de Prospecções – Museu Rodin Bahia*, restauração do Palacete Bernardo Martins Catharino. 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.

<sup>294</sup> *Idem*, *ibidem*.



Após a instalação de toda a infra-estrutura das instalações, as fachadas passaram por limpeza, restauração dos frisos, molduras e elementos decorativos, raspagem da pintura antiga e nova pintura branca – segundo Fernando Serapião, “foram apaziguados os tons do ecletismo, com a pintura externa branca”<sup>295</sup> –, diferentemente do que era proposto pelos restauradores:

o retorno desta fachada ao tratamento original, através da remoção das camadas de pintura, estará aproximando o edifício da configuração idealizada pelo arquiteto, enquadrando-o mais corretamente na morfologia estilística da época e, portanto, na sua real situação histórica, além de valorizá-lo no que concerne ao aspecto estético<sup>296</sup>.

O novo uso do palacete e a nova demanda de usuários exigiam que fosse pensado um novo acesso – a escada e elevador existentes não supririam as condições de segurança e acessibilidade para o usuário do prédio. Houve então a necessidade da incorporação de um novo sistema de circulação vertical, composto por escada e elevador, que resultou em um bloco de concreto encravado na parte posterior do palacete. Esse bloco de circulação vertical com características formais distintas das do palacete, anuncia o novo morador do terreno – o prédio novo.

Não havia no palacete nenhum espaço interno onde pudesse ser aberto um rasgo vertical para a implantação da circulação, a não ser um cômodo na parte posterior do pavimento superior do palacete, que se configurava como espaço avarandado, uma espécie de mirante para o mar – o mesmo que havia sido fechado e coberto pelo Conselho de Educação. A escolha desse local não interferiria nos espaços que seriam criados para a exposição, não

<sup>295</sup> SERAPIÃO, Fernando. Relação entre Edifícios de Séculos Diferentes dá Mote ao Desenho. *Projeto Design*, São Paulo, n. 319, p. 42– 53, set. 2006, p. 50.

<sup>296</sup> *Proposta de Serviços Extra-Contratuais – Museu Rodin Bahia*. Salvador, BA, s/d. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 331 e 332 – Fachada posterior e detalhe da antiga varanda. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 333 e 334 – Croquis de estudo para implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

atingiria a estrutura da cobertura e atenderia aos três pavimentos da edificação. E com o argumento de que o espaço não se apresentava como o original, a intervenção se legitimaria perante a aceitação dos órgãos de patrimônio:

No segundo pavimento, sala 10, foram efetuadas prospecções no revestimento no intuito de tentar identificar uma eventual função deste cômodo, seja como solário ou como varanda. Estas prospecções revelaram uma estrutura de sustentação da cobertura em vidro, feita de pilares de ferro, havendo ressaltos e dobradiças nos pilares, que indicam a anterior existência de esquadrias de vedação a eles apostas [...] piso em ladrilho hidráulico deste ambiente 10, que também é enrugado, do tipo antiderrapante, o que parece indicar possibilidade de eventuais penetrações de águas pluviais no ambiente [...] concluindo, as prospecções indicaram que este ambiente era uma varanda coberta, com guarda-corpo em argamassa, de onde partiam pilares de sustentação da cobertura de vidro, nos quais se fixavam esquadrias de madeira, que por sua vez eram móveis, podendo estar abertas ou fechadas, naquele caso, abrindo-se para dentro<sup>297</sup>.

de uma parte das paredes (a dos fundos) do pavimento nobre e do porão. Curiosamente correspondia ao tamanho necessário para a acomodação da nova circulação vertical, o que acabou sendo muito conveniente, segundo Fanucci, para as mudanças do plano original de resolução da circulação vertical:

Nós começamos com a idéia de criar um bloco externo, onde se resolvesse a questão da circulação e esse bloco se ligasse por passarelas, por

<sup>297</sup> *Relatório de Prospecções – Museu Rodin Bahia*, restauração do Palacete Bernardo Martins Catharino. Equipe Técnica: arquiteto Renato Machado Leal, restaurador Orlando Ramos Filho, arquiteto Fernando Machado Leal, restauradora Ângela Motta e restauradora Sylvania Bastos. Salvador, BA, s/d. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



passadiços aos pavimentos da casa. Resolvemos fazer uma coisa um pouco diferente que foi uma coisa – 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 a deficientes<sup>298</sup>.

Mas ao olhar para os croquis dos arquitetos, percebe-se como esse novo volume começou tímido, com a utilização exclusiva do espaço da antiga varanda, mas depois foi ganhando força ao longo do processo projetual e de enfrentamento do novo com o antigo – o volume foi se projetando para fora em direção ao prédio novo e acabou por envolver os pavimentos inferiores, uma vez que a escada possibilita a interligação de todos os pisos. A passarela de ligação entre o prédio novo e o antigo surge exatamente nesse momento, conforme lembra Francisco Fanucci:

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 [...]. 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



Figura 335 – Execução de demolição para implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>298</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008

A



Figura 336 (A) – Obra de implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 337 (B) – Detalhe da junção do novo ao velho na implantação da nova circulação vertical no palacete. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 338 (C) e 339 (D) – Nova circulação vertical no palacete. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



B

C



D





passarela, serve também para o anexo. Ela se encontra numa posição estratégica<sup>299</sup>.

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. O arquiteto Marcelo Ferraz explica que “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)”<sup>300</sup>.

Nos croquis de estudo para a nova circulação vertical percebe-se que a configuração inicial do bloco de concreto também foi alterada – o que antes era um bloco fechado, com algumas pequenas aberturas quadradas soltas na fachada, se abriu para uma parede envidraçada protegida por muxarabi de madeira. Na verdade, a alteração surgiu de um questionamento dos franceses de que o usuário estaria na escada sem poder ver o prédio novo. A questão foi prontamente solucionada pelos autores do projeto ao trazerem o muxarabi, já proposto no prédio novo, para o volume novo no prédio velho. Formalmente, a proposta integra ainda mais os edifícios e realça no velho o anúncio do novo.

A intervenção contemporânea que é mais sentida visualmente é justamente o bloco de circulação vertical, em concreto aparente com uma das faces em muxarabi de madeira e vidro, encravado no fundo do palacete, mas as discussões com os órgãos de patrimônio giravam em torno da demolição das paredes dos dormitórios:

A conversa pegou muito na questão da demolição das paredes. Nós tínhamos bastante convicção no que estávamos fazendo porque

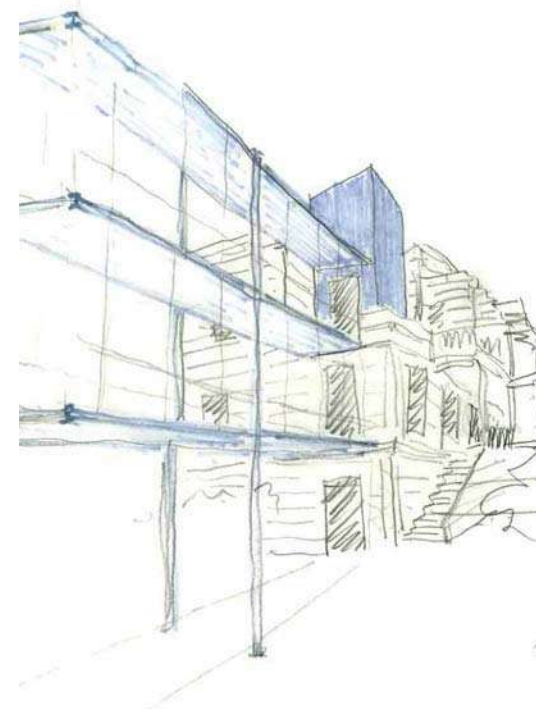


Figura 340 – Croqui de estudo para implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>299</sup> Idem.

<sup>300</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, por telefone, dia 24 de setembro de 2008.

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<sup>301</sup>.

### **O prédio novo**

No início do trabalho, o programa ainda era meio vago. Foi através de conversas e visitas dos franceses ao Brasil e dos arquitetos à França, que foi se delineando os pontos norteadores da intervenção e projeto. De um lado, o Museu Rodin França tinha a preocupação com a segurança do acervo e as condições técnicas ambientais onde estariam as peças; do outro, os arquitetos se preocupavam não em apenas transformar o palacete, mas em tornar o espaço vivo. A proposta um prédio novo que fosse dedicado às exposições temporárias e outras atividades tornariam o espaço mais versátil e proporcionaria a renovação constante de atividades no local.

Nós achávamos que só a exposição do Rodin lá, ia ser uma coisa para se ver uma vez e depois não ia ter 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 conversando aqui, entre nós mesmos<sup>302</sup>.

---

<sup>301</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.

<sup>302</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.

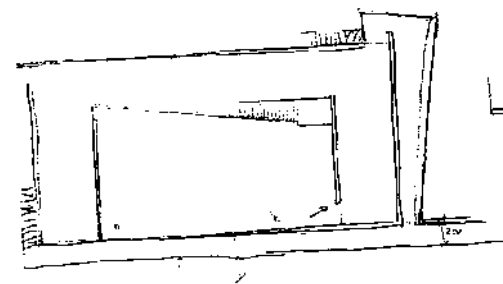
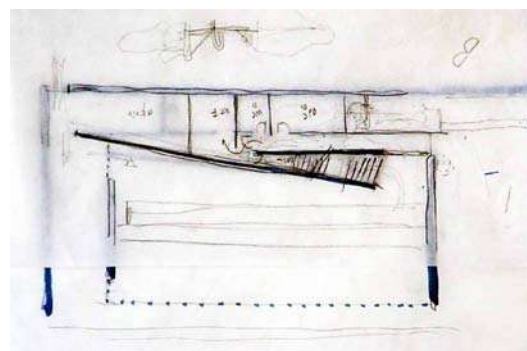
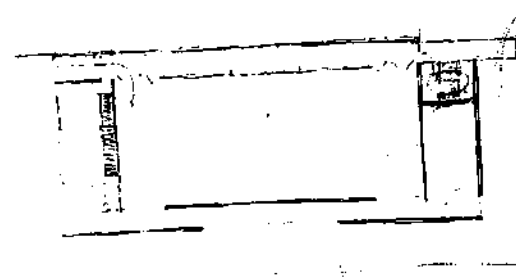
Segundo os arquitetos<sup>303</sup>, a proposta do prédio novo foi recebida com surpresa e desconfiança. O que era para ser apenas uma edícula passou a ser um prédio novo, com três pavimentos, com área praticamente igual a do palacete. A princípio, o governo achou um projeto caro, mas depois de muita discussão, brasileiros e franceses aceitaram a empreitada.

O novo bloco, com características extremamente contemporâneas – uma grande caixa de concreto aparente –, foi encravado atrás do palacete, distante uns 20,00 metros. Sua aparência é característica da arquitetura do nosso tempo, dialogando como um contraponto com o prédio antigo. Os prédios são independentes, mas se relacionam através da passarela de ligação a 3,20 do chão, que é, simbólica e fisicamente, o elo entre dois séculos. Cecília Rodrigues dos Santos salienta a importância deste aspecto do projeto:

O projeto do novo edifício representa o equilíbrio entre as limitações do local e as principais premissas de trabalho dos arquitetos: não interferir nas árvores do jardim, respeitar a escala do edifício histórico, afirmar a contemporaneidade do novo bloco e criar soluções físicas de continuidade e fluidez para o conjunto. O resultado pode ser lido como uma situação de confronto e entendimento entre dois momentos históricos claramente lançados<sup>304</sup>.

A postura dos arquitetos em relação aos prédios novo e antigo é, nas suas próprias palavras de coexistência e convivência:

Convivência é a palavra que melhor expressa o ideário–guia do projeto de arquitetura do Museu Rodin Bahia. Convivência de dois edifícios com



Figuras 341, 342 e 343 – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>303</sup> Ver entrevista concedida à autora.

<sup>304</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Museu Rodin Bahia. In: FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo, op. cit., p. 98.



diferença de idade de um século: cada um, ao seu tempo, expressando uma técnica e um modo de construir, de morar, de usufruir o espaço. Ambos com personalidade própria, envolvidos por um jardim tropical que os une sem tirar deles o forte caráter, ou mesmo a interessante tensão<sup>305</sup>.

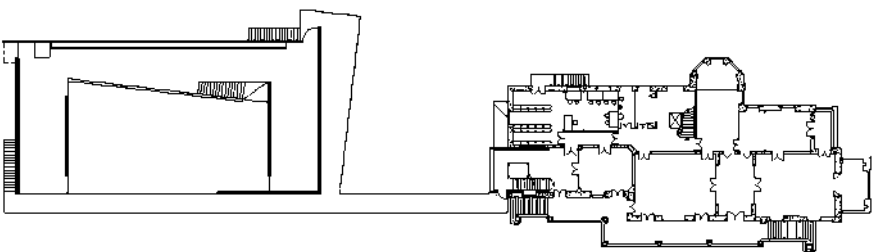
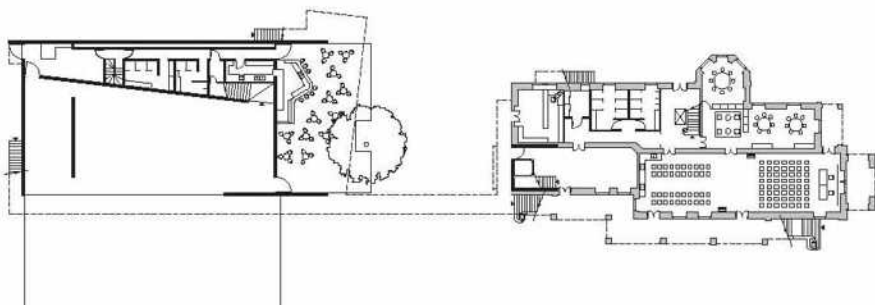
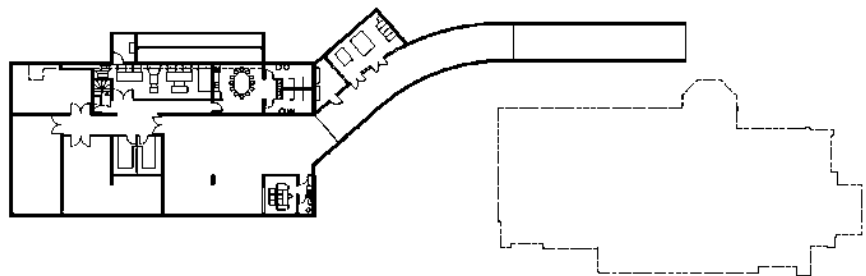
O prédio novo, um prisma retangular, se organiza através de paredes estruturais de concreto, que ora se tocam, ora de afastam, criando rasgos para o exterior. O subsolo abriga a casa de máquinas, reservatório, cabine primária, central de controle, reserva técnica e dependências de funcionários. O acesso a esse pavimento se dá por rampa, localizada ao lado oeste do palacete, ou por escada, através do pavimento térreo.

No pavimento térreo, num grande salão de pé-direito duplo está a sala de exposições temporárias, circundada por espaços de apoio, como bar/café, cozinha e sanitários. A fachada leste, totalmente envidraçada se integra ao jardim. O mezanino possui uma circulação em “U”, que também pode ser utilizada como espaço museográfico. É deste pavimento que se tem acesso a um terraço que aproxima o observador do local destinado à escultura *A Porta do Inferno*, no jardim. Domos localizados na cobertura regulam a entrada de luz no salão, adequadas mecanicamente ao tipo de acervo exposto.

Inicialmente, a concepção do espaço interno, planta retangular com escadas opostas longitudinalmente, foi se adequando a distribuição dos espaços de apoio. Primeiramente, esses espaços estavam distribuídos em “U”. Depois, com o aumento dos espaços de serviço e a mudança da localização da escada de acesso ao mezanino, uma das paredes da sala de exposições, criou uma diagonal no espaço interno, disposta exatamente na perpendicular da diagonal do terraço.

---

<sup>305</sup> FERRAZ, Marcelo; FANUCCI, Francisco. *Memorial de Arquitetura do Museu Rodin*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 347 e 348 – Acesso ao subsolo e salão de exposições temporárias. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.

Figuras 344, 345 e 346 – Plantas do prédio novo – subsolo, térreo e pavimento superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



A passarela que vem do palacete gera um novo ângulo de visão tanto para o local que receberá a escultura da *Porta do Inferno*, como para o espaço interno do prédio novo. Ao se aproximar do prédio novo, andando pela passarela, o observador pode continuar a frente e olhar para o interior do prédio novo, mesmo estando do lado de fora, o que possibilita um novo ângulo de visão da exposição interna. Mas também, o observador pode seguir a sua direita em direção ao local previsto para a escultura da *Porta do Inferno*.

Figuras 349 e 350 – Prédio novo. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Da passarela se acessa o terraço que aproximaria o observador da parte superior da Porta, algo nunca antes pensado pelo Museu Rodin francês. Segundo o memorial do projeto, o terraço

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 6,00 m de altura por 4,00 m de largura; cuja observação, que 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 Vilain, é a primeira vez que alguém pensou nisso. Lá no Museu Rodin de Paris, você tem a Porta do Inferno nos jardins e tem aqueles binóculos para você percorrer por toda a escultura e ver todos os detalhes. Foi a primeira vez que se pensou em se aproximar dessa cota mais alta para ver com mais cuidado<sup>306</sup>.

A passarela nasce no bloco novo incrustado no palacete, parece ser continuação da varanda de acesso ao pavimento nobre; e poderia se os arquitetos tivessem demolido a escada que liga a varanda ao jardim. As escadas têm uma presença forte nas extremidades do corredor lateral avarandado que é típica de construções desse período. Demoli-la seria perder um pouco dessa referência, mas a ligação da passarela à varanda possibilitaria a circulação mais fluída e ampla do que se faz hoje, através do bloco de circulação vertical.

Num dos croquis, a passarela foi pensada apoiada sobre pilares, visto que deveria vencer um vão de quase 20,00 metros. Ao executar a maquete para uma das reuniões, a colocação dos pilares na passarela quebrava a permeabilidade do espaço, além de prejudicar, visualmente o protótipo. A maquete foi levada à reunião sem os pilares:



Figura 351 – Croquis de estudo para implantação da nova circulação vertical no palacete e passarela. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>306</sup> Idem, ibidem.



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<sup>307</sup>.

A solução estrutural foi deixada a cargo dos engenheiros, que felizmente, criaram a solução adequada tecnicamente – uma passarela em concreto protendido permitindo uma ligação sutil entre os prédios. Ao encostar-se ao prédio novo, a passarela continua em balanço, seguindo engastada em apenas um dos lados. De uma das maiores dificuldades técnicas, nasceu o elemento de carga mais simbólica do projeto – a ligação entre o novo e o velho.

Um amplo espaço ao lado do prédio novo, em meio ao jardim, possibilita a ampliação do espaço interno através da abertura das superfícies de vidro, protegidas no andar superior por muxarabis de madeira, e a integração com o espaço externo.

A escolha formal para esse prédio lembra muito o estudo preliminar do projeto não construído para o Centro de Exposições e Museu da Imigração, na cidade de Jundiaí, interior de São Paulo – um prisma retangular, com uma das faces de vidro e a proteção por treliças.



Figura 352 – Execução da passarela. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>307</sup> Idem, ibidem.



## O jardim

Dentre os elementos que motivaram a escolha do Palacete Bernardo Martins Catharino para sediar o Museu Rodin, foi o jardim com a sua exuberante vegetação. A recuperação do palacete e a construção do novo prédio deveriam preservar as árvores existentes.

Segundo os arquitetos, que delinearam as premissas da intervenção paisagística,

Toda a vegetação significativa de médio e grande porte deverá ser submetida à análise por parte de agrônomo ou biólogo habilitado para que se possa proceder a rigoroso trabalho de recuperação e tratamento daquelas peças que apresentarem problemas, para sua preservação. A vegetação rasteira e arbustiva deverá ser refeita, com nova distribuição espacial e de espécies, em função dos novos usos previstos para os espaços externos do museu. A instalação de diversas esculturas em bronze do mestre francês no jardim demanda um tratamento especial na vegetação vizinha e nos caminhos que permitem a sua observação. O paisagismo será objeto de projeto e memorial específico, coordenado e compatibilizado pelo projeto arquitetônico<sup>308</sup>.

O projeto de paisagismo, realizado pelo arquiteto paisagista Raul Pereira, foi pensado de forma a preservar a vegetação existente, valorizar o projeto arquitetônico e criar visuais para as esculturas de Rodin dispostas no jardim. A concepção do projeto partiu de um zoneamento da vegetação, em três níveis – o nível mais externo, criando uma massa vegetal com as árvores existentes, no espaço circundante das edificações; um nível intermediário, com a implantação de gramado “em todo miolo circundante dos edifícios para



Figuras 353 e 354 – Esculturas expostas no jardim. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.

---

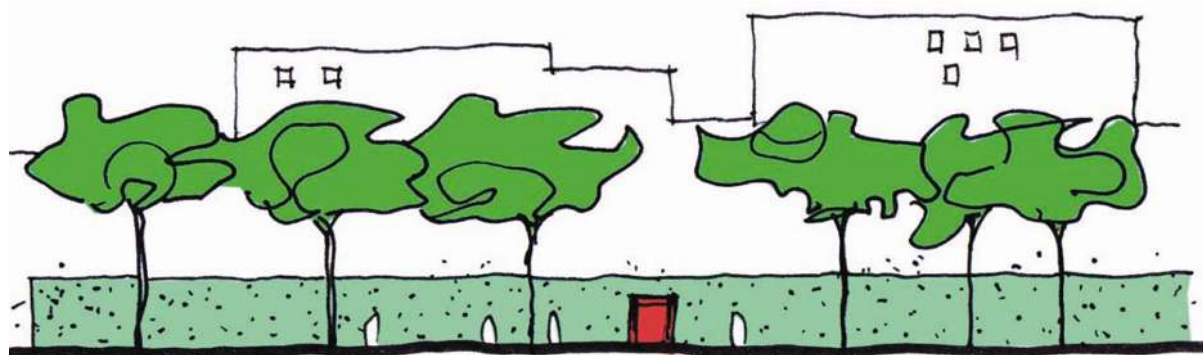
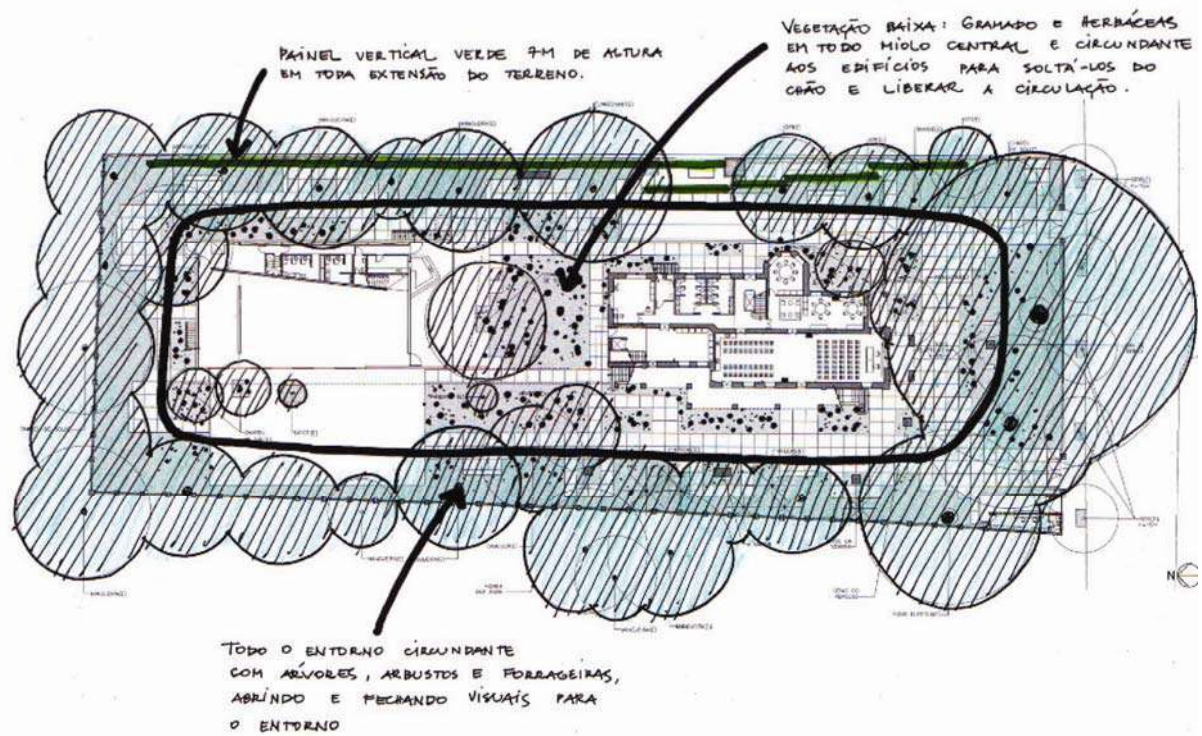
<sup>308</sup> *Memorial Descritivo do Museu Rodin Bahia*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 355 – Vizinhança do palacete antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 356 – Execução do muro verde após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figuras 357 e 358 – Croquis de estudo do projeto paisagístico. Fonte: Acervo do escritório de Raul Pereira.

soltá-los do chão e liberar para a circulação”<sup>309</sup>; e um nível mais central, que seriam as próprias edificações, com pequenos nichos de vegetação de pequeno porte ladeando-as.

A frente e a lateral leste do terreno (que o separa da rua de acesso ao prédio dos fundos) é fechada por pilastras brancas entremeadas por gradis de ferro pintados de cor preta. Nessas situações foi usada folhagem de pequeno porte. A face mais prejudicada do terreno é a divisa oeste, voltada para uma seqüência de outros lotes, sem qualquer padrão construtivo. A solução adotada e sugerida pelos arquitetos foi a criação de uma parede verde:

O fechamento atual do terreno será preservado. O gradil frontal deverá ser inteiramente examinado e terá suas partes avariadas refeitas rigorosamente de acordo com o modelo original. O fechamento dos fundos e da lateral esquerda do terreno a partir da rua será mantido e recuperado, quando for o caso. Na lateral direita, devido à interferência da presença muito próxima e desorganizada das edificações vizinhas, o projeto prevê a construção de suporte metálico para uma cerca viva que estabelecerá um limite mais adequado àquela divisa<sup>310</sup>.

O arquiteto Raul Pereira propõe então,

Criar um painel metálico vertical, recoberto por trepadeiras ao longo de toda divisa oeste, funcionando como pano de fundo à ‘Porta do Inferno’ e ocultando as feias edificações vizinhas. O painel verde ‘limpa’ e tranqüiliza a paisagem preparando o palco para a bela escultura entrar em cena. É como

---

<sup>309</sup> Anotação de Raul Pereira em croqui de estudo do paisagismo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>310</sup> *Memorial Descritivo do Museu Rodin Bahia*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



se o plano gramado do chão continuasse na vertical, mudando apenas de textura<sup>311</sup>.

Caminhos modulados em mosaico português nas cores branca e vermelha criaram percursos e espaços de estar em meio ao jardim tropical – alguns nichos com bancos foram dispostos estrategicamente em pontos do jardim, proporcionando áreas de descanso e de observação. Das árvores centenárias existentes, apenas uma foi retirada para a construção do prédio novo.

A massa orgânica formada pela vegetação – com textura, cores e volumes distintos – contrasta com a racionalidade dos caminhos, da mesma forma que a caixa de concreto armado dialoga com o palacete eclético. O piso interno do prédio novo, em argamassa de alta resistência, prolonga-se para fora podendo ser utilizado como um pátio de esculturas para peças de exposições temporárias. As esculturas em bronze foram expostas na porção frontal, à leste do palacete – *O homem que anda sobre coluna* localiza-se à entrada do palacete; *o Torso da Sombra*, *A Mártir* e *Jean de Fiennes* formam uma seqüência no caminho lateral.

Na entrada foram construídas duas pequenas edificações – a portaria e bilheteria do museu, faceando a rua e logo ao lado da entrada principal com a mesma linguagem arquitetônica do edifício novo (leste); abrigo para lixo, seguindo as mesmas características da portaria, ao lado do acesso de veículos (oeste).



Figura 359 – Caminhos externos incorporados ao jardim.  
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

<sup>311</sup> *Museu Rodin Bahia – Diretrizes Gerais de Paisagismo*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

### **O novo e o velho**

A relação entre os prédios, ainda que seja de contraposição de dois estilos arquitetônicos, é harmoniosa. Ambos possuem, praticamente o mesmo número de pavimentos e a mesma área; em planta, têm quase o mesmo perímetro; mas, o edifício novo deixa o palacete em destaque, uma vez que se situa atrás dele e possui escala de altura menor (em função de um dos pavimentos estar no subsolo).

Para Fernando Serapião “é na relação entre os dois, e não na leitura isolada de cada um, que reside o interesse do desenho de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci”<sup>312</sup>. Os prédios isolados têm seu valor arquitetônico, mas em conjunto tornam-se mais um exemplo de como proporcionar a interação entre o novo e o velho. E também, legitimam a postura dos arquitetos em projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos onde adotam a contraposição; ao mesmo tempo em que criam um vazio físico entre as edificações de diferentes idades, as ligam por meio de passarela. À combinação desses elementos é o que os arquitetos chamam de convivência, porque apesar da distinta expressão de cada prédio, ambos convivem sem se chocarem.

Como é comum nas publicações a respeito dos projetos do Brasil Arquitetura, Serapião evoca a ligação dos arquitetos com Lina ao dizer que “com esse projeto, os autores retomam, mesmo que de forma simbólica, um contato com a cultura baiana iniciado por Lina Bo Bardi, com quem colaboraram”. O crítico, porém, entrevê uma diferenciação na postura de Fanucci e Ferraz: “mas a tônica agora não recai na relação entre a arte moderna e a cultura popular, e sim na ponte imaginária entre a França e a Bahia, por onde passaram, entre outros, Pierre Verger e suas fotos, o projeto do palacete parisiense do comendador,

---

<sup>312</sup> SERAPIÃO, Fernando, op. cit., p. 46.



Jorge Amado e Zélia Gattai no exílio. Auguste Roin, agora com endereço soteropolitano, passa a integrar essa via de mão–dupla”<sup>313</sup>.

O argumento de Serapião acerta ao falar a retomada da ligação com a cultura baiana por parte dos arquitetos do Brasil Arquitetura, em especial Ferraz, que já havia trabalhado com a Lina na cidade de Salvador. Responde também, de forma interessante, à pergunta do motivo de um Museu Rodin em Salvador ao citar a “ponte imaginária” entre França e Bahia. Mas é importante salientar que a relação entre os dois países é algo que escapa da responsabilidade dos arquitetos, uma vez que os arquitetos Brasil Arquitetura não participaram do processo de implantação do museu no âmbito político e somente entraram em contato com a idéia após a sua consolidação perante as autoridades responsáveis. Portanto a interessante “ponte imaginária” precisaria ser creditada a Emanuel Araújo e demais idealizadores do museu.

No mesmo número da revista *Projeto Design*, Roberto Segre também estabelece o paralelo entre o Brasil Arquitetura e Lina Bo Bardi, mas de forma mais pautada na real experiência conjunta dos arquitetos:

não surpreende a presença das esculturas de Rodin nesse museu, onde Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, discípulos de Lina Bo Bardi, continuaram a sua tradição museística baseada no respeito ao monumento, mas sem temor de inserir a linguagem da modernidade [...] articulam o velho e o contemporânea no bloco da escada e elevador [...] é um diálogo similar ao estabelecido por Lina entre o casarão colonial e a criativa escada helicoidal no solar do Unhão<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Idem, *ibidem*, p. 50.

<sup>314</sup> SEGRE, Roberto. *Sobriedade Apaixonada. Projeto Design*, São Paulo, n. 319, p. 42– 53, set. 2006, p. 52.

É clara a diferença estética entre prédios, duas tipologias com a mesma função – museu –, mas originárias de épocas distintas. Cada um representando seu tempo e se relacionando entre si pela passarela que os liga. O bloco de circulação vertical na parte posterior do palacete, ao centro do terreno, anuncia o novo morador do terreno – o prédio novo. O balanço de Segre é muito adequado: “esse delicado equilíbrio entre as duas linguagens – o moderno e o acadêmico – demonstra que a velha guerra dos estilos acabou, e que ao que acontece no mundo atual, a concórdia e a beleza ainda são possíveis”.<sup>315</sup>

O prédio novo, no projeto inicial, nasceu alinhado ao palacete. Com a solicitação de áreas maiores para os espaços de apoio, o volume do prédio novo aumentou no sentido oeste, desmaterializando o alinhamento, mas não prejudicando na composição. A circulação em ambos as edificações e no espaço exterior – o jardim, é livre. O visitante escolhe o seu percurso, se este não for determinado pela museografia. Descer e subir, atravessar e contornar permite ao observador descobrir novos ângulos de visão do jardim e dos espaços internos.

### **O futuro da instituição**

Desde a inauguração dos prédios, em 2006, houve a mudança de governo. O atual Secretário de Cultura, Márcio Meirelles, estabeleceu um novo acordo com o atual diretor do Museu Rodin Paris, Dominique Vieville, ampliando a parceria entre Brasil e França, para que, além do acervo do Rodin, coleções de outros museus franceses pudessem vir para o Brasil. A justificativa foi a curta permanência das peças de Rodin no Brasil. Segundo o próprio Secretário “o novo museu será sede de um diálogo entre o clássico e o

---

<sup>315</sup> Idem, ibidem.

contemporâneo e também entre os artistas”<sup>316</sup>. A perspectiva do atual diretor do Palacete das Artes Rodin Bahia é a mesma: “esse é um projeto de oito anos e a partir do momento que eu fui empossado, eu retomei as negociações, agora em nome do Ipac e do governo da Bahia, para a vinda das obras, que esperamos que até setembro chegue”<sup>317</sup>.

Atualmente, o espaço constituído para o Museu Rodin Bahia passou a se chamar Palacete das Artes. De acordo com o atual diretor do museu, Murilo Ribeiro, “as obras virão. Como não é uma coisa permanente – o acervo vem por três anos e não podendo ser renovável, depois não sabemos se virá um outro acervo da França”<sup>318</sup>. Como, segundo ele, há interesse por parte do secretário da cultura na vinda de outro acervo e também de acervos de outros museus franceses, o que coloca em questão o futuro do subtítulo “Rodin Bahia” para o Palacete Bernardo Martins Catharino. Murilo expressa esta dúvida em sua conclusão: “quando o Rodin for embora, fica o Palacete e venha o que vier”. Para Emanuel Araújo, “a implantação do museu não foi consolidada porque o museu não se consolidou, perderam o *time*”<sup>319</sup>.

A polêmica é esclarecida pela própria diretora da Associação Cultural Auguste Rodin:

O museu teria mantido sua vida se tivesse havido continuidade administrativa do governo. Com a mudança de governo, de grupo político não houve interesse do novo governo de 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,

---

<sup>316</sup> Museu Rodin Bahia terá novo nome e funções. *Diário Oficial da Bahia*, 29 de maio de 2007, disponível em <http://www.cultura.ba.gov.br/noticias>. Acesso em 17 de fevereiro de 2008.

<sup>317</sup> Depoimento de Murilo Ribeiro, em entrevista à autora, dia 11 de junho de 2008.

<sup>318</sup> Idem.

<sup>319</sup> Depoimento de Emanuel Araújo, em entrevista à autora, dia 26 de março de 2008.

também 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 ia dar dinheiro para a França. Mas na verdade, a implantação do Museu Rodin Paris abriria campos de intercâmbio cultural entre artistas brasileiros, principalmente baianos com artistas estrangeiros. Seria um elemento catalisador de possibilidades, de perspectivas culturais, mas não foi entendido assim<sup>320</sup>.

As peças de bronze já estão dispostas no jardim, mas as esculturas em gesso ainda não chegaram e nem se sabe se virão. Segundo o arquiteto Francisco Fanucci<sup>321</sup>, o cronograma firmado entre os países não está tão atrasado, afinal a previsão de envio das peças para o Brasil era o primeiro semestre de 2008.

A empreitada revela que a parceria pode dar certo: parceria entre países, parceria entre culturas diferentes, parceria entre o velho e o novo. O Museu Rodin, como instituição e como espaço físico mostra que é possível existência de cooperação cultural entre nações tão distintas. Como instituição, esperamos com o acervo do Rodin ou com o acervo de outros museus franceses, o espaço destinado ao museu, fruto de inédita parceria entre os países, possibilite a concretização de um novo pólo cultural e a primeira de muitas experiências que podem ser tentadas com outras parcerias e em outras cidades, ampliando o raio de atuação dos grandes museus europeus para além do oceano.

Como constituição de espaço, o projeto/obra do Museu Rodin – premiado na Bienal de Arquitetura da Venezuela de 2006 (1º lugar), Bienal de Arquitetura da Argentina de 2006 (2º lugar), Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo de 2007 (categoria Obra

---

<sup>320</sup> Depoimento de Eulâmpia Reiber em entrevista à autora, dia 12 de junho de 2008.

<sup>321</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de fevereiro de 2008.

Construída) e Bienal Iberoamericana de Arquitectura de Lisboa 2008 (finalista) – eleva ainda mais o posto da arquitetura brasileira contemporânea, mostrando que é possível produzir boa arquitetura e renovar espaços, reabilitando-os a novos usos, dando nova vitalidade e perpetuando seu tempo de vida útil.



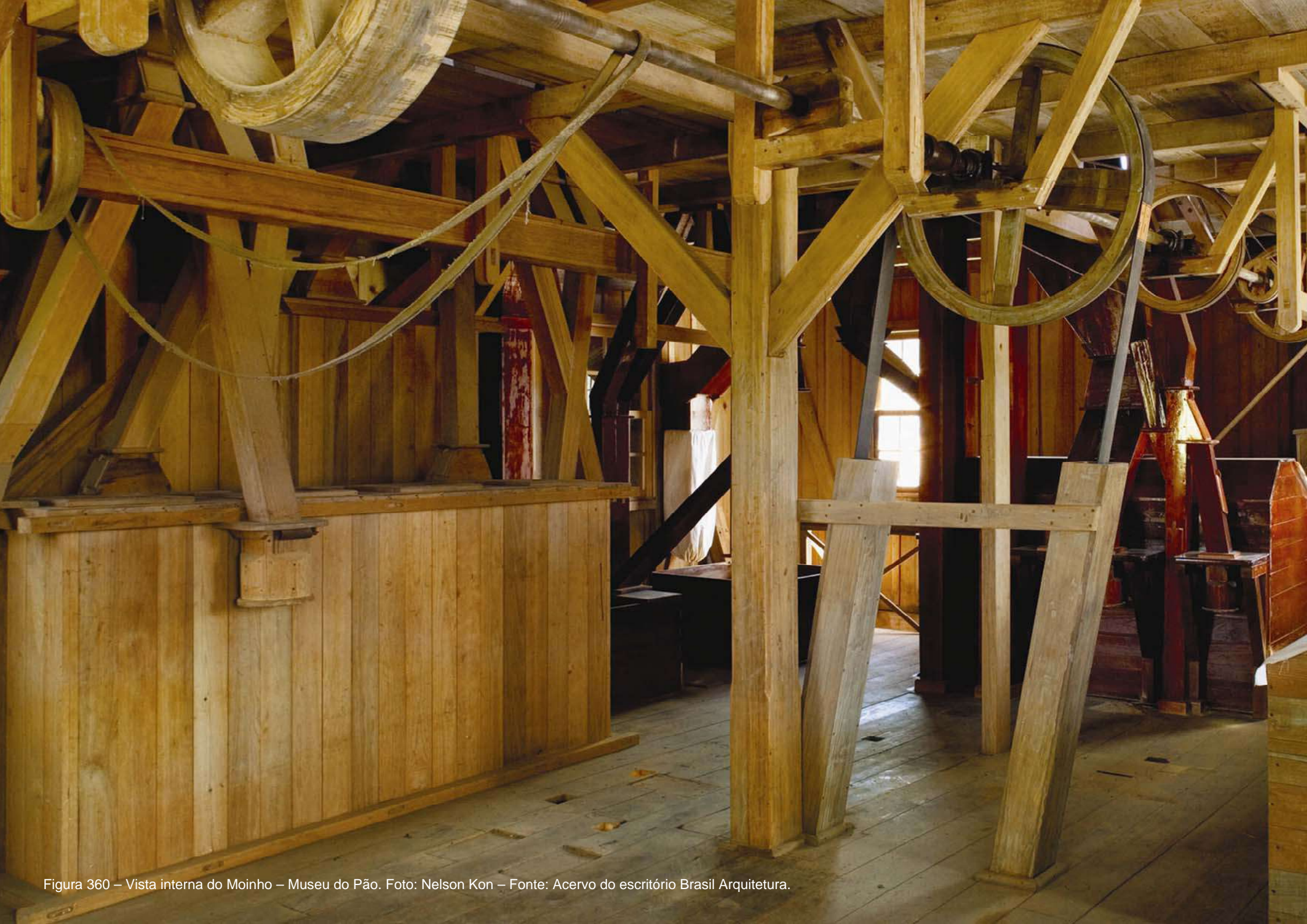


Figura 360 – Vista interna do Moinho – Museu do Pão. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





**Museu do Pão**  
**Ilópolis RS – 2005**



### 3.4. Museu do Pão, Ilópolis RS, 2005

---



Figura 361 – Museu do Pão. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O Museu do Pão de Ilópolis, conjunto composto pela recuperação de um antigo moinho de farinha e a construção de dois prédios novos – a Escola de Panificação e o museu do Pão, é um dos mais recentes projetos do escritório Brasil Arquitetura de intervenção em edifícios históricos, onde mais uma vez demonstram a técnica de contraposição do novo e do antigo

– os arquitetos respeitam a edificação antiga, mas entendem que a readequação dos espaços, em geral, para novos usos, solicita intervenções atuais, sejam elas mais ou menos invasivas. Na visão da dupla, o patrimônio só pode se perpetuar se tiver vida e a utilização desses espaços demanda transformações para se adequarem ao nosso tempo:

Às vezes um edifício histórico já está preparado, quando se trata de assumir novas funções [...]. 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<sup>322</sup>.

Ao conceituar a intervenção, os arquitetos retomam o mesmo discurso presente no projeto do Museu Rodin Bahia: “a nova estrutura não sente saudades do visual antigo e se impõe como um diálogo entre dois séculos, separados por quase 100 anos”<sup>323</sup>.

## 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. A região formada pelas cidades de Anta Gorda, Arroio do Meio, Arvorezinha, Itapura, Putinga, foi colonizada por imigrantes italianos, que começaram a chegar ao Estado por volta de 1875, chegando em 1914 a um contingente de 100.000 pessoas. A cidade, ainda relativamente nova, guarda até hoje os valores da cultura italiana. É comum se deparar com moradores mais antigos conversando em italiano, como também é possível encontrar alguns exemplares arquitetônicos do período de origem, que perpetuam a experiência construtiva daquela época.



Figura 362 – Início da colonização em Ilópolis. Fonte: BOZZETO, s/d, p. 25.



Figura 363 – Construção do início da colonização em Ilópolis. Fonte: BOZZETO,

<sup>322</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, realizada em 22 de novembro de 2007.

<sup>323</sup> FERRAZ, Marcelo In: ROCHA, Flávia. A arquitetura que sopra moínhos. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 262, jun. 2007, p. 63.





Figuras 364, 365 e 366 – Ilópolis  
hoje. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.

Em 1908, Alfredo Mützel, engenheiro da Comissão de Terras do Estado, divulgou a notícia da existência de terras com abundância em araucárias. Augusto Tomasini, que possuía uma madeireira e serralheria em Alencastro (hoje Farroupilha), junto com José Bozzetto, Marciano Alves Gomes e Leopoldo Spízia viajaram para o local. Ao chegarem à região, formaram uma associação e requereram o Direito da Posse da terra à Comissão de Terras do Governo do Estado. No mesmo ano, implantaram a madeireira; quatro anos mais tarde suas famílias começaram a se instalar na região. Por volta de 1915, o pequeno povoado era conhecido como Figueira, distrito do município de Encantado. Foi Alfredo Mützel, em uma típica conversa regada a chimarrão, quem deu a idéia do nome de Ilópolis (*ilo*, do latim = erva; *polis*, do grego = cidade). A emancipação de Ilópolis só veio a ocorrer em 1963<sup>324</sup>.

O Moinho de Ilópolis surgiu da sociedade entre as famílias Tomasini e Baú – José e Pedro Tomasini e Antônio Baú. Foi construído por volta de 1936 e era considerado um dos mais modernos do local. Seu maquinário, montado por técnicos alemães, era movido a cilindro com motor a gás, alimentado por lenha, enquanto os demais moinhos da região tinham como força motriz a roda hidráulica.

A edificação passou por vários proprietários até ser adquirido pela família Colognese em 1953, em uma sociedade formada por Ângelo Colognese, Savino Pacífico Colognese, José Colognese Filho, Augusto Belarmino Colognese e João Ernesto Colognese, sob razão social Colognese e Cia<sup>325</sup>. Em 1957, Ângelo Colognese deixou a sociedade que passou a se chamar Moinho Ilópolis Ltda. A família Colognese promoveu a mudança do maquinário dos elevadores e instalou motor elétrico.

<sup>324</sup> BOZZETTO JUNIOR, André. *Ilópolis, origens e raízes*. Ilópolis, edição particular, s/d.

<sup>325</sup> ROMIO, Ramona. *Moinho de Ilópolis: dossiê de Informações para processo de Tombamento*. Universidade Caxias do Sul – Curso de Arquitetura e Urbanismo. Caxias do Sul, 2003.

O moinho produzia farinha de trigo e de milho, e chegou a abrigar uma produção diária de trigo de 20 sacos de 60 Kg. Anos depois, a sociedade foi desfeita e o moinho passou por diversos proprietários até ser desativado e o maquinário vendido. O último proprietário 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.

O moinho e sua história ilustram de forma exemplar um tipo de produção econômica de grande importância na região, como também a modernização do processo produtivo ao longo das primeiras décadas do século passado:

No sul do Brasil, a partir da segunda metade do século XVIII ocorre o processo de colonização açoriana. Surgem os plantios de trigo e são implementados moinhos de vento e de água que permitiram abastecer de farinha a todo o Brasil até o fim da monarquia portuguesa. [...] A partir do século XIX a tecnologia de benefício de cereais gradativamente foi passando por importantes mudanças. A tradicional roda horizontal foi substituída pela turbina também movimentada por água, logo pela máquina de vapor, patenteada pelos norte-americanos até chegar aos atuais processos de industrialização e automatização. O conjunto de moinhos de cereais que se encontra no Alto Vale do Taquari, região de colonização italiana, nos municípios de Ilópolis, Anta Gorda, Arvorezinha e Putinga, ilustra a evolução a tecnologia nas primeiras décadas do século XX<sup>326</sup>.



Figura 367 – Moinho Colognese antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 368 – Moinho Colognese antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

---

<sup>326</sup> ROCCA, Luísa Duran. *Breve histórico sobre os moinhos para produzir farinha na América*. Porto Alegre, 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Exemplar da arquitetura industrial rural, o moinho é um símbolo da colonização italiana, do seu saber popular e da técnica em 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. Sua manutenção significa não só a preservação de um edifício típico, mas de um modo de vida preñado de hábitos e costumes, hoje em processo de extinção:

Em verdade o moinho presta-se a reconstituir um extraordinário legado cultural amalgamando as vivências de famílias provenientes de um mosaico de regiões italianas. Recém-chegados às matas de araucária do Alto-Taquari, no início do século XX, era-lhes, sem dúvida, imprescindível abrir uma clareira, construir a casa e o cercado das aves e dos porcos e – acima de tudo – plantar o milho, batata doce, por vezes algum trigo. O moinho era então o instrumento – chave de uma vida plena: farinha de fubá para o pão e a polenta; quirela para os pintos; farelo para os porcos e as vaquinhas. Faltava-lhes – ainda – um recurso vital: a iluminação. E na tunga (que se encontra até hoje, junto aos moinhos) estava a solução<sup>327</sup>.

Cada pavimento de um moinho tinha uma destinação em função da produção da farinha; em geral, o funcionamento era dividido da seguinte forma:

No porão ficava localizada a força motriz que fazia funcionar todo o maquinário; no pavimento térreo era recebido o grão, que era levado ao sótão através de elevadores. Ali, o grão recebia a primeira limpeza com um

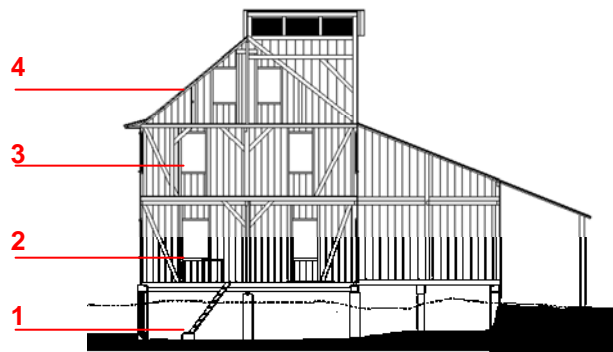


Figura 369 – Corte esquemático do Moinho Colognese antes da intervenção (1. maquinário; 2. expedição da farinha; 3. processamento do grão; 4. armazenagem do grão). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>327</sup> Texto dos alunos do Curso de Mestrado em Educação Ambiental da Fundação Universitária Federal do Rio Grande do Sul (FURG) publicado em folder “Ilópolis: bondade de ar, município pioneiro em excelência ambiental”. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

descascador de arroz e ficava armazenado, após passava pelo polidor para a segunda limpeza e ia para o armazenamento novamente.

Após, o grão recebia um 'banho' para afrouxar a casca e voltava novamente para o polidor para o cilindro que moía o grão, dependendo o número de cilindros precisava passar mais de uma vez para a farinha ficar bem moída. Após este processo, a farinha passava pela peneira, indo para o misturador, pois a primeira farinha que saía era mais branca que a última, tendo assim que misturá-las para fermentarem igualmente. Depois, a farinha era ensacada podendo ser vendida<sup>328</sup>.

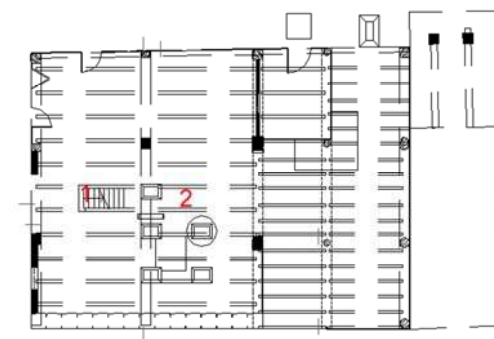


Figura 370 – Planta do porão antes da intervenção. (1. escada de acesso ao térreo; 2, maquinário). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

### Características arquitetônicas do prédio histórico

O prédio é construído em madeira, com planta retangular de 9,00 x 11,00 metros e constituído por dois pisos mais o sótão e o porão onde se localizava o maquinário. Segundo Ramona Romio, a edificação sofreu ampliações que lhe deu a configuração atual em três corpos – a) corpo principal do moinho; b) provável espaço destinado a recepção dos grãos, área de estoque e expedição da farinha; c) provável garagem e estoque de lenha, não apresenta ligação interna com os demais corpos da edificação<sup>329</sup>. A própria volumetria externa sugere a ampliação.

As fichas de levantamento do Moinho realizadas pelo Iphan evidenciam as ampliações sofridas pelo moinho com argumentos como: o fechamento em madeira da parte anexa, não é mata-juntado; na fachada noroeste as tábuas estavam dispostas na horizontal e não na

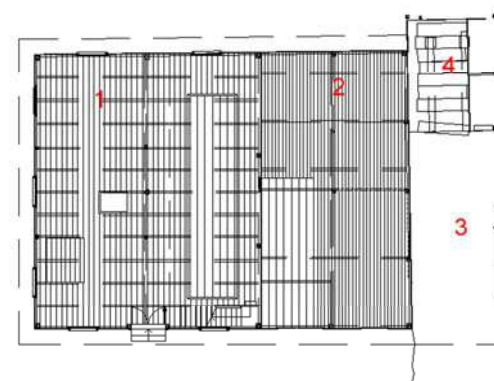


Figura 371 – Planta do térreo antes da intervenção (1. espaço principal; 2. anexo 1; 3. anexo 2; 4. área de descarga). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>328</sup> ROMIO, Ramona, op. cit., p. 28.

<sup>329</sup> Idem, ibidem.

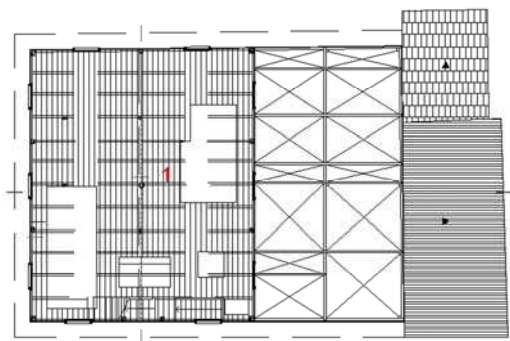


Figura 372 – Planta do 1º pavimento antes da intervenção (1. espaço principal). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

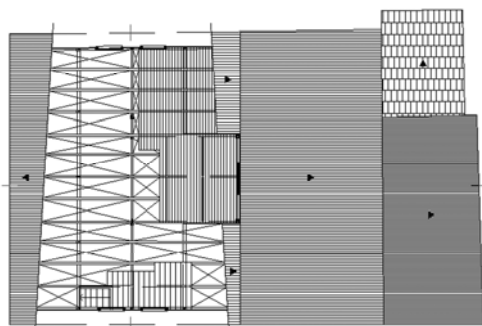


Figura 373 – Planta do sótão antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

vertical como o núcleo original da edificação; presença de janela na fachada noroeste do corpo principal.

O porão, onde se localizava a força motriz de todo o maquinário, é construído em estrutura de madeira e pedra e possui alguns fechamentos em madeira e tijolo. Os demais pavimentos – térreo, primeiro pavimento e sótão – são construídos em madeira.

A interligação dos pavimentos, exceto o porão, é feita por escada de madeira em um lance, localizada encostada na fachada principal do moinho.

A estrutura é modulada em 4,50 x 3,70 metros e determina a posição das aberturas. Todas as janelas são do tipo guilhotina, com caixilhos em madeira e vidro, e verga reta.

As madeiras utilizadas no revestimento das fachadas são tábuas de araucária de 7,00 m de comprimento, sem emendas – somente a parte do “oitão”, no sótão, possui fechamento independente do resto da fachada. Todas as paredes de madeira são mata-juntadas. A abundância da madeira proveniente da araucária esteve presente nas primeiras construções italianas do local, sendo utilizada para estruturas, paredes, pavimentos, telhados e ornamentação.

O telhado é composto por duas águas e a mansarda, coberto por telhas de ferro galvanizado e com beirais galbados. Toda estrutura das tesouras, em madeira, está apoiada na estrutura principal do moinho de forma a não prejudicar o espaço livre do sótão.



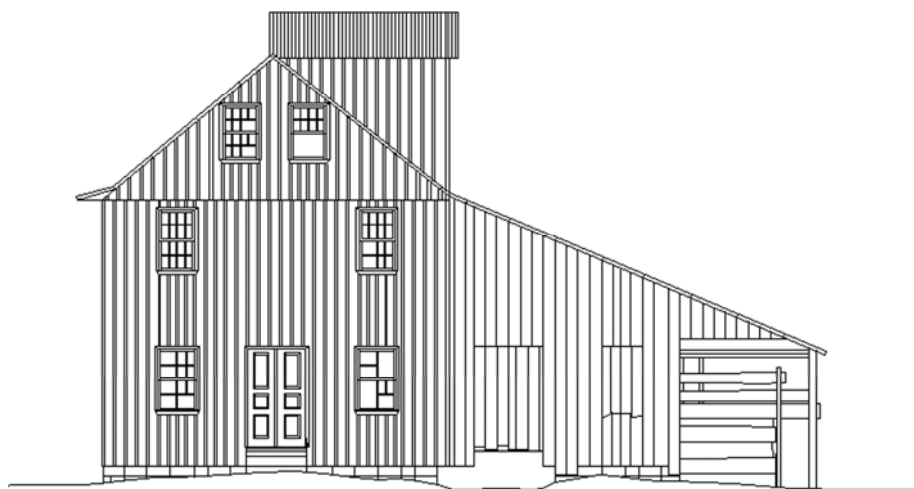


Figura 374 – Fachada nordeste antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

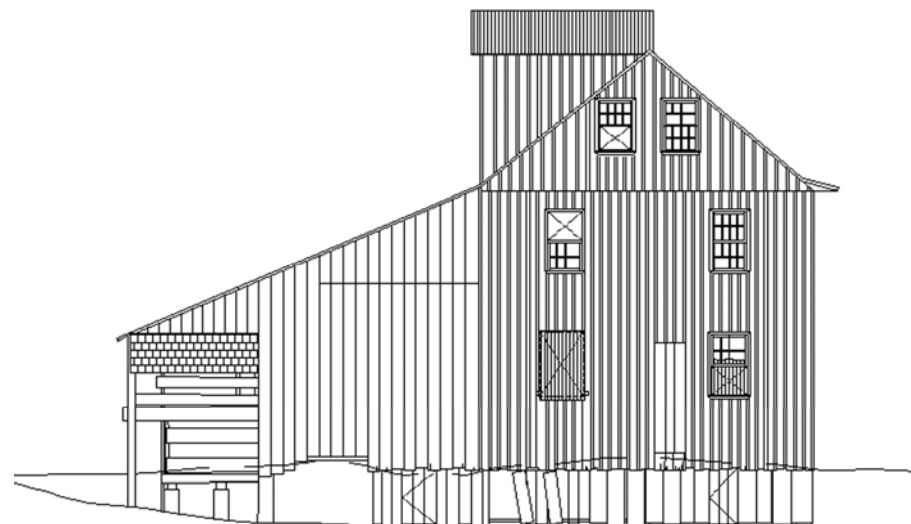


Figura 376 – Fachada sudoeste antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

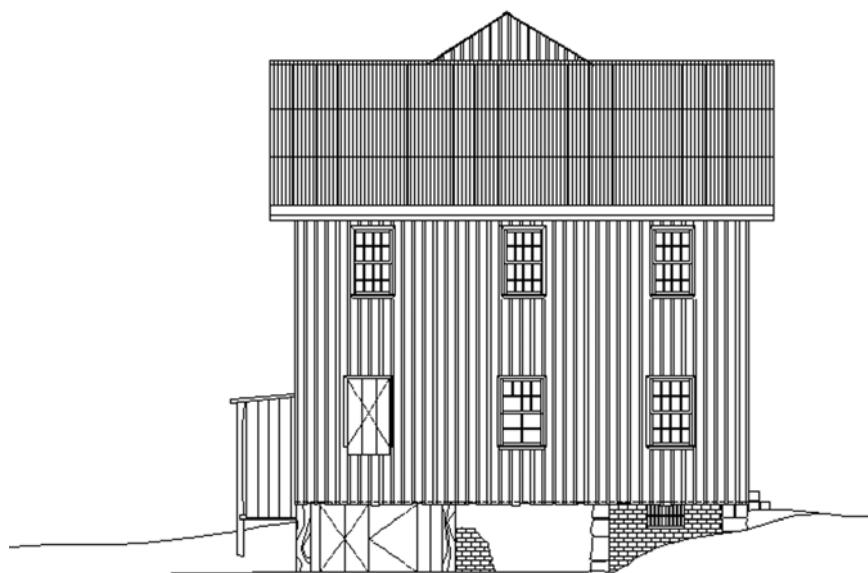


Figura 375 – Fachada sudeste antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

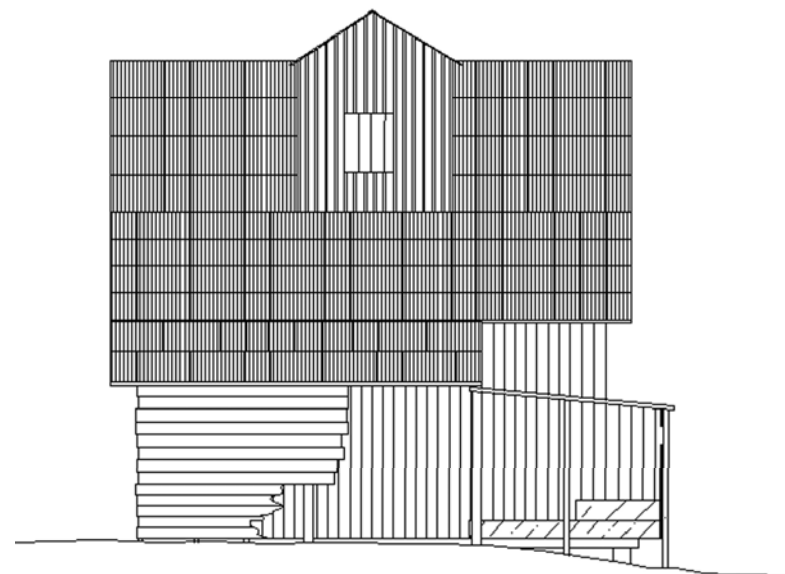


Figura 377 – Fachada noroeste antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

## A intervenção

A primeira pessoa de fora da comunidade a constatar a qualidade patrimonial presente nos moinhos gaúchos foi a professora Judith Cortesão, ambientalista e representante do patrimônio ambiental no Iphan, quando de passagem por Ilópolis.

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<sup>330</sup>.

No carnaval de 2003, o arquiteto Marcelo Ferraz, resolveu conhecer a região dos moinhos<sup>331</sup>. Na mesma época, estava coordenando o Programa Monumenta, mas não conseguiu fazer nada pela preservação do moinho.

Com a morte do dono do moinho e a ameaça de demolição da edificação formou-se a AAMoinhos. Nesse momento, a partir da iniciativa do arquiteto Marcelo Ferraz, a Nestlé do Brasil disponibiliza à associação uma verba de R\$ 100.000,00 para a compra do prédio, que foi doado à Prefeitura Municipal de Ilópolis. Com o dinheiro do patrocínio foi possível, além de comprar o moinho, estabilizar as fundações de pedra e madeira. Segundo relato depositado no acervo do Brasil Arquitetura, a parceria com

---

<sup>330</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

<sup>331</sup> “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!*”. Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

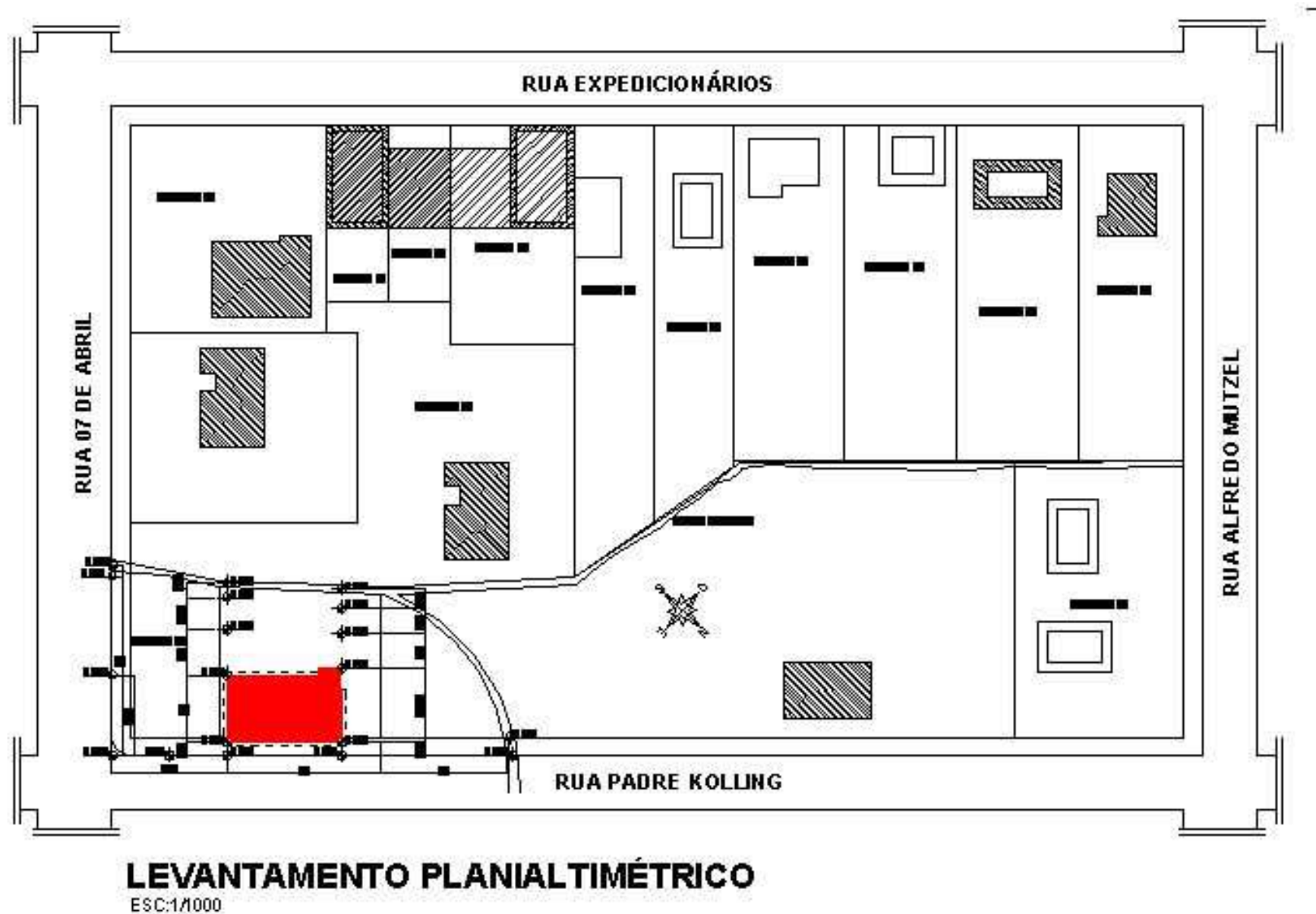
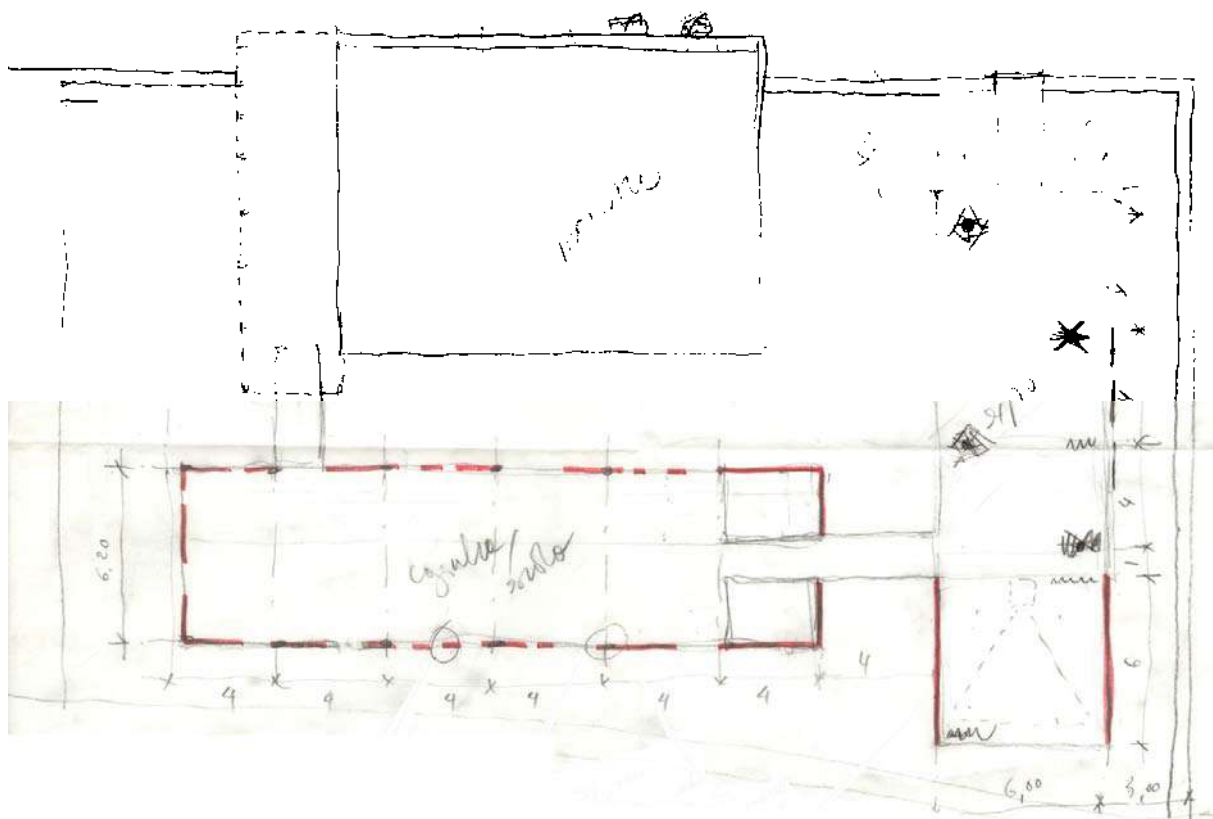
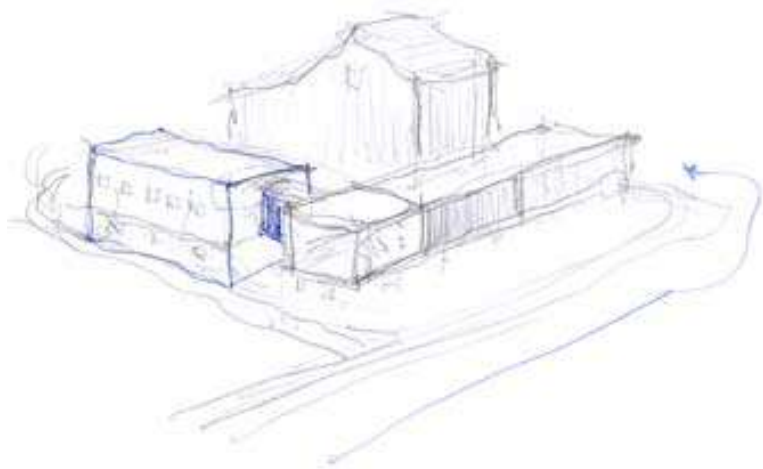


Figura 378 – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 379, 380 e 381 – Croquis de estudo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

a Nestlé aconteceu no final de 2003, em um encontro entre os dirigentes da Nestlé Brasil e um grupo de “amigos dos moinhos”, que já discutiam a formação da associação, a preservação dos moinhos do Vale do Taquari – especialmente o Moinho Colongnese de Ilópolis que, já abandonado, seria vendido. O relatório narra o desenlace do encontro:

Numa ação decisiva, a Nestlé aportou recursos para a compra do moinho e do terreno vizinho e para as obras iniciais dos alicerces e drenagem do terreno.

A partir daí esta parceria se estendeu para uma ação bem mais abrangente tendo como meta a valorização e preservação do patrimônio cultural e o desenvolvimento de comunidades da região, resultando na criação de uma Escola de Confeiteiros e um pequeno Museu do Pão, que também contará a história da colonização na região. Um documentário sobre a imigração italiana enfocando a alimentação e, em especial, o pão, está também em produção. Esta atitude exemplar, tão inovadora quanto necessária funda, na prática, o Caminho dos Moinhos que, em breve, para além do desenvolvimento local, fará parte do circuito cultural brasileiro<sup>332</sup>.

A idéia de recuperar e valorizar o Moinho e, ainda, criar o “Caminho dos Moinhos”, uma rota turística dos Moinhos no Rio Grande do Sul, partiu dos arquitetos do Brasil Arquitetura. Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci assumiram, então, a tarefa de restaurar e dar uma nova utilidade para o Moinho, como medida de preservação da memória do lugar:

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

---

<sup>332</sup> Texto Explicativo do Caminho dos Moinhos – Vale do Taquari, Rio Grande do Sul, junho de 2005. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



pode rolar todo ano numa cidade). O programa começou a ser feito e desenhamos o projeto com isso. [...] 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. [...] 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<sup>333</sup>.

Através da parceria com outras instituições, foi possível formar uma ação conjunta em benefício da preservação do moinho – o Instituto Ítalo-Latino Americano (IILA) foi contatado por Manuel Touguinha<sup>334</sup> para que se criasse um curso de restauro, uma espécie de escola-canteiro onde os alunos pudessem restaurar as fachadas do moinho; o Iphan e a Universidade Federal de Caxias do Sul foram os responsáveis pelo levantamento do prédio e elaboração de relatório sobre o estado de conservação. Até esse momento, os moinhos da região não eram conhecidos pelo Iphan<sup>335</sup>.

As diretrizes do Ministério da Cultura–Iphan e da Prefeitura de Ilópolis que nortearam o projeto são: a) a preservação da unidade e autenticidade do aspecto geral da construção original do moinho, destacando suas qualidades arquitetônicas e resgatando técnicas construtivas; b) transformação do moinho como museu de si mesmo, com anexos independentes (os prédios novos) geradores de infra-estrutura cultural. Essas diretrizes respondem claramente às premissas de importantes cartas patrimoniais, tanto a “Carta de

---

<sup>333</sup> Depoimento dos arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

<sup>334</sup> Manuel Touguinha foi o promotor e coordenador do projeto para a recuperação do Moinho de Ilópolis.

<sup>335</sup> Depoimento dos arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

Atenas”, de 1931 – “utilização dos monumentos, que assegure a continuidade de sua vida, destinando-os sempre a finalidades que respeitem o seu caráter histórico e artístico”<sup>336</sup> – como a “Carta de Veneza”, de 1964, que prescreve que “a restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamentam-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos”<sup>337</sup>.

Os arquitetos do Brasil Arquitetura, com a colaboração de Anselmo Turazzi, elaboram um estudo preliminar que propunha a recuperação do moinho como um museu em si mesmo, com dois prédios novos de apoio – a Escola de Panificação e o Museu do Pão –, dando continuidade ao prédio do moinho. A edificação do moinho voltaria a produzir a farinha, mas com caráter educativo e museológico. A Escola de Panificação, em uma parceria com a Escola de Gastronomia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), promoveria o complexo ativo, trazendo constantemente novas turmas de estudantes. O Museu do Pão seria o complemento onde se explicaria toda a trajetória do pão, desde a confecção de sua matéria prima, a farinha, como toda a sua história, nos diferentes países e culturas.

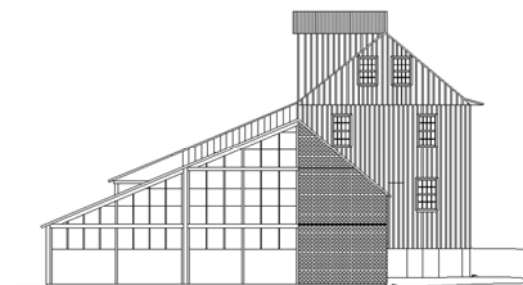
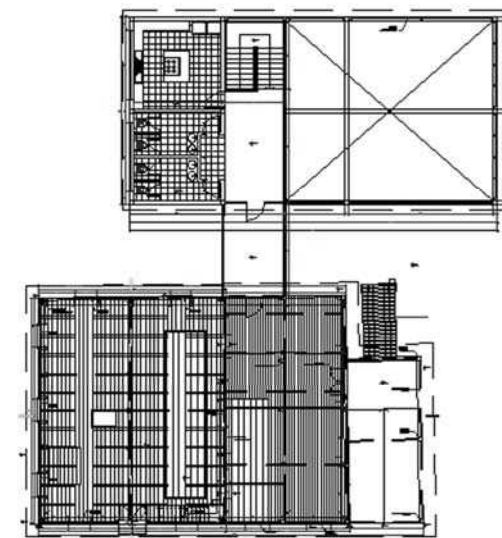
### Recuperação e readequação do edifício histórico

#### Retomada do uso: cursos e a primeira intervenção de restauro no imóvel

Em 2004, o projeto realizado por equipe da Universidade de Caxias do Sul (UCS) apresentava uma proposta de utilização do moinho com a construção de um anexo. O moinho Colongnese seria utilizado como espaço expositivo: a antiga área de recepção dos

<sup>336</sup> Carta de Atenas (1931). Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio01.asp](http://www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio01.asp)> . Acesso em 02 set 2007.

<sup>337</sup> Carta de Veneza (1964). Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio05.asp](http://www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio05.asp)>. Acesso em 02 set 2007.



Figuras 382 e 383 – Planta e fachada da proposta de intervenção da UCS. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

grãos, como loja da Escola de Pão, e a antiga garagem/depósito como acesso ao prédio novo, localizada atrás do moinho, ambas ligadas por uma passarela suspensa. O prédio novo repetia a tipologia do museu, mas seria edificado com técnicas atuais de construção. Era uma espécie de recriação do moinho em menor escala, mas com outros materiais.

Através da parceria<sup>338</sup> entre o ILLA e o Ministério da Cultura, foi dado o pontapé inicial para a intervenção no moinho de Ilópolis, com a promoção dos cursos de *Restauro e artesanato da madeira* e *Valorização do patrimônio*, realizados em 2005. O convênio entre o ILLA e o Ministério da Cultura, através do ministro Gilberto Gil<sup>339</sup> permitiria a formação de mão de obra especializada para o trabalho de restauração do moinho, o desenvolvimento do artesanato artístico através do trabalho com a madeira, além de criar um projeto de gestão e valorização do patrimônio cultural, através da revitalização da memória e do desenvolvimento turístico.

O curso de *Restauro e artesanato da madeira* teve como objetivo o conhecimento das técnicas manuais e artesanais ligadas ao trabalho com a madeira:

A importância atribuída às técnicas manuais, e por isso afastadas dos instrumentos mecânicos e industriais, foi uma base importante e um terreno de prova para o percurso didático sucessivo vinculado ao restauro da madeira, ao material de construção e decoração da maior parte dos

---

<sup>338</sup> “O projeto é organizado e financiado pelo Instituto Ítalo Latino Americano (Ministério das Relações Exteriores da Itália/Direção Geral para Cooperação e ao Desenvolvimento), para a proteção e valorização do patrimônio cultural dos países latino americanos, em parceria com instituições públicas e privadas do Brasil: Ministério da Cultura, Iphan, Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, Iphae, Prefeitura Municipal de Ilópolis, Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto do Vale do Taquari, Brasil Arquitetura e Nestlé do Brasil”. Projeto Escola-Canteiro – Moinho de Ilópolis. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>339</sup> Segundo Manoel Touguinha, quando o arquiteto Marcelo Ferraz estava no Programa Monumenta e conheceu os visitou os moinhos do sul, levou-os ao conhecimento do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil que articulou o convênio com o ILLA. Fonte: depoimento informal de Manoel Touguinha na ocasião da visita da autora ao Moinho de Ilópolis.

edifícios da zona [...] logo a conservação e valorização de edificações e das velhas técnicas de artesanato têm importância como forma de resgatar a formação cultural de uma região. Além disso, a restauração vem assumindo destaque nas últimas décadas, devido ao reconhecimento de sua importância histórica como valor para a memória coletiva da população<sup>340</sup>.

O curso de *Valorização do patrimônio* baseava-se na restauração do moinho propriamente dita. Foi utilizado como base o levantamento realizado por Ramona Romio e pelo Iphan. Quanto ao estado de conservação da edificação:

Pelo telhado e pela diferença das madeiras da fachada percebe-se que houve ampliações, provavelmente em etapas distintas, configurando-se uma composição aditiva. O volume principal apresenta mata-juntas no acabamento das tábuas que formam as paredes, porém, na possível ampliação não há mata-juntas, as madeiras estão justapostas umas às outras.

O estado de conservação geral, externamente e internamente, parece ser de bom a precário variando conforme a localização dos materiais. Observa-se que há muito tempo o moinho não recebe tratamento de manutenção. A fachada nordeste e noroeste no geral estão em bom estado, o mesmo não ocorre nas fachadas sudeste e sudoeste.

A estrutura e o telhado numa primeira observação estão em boas condições e atendendo suas funções, exceção a alguns detalhes.

Quanto às esquadrias podemos classificá-las, no seu estado de conservação por pavimentos, as mais altas encontram-se em melhores condições. As piores situações são para as janelas localizadas nas

---

<sup>340</sup> SANTINELLI, Cecília. *Escola-Obra Moinho "Colognese" de Ilópolis*. Roma: Instituto Ítalo-Latino Americano, 2006, p. 61.



Figura 384 – Fachada nordeste durante restauro da Escola-obra. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 385 – Fachadas após restauro da Escola-obra. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

fachadas sudeste e sudoeste. Percebe-se uma maior deterioração nas peças soleiras e marcos. A porta principal encontra-se em bom estado. Quanto ao piso do sótão faltam algumas partes<sup>341</sup>.

O curso promoveu o restauro das fachadas nordeste e sudeste. Primeiramente, foi realizada a limpeza de todo interior do moinho e das fachadas, sendo as esquadrias retiradas para tratamento (16 unidades do total de 21 vãos existentes). De todas as janelas tratadas, apenas uma permaneceu com todos os componentes originais. O restante sofreu a troca das partes avariadas. As fachadas passaram por limpeza de elementos invasores – pregos, suportes metálicos e suportes de instalações elétricas – e as madeiras foram escovadas. Os beirais tiveram partes avariadas e faltantes substituídas. Algumas mata-juntas foram refeitas. Tábuas da fachada foram regularizadas e outros elementos de madeiras faltantes foram repostos.

Na fundação, a viga baldrame sofreu enxerto através da técnica de parqueadura para corrigir partes faltantes ou desgastadas. Os materiais e técnicas construtivas mereceram especial atenção:

O acabamento das madeiras do moinho foi apontado desde o início dos trabalhos como fator muito importante no contexto do restauro e recebeu cuidados técnicos e atenção especial. As madeiras falam por si só, são a alma deste monumento, que pelas suas características atípicas nas dimensões das madeiras destacam-se de outros na região. Sinalizado por este fator, como obra especial.

A escolha da técnica e dos produtos a serem aplicados foi feita com critérios cuidadosos que levaram em consideração os tratamentos comumente utilizados na região, história das práticas locais. Foram sugeridas as

<sup>341</sup> Idem, ibidem, p. 83.



utilizações de óleo de linhaça natural misturado com óleo de linhaça fervido, aos quais, poderiam ser adicionados ou não, pigmentos de cor [...] nas mata-juntas novas procurou-se, através da aplicação do pigmento marrom misturado ao óleo, dar uma homogeneidade à fachada. Foi uma forma de suavizar as diferenças existentes, sem esconder a utilização das madeiras novas ou recicladas e deixando claro onde houve interferência<sup>342</sup>.

### **Brasil Arquitetura e a segunda intervenção de restauro no imóvel**

O edifício do Moinho, com 583,00 m<sup>2</sup> de área construída, foi transformado em um museu de si mesmo, isto é, voltou a funcionar como um moinho, um documento histórico vivo, com o maquinário utilizado no passado. Todas as instalações foram recuperadas e montadas para que o moinho pudesse voltar a produzir farinha e o visitante pudesse conhecer como era o funcionamento dos espaços. A parte anexa do moinho – a antiga recepção de grãos – foi transformada em bodega (uma espécie de padaria, bar e café); e a antiga garagem, em espaço avarandado (os fechamentos laterais existentes foram retirados).

O trabalho de restauro das outras duas fachadas – a sudoeste e noroeste, foi executado já no momento da implantação do projeto do Brasil Arquitetura. Os alunos que se formaram na Escola-Obra Moinho Colognese foram contratados para restaurar as outras duas fachadas.

Como já foi dito, as primeiras providências de intervenção ficaram sob a responsabilidade do ILLA com a implantação da Escola-Obra Moinho Colognese de Ilópolis e o restauro de parte do moinho, antes mesmo do Brasil Arquitetura assumir a implantação do Museu do Pão.

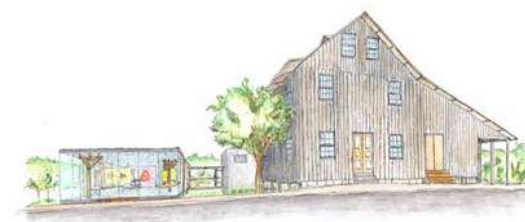


Figura 386 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil

---

<sup>342</sup> Idem, ibidem, p. 95-96.

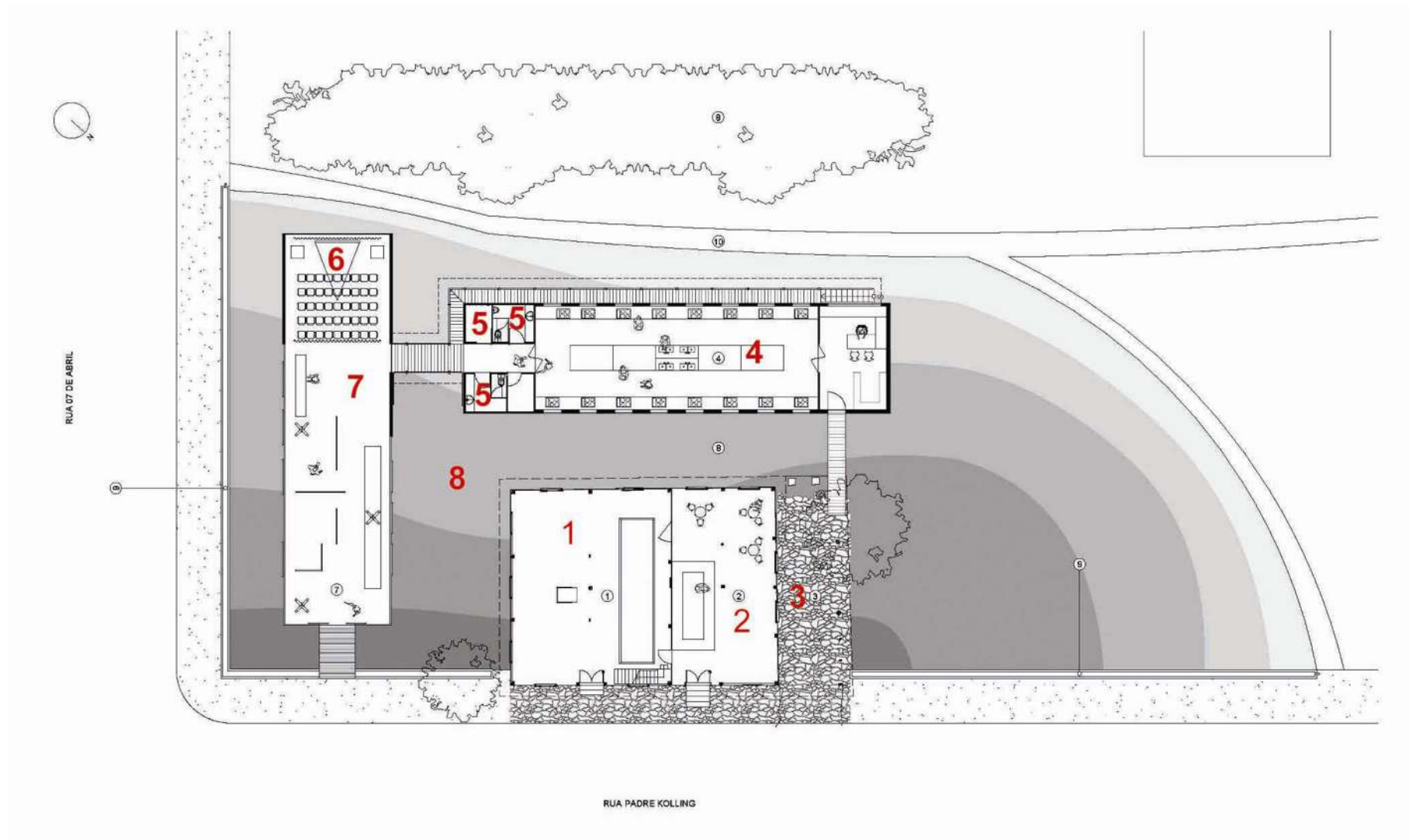


Figura 387 – Implantação com a proposta de intervenção (1. Moinho; 2. Bar/bodega; 3. varanda; 4. Escola de Panificação; 5. Sanitários/Depósito; 6. Auditório; 7. Museu do Pão). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

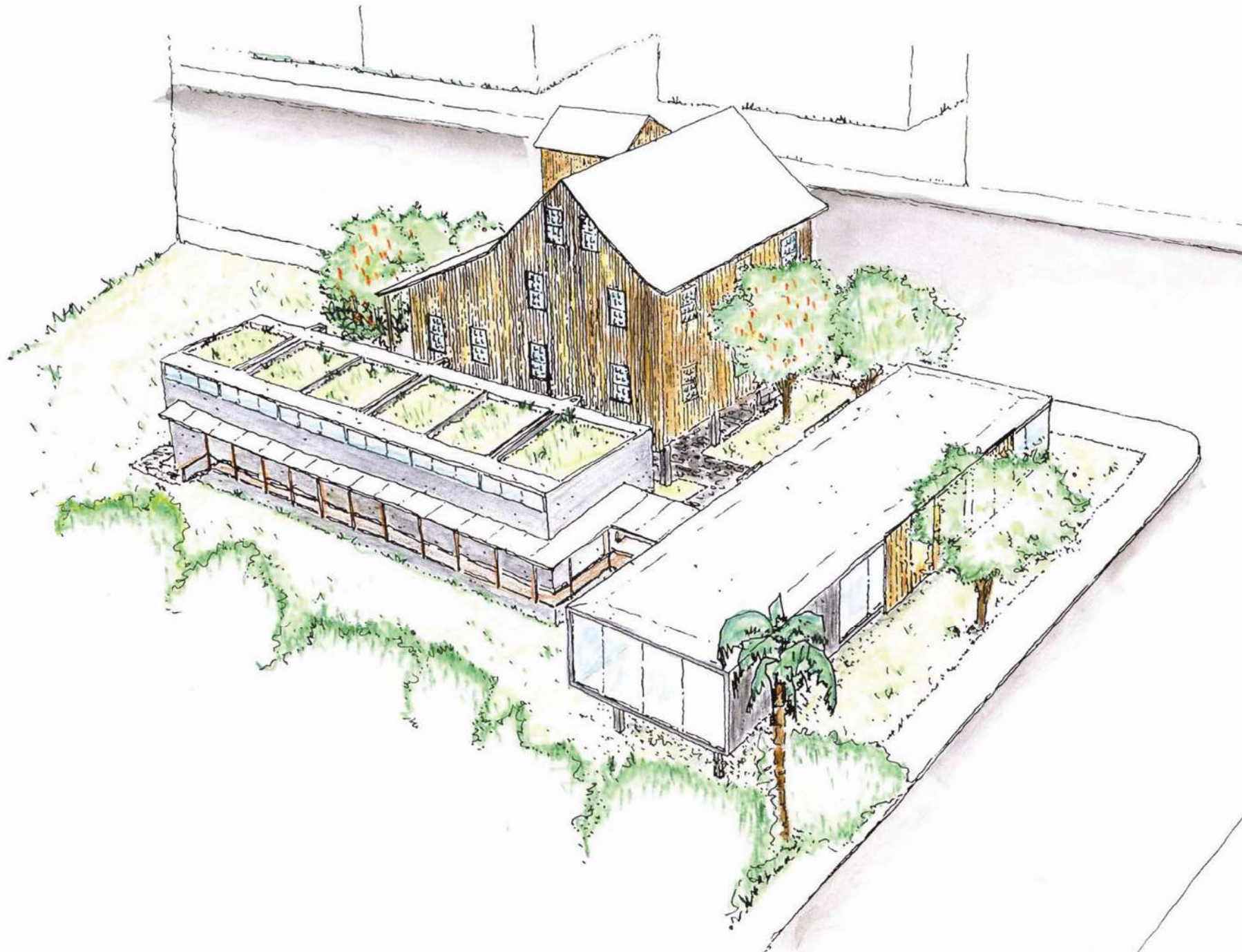


Figura 388 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 389 – Fachada sudoeste após o restauro. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 390 – Detalhe da junção entre a parede antiga e a parede nova. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

A face sudoeste e noroeste foram as que mais sofreram intervenções em virtude do comprometimento pela umidade – grande parte da madeira de fechamento foi substituída por madeira nova. Foram acrescentadas janelas, seguindo o padrão existente, para a melhoria da iluminação e ventilação dos espaços internos. Na parte anexa do moinho, isto é, a antiga recepção de grãos e a garagem/depósito, os fechamentos em madeira receberam mata juntas como as do prédio original.

Apesar de o moinho ter sofrido mais intervenções técnicas do que estruturais, a abertura das janelas nas fachadas, alterando o aspecto original do moinho, rendeu aos arquitetos o apelido de “arquitetos das *cinque finestre*”:

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<sup>343</sup>.

Em palestra proferida no Arquimemória 3, o arquiteto Marcelo Ferraz retoma o exemplo da *cinque finestre* para justificar quando as intervenções devem ou não transparecer ao observador. O caso da incorporação de outras janelas é uma delas:

<sup>343</sup> Depoimento de Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

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 na questão do restauro, da recuperação dos edifícios, nós passamos por todas as escalas de intervenção e tem que avaliar todas. E é fácil errar, é muito fácil. Têm momentos que você tem que aparecer, e outro você não tem que aparecer. Têm momentos que você tem que mimetizar. É difícil. E Lucio Costa continuava tendo razão ao dizer cada caso é um caso<sup>344</sup>.

Para o trabalho de restauro do moinho foi aproveitado material proveniente da demolição da Casa Román. Os arquitetos conheceram a casa que estava à venda. A idéia inicial era comprá-la com o patrocínio da Nestlé, demoli-la e levar o material para a reutilização no



Figuras 391, 392 e 393 – Casa Román.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>344</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no Arquimemória 3, Salvador, dia 09 de junho de 2008.





Figuras 394 e 395 – Porão do moinho durante as obras (outubro de 2007). Fotos: Patricia Viceconti Nahas.

moinho. Quando a conheceram gostaram tanto da edificação – uma antiga bodega –, que pensaram em comprá-la, mas com a intenção de aproveitá-la tal como estava, pela sua importância como documento arquitetônico e histórico da região. Em uma das paredes havia desenhos não identificados, que provavelmente foram realizados por um jovem menino com problemas mentais – “quando voltamos para São Paulo, demoramos dois dias para pensar que aquela casa não devia ser demolida. Mas quando liguei, estava no chão, totalmente”<sup>345</sup>. Com a demolição, só restou aos arquitetos o uso dos objetos e elementos da construção: o material do balcão e da escada da Casa Román foram utilizados na bodega da moinho; os esteios foram aproveitados para os apoios necessários aos passadiços; as tábuas com os desenhos antigos, compuseram um dos painéis do Museu do Pão.

Dentre as especificações técnicas para a recuperação do Moinho Colognese, foi previsto o saneamento dos alicerces com a execução de drenagem perimetral e o rebaixamento do lençol freático para esgotamento do alagamento existente no porão<sup>346</sup>.

Em abril de 2005, os arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Anselmo Turazzi, juntamente com representantes da Prefeitura Municipal de Ilópolis, em visita ao moinho, identificaram as primeiras necessidades: alvenarias de tijolos no porão que deveriam ser demolidas; refazimento da alvenaria do porão, localizada no alinhamento frontal, com blocos de basalto grandes semelhantes ao da alvenaria existente; aparelhamento das tábuas do antigo depósito no mesmo nível das tábuas do moinho<sup>347</sup>.

O espaço destinado à bodega possui duas portas de acesso: uma na fachada principal (nordeste) executada em duas folhas cegas com tábuas da Casa Román; outra, na lateral,

<sup>345</sup> Idem.

<sup>346</sup> Especificações técnicas para a restauração do Moinho Colognese – Município de Ilópolis/RS. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>347</sup> Cf. Relatório de visita, dias 18 de abril de 2005. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 396 – Vista interna do moinho – 1º pavimento. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 397 - Vista interna do moinho – pavimento térreo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 398 - Vista interna do moinho – pavimento térreo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 399 - Vista interna do moinho – sótão. Foto: Patricia Viceconti Nahas.





Figura 400 – Bodega – 1º pavimento. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 401 – Rampa de acesso à bodega, em obras (outubro de 2007). Foto: Patricia Viceconti Nahas.

de uma folha cega de madeira. Foram introduzidas seis janelas idênticas às existentes (uma na fachada frontal; duas na fachada dos fundos e três na fachada lateral) no vão entre pilares. Todo mobiliário da bodega foi executado na Marcenaria Baraúna – mesas e cadeiras *Girafa*, bancos *Caipira* e balcão personalizado, em madeira e fórmica preta.

As telhas de ferro galvanizado foram removidas para inspeção e passaram por limpeza e alinhamento. As cumeeiras e o algeroz foram substituídos por peças novas. Quanto às instalações elétricas, foram instaladas de forma aparente e reversível.

Na antiga garagem/depósito foi construída, em função do desnível, uma rampa de acesso à bodega, que também tem a função de permitir condições de acessibilidade aos demais ambientes – a outra porta da bodega, na fachada nordeste é acessada por degraus.

No acervo do escritório Brasil Arquitetura foram encontradas referências de projetos internacionais que serviram como base programática para o projeto de intervenção – o Museu de La Xocolata, de Barcelona/Espanha; Museu do Pão, em Seia/Portugal; Museu do Pão na Igreja San Juan de Mayorga de Campos, Valladolid/Espanha; Museu do Pão, Sant'Angelo Lodigiano/Itália; Moinhos do Rio Segura, Murcia/Espanha; Moinho de Can Batlle, Barcelona/Espanha; Museu do Azeite, Belmonte/Portugal.

Foi o Museu do Pão de Seia, em Portugal, aberto em 2002, que forneceu os subsídios para a montagem do programa de intervenção no moinho de Ilópolis: sala do ciclo do pão; sala do pão político, social e religioso; sala da arte do pão; o mundo fantástico do ciclo do pão; bar e biblioteca; centro de investigação gastronômica.

### Os prédios novos: Museu do Pão e Escola de Panificação

A intervenção no Moinho envolve também a construção de dois prédios novos – a Escola de Panificação (antes chamada de Escola de Confeiteiros) e o Museu do Pão. Ambos os prédios, dois blocos retangulares de um pavimento, são construídos em concreto armado aparente. Os dois prédios novos, respectivamente atrás e ao lado do Moinho, possuem arquitetura que marca o nosso tempo, em claro contraste à arquitetura do moinho; e, nos permite refletir sobre o diálogo entre o novo e o velho e como esses dois conceitos aparentemente antagônicos se relacionam ou se confrontam.

O Museu do Pão é uma pequena galeria-museu ilusoriamente solta do solo, pois está apoiada em pilares retraídos, que não são visíveis da rua, disposto perpendicularmente, na lateral sudeste do moinho. Ao contrário da Escola de Panificação, é um volume mais transparente, 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.

A planta retangular, medindo 6,20 x 22,00 m e totalizando 136,40 m<sup>2</sup>, possui a maior parte do perímetro fechado por vidros, apenas o trecho final, tem fechamento lateral em concreto aparente, com 6,05 m de comprimento. Essa extremidade é destinada a se transformar em um pequeno auditório com capacidade para 28 lugares. No sentido transversal, o espaço pode ser isolado por pesadas cortinas em tecido blackout na cor vermelha. O fechamento interno do pequeno auditório é separado do espaço expositivo pelo painel com desenhos retirado da Casa Román, com um vidro transparente a sua frente.



Figuras 402 e 403 – Prédios Novos (Museu do Pão – superior; Escola de Panificação – inferior). Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

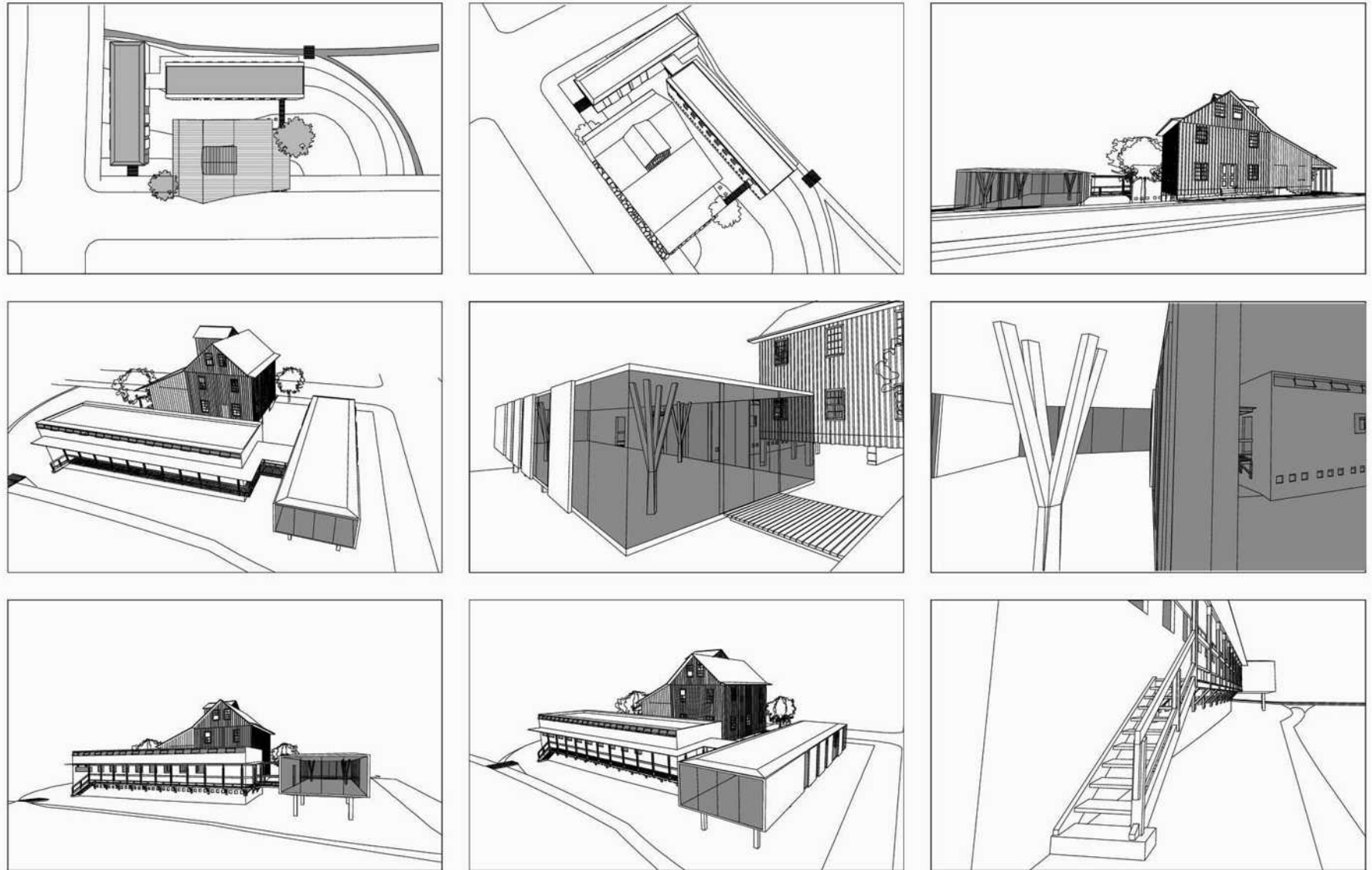


Figura 404 – Maquetes eletrônicas da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



A entrada principal do Museu se dá por porta de vidro em duas folhas centralizada na fachada principal, voltada para a rua Padre Kolling. O prédio, ligeiramente suspenso do chão, se liga à calçada através de ponte de madeira. Há, ainda, outro acesso, através do passadiço de ligação entre museu e escola.

Todos os espaços internos e externos foram deixados em concreto aparente: parede, piso e forro. Apenas a fachada sudeste recebeu uma aplicação em baixo-relevo com a logomarca do Caminho dos Moinhos, pintada na cor azul (cor encontrada na pintura das paredes da Casa Román).

O espaço interno apresenta planta livre, apenas com os três pilares que sustentam a cobertura. Os pilares foram desenhados como uma releitura da estrutura de sustentação encontrada nos moinhos da região. Segundo os arquitetos, era uma forma da própria arquitetura fazer parte da 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<sup>348</sup>.

A nossa vontade era que a arquitetura fosse parte do museu. Nós chamamos tudo isso de museu e que ela já fosse uma referência da construção. Nós demos ao luxo de fazer uma estrutura sofisticada com três



Figura 405 – Museu do Pão ainda em obras.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 406 – Execução da laje de cobertura do Museu do Pão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>348</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.



Figura 407 – Detalhe do pilar do Museu do Pão, em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

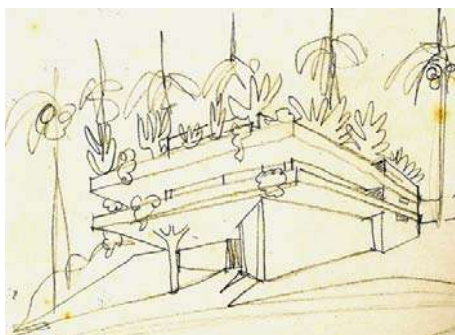


Figura 408 – Croqui de Lina Bo Bardi para casa do Chame-chame. Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 84.

colunas somente com parte da coluna em madeira, para chamar atenção para os encaixes e suportes de madeira dos moinhos<sup>349</sup>.

Mas a postura é ancorada em um procedimento típico na obra da arquiteta Lina Bo Bardi, que recorrentemente incorporava o popular ao moderno, estabelecendo relações entre a cultura vernacular e cultura arquitetônica contemporânea – caso da escada do Solar do Unhão, que utiliza o sistema de encaixes dos antigos carros de boi<sup>350</sup> ou dos primeiros estudos para a Casa Chame-Chame (Salvador, 1958), que previa a construção de um pilar semelhante ao tronco da jaqueira plantada no terreno, conforme explica Olívia Oliveira:

A situação desse pilar e, sobretudo, seu aspecto dendróide fazem uma clara referência à jaqueira. Tal estrutura que mimetiza um tronco de árvore, insinuada pela primeira vez nessa casa, será continuamente retomada em outros projetos [...]. Tal mimetismo vem aqui explicitar o que era sugerido pelos próprios pilares cilíndricos da Casa de Vidro, que pintados num tom cinza-esverdeado procuravam confundir-se com a vegetação do entorno<sup>351</sup>.

O desenho do pilar com fuste em concreto armado aparente e capitel formado por três pernas de madeira, com uma “tampa” superior metálica que faz a transição e distribuição das cargas da laje no pilar, foi estudado exhaustivamente pelos calculistas – proporções, dimensionamento das seções, execução de modelos, etc. –, até se chegar à configuração atual, atendendo a solicitação dos arquitetos.

As fachadas longitudinais possuem painéis deslizantes de madeira (quatro na fachada voltada para a rua 7 de abril; e três na fachada voltada para o interior do terreno). A movimentação dos painéis permite posicioná-los de acordo com a configuração do espaço

<sup>349</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no Arquimemória.

<sup>350</sup> FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1993, p. 152.

<sup>351</sup> OLIVEIRA, Olívia, op. cit., p. 85.



Figuras 409, 410 e 411– Museu do Pão após intervenção. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 412 – Escola de Panificação ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 413 - Vista do conjunto. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

interno. Se houver alguma mudança da museografia, os painéis podem ser adequados para abrir ou fechar a entrada de luz o interior. No interior do museu foram dispostos, longitudinalmente, dois setores museográficos – um com peças, artefatos e ferramentas que fazem parte do “fazer o pão”; o outro com a linha do tempo contando a história do pão.

O segundo edifício novo – a Escola de Panificação – é um bloco compacto e fechado 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 se é possível fazer a manutenção das tubulações e demais instalações. Com planta retangular de 24,00 x 6,20 m, 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 disposto paralelamente ao moinho, centralizado no espaço existente entre o moinho e o córrego nos fundos do terreno. Internamente o prédio é dividido em três partes: a extremidade à sudeste é destinada aos vestiários feminino e masculino, sanitários públicos e de deficiente físico; a extremidade à noroeste abriga uma pequena sala de aula com 18 lugares; a parte central é o espaço onde se desenvolve a cozinha-escola. A cozinha ocupa quase dois terços de todo o prédio. A iluminação é zenital e através de janelas de 1,00 x 1,00 m localizadas nas fachadas nordeste e sudeste, que permitem ao transeunte do passadiço a observação do funcionamento da cozinha, pelo lado externo, que contribui também para a higiene do espaço.

A cobertura do bloco é feita por uma laje tipo teto-jardim, modulada em seis partes, combinadas aos pares para a captação das águas pluviais através das três gárgulas existentes na fachada nordeste. A água é despejada em caixas de pedra de mão com tamanho grande, localizadas no nível do gramado.

O prédio em concreto armado aparente possui internamente revestimento em cerâmica branca do chão até 1,25 m de altura, correspondente ao peitoril das janelas. Os sanitários e vestiários possuem piso e parede revestidos com a mesma cerâmica. Algumas peças, confeccionadas uma a uma por uma artesã local, Márcia Fátima Tomasini, foram colocadas de forma aleatória na edificação. Elas são personalizadas com o desenho encontrado na Casa Roman, que se transformou na logomarca do Caminho dos Moinhos, que foi também aplicada nos puxadores das portas.

Todo o interior é setorizado para o melhor funcionamento das atividades da cozinha-escola: uma enorme bancada central divide o espaço da cozinha entre as áreas de higienização dos alimentos (uma bancada com pias encostada em uma das paredes) e cozimento (bancada de fogões disposta no lado oposto). Sob as bancadas ao longo das paredes existem aberturas no chão que permitem a entrada do ar frio. Na laje de cobertura, aberturas proporcionam a saída do ar quente, criando um sistema de ventilação periférica:

Boas soluções térmicas e de ventilação natural foram criadas para essa cozinha, que não pode receber ar-condicionado. A cobertura, ocupada por uma laje-jardim isolante sustentada por vigas transversais, não encontra as paredes longitudinais do prédio, formando, assim, dois longos vãos fechados por janelas basculantes por onde entra luz e se dissipa o ar quente. O ar frio, por sua vez, vem do úmido porão através de aberturas no piso<sup>352</sup>.

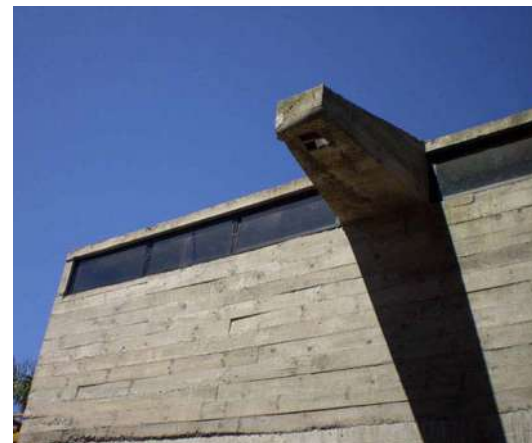


Figura 414 – Detalhe da gárgula da Escola de Panificação, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

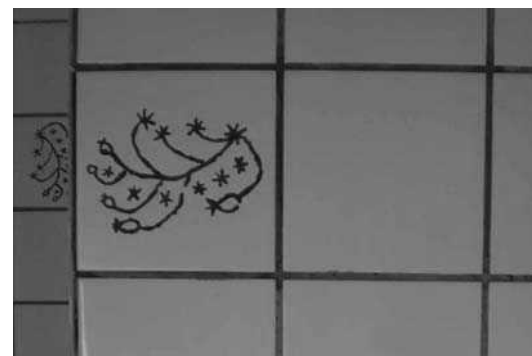


Figura 415 – Detalhe dos azulejos da Escola de Panificação, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

<sup>352</sup> HORTA, Maurício. A celebração da madeira. *Arquitetura e Urbanismo*, n. 168. São Paulo, mar. 2008, p. 41.





Figura 416 – Escola de Panificação, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

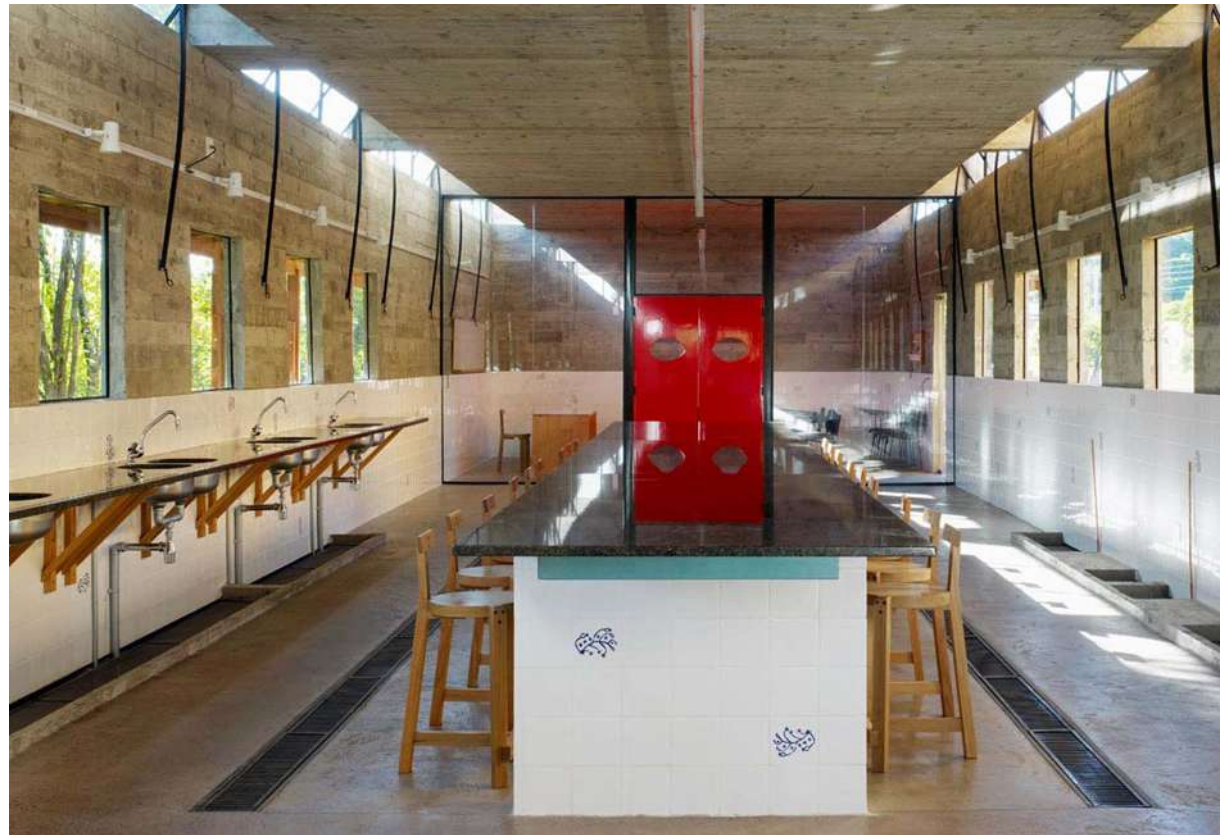
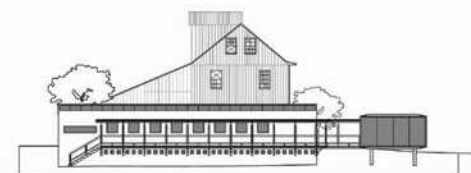


Figura 417 – Escola de Panificação. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

## O novo e o velho

Os arquitetos souberam utilizar o vocabulário contemporâneo e as técnicas atuais para agregar valor à edificação já existente, respeitando sua história e readequando o conjunto para o futuro. Esse tipo de abordagem reforça a discussão a respeito da reutilização dos edifícios históricos, a sua utilidade social e a participação da comunidade como forma de dar vida útil à edificação antiga.

As intervenções realizadas no prédio do moinho são claramente distinguíveis da arquitetura original. Seguem as indicações das cartas patrimoniais – de que os materiais novos devem ser reconhecíveis e que todo trabalho posterior deve ostentar a marca do seu tempo –, demonstrando uma postura que vem se consolidando desde o final do século XIX até se tornar usual durante o século XX. Ignasi Solà-Morales atribui a paternidade intelectual da idéia a especialistas em restauro, em especial Camillo Boito, que defendia uma clara diferenciação nas intervenções de restauro que incluíam elementos novos de construção. Segundo Solà-Morales, foi “justamente essa idéia que se tornou o princípio fundamental estabelecido na Carta de Restauro de Atenas, de 1931”<sup>353</sup>. Os edifícios se relacionam através da espacialidade criada entre eles e, como em outros projetos já citados, pela ligação física entre os três volumes. O passadiço em madeira, com cobertura em meia água de chapa metálica, que dá a volta na Escola de Panificação, foi o elemento que uniu os prédios entre si e os colocou em diálogo com a arquitetura existente ao redor, ao retomar o desenho dos passadiços das antigas construções existentes. A presença do passadiço é algo que ampliou muito durante a maturação do projeto. Nos primeiros croquis ele se restringia à ligação entre o prédio do museu e a Escola de Panificação, pois entre esta



Figuras 418, 419 e 420 – Estudo de fachada sem a adoção do passadiço treliçado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>353</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 257.



Figura 421 – Edificação da região – referência para o desenho do passadiço.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 422 – Execução do passadiço, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas

última e o moinho haveria uma ponte. Os primeiros desenhos também não apresentavam a solução do guarda-corpo em treliçado em madeira.

Com avanço do projeto, o passadiço cresceu, seu guarda-corpo ganhou um desenho em “X” e acabou dando a volta na fachada sudoeste da Escola de Panificação, proporcionando a visão pela parte exterior do espaço interno. O visitante desceria por escada no final do percurso e chegaria ao jardim. Nesta segunda versão, o passadiço ainda não ligava a escola ao moinho, que permaneciam articuladas pela ponte. Contudo, foi apenas no final da obra que o passadiço completou a volta e tornou-se o elemento de ligação entre os três prédios. Com isso, os arquitetos reiteram o vocabulário adotado em tantos outros projetos de intervenção na pré-existência – a ligação ente o novo e o velho. Segundo Francisco Fanucci, a alteração de última hora foi motivada por uma questão técnica quase prosaica:

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<sup>354</sup>.

A utilização dessas referências locais faz parte de uma postura mais geral adotada pelos arquitetos nesse projeto, pois além dos passadiços de madeira e a releitura dos pilares no moinho, temos também a técnica de utilizar o concreto ripado, que imita a madeira do moinho. O olhar atento dos arquitetos para a experiência vernácula resulta na incorporação

<sup>354</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.





Figura 423 – Vista dos fundos do conjunto. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

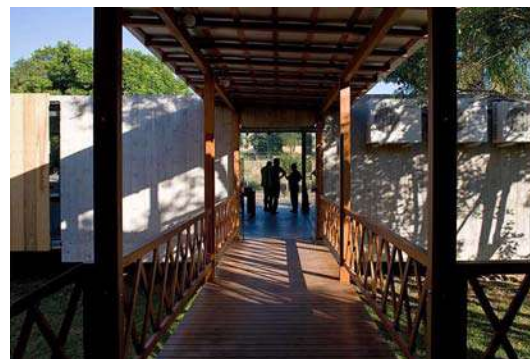


Figura 424 (superior) – Execução do passadiço treliçado, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Figura 425 (inferior) – Ligação entre museu e escola. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

de materiais, técnicas e tipologias da arquitetura tradicional local no projeto atual. Tal postura é expressa de forma clara no Memorial do projeto:

Soluções técnicas consagradas, materiais da região, referências da cultura imigrante, tudo poderá 'alimentar', dar nova forma ao conjunto. Este, ao lado do moinho restaurado ("documento" histórico que voltará a funcionar), deverá explicitar, em sua totalidade, o respeito à história do trabalho e ao patrimônio histórico como fato humano<sup>355</sup>.

Mas é interessante notar que os próprios arquitetos demonstram em seus discursos uma certa contradição ao explicar algumas das decisões tomadas no projeto do Museu do Pão. Por exemplo, Francisco Fanucci legitima o partido arquitetônico dos prédios novos na própria experiência anterior do escritório, que sempre evidencia as inserções novas nas preexistências:

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 é 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<sup>356</sup>.

---

<sup>355</sup> FERRAZ, Marcelo; FANUCCI, Francisco. *Memorial de Arquitetura do Moinho de Ilópolis*. Fonte: Brasil Arquitetura.

<sup>356</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.





Figura 426 – Mimetização da parede de concreto do museu e da parede de madeira do moinho, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

Contudo, este argumento postura geral fica comprometido logo a seguir, quando cita como referência para o ripado adotado no concreto um projeto específico arquiteto norueguês Sverre Fehn:

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<sup>357</sup>.

O arquiteto Marcelo Ferraz confirma o segundo argumento de seu companheiro, ao dizer que “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”<sup>358</sup>. Ou seja, o ripado de madeira pode tanto ser uma forma de marcar uma distinção radical entre o concreto (novo) e a madeira (velho), como a de sugerir uma quase identidade matérica, a ponto de tornar imperceptível a distinção entre os dois materiais.

É difícil avaliar se os argumentos são frutos da própria concepção racional do projeto, presentes nas primeiras aspirações dos arquitetos do que seria o prédio do museu e da escola, ou se os argumentos são usados *a posteriori*, para referendar algo já concluído. Entre uma alternativa e outra é possível imaginarmos a possibilidade de decisões inconscientes, motivadas pela aproximação sensível ao problema em questão. O Memorial do projeto apresenta um enfoque genérico, que aponta para a diferenciação entre o novo e o velho: “o conjunto novo será novo! Aqui, arquitetura e museografia já nascem juntas, fundindo-se numa só expressão. O conjunto do pequeno museu/escola será a primeira

---

<sup>357</sup> Idem.

<sup>358</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

'peça' deste mesmo museu: arquitetura profundamente tocada e contaminada pela presença física e simbólica do Velho Moinho Colongnese"<sup>359</sup>. Mas os próprios arquitetos assumem que o controle total sobre o processo não se dá o tempo todo.

Um exemplo claro disso é a distinção da orientação do ripado nos dois volumes novos. No prédio do Museu, as poucas empenas de concreto têm a impressão do ripado na vertical, com a parte inferior passando a laje de piso, como a técnica construtiva adotada do moinho. Segundo Maurício Horta, "assim como o moinho, o museu flutua sobre palafitas conforme o terreno segue em seu leve declive"<sup>360</sup>. Na Escola de Panificação, contudo, o ripado das empenas de concreto é horizontal, diferindo-se do padrão do moinho e do museu. Elas podem evocar o assentamento da pedra utilizada na construção das cozinhas características das edificações dessa região. Segundo Fanucci, eles só prestaram a atenção nessa questão quando alguém comentou com eles que o contraste entre o moinho de madeira e a escola de concreto (pedra) era semelhante ao existente nas construções típicas do local:

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 sei

---

<sup>359</sup> Memorial de Arquitetura

<sup>360</sup> HORTA, Maurício, op. cit., p. 41.

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<sup>361</sup>.

Como o próprio arquiteto alerta, talvez algumas das decisões tenham sido tomadas de forma inconsciente, contemplando os princípios gerais. Contudo, é evidente um grau de indeterminação e contradição que não é costumeiro na obra da dupla. Nesse mesmo depoimento Fanucci reafirma que os elementos da arquitetura local presentes na arquitetura nova constituem um fator de pertencimento, o que contradiz seu próprio discurso e o Memorial do projeto, onde é enfatizado que o “conjunto novo será novo”. Realmente, o conjunto novo é novo no que diz respeito às técnicas e materiais construtivos, mas como concepção arquitetônica é bastante influenciado pela arquitetura local – muito mais do que em outros projetos do mesmo caráter de autoria do escritório Brasil Arquitetura.

Outras referências são detectáveis no projeto. Fernando Serapião destaca duas delas: os azulejos artesanais, análogos aos realizados no Sesc Pompéia, e a presença da água serpenteando o entorno das edificações, semelhante às soluções utilizadas por Carlo

---

<sup>361</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

Scarpa.<sup>362</sup> Em palestra, Ferraz corrobora ao menos a segunda das referências apontadas pelo crítico: “a museografia tem muito do que nós aprendemos com a Lina, das exposições que fazíamos com ela [...]. Para fazer esse projeto olhamos muito as coisas do Scarpa (córrego, mina d’água...)”<sup>363</sup>.

Apesar das mencionadas releituras do contexto local, os dois edifícios novos se caracterizam pela arquitetura contemporânea e são totalmente distintos da arquitetura existente no entorno. Ela nos leva a constatar que, na prática, no interior do Rio Grande do Sul, em uma pequena cidade, com forte presença italiana, temos uma contraposição extrema entre a arquitetura vernacular do moinho e a arquitetura contemporânea, que poderia estar em diversos outros lugares do mundo. E isto nos faz lembrar uma situação muito semelhante que é o caso do Grande Hotel de Ouro Preto, projeto de Oscar Niemeyer, implantado num tecido urbano colonial. Ainda na década de 1940, a questão da intervenção passa a ser debatida. Em defesa do projeto do Hotel, Lucio Costa saca uma argumentação que poderia ser utilizada para justificar a intervenção em Ilópolis:

De excepcional pureza de linhas, e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> SERAPIÃO, Fernando. Anexos Semelhantes têm materialidade e usos diversos. *Projeto*, n. 337. São Paulo, mar. 2008, p. 48.

<sup>363</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no Arquiremória, dia 09 de junho de 2008, Salvador, BA.

<sup>364</sup> COSTA, Lucio *in* MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22. Rio de Janeiro: Sphan, 1987, p 109-110.



Quem vê o conjunto pela primeira vez, apesar do contraste entre as edificações, percebe uma composição harmoniosa, uma vez que os prédios novos possuem escala mais baixa que o prédio antigo e utilizam algumas referências locais na composição.

Fizemos um grande trabalho de pesquisa histórica, restaurando a arquitetura original de 1920, e acrescentando uma face contemporânea com novos prédios. A nova estrutura não tem saudades do visual antigo e se impõe como um diálogo entre dois séculos, separados por quase 100 anos<sup>365</sup>.

### **O Caminho dos Moinhos**

A idéia do Caminho dos Moinhos como roteiro turístico e, por que não dizer, arquitetônico, nasceu junto com a idéia de restaurar o Moinho Colongnese de Ilópolis. O circuito engloba o Moinho de Ilópolis, o Moinho Dallé em Anta Gorda, o Moinho Vicenzi em Guaporé, os Moinhos Castaman e Fachinetto em Arvorezinha, o Moinho Arca em Putinga.

Restaurar o Moinho Primeiro constituirá – para o município e para toda a área do Alto Taquari – serviço relevante, de impacto atual e permanente, tanto para maior compreensão da história econômica e cultural local junto às escolas como para a formação de um centro de perene interesse e de incentivo para o ecoturismo regional<sup>366</sup>.

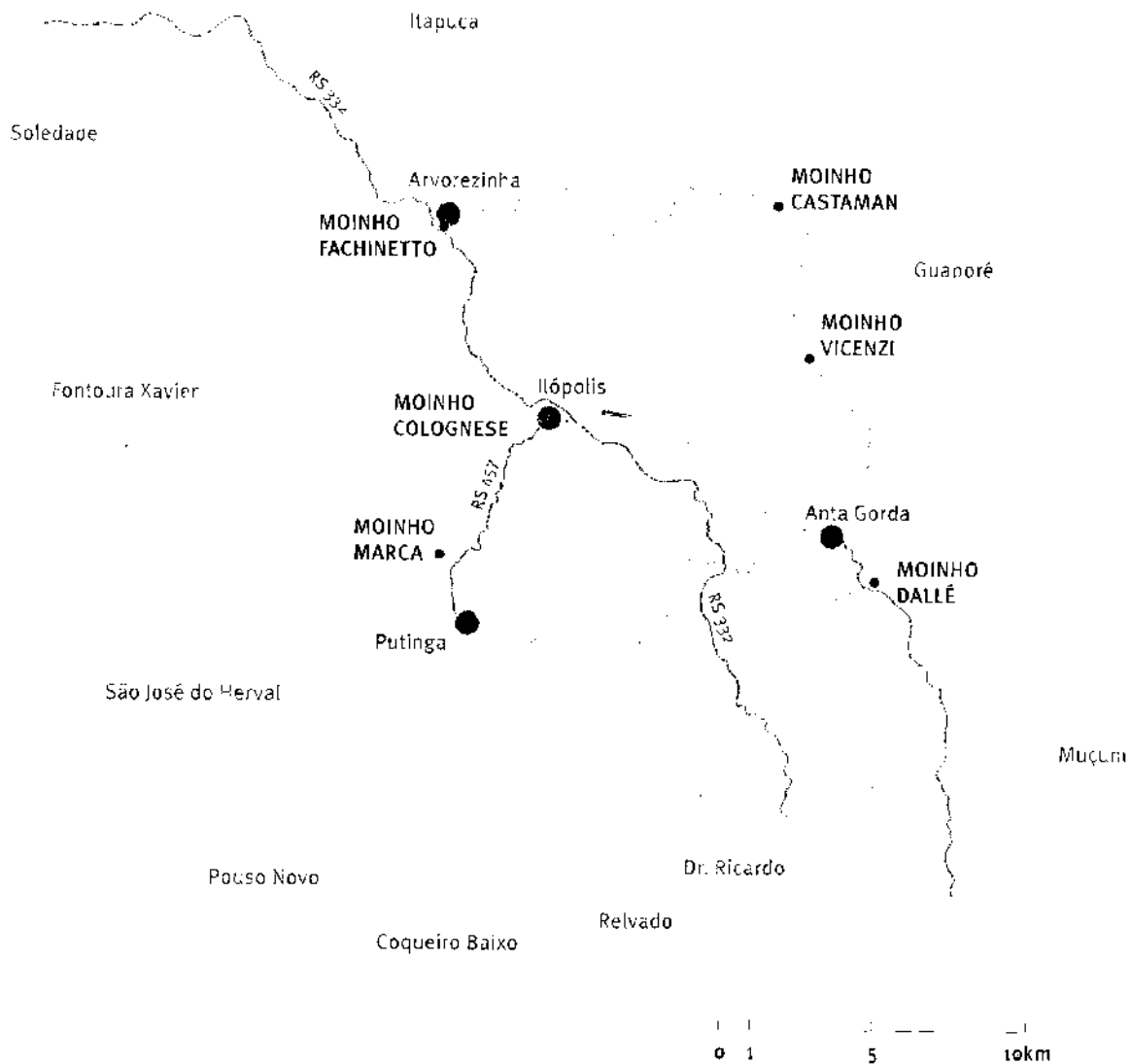
Esta opinião, que pode ser entendida como a posição oficial do escritório Brasil Arquitetura, vem de encontro à de um dos principais personagens locais, Manuel Luiz Touguinha:

---

<sup>365</sup> FERRAZ, Marcelo. In: ROCHA, Flávia. A arquitetura que sopra moinhos. *Casa Vogue*, n. 262. São Paulo, jun. 2007, p. 63.

<sup>366</sup> FERRAZ, João Grinspum (coord.). *Museu do Pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis, RS, Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008, p. 10.

# O CAMINHO DOS MOINHOS



Figuras 427 e 428 – Mapa do Caminho dos Moinhos e logomarca. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

“A capacidade de atração dos moinhos transcende o mero móvel e sua maquinaria. A organização de um roteiro de visita passando por moinhos deve permitir o contato com o patrimônio natural, com paisagens freqüentemente espetaculares, com os caminhos tradicionais, com a arquitetura rural religiosa (capelas e capitéis em madeira) e profana (casas, galpões, pontes e outras edificações em madeira), patrimônio culinário da região (polentas, pães, broas de milho, massas, etc) e o patrimônio imaterial com as estórias e lendas que lhe estão associadas, atingindo assim a sua plena integração e possibilitando um conhecimento mais aprofundado do passado dessas comunidades. O ‘Caminho dos Moinhos’, partindo da restauração e revitalização do antigo moinho ‘Colognese’ de Ilópolis e da constituição do futuro Museu do Pão e da Escola de Panificação e Confeitaria em seu entorno, possibilitará como objetivo um desenvolvimento sustentável da região, uma vez que a atração de novos consumidores, e o prolongamento da permanência dos turistas, que incrementará a atividade econômica local em projetos interligados ao incremento das atividades culturais, turísticas e ao desenvolvimento da agricultura familiar<sup>367</sup>.



Figura 429 – Região dos moinhos. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O plano de ação do Caminho dos Moinhos tem como objetivo a promoção da sustentabilidade do patrimônio cultural do Alto Taquari. Dentre as intenções presentes neste plano, destaca-se a identificação de oportunidades propícias para a “identificação preliminar de parcerias com a empresa privada, organismos internacionais, etc. para promover os projetos de refuncionalização de cada sítio”<sup>368</sup>. Esta estratégia volta-se para prescrições que envolvem dois âmbitos: o turismo cultural e o patrimônio imaterial.

Sobre o primeiro, o documento afirma a necessidade da

<sup>367</sup> TOUGUINHA, Manuel Luiz. *O Patrimônio dos Moinhos do Alto do Vale do Taquari*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>368</sup> Plano de Ação – Caminho dos Moinhos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

criação de um programa de turismo rural que compreende: a) inventário das edificações e cadastramento dos proprietários com capacidade para receber hóspedes; b) assessorias para a elaboração dos projetos de refuncionalização das edificações; c) capacitação do pessoal local; d) publicação de uma guia de turismo rural identificando os prédios cadastrados e serviços<sup>369</sup>.

Sobre o segundo, o plano de ação propõe o estabelecimento de

parcerias para fomentar a produção e comercialização de artesanato local; parceiras para realizar publicações especializadas, projetos para preservação da memória oral; seminários e cursos para a capacitação de profissionais e operários da construção em tecnologias tradicionais<sup>370</sup>.

Além do Moinho Colognese, temos outros cinco moinhos envolvidos no projeto.<sup>371</sup> O primeiro deles é o Moinho Fachinetto, antigo moinho Miotto Pompermaier. Localiza-se no Bairro do Moinho e foi incluído na rota em 2008. O moinho, que começou a ser construído em 1947, em alvenaria e com motor a lenha, foi comprado pelo empresário Claudir Fachinetto, que vem reformando-o para transformá-lo em um espaço cultural.

O Moinho Vicenzi, pertencente à família Miotto, foi construído em 1930, em madeira, para a fabricação de farinha de trigo e de milho. Situa-se na Linha Tunas, cidade de Anta Gorda, em paisagem privilegiada por uma cachoeira. Na década de 1960, o moinho foi adquirido por Olivo Vicenzi. O moinho finalizou suas atividades em 1991.



Figura 430 – Moinho Fachinetto. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 431 – Moinho Vicenzi. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>369</sup> Plano de Ação – Caminho dos Moinhos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>370</sup> Idem.

<sup>371</sup> FERRAZ, João Grinspum (coord.), op. cit.



Figura 432 – Moinho Dallé. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 433 – Moinho Marca. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O Moinho Dallé localiza-se na Linha Borghetto, em Anta Gorda. Construído em madeira em 1919, por Giuseppe Bortolanza, é movido a roda hidráulica. Passa a ser propriedade da família Dallé em 1967. Entre idas e vindas nas suas atividades, o moinho continua funcionando até hoje.

O Moinho Marca, hoje abandonado, foi construído em 1950 dentro de um sistema de cooperativa, na Linha Carlos Barbosa, em Putinga. Possui a mesma tipologia do Moinho Fachinetto, edificado em alvenaria.

Finalmente, o Moinho Castamán, de propriedade dos irmãos Castamán, começou a ser construído em 1947. A edificação foi erigida em madeira, para moagem de milho e trigo com motor a diesel. Funcionou até 1979. Ainda fazem parte do conjunto um galpão e a casa do proprietário.

A história do moinho Castamán começou a ser escrita novamente, a partir de janeiro de 2008, quando uma equipe do curso de Arquitetura da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) iniciou o levantamento da edificação. A comunidade, junto ao proprietário do moinho Hugo Castamán, realizou um mutirão para a limpeza do local. A recuperação do conjunto está sob a responsabilidade do escritório Brasil Arquitetura, que prevê a recuperação do moinho para a produção de farinha. O antigo galpão será transformado em museu e a residência em restaurante. Novos prédios serão construídos para abrigar a residência do proprietário e uma pousada. Esta é a idéia inicial, mas o programa está em andamento, segundo Marcelo Ferraz:

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<sup>372</sup>.



Figura 434 – Proposta de implantação da intervenção no Moinho Castamán.

Figura 435 – Croqui da intervenção no Moinho Castamán.

Figura 438 – Moinho Castamán.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



<sup>372</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.



4

Interpretação a obra do Brasil Arquitetura



## **4. Interpretação da obra do escritório Brasil Arquitetura**

---

O percurso sobre toda a trajetória do escritório Brasil Arquitetura apresentado no segundo capítulo nos permite uma visão panorâmica dos projetos realizados e a identificação de características e posturas consonantes e dissonantes ao longo de toda a sua obra, características essas trazidas para um primeiro plano, a partir do terceiro capítulo, em que quatro dos projetos são analisados mais a fundo, permitindo a avaliação com uma maior acuidade da presença destas posturas.

A inter-relação entre as obras escolhidas e o pano de fundo mais geral que foi realizada nos capítulos anteriores nos dá instrumentos para uma interpretação ainda parcial da obra de Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, arquitetos relativamente jovens e sócios de escritório muito atuante. De qualquer modo, tais relações estabelecidas já nos permitem verificar que trata-se de uma obra de grande relevância no contexto arquitetônico contemporâneo, e detectar certas recorrências marcantes desde o início profissional, como a decomposição do programa em volumes, a incorporação de elementos tradicionais, a ligação entre velho e novo – conjugação de elementos advindos das duas formações por eles vivenciadas, a acadêmica, na FAU USP, e a experiência de trabalho junto à arquiteta Lina Bo Bardi.

A associação dessas práticas confere ao escritório Brasil Arquitetura uma linguagem própria, conseguida a partir da apropriação e interpretação das informações e referências apreendidas ao longo de sua trajetória, e conforma uma obra que se inscreve dentro do panorama maior da arquitetura brasileira contemporânea, em vez de vinculá-la, de forma mais estrita, ao perfil modernista ou regionalista, como coloca João Filgueiras Lima:

A obra do Brasil Arquitetura se insere no perfil modernista e despreza os modelos fáceis da arquitetura internacional, mas nem por isso é saudosista

ou anacrônica. Ao contrário, tem uma expressão bem atual e brasileira, pois interpreta com clareza o contexto cultural e socioeconômico do país. Se é regionalista, não é porque se fecha a influências externas, mas simplesmente porque as absorve, as digere e as transforma segundo uma visão que respeita nossa memória, nossas tradições, e porque assume também nossas características climáticas de país tropical<sup>373</sup>.

#### 4.1. A articulação volumétrica

Lançando olhar sobre a trajetória dos arquitetos, constata-se que a organização do programa em dois ou mais volumes torna-se uma constante no método projetual do Brasil Arquitetura. A classificação, já adotada no capítulo 2, feita para as residências organizadas a partir da composição volumétrica de perfil trapezoidal pode, aqui, ser ampliada para os demais projetos, revelando-se uma prática dos arquitetos independente do tipo de programa a ser trabalhado:

a) *blocos separados*: Residência Itupeva (1981), Residência Paúba (1986), Conjunto KKKK (1996), Residência São Francisco Xavier (1999), Casa das Retortas – Museu da Cidade (2004), Pinacoteca Benedito Calixto (2005) e Pousada e Moinho Castamán (2008).

b) *blocos que se interpenetram*: Residência Tomás Benedito de Paiva Bueno (1983), Residência City Barretos (1985), Residência Aldeia da Serra (1989), Residência Isaura Coqueiro (1989), UBS Jardim Cristiane (1991), Residência Paula e Carlos (1995), Residência Ubiracica (1996), Residência Alto de Pinheiros (1996), Centro Cultural Vera Cruz

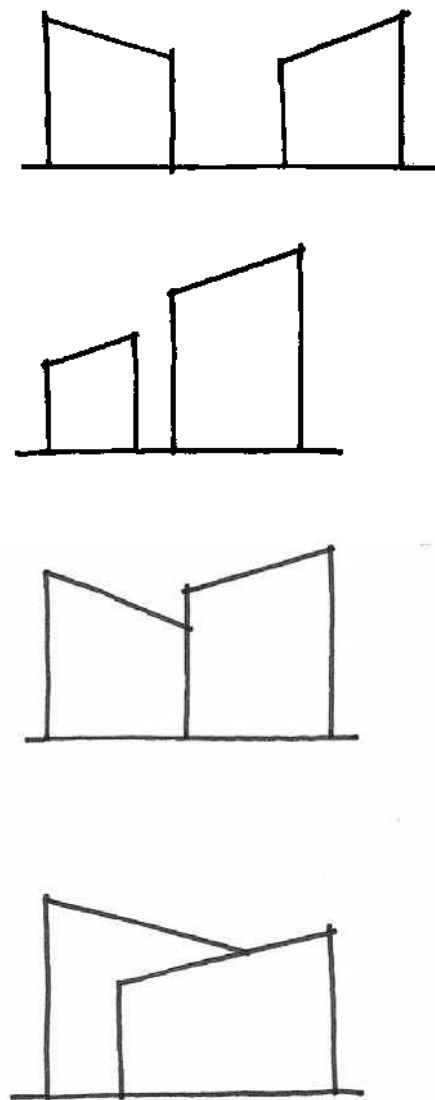


Figura 437 – Vistas das tipologias de articulação volumétrica com perfil trapezoidal utilizadas pelo Brasil Arquitetura. Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

<sup>373</sup> LIMA, João da Gama Filgueira. Apresentação I In: FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo, op. cit., p. 9.



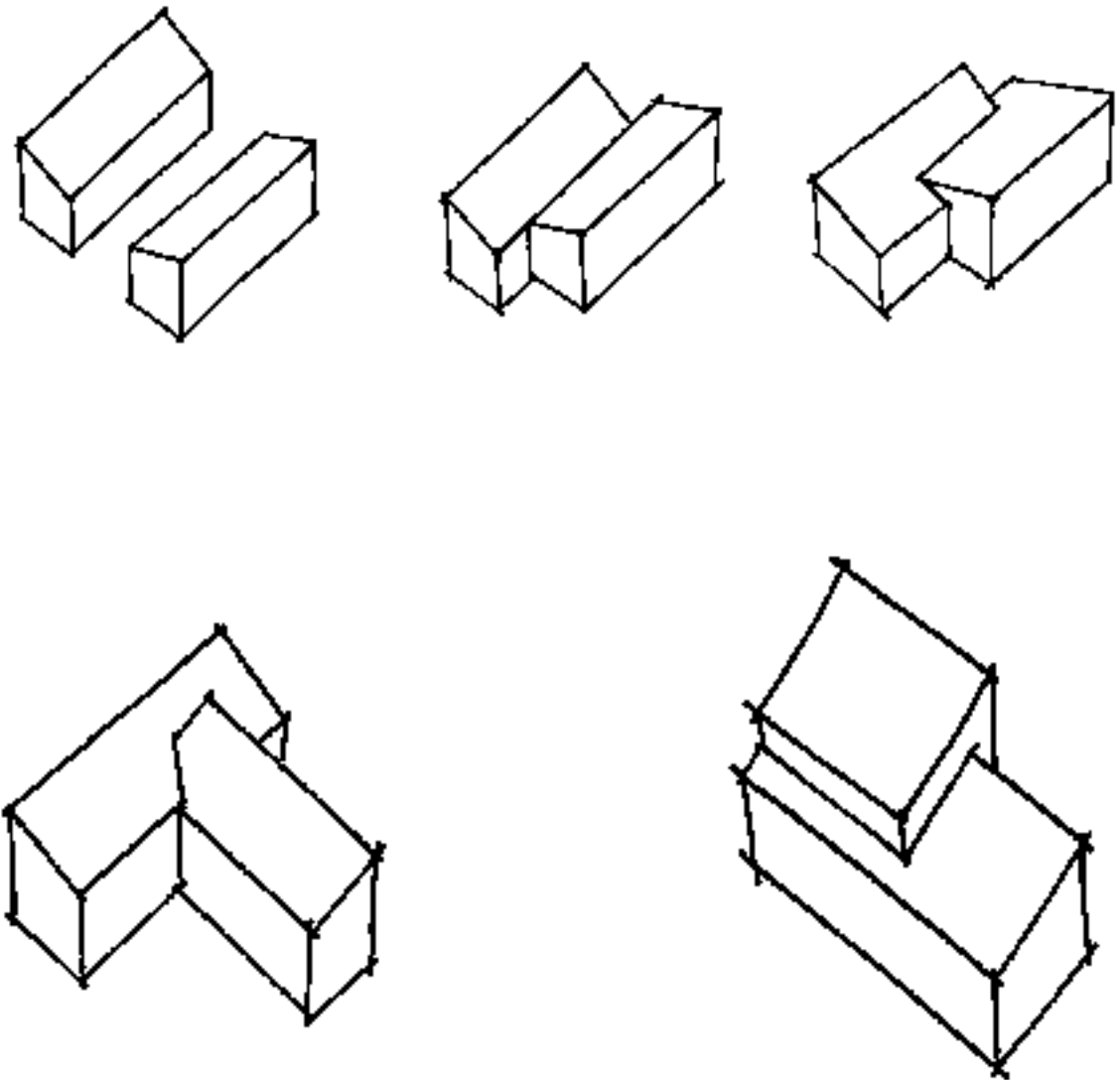


Figura 438 – Perspectivas das tipologias de articulação volumétrica com perfil trapezoial utilizadas pelo Brasil Arquitetura. Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

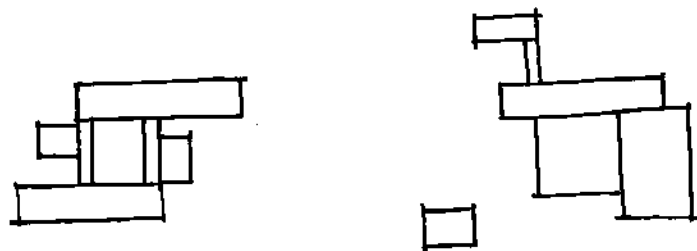


Figura 439 – Esquema das residências na Ilha e Itupeva.  
Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

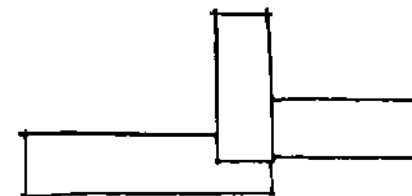


Figura 441 – Esquema da Residência Aldeia da Serra.  
Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

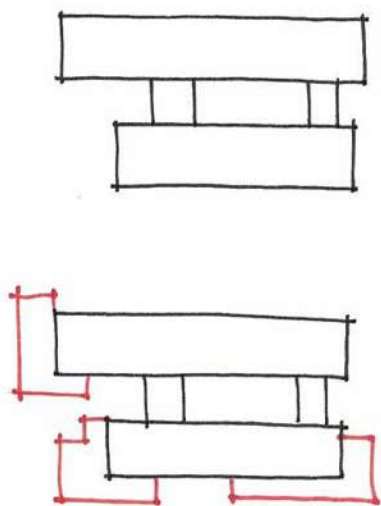


Figura 440 – Esquema da Residência Tamboré I.  
Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

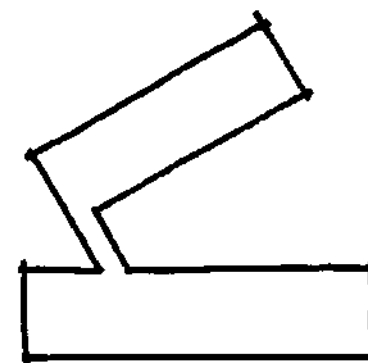


Figura 442 – Esquema da Residência Cotia.  
Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

(1997), Residência Cotia II (2006), Praça das Artes (2006), Centro Comunitário Shalom (2007) e Cesa Jardim Irene (2007).

*c) blocos articulados por passagens cobertas:* Grisbi Indústrias Têxteis (1981), Residência João A. C. Mello (1981), Residência na Ilha (1983), Residência Gilberto Tomé (1984), Residência Baleia (1985), Residência Takashi (1988), Residência Tamboré (1989), Escola Superior de Administração e Negócios – Esan (1990), Play Tennis Alphaville (1990), E.E.P.G. Coronel Joaquim José (1992), Faculdade de Odontologia da Universidade Brás Cubas (1994), Atelier Leone Miroglio (1994), Teatro Polytheama (1995), Nova sede da Fundação de Amparo à Pesquisa (Fapesp) (1998), Residência Cotia (1998), Residência Tamboré III (1999), Museu do Telephone Telemar (2000), Residência Atibaia (2001), Instituto Cultural e Museu da Cidade (2001), Escola da Vila (2001), Estação Guanabara (2001), Centro Cultural Tacaruna (2002), Museu Rodin Bahia (2002), Engenho Central Piracicaba (2002), Concurso Araras Brasil (2004), Museu Judaico (2005), Museu do Pão de Ilópolis (2005), Villa Isabella (2005), Mercado Municipal de Cambuí (2005), Paço Municipal de Hortolândia (2006), Sede do Iphan (2006), Residência Ubatuba (2006), Várzea Paulista – Plano Urbanístico da Área Central do Município (2007) e Congregação Israelita do Paraná (2007)

*d) blocos encostados:* Vila operária Grisbi (1979), Residência Mauá (1982), Residência Paulínia (1982), Residência Cumbica (1983), Residência Gin Kwan Yue (1983), Câmara Municipal e Centro Cultural de Varginha (1985), Hotel Fazenda Pedra Branca (1997), Residência Mantiqueira (2000), Sede do Grupo Corpo (2001), Residência Condomínio Hermitage (2001) e Centro Educacional Jardim Santo André (2003).

É importante destacar que essa classificação adotada, com a inclusão dos projetos em categorias distintas, não deve ser entendida como único partido presente na proposta dos

projetos, pois muitos deles apresentam elementos de outros subgrupos. O que essa separação prévia e generalizada nos mostra é que a maioria dos projetos realizados pelo Brasil Arquitetura revela uma prática projetual que passa por, pelo menos, dois passos: a decomposição do programa em volumes e a articulação desses volumes segundo regras específicas para cada caso.

O uso do volume único, clara influência da FAU USP e de seu grande mentor Vilanova Artigas, esteve presente na primeira obra do grupo, na forma da caixa retangular de concreto armado, no Paço Municipal de Cambuí, mas é uma solução praticamente abandonada pelos arquitetos em prol dos volumes articulados. Cecília Rodrigues do Santos destaca este distanciamento da militância pregada pela escola paulista da década de 1970, que ocorreria, segundo a autora, “à medida que composição, forma e estrutura se organizam em função do homem cultural no seu habitat, do qual são parte integrante a cidade, a casa, os móveis, os utensílios, a forma específica de viver”<sup>374</sup>.

Ao ser questionado sobre a utilização de volumes com perfis trapezoidais, o arquiteto Francisco Fanucci tenta explicar a metodologia do seu ato de projetar, mas adianta que “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

---

<sup>374</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Arquiteturas do Brasil: Brasil Arquitetura In: FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo, op. cit., p. 20.

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<sup>375</sup>.

Mesmo sendo a proposta principal dessa pesquisa identificar as posturas recorrentes e dissonantes em obras de intervenção em preexistências, é possível, a partir de uma visão mais abrangente sobre a trajetória do escritório Brasil Arquitetura, lançar algumas hipóteses para se compreender a identificação dos arquitetos com essa ou aquela prática. Ao citar em entrevista o texto “Habitar, construir, pensar”, de Martin Heidegger<sup>376</sup>, Fanucci nos dá algumas pistas:

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 uma 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 [...]. 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

---

<sup>375</sup> Depoimento de arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 16 de outubro de 2008.

<sup>376</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Seas, Gilvan Fogrl, Márcia Sá Cavalcanti Shuback. Petrópolis RJ: Vozes, 2001, p.125–141.



de um poema do poeta romântico alemão 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 <sup>377</sup>.

Recentemente, em palestra inaugural na I SEHTHAB<sup>378</sup>, o arquiteto voltou ao tema e inicia sua fala com a leitura de pequeno trecho do texto de Heidegger, demonstrando a importância do conteúdo ali presente na sua forma de projetar:

Parece que só é possível habitar o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta. Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a auto-estrada, a represa, o mercado são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito de nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação. Na auto-estrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não

---

<sup>377</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 22 de novembro de 2007.

<sup>378</sup> SEHTHAB – Seminário de História e de Tecnologia da Habitação. Universidade São Francisco – Campus Itatiba, de 21 a 24 de outubro de 2008.

sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possui uma residência [...]. As construções que não são uma habitação ainda continuam a se determinar pelo habitar uma vez que servem para o habitar do homem. Habitar seria, em todo caso, o fim que se impõem a todo construir<sup>379</sup>.

Ao retomar a questão da decomposição do programa em volumes, associando a abordagem de Cecília Rodrigues dos Santos e as referências encontradas no texto de Heidegger, pode-se supor que essa prática do Brasil Arquitetura está ligada à individualidade presente em cada situação de projeto – o meio onde está inserido, o programa, o usuário – de modo que a organização do produto final através de partes disponibiliza uma gama maior de possibilidades e ajustes ao “habitar” do “homem cultural” para o qual se está projetando.

Também é possível arriscar uma segunda explicação para o uso recorrente de decomposição/articulação dos programas em volumes, atribuindo a decisão à grande influência que a obra do Sesc Pompéia exerceu no desenvolvimento profissional de dois dos arquitetos – Ferraz e Suzuki – que dela participaram diretamente. A preexistência de galpões distintos que são rearticulados por Lina Bo Bardi, assim como o projeto do bloco novo – na verdade dois volumes distintos articulados por rampas descobertas – acabam conformando um conjunto onde a montagem é a regra. Esta abordagem tipológica se mostra altamente satisfatória para resolver problemas funcionais e ambientais, permitindo um zoneamento por funções e uma maior flexibilidade para iluminação e ventilação. Do ponto de vista morfológico, criam-se novos desafios, pois é sempre necessário enfrentar o problema de como esses volumes vão dialogar entre si. As soluções dadas pelos arquitetos

---

<sup>379</sup> HEIDEGGER, Martin, op. cit., p.125–126.

concentram-se na criação de passarelas ou passagens, cobertas ou não, dependendo da intenção pretendida, o que denuncia, mais uma vez, a presença difusa dos ensinamentos de Lina Bo Bardi.

#### 4.2. O jogo de planos verticais

O uso de empenas – planos verticais “cegos” – como entes definidores do espaço é uma prática projetual que vai ganhando força ao longo da trajetória profissional dos arquitetos. Elas aparecem, inicialmente, em projetos residenciais: na casa do Muro Azul (1994), onde é o elemento principal e nomeia a casa; e na residência Gilberto Tomé (1984), onde temos volumes que parecem presos à empena, sugerindo uma diagonal na entrada do terreno. Depois disso, as empenas surgem em programas mais amplos: no Hotel Fazenda Pedra Branca (1997), uma empena perpendicular aos espaços de hospedagem cria um eixo de divisão entre dois blocos; no projeto para o concurso da Nova Sede da Fundação de Amparo à Pesquisa – Fapesp (1998), onde duas empenas perpendiculares entre si definem a disposição dos volumes do prédio. O Instituto Cultural e Museu da Cidade de Cambuí (2001) será a prévia do que acontecerá um ano depois, no Museu Rodin, no jogo de planos verticais. O anexo do prédio antigo, para receber o Museu de Cambuí, é delimitado por seis empenas e apenas três se tocam nos cantos, em ângulo de 90 graus. As outras parecem chegar perto, mas são interrompidas por aberturas.

A sede do Grupo Corpo (2001) segue a mesma linha do projeto da Fapesp, com uma seqüência de volumes agregados a uma grande empena. Uma empena única também é a definidora do prédio novo do projeto do Centro Cultural Tacaruna. Ao mesmo tempo em que tem o papel de contraposição entre o novo e o antigo, é um grande plano longitudinal, de quase 200 metros de comprimento por 14 metros de altura, onde estão acoplados os dois

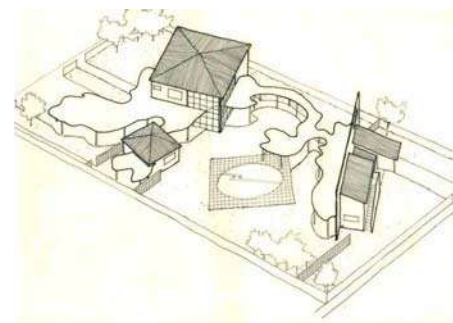


Figura 443 – Residência Gilberto Tomé.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

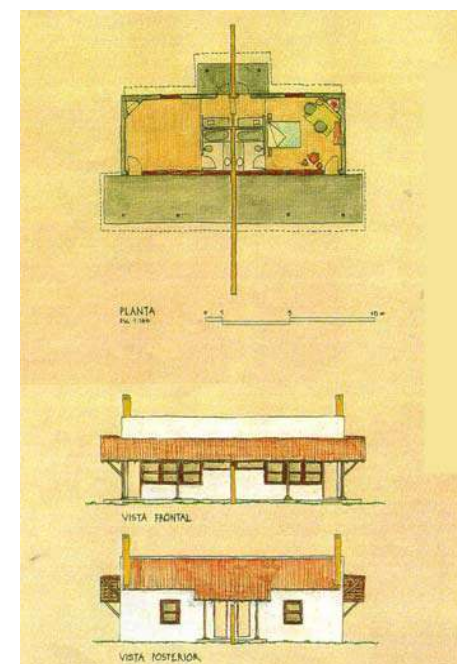


Figura 444 – Hotel Fazenda Pedra Branca.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

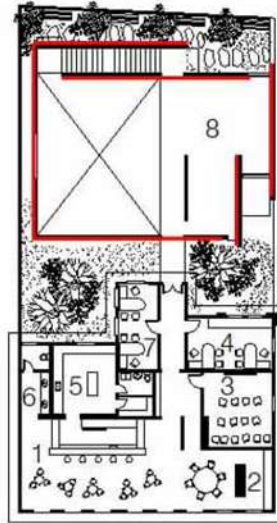


Figura 445 – Esquema de empenas para o prédio novo no Museu de Cambuí. Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

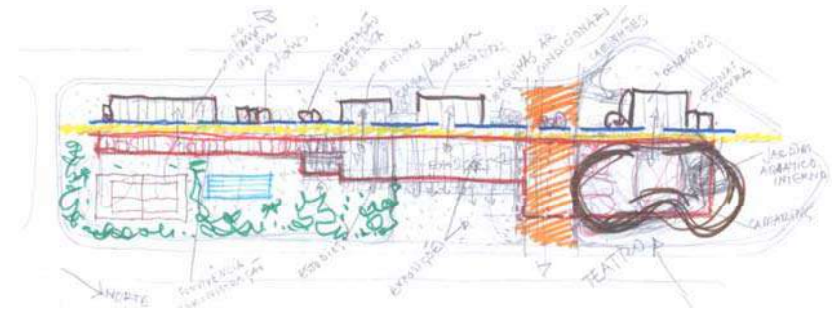


Figura 447 – Proposta para Sede do Grupo Corpo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

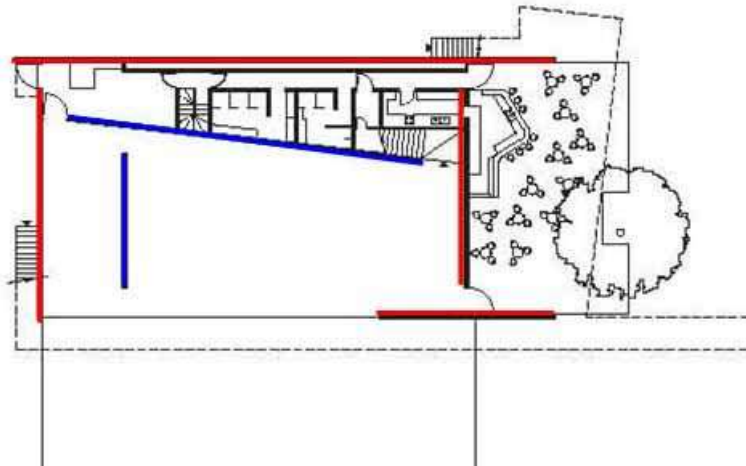


Figura 446 – Esquema de empenas para o prédio novo do Museu Rodin Bahia. Desenho de Patricia Viceconti Nahas.

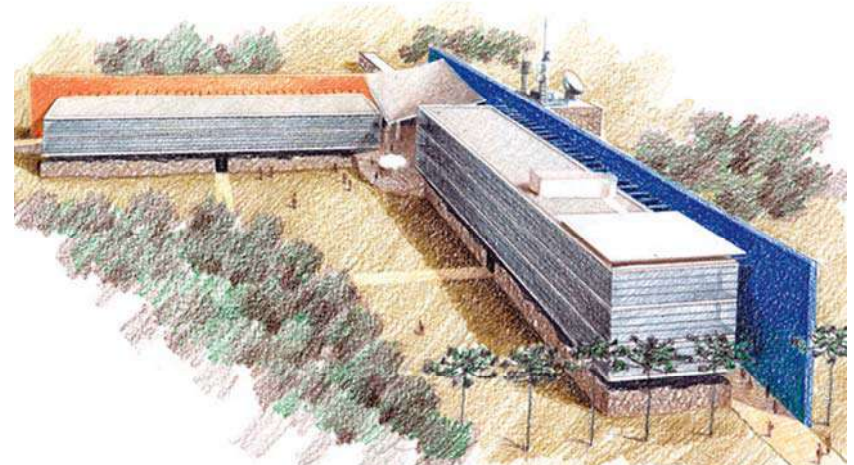


Figura 448 – Proposta para nova sede da Fapesp. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

pavimentos do prédio novo. Nesse caso, o plano é material e programaticamente um imenso jardim vertical, que serve de pano de fundo para o edifício antigo. Jardins verticais serão perseguidos pelos arquitetos que, vez ou outra, tentam implantá-los em seus projetos. Também aqui é possível se enxergar a presença de Lina Bo Bardi, que também perseguiu a mesma solução, irrealizada em ao menos duas situações: na nova prefeitura, no Parque D. Pedro II, e no Masp.

No Museu Rodin, essa prática estará materializada na sua melhor forma. Cinco empenas que não se tocam, em concreto armado aparente, criam o espaço das exposições temporárias do museu. Elas quase se encontram, mas panos de vidro são encaixados para que isso não aconteça, proporcionando, no percurso interno, surpresas com jogos de luz e sombra.

#### **4.3. A caixa fechada**

A construção de espaços em volumes prismáticos fechados com poucas aberturas também vai pontuar a trajetória do Brasil Arquitetura em algumas das solicitações, e mostrar como os arquitetos resolvem o programa num volume único, porém utilizando a composição volumétrica dos espaços internos à caixa.

O arquiteto Marcelo Ferraz já havia participado como estagiário na obra do Sesc Pompéia, onde Lina Bo Bardi cria uma caixa de concreto armado aparente com alguns buracos para abrigar as atividades esportivas. Em um espaço exíguo e para atender o programa das quadras esportivas, a idéia foi empilhá-las e acomodá-las dentro de uma caixa.





Figuras 449 e 450 – Vistas frontal e lateral da Esan. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 451 – Maquete do Pavilhão do Brasil na Exposição de Sevilha. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 314.

O projeto do Paço Municipal de Cambuí parte da idéia de caixa, mas distribui os programas em volumes independentes que só podem ser percebidos no interior do edifício. O aspecto externo é composto por aberturas e rasgos nas superfícies de fechamento.

O projeto da Escola Superior de Administração e Negócios (Esan), de 1990, é composto por duas caixas de concreto aparente de planta não ortogonal que se articulam por rampas. As aberturas se apresentam como rasgos longitudinais na fachada.

No mesmo ano, os arquitetos projetam o velório do Cemitério São Paulo – uma caixa perfurada no sentido transversal, criando um vazio central onde se organizam as circulações verticais.

Esses três projetos partem do desenho inicial de caixa fechada, mas são compostos por volumes secundários. O espaço como forma única, sem articulações internas ou fragmentações, só será conseguido após os arquitetos colaborarem com Lina Bo Bardi no Centro Cultural da Unicamp. Paralelamente à concepção dos projetos descritos acima, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki trabalham com Lina na readequação da Estação Guanabara, em Campinas, para Centro Cultural da Unicamp. O prédio novo proposto pela arquiteta é exatamente uma caixa – um paralelepípedo pintado de branco com poucas aberturas, a maior delas zenital, criando um pátio interno. Gárgulas são acopladas às fachadas que, além do papel técnico que exercem (para escoamento das águas pluviais), criam saliências nas desnudas superfícies lisas e brancas.

No ano seguinte, o trio do Brasil Arquitetura, juntamente com André Vainer, forma com Lina Bo Bardi a equipe para o projeto do Pavilhão do Brasil na Exposição de Sevilha. O projeto é uma enorme caixa branca suspensa com apenas dois pontos tocando o chão – a escada, no volume menor e, o restaurante e o auditório, no volume maior. Os dois pavimentos da caixa

suspensa organizam as atividades administrativas e as de exposições. A caixa não possui aberturas e, assim como na estação Guanabara, uma das faces tem gárgulas incorporadas.

O atelier Leonel Miroglio (1994) tem uma solução bastante semelhante à do Velório do cemitério São Paulo – duas caixas ligadas por uma passarela. Nesse caso, as caixas são praticamente cúbicas e apresentam poucas aberturas.

Em 1996, na readequação e recuperação do Conjunto KKKK, os arquitetos projetam um edifício novo destinado a abrigar o teatro–auditório, uma solução similar à adotada por Lina Bo Bardi no prédio novo da estação Guanabara – as proporções do volume são diferentes, porém, a configuração exterior de caixa fechada, com poucas aberturas, pintada de branco e com o detalhe das gárgulas é uma releitura do projeto de Lina.

Na intervenção na Estação Guanabara, ao olharmos mais atentamente a planta do edifício novo para o Cento Cultural, notamos sua semelhança com a planta do teatro–auditório do Conjunto KKKK, como se este fosse um derivado – “um filhote” – daquele.

A Sede do ISA, em São Gabriel da Cachoeira (2000), também tem espacialidade resolvida através de volume único, mas a cobertura e as varandas acopladas às fachadas a descaracterizam como projeto do tipo “caixa”.

Em 2001, no projeto de um edifício comercial em Brasília, os arquitetos parecem adotar a solução do espaço em caixa volumétrica única – dois planos de concreto aparente e dois planos revestidos por muxarabis de madeira conformam a caixa. Mas, um exame mais detido da planta revela que o prédio se compõem por dois blocos retangulares articulados num jogo de passarelas sinuosas – desenho este que será retomado no projeto do Centro Cultural e Comercial do Bexiga.

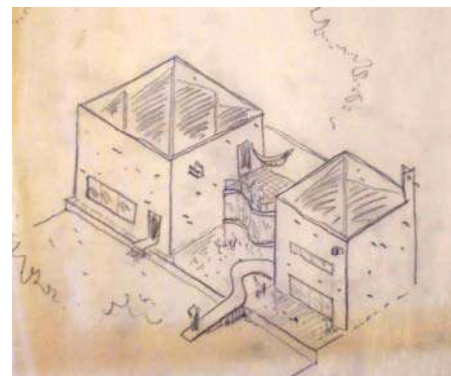


Figura 452 – Atelier Leonel Miroglio.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 453 – Prédio novo da estação Guanabara. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 454 – Teatro-auditório do Conjunto KKKK. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 455 – Intervenção no Conjunto das Retortas. Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoloiello.



Figura 456 – Escola de Panificação (em obras) do Museu do Pão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

O Museu e Instituto Cultural de Cambuí (2001), e o Museu Rodin, também poderiam entrar como exemplo nesse pequeno grupo, embora seus espaços estejam mais condicionados à combinação de empenas do que derivados de uma forma única e fechada.

No projeto para o Centro Comercial e Cultural do Bexiga (2004), o prédio destinado ao teatro retoma a concepção “caixa” com o diferencial de a face externa ser destinada a implantação de um imenso jardim vertical.

Assim como no teatro do Conjunto KKKK, vemos a mesma solução formal adotada no teatro do Bexiga. Ao que parece, em programas de espaços mais fechados, como teatros ou auditórios, os arquitetos têm mais facilidade em arranjar as funções em uma forma única, sem correrem o risco da fragmentação ou decomposição em volumes articulados.

O uso de volume tipo “caixa” na proposta da implantação do Museu da Cidade (2004), no conjunto Palácio das Indústrias/Casa das Retortas é um exercício formal do que será proposto no Museu do Pão, em Ilópolis. No Museu da Cidade, os arquitetos conseguem num volume quase cúbico, em concreto aparente e com poucas aberturas, para abrigar as atividades de apoio necessárias ao pavilhão de eventos (Casa das Retortas) e ao auditório (galpão ao lado das Retortas).

O melhor exemplo da utilização de espaço acondicionado em caixa fechada é o do prédio da Escola de Panificação que compõe o conjunto do Museu do Pão, em Ilópolis. Nele se observa uma espécie de junção do aspecto construtivo do Museu da Cidade com o aspecto formal do prédio novo anexo à Estação Guanabara. Semelhante a um paralelepípedo pousado atrás do prédio do moinho, a Escola de Panificação, juntamente com áreas de apoio como sanitários e depósitos, está inserida em uma edificação de planta retangular construída em concreto armado aparente. Aberturas quadradas são sistematicamente distribuídas ao longo das fachadas maiores, que também possuem rasgos na parte superior



e pequenas aberturas na parte inferior para a ventilação e iluminação do porão destinado à manutenção das instalações. Assim como no anexo da Estação Guanabara, gárgulas resolvem o problema do escoamento das águas pluviais.

#### 4.4. As linhas curvas e sinuosas

A adoção, pelo Brasil Arquitetura, de volumes gerados por uma geometria circular ou linha sinuosa está associada à composição com volumes ortogonais, como um contraponto.

O desprendimento formal em busca de linhas mais sinuosas acontece inicialmente de forma tímida, em projetos como o da Igreja de São Batista (Cambuí, 1978) e da Concha Acústica (Colina, 1982). O primeiro projeto no qual a forma circular torna-se o elemento fundamental da composição dos espaços é o da Casa Ibiúna (Ibiúna, 1984), solução retomada dois anos mais tarde no projeto para o Conjunto de Casas do Sahí (São Sebastião, 1986).

No projeto para Escola da Vila (São Paulo, 2001), um conjunto de volumes novos é proposto junto a uma edificação já existente – um deles, de forma oval, abriga, no nível do térreo, um pátio coberto e, no 1º pavimento, um pequeno auditório. O volume é envolto por rampas de acesso ao andar superior.

No projeto para o concurso da Sede do Grupo Corpo (Belo Horizonte, 2001), as funções são organizadas ao longo de um eixo estrutural, uma grande empena. Em uma das extremidades, em formato de um grão de feijão, localizam-se duas salas de cinema, sala de ensaio, área de camarins e serviços de apoio. Volumetricamente, a composição, que tem diferentes alturas, seria construída em concreto ciclópico com pedra tapiocanga. Os

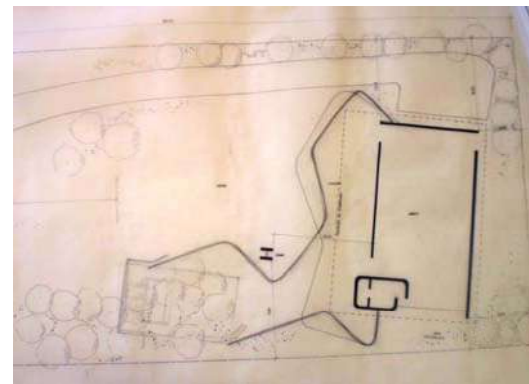


Figura 457 – Igreja de São João Batista.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 458 – Casa do Conjunto no Sahí.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

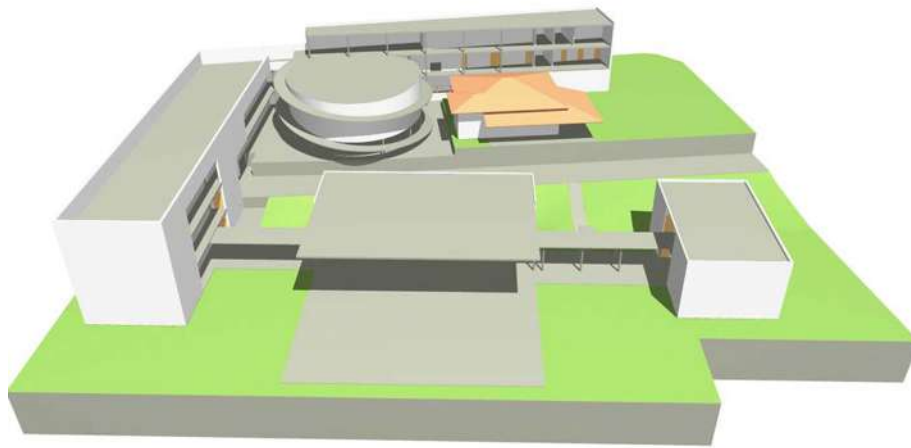


Figura 459 – Maquete eletrônica da Escola da Vila. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 460 e 461 – Croquis para a Sede do Grupo Corpo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



arquitetos utilizaram como referências croquis de Mendelson, Hans Poelzig e Hans Sharoun<sup>380</sup>.

No ano seguinte, no projeto de intervenção no Engenho Central de Piracicaba, o uso da planta circular aparece em dois edifícios. Nos prédios da antiga moenda e refinaria, um volume cilíndrico externo destinado a abrigar o Centro de Debates – um auditório para 320 pessoas – é acoplado ao prédio antigo através de passarela. Um outro volume, esférico, é incorporado ao espaço interno para ser utilizado como *cyber* teatro. O antigo armazém que abrigará o Centro de Acolhimento também está ligado a um volume de planta circular que abrigaria o café.

No edifício projetado como anexo da Pinacoteca Benedito Calixto (Santos, 2005), entre os dois volumes ortogonais paralelos que compõem a proposta, é incorporado um espaço de planta circular – um pequeno planetário que parece tangenciar os dois outros volumes.

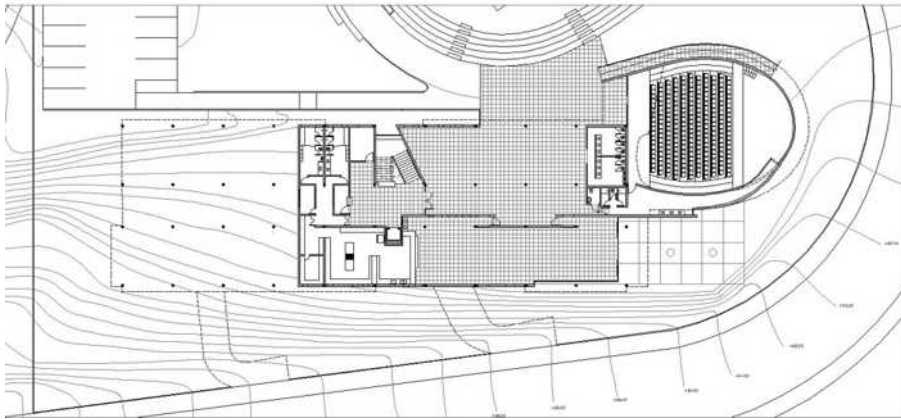
Nos projetos das escolas de Santo André, de 2003 e 2007, a solução adotada na Escola da Vila é retomada. No primeiro, um espaço de planta elíptica – auditório –, toca uma das extremidades do volume retangular, destacando-se dele pela cor azul e pela forma. No segundo, junto a uma combinação de volumes retangulares articulados que se espalham pelo terreno, é acoplado um auditório de formato elíptico e, dentro da mesma premissa do projeto de 2003, seu volume difere-se dos demais pela cor (novamente azul) e pela forma.

Presente em poucos projetos, percebe-se que o uso de formas circulares, ovais ou elípticas sempre está associado a outros volumes, ou seja, o espaço circular não se configura como uma entidade única, exceto nos projetos residenciais de Ibiúna e São Sebastião.



Figuras 462 e 463 – Propostas para o Engenho Central de Piracicaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>380</sup> Fonte: Acervo digital do escritório Brasil Arquitetura.



Figuras 464 e 465 – Planta e vista do Centro Educacional Jd. Santo André (2003). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

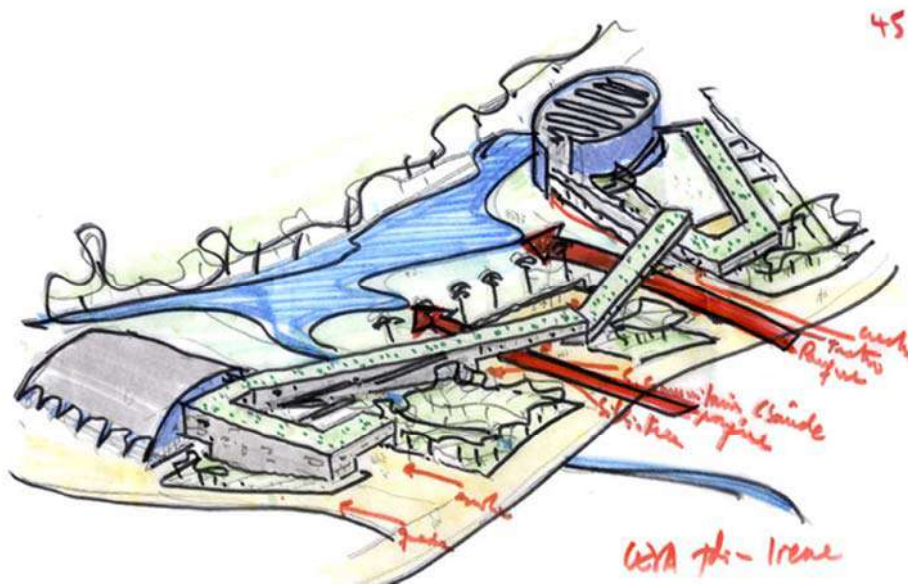


Figura 466 e 467 – Croquis de estudo para o Cesa Jardim Irene (2007). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



#### 4.5. Os jardins verticais e os tetos jardins

A incorporação da vegetação à arquitetura propriamente dita, como elemento de revestimento do prédio, seja ele como paredes de fechamento ou como cobertura tipo “terraço–jardim”, tem ganhado força no repertório formal dos arquitetos nos últimos anos.

As primeiras experiências do uso da vegetação vão aparecer nas residências, como constituintes de tetos ou terraços–jardins. Na residência Itupeva (1981), dois de seus volumes são desenhados como tetos–jardins, assim como nos projetos dos Sobrados Geminados (1981), da Residência Tamboré (1989), da Residência Sílvia e Celso Byron (1991), da Residência Mantiqueira (2000).

Os primeiros projetos não–residenciais que implantam a vegetação como elemento de composição do edifício são o projeto vencedor para a Câmara Municipal de Varginha (1985) e o projeto para a EEPG Noedir Mazzini (1987). Recentemente, os arquitetos adotaram a mesma solução no Cesa Jardim Irene (Santo André, 2007 – projeto em andamento), como já haviam proposto no Centro Educacional Jardim Santo André, de 2003.

Em 1991, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki participam como colaboradores de Lina Bo Bardi no projeto de readequação do Palácio das Indústrias para sediar a Prefeitura de São Paulo. Lina propõe a implantação das secretarias em um prédio novo, ao lado do palácio. É exatamente nesse prédio que os arquitetos vão se deparar com o desenho de um grande jardim vertical inserido em uma das fachadas laterais – assim como Lina já havia proposto num dos estudos para o Masp, ou como foi executado na Casa Chame–Chame e na Casa de Valéria Cirrel. No mesmo ano, no projeto para o prédio novo anexo à Estação Guanabara, Lina Bo Bardi usa o recurso do teto–jardim.

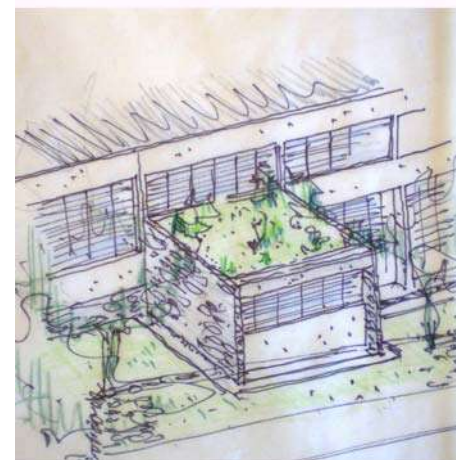
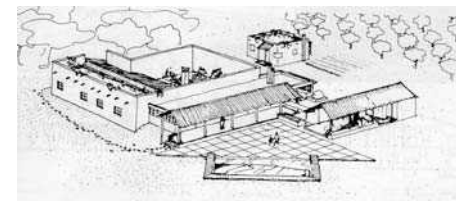


Figura 468, 469 e 470 – Residência Itupeva; Residência Tamboré I; EEPG Noedir Mazzini. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

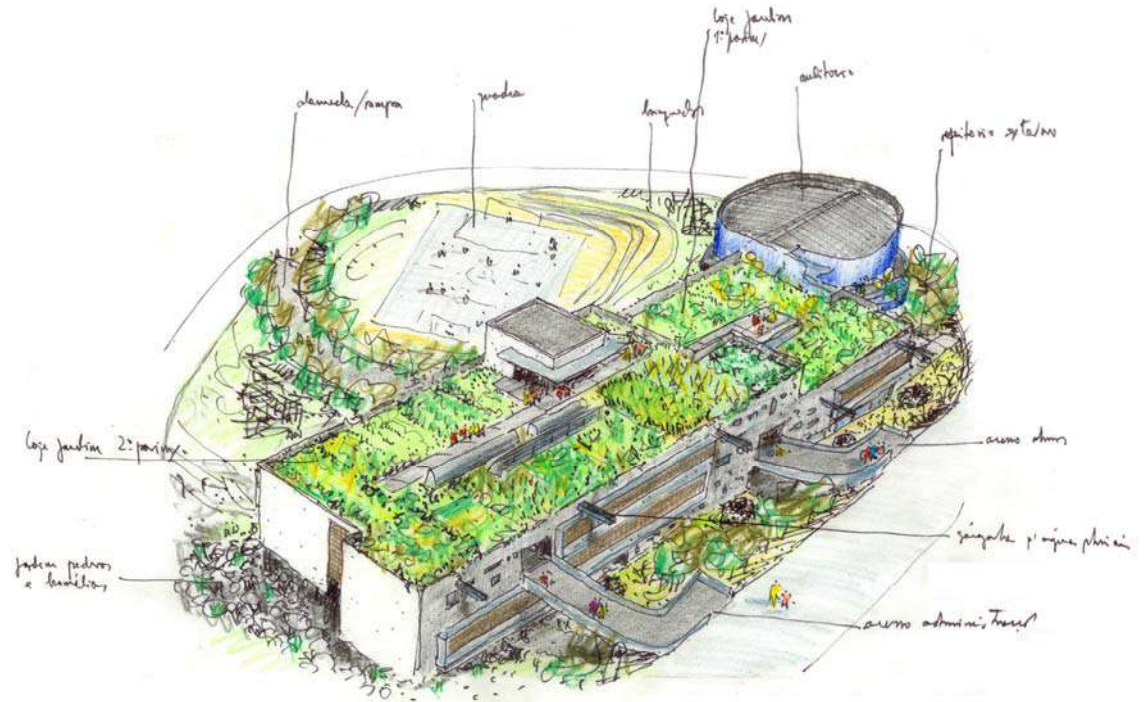


Figura 471 – Planta e vista da Cesa Jardim Santo  
André (2003). Fonte: Acervo do escritório Brasil  
Arquitetura.

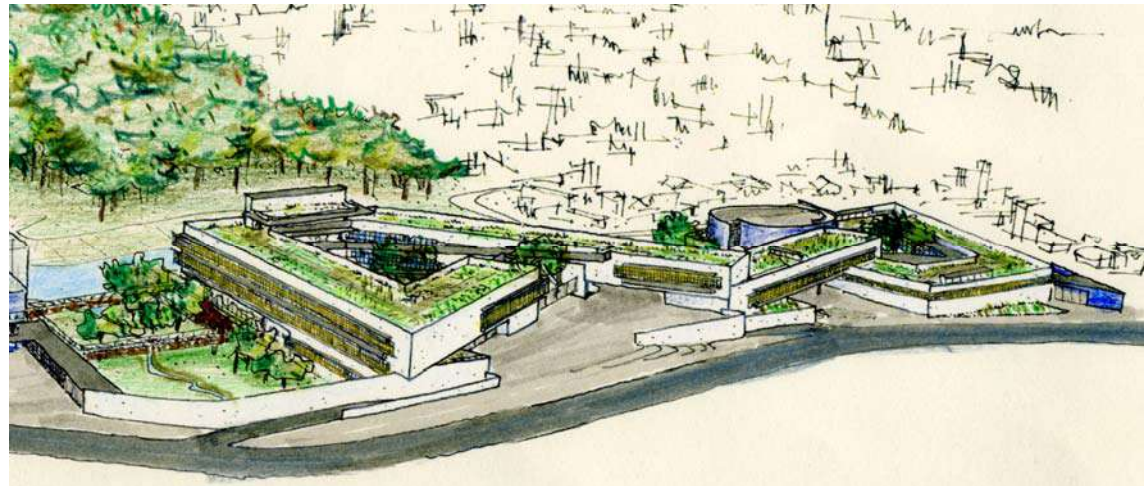


Figura 472 – Croqui de estudo para Cesa Jardim Irene  
(2007). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Em 2002, os arquitetos resgatam a idéia do muro vertical e a incorporam no projeto para o Centro Cultural Tacaruna – uma grande parede verde que separa o prédio antigo do novo, servindo de fundo para a esplanada criada entre eles.

No projeto para o Centro Comercial e Cultural do Bexiga, a vegetação permeia o espaço entre os prédios na grelha que compõem a fachada interna do centro comercial e está presente no revestimento externo do teatro, uma mistura de concreto, terra e espécies vegetais parasitas.

O prédio da Escola de Panificação (2005), no Museu do Pão, em Ilopolis, retoma, assim como a sua tipologia, o mesmo teto-jardim incorporado ao prédio novo do Centro Cultural na Estação Guanabara. Nesse caso, pela impossibilidade de implantação de sistema de ar condicionado, a cobertura da laje com jardim tem também a função de refrigerar o espaço da cozinha. A solução é recorrente nas residências Cotia II e Ubatuba, ambas de 2006.

O uso de teto ou terraços-jardins<sup>381</sup> está mais associado à questão técnica do que à formal. Em muitos projetos os arquitetos adotaram a cobertura tradicional em estrutura de madeira e telhas cerâmicas, mas, a busca por soluções técnicas mais eficientes os fez adotar este sistema.

Figuras 473 e 474 – Jardins verticais no Centro Comercial e Cultural do Bexiga. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



<sup>381</sup> O teto-jardim é uma das tecnologias sustentáveis que mais alia funcionalidade, conforto e estética. O sistema de cobertura com vegetação em sua superfície absorve mais gás carbônico do ambiente, reduz gastos e usos com materiais como cerâmica, concreto, cimento e aço, pode ser utilizado no reuso das águas das chuvas ou de irrigação desses vegetais e promove o conforto térmico interno à construção já que mantém a temperatura entre 18°C e 26°C. Fonte: Teto-jardim, tecnologia a favor de Teresina. Disponível em <<http://n-aureacosta.blogspot.com/2008/08/teto-jardim-tecnologia-favor-de.html>>. Acesso em 29 out 2008.





Figura 475 – Maquete para o concurso do Paço Municipal de Hortolândia. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 476 – Maquete eletrônica para o concurso da Sede do Iphan. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 477 – Maquete eletrônica para a Praça das Artes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

#### 4.6. Os rasgos horizontais e as aberturas aleatórias

A incorporação das aberturas nos projetos do escritório Brasil Arquitetura, exceção feita às residências que possuem características particulares e individualizadas, divide-se em dois grupos bastante reincidentes: pequenas aberturas aleatórias soltas na fachada e adoção de grandes rasgos horizontais.

Dentro do primeiro grupo podemos destacar a indústria Grisbi de Camaçari, onde os arquitetos brincam com janelas quadradas em dois tamanhos e alguns rasgos verticais e o Velório do cemitério São Paulo (1990), que tem a fachada perfurada por vários quadradinhos, configurando-se quase como um muxarabi. O bloco do teatro-auditório do Conjunto KKKK (Registro, 1996) e o bloco novo incorporado à Estação Guanabara (Campinas, 2001) são caixas fechadas com pequenas e poucas aberturas quadradas, assim como ocorre na Escola de Panificação do Museu do Pão (Ilópolis, 2005). O projeto para o concurso do Paço Municipal de Hortolândia (Hortolândia, 2006) tem blocos com uma das fachadas totalmente abertas, em vidro, e outra, totalmente fechada, com pequenas aberturas para acesso. O projeto para a Sede do Iphan (Brasília, 2006) trabalha com pequenas e grandes aberturas compondo uma mesma fachada. Em projeto recente para edifício comercial em Brasília DF (2008), os arquitetos brincam com aberturas retangulares e quadradas nas empenas de concreto aparente.

A nosso ver, o projeto da Praça das Artes (São Paulo, 2006) é o que melhor expressa essa linha de composição – grandes empenas, ora totalmente fechadas, ora com uma profusão de aberturas de diferentes tamanhos compõem o jogo volumétrico dos prédios.

No segundo grupo, as primeiras aparições dos rasgos horizontais podem ser verificadas no prédio da Esan (São Paulo, 1990), no prédio novo da escola Coronel Joaquim José (São João da Boa Vista, 1992), que adota vãos corridos para as aberturas das salas de aula,

assim como o anexo do Teatro Polytheama (Jundiaí, 1995). A sede do grupo Corpo (Belo Horizonte, 2001), o Centro Educacional Jardim Santo André (Santo André, 2003) e o Cesa Jardim Irene (Santo André, 2007) também compõem o grupo.

Na adoção desses princípios de ordenação dos cheios e vazios nota-se a influência, mais uma vez, da dupla formação dos arquitetos – de uma delas, que faz parte do repertório da arquitetura moderna brasileira e será bastante utilizado pela arquitetura paulista, advém o uso dos grandes fechamentos envidraçados conseguidos em função da independência entre estrutura e vedação, propiciada pela estrutura independente; da outra, recorrem à busca por novas linguagens. Para Maria Alice Junqueira Bastos, nos anos 1970 – exatamente quando os arquitetos integrantes do Brasil Arquitetura estão na universidade – há “uma retomada do debate arquitetônico”:

havia um clima de inquietude entre estudantes de arquitetura e jovens arquitetos que sentiam o peso de um receituário extremamente rígido, influenciados naturalmente por revisões da arquitetura moderna no cenário internacional [...] a arquitetura moderna brasileira havia se encaminhado e tal forma, que possuía um repertório formal não só de elementos construtivos (a grande laje, as rampas, os espaços internos integrados, as empenas), como da própria combinação desses elementos<sup>382</sup>.

No capítulo seguinte do mesmo livro, Bastos analisa quatro edifícios que colocam em voga essa discussão: Centro Cultural São Paulo (1975–1982, São Paulo SP), edifícios da Av. Berrini (197–1990, São Paulo SP), edifício-sede da Companhia Hidroelétrica do Rio São Francisco (1977–1982, Salvador BA) e o Sesc Pompéia (1977–1986, São Paulo SP). Sobre este último, a autora destaca que Lina “partiu da aceitação da cidade, com seus contrastes,

<sup>382</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003, p. 53–54.



Figura 478 – Prédio novo da EEPG Cel. Joaquim José. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



Figura 479 – Escola de Santo André (2003).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

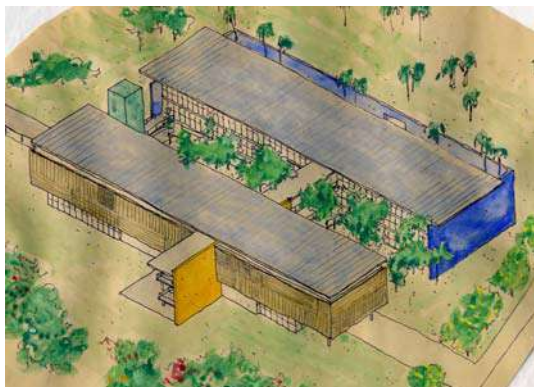


Figura 480 – Projeto da Faculdade de Odontologia da Universidade Brás Cubas.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 481 – Residência Atibaia. Fonte:  
Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

sua feiúra, suas nesgas de beleza e de alegria. Partiu do desejo de se constituir numa nesga feliz, dando novo significado a um trecho da cidade. A atitude de aceitação é em si um fator que demonstra uma enorme mudança de direção em relação ao que vinha sendo proposto pelas correntes mais hegemônicas da arquitetura moderna brasileira<sup>383</sup>. É exatamente nesta obra que os arquitetos terão contato com esse jogo de cheios e vazios, ao se depararem com as aberturas aleatórias colocadas nos prédios do complexo esportivo.

#### 4.7. As pontes e as passarelas

A solução de ligação entre o novo e o velho através de um ente físico também aparece recorrentemente em outros projetos do Brasil Arquitetura. A ponte ou passarela é um elemento arquitetônico presente no projeto do Teatro Polytheama, Museu de Cambuí, Museu do Telefone, Museu do Pão.

A passagem coberta já se fazia presente no primeiro projeto do trio, a Vila Operária Grisbi e é retomada no projeto vencedor de concurso, em 1994, para a Faculdade de Odontologia da Universidade Brás Cubas, onde dois blocos retangulares paralelos se ligam por passarelas; no Ateliê Leone Miroglio (1994); na residência Cotia (1999); na residência Atibaia (2001).

A adoção desse princípio é bem recebida no caso das intervenções em edifícios e sítios históricos. De um lado está o *velho* e de outro está o *novo*, cada um com a sua representatividade. Ambos podem ou não ter o mesmo programa, mas, quando há a distinção programática, os arquitetos ficam mais à vontade para decidir quais funções são mais adequadas ao prédio antigo e quais devem ser destinadas ao prédio novo. A relação

<sup>383</sup> Idem, ibidem, p. 88.

entre eles, quando necessária, é resolvida pela incorporação de passarelas, passagens, passadiços.

Como a “ponte de ligação” é um tema recorrente em muitos trabalhos, é possível dizer que, desde o projeto do Teatro Polytheama (1995), passando pelo do Museu do Telefone (2000), do Museu de Cambuí (2001), do Museu Rodin (2002), do de Tacaruna (2002) até o do Moinho de Ilópolis (2005), há um processo de amadurecimento dos arquitetos em relação ao uso da ligação física e até simbólica entre o novo e o antigo.

Em projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos, mais do que soluções funcionais, de ligação entre espaços ou prédios, as passarelas ou pontes têm uma enorme carga simbólica que se sobrepõe a outras soluções de projeto que poderiam ser utilizadas. A ligação parece diminuir a atitude de confronto entre o velho e o novo, transformando-se num símbolo de atitude de coexistência, como o que se vê em projetos onde há a ligação do *novo* com o *novo*.

O próprio espaço criado entre os prédios – novo e velho ora mais próximos, ora mais afastados –, também diminui essa tensão, esse confronto. É como se cada projeto em que há a relação da intervenção contemporânea com o preexistente fosse um exercício de como atuar na cidade, onde edificações de várias idades e estilos se justapõem. Em uma primeira aproximação, os arquitetos explicam o tema com argumentos exclusivamente funcionais, mas, quando questionado sobre suas implicações conceituais, Ferraz considera: “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”<sup>384</sup>.

---

<sup>384</sup> Depoimento de Marcelo Ferraz em entrevista à autora, realizado dia 09 de abril de 2008.





Figura 482 – Ligação entre o prédio do Mercado de Cambuí e o anexo nos fundos (em obras). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

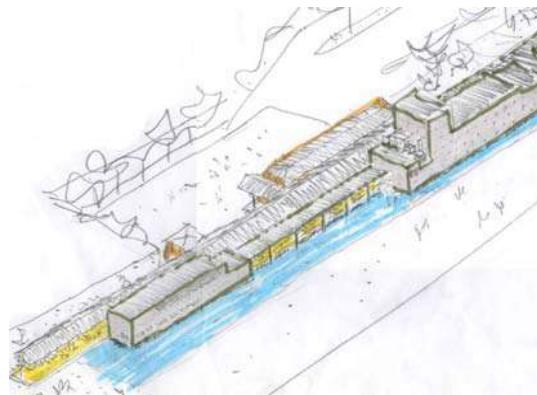


Figura 483 – Croqui para o Centro Cultural de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Uma das tipologias mais utilizadas como passagem ou passarela é a que aparece no projeto da Grisbi de Camaçari – a passagem coberta em laje maciça plana apoiada sobre pilares de seção circular ambas em concreto aparente. O modelo é reutilizado no Conjunto KKKK, onde a passarela une o velho edifício do Engenho aos galpões; é dela que se projeta o braço que compõe a marquise atirantada, em referência ao antigo espaço avarandado. Esse elemento que demonstra o claro contraste entre o que é o novo e o que é o antigo tem presença muito marcante no conjunto.

Talvez por isso, por ter se tornado uma solução que deu certo do ponto de vista formal e funcional, os arquitetos a tenham repetido tantas vezes, algumas até transcendendo o uso estrito de passagem ao serem transformadas em espaços de estar. É o caso da Praça dos Expedicionários (Registro, 1997), do Largo do Mercado (Cambuí, 2001) e do Forte de Itapema (Guarujá, 2005), onde as lajes de concreto sobre finos filares se expandem para se tornarem coberturas de espaços destinados a pequenos locais de comércio. Esses abrigos se ampliam e tornam-se espaços de convívio nos projetos da Biblioteca de Registro (Registro, 2004) e da reforma do Instituto Goethe (São Paulo, 2005).

Em alguns projetos – da Estação Guanabara (2001), da Escola da Vila (2001), do Centro Cultural Tacaruna (2002) e da ampliação do Mercado Municipal de Cambuí (2006) – prevalece o aspecto funcional estrito de elo de ligação, portanto, as passarelas se prestam apenas como passagens cobertas entre um ou mais corpos integrantes da edificação. No projeto para o concurso do Centro Cultural de Araras (2004), a passarela coberta tem a função de estruturar toda a composição de blocos novos e de blocos velhos ao continuar o desenho da antiga gare existente. No plano urbanístico para a cidade de Várzea Paulista (2006), interior de São Paulo, além do caráter funcional, as passarelas têm a tripla responsabilidade de ligar edificações de usos distintos, orientar os caminhos e ajustar as diferenças de níveis entre elas.



Um outro tipo de passarela é possível de ser verificada no Museu Rodin, onde a estrutura não é mais ao nível do chão, mas, sim, suspensa, promovendo a ligação aérea entre corpos edificados. Estrutura idêntica foi usada anteriormente no projeto do Edifício Anima, em Brasília, comprovando que o estratagema já tinha sido desenvolvido anteriormente. Também é provável que é a repercussão positiva da solução no Museu Rodin explique a presença do mesmo desenho no projeto do concurso para a Nova Sede do Iphan (2006).

Saindo um pouco do padrão descrito acima, temos a ligação entre os diversos blocos que compõem a residência Gilberto Tomé – cuja passarela é totalmente desprendida de qualquer rigor formal ao adotar linhas curvas. Talvez por ser ela uma casa de campo, os arquitetos se sentiram mais à vontade para explorar a liberdade das linhas sinuosas em meio à natureza.

#### 4.8. Incorporação de elementos tradicionais

É recorrente na arquitetura do escritório o uso de elementos relacionados à tradição e ao modo de fazer artesanal. O contato com o fazer popular aprendido com Lina Bo Bardi, o olhar tardio para os ensinamentos de Lucio Costa e a própria origem mineira dos arquitetos abrandam a arquitetura mais rígida originária da formação uspiana com a integração de materiais, técnicas construtivas e tipologias da arquitetura tradicional.

Na indústria têxtil Grisbi da Bahia verifica-se grandes planos de elementos vazados em concreto aparente que têm dupla função – dividir espaços e permitir a iluminação e ventilação necessárias. A mesma solução, com as mesmas funções, é retomada na residência João A. C. Mello, enquanto na residência Baleia (1985) a composição dos painéis vazados confere certa mobilidade à fachada. Na residência Josafá de Souza (1980), em uma solução tipicamente rural, o fechamento frontal do terreno é feito pelo entrelaçamento

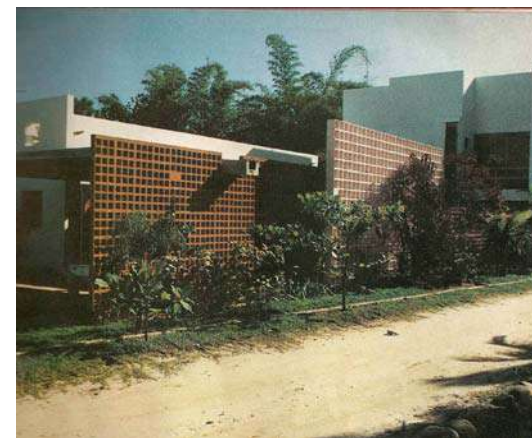


Figura 484 – Residência da Baleia. Fonte: Revista AU, n. 32, 1990, p. 59.

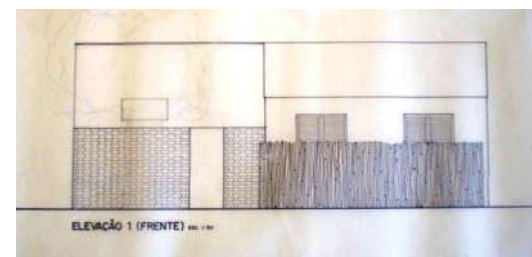


Figura 485 – Residência Josafá de Souza. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 486 – Residência Paúba - varanda.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 487 – Residência Mantiqueira. Fonte:  
Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

artesanal de varas de bambu. Na residência Paúba (1986), a união entre as linhas rígidas da arquitetura moderna e a presença de elementos da tradição se faz a partir de clara influência de Lucio Costa<sup>385</sup>, pois, em contraste às grandes empenas brancas são acopladas varandas bem ao modo colonial, com cobertura em meia água de telhas de barro, apoiadas em estrutura de eucalipto. Os pilares de eucalipto são apoiados numa espécie de discos de pedra, que afastam a madeira da umidade, solução idêntica à adotada na residência Mantiqueira.

Em seu livro *Arquitetura rural da Serra da Mantiqueira*<sup>386</sup>, fruto de um estudo fotográfico realizado no sul de Minas Gerais, Marcelo Ferraz demonstra todo seu interesse pela arquitetura vernacular das regiões rurais. A “arquitetura anônima” ali descoberta torna-se potencialmente referência para trabalhos assinados pelo escritório: “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”.<sup>387</sup>

As fotos do livro – editado pelo Instituto Quadrante, atual Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – revelam o modo de vida rural, com o homem, a arquitetura e as paisagens do interior do país. A pesquisa teve início a partir de um levantamento para a exposição *Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique*, dirigida por Lina Bo Bardi, em 1984. Com um vasto material

<sup>385</sup> No hotel do Parque São Clemente, em Nova Friburgo RJ, e no conjunto Parque Guinle, no Rio de Janeiro RJ, o arquiteto Lucio Costa não deixa dúvidas quanto às possibilidades de integração de elementos tradicionais às linhas da arquitetura moderna. Segundo Yves Bruand, no projeto do hotel, Costa “a síntese entre a tradição local e o espírito moderno, apropriada à paisagem, atinge o ponto alto da perfeição”, retomada no projeto do Parque Guinle, onde “a originalidade do conjunto deve-se às afinidades que Lucio Costa conseguiu estabelecer entre esses edifícios puramente modernos e a tradição local, graças a uma hábil transposição de certas particularidades desta tradição”. Fonte: BRUAND, Yves, op. cit., p. 132–137.

<sup>386</sup> FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

<sup>387</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, em 12 de novembro de 2007.

fotográfico em mãos, Ferraz teve a idéia do livro. Olhado retrospectivamente, o desejo que resultou no livro se apresenta ao autor como uma motivação inconsciente de origem infantil:

Olhando depois, parece que foi um acerto de contas com um ambiente que eu vivi na infância. Minha mãe era inspetora de escola rural e eu viajava muito pela roça, como mascote, como criança ainda pequena e vivi um pouco daquele mundo das escolas rurais, andava pela Mantiqueira. Meu pai era professor de geografia, vivia falando da paisagem, de terreno assim, de terreno assado, mata primária, mata secundária<sup>388</sup>.

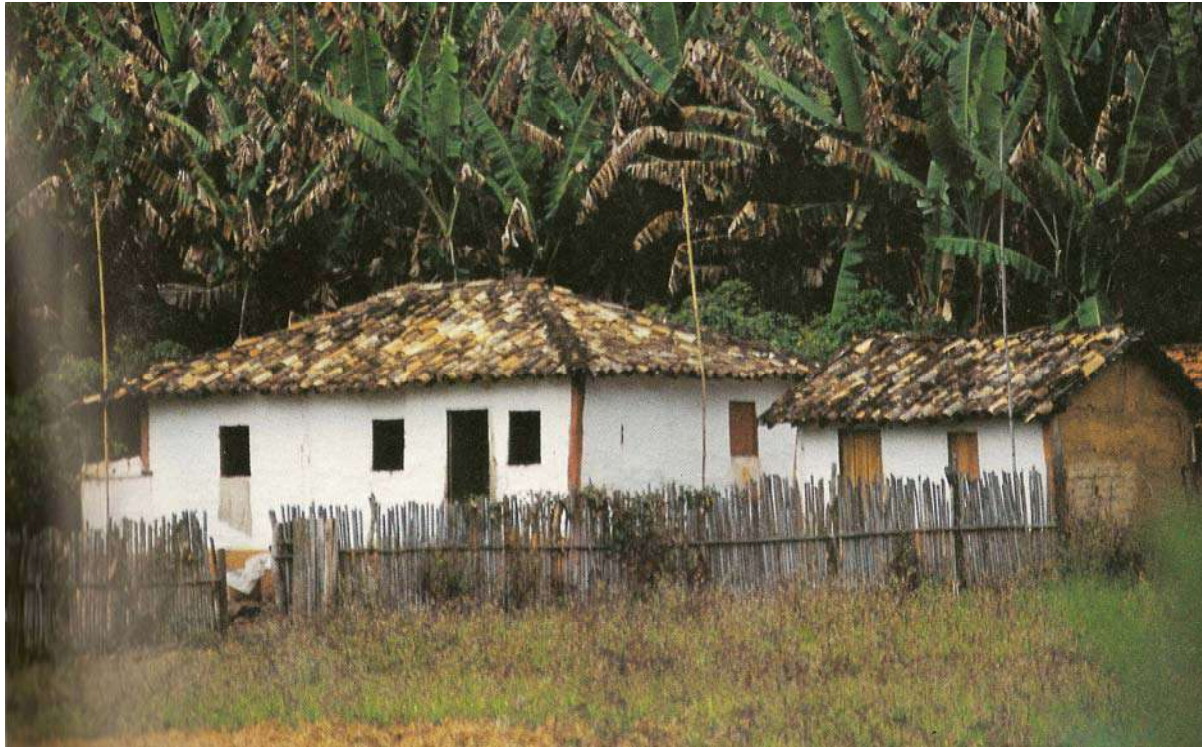


Figura 488 – Foto do livro *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira*. Foto: Marcelo Ferraz.

<sup>388</sup> Entrevista de Marcelo Ferraz à Fernanda Vallerio, Helena Miranda e Nádia Dutra, novembro de 2006. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.



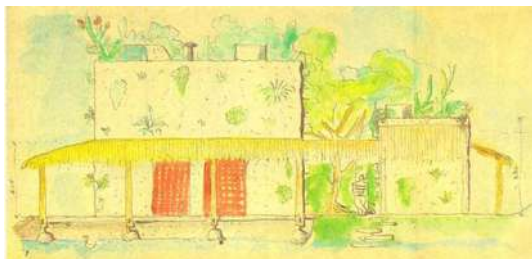


Figura 489 – Croqui de Lina Bo Bardi para Casa Valéria Cirrel. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 118.



Figura 490 – Porta de muxarabi no Solar do Unhão. Foto: Patricia Viceconti Nahas

Para além dos resíduos de memória infantil, é visível nesta adesão ao popular, ao rural e às especificidades do povo simples do interior, uma empatia com a visão de mundo de Lina Bo Bardi, como se revela nas palavras da própria arquiteta ao apresentar o livro:

o homem do povo sabe construir, é arquiteto por intuição, não erra; quando constrói uma casa a constrói para suprir as exigências de sua vida; a harmonia de suas construções é a harmonia natural das coisas não contaminadas pela cultura falsa, pela soberba e pelo dinheiro<sup>389</sup>.

Depreende-se aqui uma ética da necessidade, simples, porém ativa, onde utilidade despreziosa se opõe ao artifício dispendioso.

No caso dos muxarabis, o primeiro contato de Marcelo Ferraz com o uso das treliças em madeira foi na obra do Sesc Pompéia, onde sua presença pode ser observada em alguns fechamentos dos galpões antigos e nos fechamentos dos buracos do prédio novo. A arquiteta Lina Bo Bardi já havia utilizado esse recurso na Casa Valéria Cirrel, São Paulo SP, e em um estudo de caso, ambos de 1958; incorpora o elemento na restauração do conjunto do Unhão, Salvador BA, 1959. Já com Ferraz como colaborador, adota o fechamento em muxarabi na Capela Santa Maria dos Anjos, Ibiúna SP, 1978 e nos buracos propostos no Restaurante Coatí, nesse caso, tendo também a colaboração de Marcelo Suzuki.

O uso do muxarabi ou treliças de madeira nos remete mais uma vez a Lucio Costa. Conforme nos diz Yves Bruand,

Lucio Costa concluíra estar a arquitetura brasileira tradicional muito mais próxima do que se supunha da arquitetura contemporânea; descobrira que os verdadeiros problemas arquitetônicos tinham sido percebidos e

<sup>389</sup> Apresentação de Lina Bo Bardi In FERRAZ, Marcelo C, op. cit, p. 07.

resolvidos com bom senso pela arquitetura colonial. Visto que podia oferecer ótimas lições, não deveria ser relegada ao esquecimento<sup>390</sup>.

Segundo Bruand, foi justamente o desejo de integrar o passado ao presente, sem o risco de uma ruptura, que moveu o arquiteto carioca a introduzir o elemento tradicional na arquitetura moderna:

A incorporação de motivos tomados de empréstimo à arquitetura luso-brasileira jamais foi feita em detrimento do caráter estritamente contemporâneo das obras de Lucio Costa. Muxarabis, venezianas, detalhes decorativos inspirados em modelos antigos só surgiram e casas onde a técnica construtiva empregada e a expressão formal dela resultante pertenciam tão claramente a este século, que nenhuma dúvida podia persistir [...]. Assim, esses elementos tomados de empréstimo do passado jamais eram pastiches, não tinham por objetivo copiar o passado, como já foi sublinhado; visavam somente criar uma atmosfera psicológica e garantir uma continuidade espiritual entre a arquitetura local de outrora e a arquitetura contemporânea, em nenhum caso prejudicando a independência total desta. Aliás, os elementos tomados de empréstimo propriamente ditos são bastante raros, tendo Lucio Costa se dedicado mais a transposições: dessa maneira conseguiu elaborar um vocabulário absolutamente novo, conservando ao mesmo tempo, profundas afinidades com a tradição local [...] só assumiu a sua dimensão mais significativa nos programas que respondiam a necessidades novas, sem precedentes imediatos na arquitetura antiga, levando a obras notáveis como o hotel do Parque São



Figura 491 – Croqui de Lina Bo Bardi para Capela Santa Maria dos Anjos. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 250.



Figura 492 – Restaurante Coatí.. Fonte: Oliveira, 2002, p. 154.

<sup>390</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 124.



Clemente, em Nova Friburgo, e o conjunto do Parque Guinle, no Rio de Janeiro<sup>391</sup>.

Francisco Fanucci relaciona o uso do muxarabi aos primórdios da arquitetura moderna brasileira e lamenta o abandono tão precoce de um elemento tão funcional:

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 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 dentro e fora; acho que ele é bacana porque não impede a forma de contato com o exterior<sup>392</sup>.

De norte a sul do país, as referências características de cada lugar são passíveis de se constituírem matéria-prima para os arquitetos. Nos projetos realizados em São Gabriel da Cachoeira AM, o saber local das tribos indígenas é incorporado, de forma adaptada, à arquitetura moderna proposta pelos arquitetos. Na sede do ISA, implantada para abrigar encontros da federação de 22 povos indígenas da região e possibilitar a estadia de pesquisadores visitantes, o meio em que o projeto é inserido determina seu partido num resultado que alia princípios racionalistas às condições do local – um grande cubo branco envolto por avarandados de madeira e coberto com técnicas indígenas. Na avaliação de Cecília Rodrigues dos Santos,

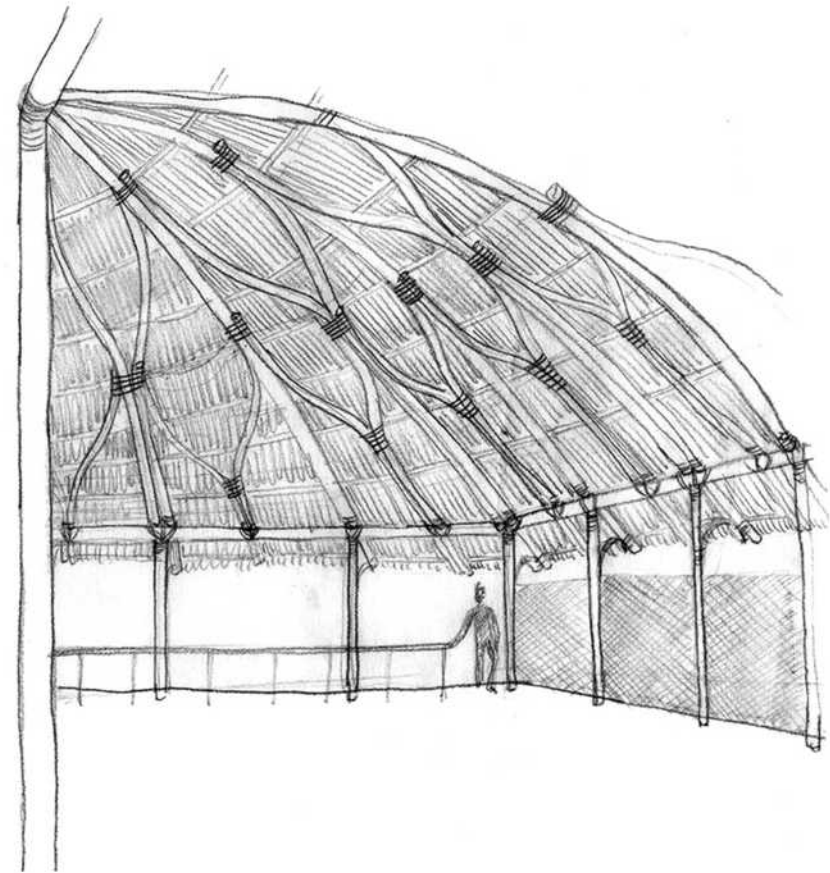


Figura 493 – Sede do ISA. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

A integração do projeto com a região se dá, primeiro e principalmente, através da incorporação dos ‘saberes e fazeres’ dos seus habitantes. Ela se traduz pela preocupação com o conforto ambiental e com o clima em região

<sup>391</sup> Idem, ibidem, p. 132.

<sup>392</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 16 de outubro de 2008.



Figuras 494, 495 e 496 – Detalhes da cobertura do ISA (ao lado); croqui para execução da cobertura da Sede do ISA (acima). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 497 – Detalhe da fixação da estrutura - Sede do ISA. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 498 – Detalhe da parede de concreto riado do Museu do Pão. Foto: Patricia Viceconti Nahas.

tropical, pela segurança em relação à floresta e, sobretudo, pela opção por uma técnica construtiva que utiliza materiais e mão-de-obra disponíveis no local, o que significa economia, rapidez e integração ambiental e cultural<sup>393</sup>.

A edificação parece se integrar perfeitamente ao local – o observador menos atento apreende o prédio como uma construção indígena. Só ao aproximar-se dele é que percebe a mescla das arquiteturas tradicional e contemporânea. Os arquitetos utilizam, mais uma vez, uma das lições de Lucio Costa, ao perceberem que potencialidades da tradição podem ser incorporadas às técnicas atuais: “a arquitetura não pode ser padronizada, tem de ser multifacetada, especialmente em um país como o Brasil. Fizemos uma arquitetura em consonância com o lugar, uma lição de Lucio Costa”. Não apenas o meio geográfico local, mas também a cultura local deve ser absorvida, na opinião do arquiteto: “Ouvir a comunidade é uma atitude óbvia, pois não projetamos com a comunidade, mas para ela. Nessa experiência creio termos dignificado uma técnica já abandonada, tida como superada, mas de grande eficiência”<sup>394</sup>.

Assim como na extremidade Norte, na extremidade Sul do país, no projeto para o Museu do Pão de Ilópolis RS (2005), os arquitetos reaproveitam as características arquitetônicas tradicionais que conseguem apreender após cuidadoso olhar voltado para a cultura material local. A nova arquitetura projetada faz referências sutis e indiretas – caso do uso do concreto aparente marcado pelo ripado das formas, que mimetiza os prédios novos em meio a uma paisagem onde há o predomínio de construções em madeira, típicas da imigração italiana na região – ou visíveis e diretas – como é o caso do desenho dos passadiços e a adoção de pilares artesanais, muito próximos do detalhamento encontrado por lá. Mesmo o

<sup>393</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues. Sede do ISA – Instituto Sócio-Ambiental. In FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo, op. cit, p. 84.

<sup>394</sup> FERRAZ, Marcelo; FANUCCI, Francisco. Apud LEAL, Ledy Valporto. Cultura Retraçada. *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, ano 22, n.158, mai. 2007, p. 35.



contraste entre o edifício de madeira e o edifício de concreto armado é explicado pelos arquitetos como um resgate da diferenciação de programas existente na arquitetura italiana imigrante, onde todos os ambientes eram edificados em madeira de araucária, exceto a cozinha construída em pedra devido a presença do fogo. No conjunto do Museu do Pão, a Escola de Padeiros representaria a cozinha, o que justificaria a sua construção em bloco quase que hermético de concreto armado.

Muitas soluções presentes na obra do Brasil Arquitetura nos remetem à arquitetura de Lina Bo Bardi, principalmente quando se trata de programas que associam o novo ao velho. Os pequenos detalhes como gárgulas ou revestimentos de cascalhos ou conchas, a adoção de materiais tradicionais e técnicas locais artesanais, a releitura do saber e fazer popular, assim como o contraste buscado entre velho e novo conforma um universo particular que habita a obra de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci desde os primeiros projetos.

No projeto para o prédio do teatro do Conjunto KKKK, por exemplo, é possível verificar o quanto esta sensibilidade de Lina para os pequenos detalhes influenciou os arquitetos, principalmente quando estão envolvidas questões relativas a preservar o antigo e projetar o novo. No prédio, originalmente, havia a previsão de se construir uma concha ao redor da abertura traseira do palco, sendo que esse elemento escultórico seria revestido por pedrinhas e motivos marinhos:

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 desembarcavam 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...<sup>395</sup>

Essas mesmas pedrinhas, juntamente com cacos de cerâmica, foram utilizadas como revestimento nas casas do Chame–Chame (Salvador) e Valéria Cirrel (São Paulo), construídas por Lina Bo Bardi no final de década de 1950<sup>396</sup>.

#### 4.9. Incorporação das artes plásticas à arquitetura

A incorporação das artes plásticas aos projetos de arquitetura tem uma certa constância na produção de Ferraz e Fanucci e nos remete aos primórdios da arquitetura moderna, quando Le Corbusier pregava a síntese das artes, postulado que revela-se bastante presente no início da arquitetura moderna brasileira, como pode-se observar no projeto do prédio para o Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro RJ, 1936–1943):

A equipe brasileira [...] apelou desde o início para o pintor Cândido Portinari, os escultores Bruno Giorgi, Antônio Celso e Jacques Lipchitz, o arquiteto–paisagista Roberto Burle–Marx, abrindo caminho para uma colaboração que iria revelar-se frutífera, não apenas no caso específico, como também futuramente<sup>397</sup>.

Segundo Fernanda Fernandes,

Ainda em 1936 o texto de Lucio Costa, *Razões da nova arquitetura*, identifica a importância do diálogo entre as artes para uma significativa produção arquitetônica. No mesmo ano Le Corbusier apresenta aos

<sup>395</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

<sup>396</sup> Cf. OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006, p. 81–157.

<sup>397</sup> BRUAND, Yves, op. cit., p. 93.



arquitetos brasileiros um texto sobre a situação da arquitetura racionalista na Europa e o papel desempenhado pelas artes plásticas na sua produção. Intitulado – *A Arquitetura e as Belas Artes*, o texto foi escrito, segundo consta, durante sua viagem ao Brasil, a bordo do Zepelin. Nele o arquiteto afirma sua conhecida adesão à era da máquina, pautada pela economia de meios e pelo rigor matemático e proporcional, acrescida pelos valores de espaço, luz e volume, qualidades específicas da composição arquitetônica que vão além da pura funcionalidade. No mesmo ensaio discorre sobre a colaboração entre a arquitetura e artes maiores: pintura e escultura, considerando-a um fator positivo que merece ser explorado em casos excepcionais, além de apontar ainda a policromia como necessidade do homem e expressão espontânea da vida<sup>398</sup>.

Fernanda Fernandes ainda discorre sobre o texto de Lucio Costa, *O arquiteto e a sociedade*, no qual ele “aponta como fator essencial pensar a arquitetura na sua dimensão plástica e afirma que o trabalho conjunto de profissionais atuantes em diferentes esferas artísticas deveria acontecer muito mais como inter-relação do que como síntese”<sup>399</sup>.

Essa inter-relação pode ser observada na obra do Brasil Arquitetura. Com diversos projetos ligados a exposições e instituições culturais, o escritório iniciou a prática de integração da arquitetura às artes plásticas no projeto de recuperação do Conjunto KKKK (Registro SP, 1996), ao implantar nas áreas externas duas esculturas – o *Guaracuí*, de Tomie Ohtake, e *Saída de quarta dimensão 2001*, de Yutaka Toyota; ambos artistas de origem japonesa.

No ano seguinte, no projeto para a recharacterização do Bairro Amarelo (Berlim, Alemanha, 1997), os arquitetos criam portas temáticas, que são as entradas do conjunto habitacional,



Figuras 499 e 500 – *Saída de quarta dimensão 2001* e *Guaracuí*, ambos no Conjunto KKKK. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.

<sup>398</sup> FERNDANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes*. Disponível em <[www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf)>. Acesso em 28 out 2008.

<sup>399</sup> Idem, *ibidem*.



Figura 501 – Escultura de Amílcar de Castro no Bairro Amrelo – Berlim. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

cada uma delas com obras de artistas brasileiros – a porta norte, com a escultura em ferro de Amílcar de Castro, representa a riqueza do sub-solo latino americano: o ouro, as pedras, os minérios; a porta sul, com escultura de Miguel dos Santos, representa a diversidade das raças latino americanas; a porta leste, com escultura de Siron Franco, representa os povos fundadores; e a porta oeste, com escultura de Franc Krajcberg, faz referência a natureza da América Latina.

Esse projeto, que visa a dar uma identidade ou vínculo do morador com o seu bairro, vai de encontro ao argumento de Fernanda Fernandes em que a atuação de arte e arquitetura em conjunto gera atributos de significações coletivas:

A destruição causada pela guerra nas cidades européias e os decorrentes problemas da reconstrução fazem com que se destaquem temas que pareciam esquecidos como a questão da identidade e o conseqüente vínculo do habitante com a cidade. Neste sentido ganha destaque a dimensão cívica da cidade como local da política e da vida coletiva em detrimento da ênfase racionalista adotada pela cultura arquitetônica do período entre-guerras, que passa então a ser considerada restritiva. A dimensão artística é então evocada como meio para modelar a vida emocional das massas participando na construção de centros cívicos e comunitários, como espaços qualificados para ação coletiva. Entende-se que a arquitetura e arte, atuando em conjunto, podem conferir uma significação além da técnica às novas formas desejadas para o centro cívico, lugar representativo de um sentimento da coletividade. Delineia-se assim um novo vínculo entre arquitetura e cidade na cultura arquitetônica do pós-guerra<sup>400</sup>.

<sup>400</sup> Idem ibidem.

Em 1998, na reforma do casarão na Av. Paulista para a implantação do *Bank* de Boston, os arquitetos sugerem a compra de duas telas de Amílcar de Castro da série “Azul e Preto”.

Na prática da incorporação das artes plásticas à arquitetura, Fanucci e Ferraz também trabalham com a colocação de tapeçarias nos ambientes projetados, como ocorre na bodega do Museu do Pão em Ilópolis (2005), na museografia do Memorial do Imigrante em Vinhedo SP (2006), propostas também utilizadas por Lina Bo Bardi em muitos de seus projetos, como no Sesc Pompéia, Centro de Convivência em Cananéia, Casa do Benin.

Essa postura do escritório é pautada na retomada de diretrizes tão presentes no início da arquitetura moderna, mas também confunde-se com a vontade de incorporar ao projeto elementos artesanais, considerados aqui como arte, e, nesse caso, presentes particularmente na arquitetura moderna brasileira, aproximando os arquitetos dos trabalhos de Lina Bo Bardi e Lucio Costa.

#### 4.10. Rupturas

Romper com posturas já consolidadas não é uma prática muito comum na obra do Brasil Arquitetura; os arquitetos preferem utilizar o repertório já conhecido e desenvolvido ao longo de toda a sua trajetória, mas se permitem, principalmente em concursos, arriscar novas posturas, como no caso dos concursos para o Centro Cultural Tacaruna (2002, Recife PE), o Centro Cultural de Araras (2004, Araras SP) e a Biblioteca de Praga (2006, Praga, República Tcheca).

No projeto para o Centro Cultural Tacaruna a ruptura está na inexistência do diálogo entre o prédio antigo e o prédio novo, contrariando a postura recorrente dos arquitetos. Aqui, uma grande empena vegetal – um elemento do vocabulário do escritório, mas utilizado de forma



Figura 502 – Memorial do Imigrante. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 503 – Casa do Benin. Foto: Patricica Viceocnti Nahas

inovadora – serve de pano de fundo para o prédio antigo e esconde o “serpenteante” prédio novo.

Com relação ao Centro Cultural de Araras<sup>401</sup>, no estudo preliminar realizado para o concurso de readequação da antiga estação de trem da cidade, porém não entregue, Fanucci e equipe<sup>402</sup> propõem a implantação de blocos em estrutura metálica e fechamento em chapas metálicas como uma referência aos vagões de trem parados na estação. Essa opinião, contudo, não é compartilhada por ao menos um dos autores, pois Francisco Fanucci que afirma ter a idéia do projeto ocorrido de maneira fortuita, quando os arquitetos foram visitar o local:



Figura 504 – Chapa metálica ara fechamento dos prédios novos no Centro Cultural de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Quando estávamos indo para lá, cogitávamos construir com aço, não como uma referência direta a um trem estacionado, mas – por que 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<sup>403</sup>.

A adoção de blocos metálicos, como se fossem *containers*, foge à regra da prática usual do concreto armado aparente tão presente nos projetos do Brasil Arquitetura e nos sugere pensar que os arquitetos, apesar da dupla formação (FAU USP e Lina Bo Bardi) que lhes

<sup>401</sup> Cf. Concurso Nacional de Projetos para Recuperação da Histórica Estação Ferroviária de Araras para implantação do Centro Cultural Municipal, São Paulo, Portal Vitruvius, 2004 <[www.vitruvius.com.br/institucional/inst81/inst81.asp](http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst81/inst81.asp)>. Acesso em 20 out 2008.

<sup>402</sup> Participaram do projeto Anselmo Turazzi e Hermann B. Tatsch.

<sup>403</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 19 de março de 2008.



permitiu a criação de uma linguagem própria, guardam uma postura conservadora em relação às principais premissas da arquitetura paulista que qualificam seu trabalho.

Porém a participação em concursos abertos dá aos arquitetos a possibilidade de exercitarem novas linguagens, se despreendendo da formação e testando novos caminhos. É o que acontece no concurso para a Biblioteca Nacional da República Tcheca, em Praga – um bloco irregular, semelhante a uma pedra, é o núcleo central de sustentação de um cubo de vidro.



Figura 505 – Proposta para biblioteca de Praga. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 506 – Proposta para biblioteca de Praga – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





**Conclusão**  
**Síntese de procedimentos**

---



## Conclusão

### Síntese de procedimentos

---

A trajetória que traçada pelo Brasil Arquitetura ao longo dos quase 30 anos de atuação insere a obra do escritório com relativo destaque na produção arquitetônica brasileira atual. A partir da síntese entre a formação rígida recebida na FAU USP, fruto do momento político vivido pelo país, e o contato com a arquiteta Lina Bo Bardi – e através dela, o olhar para as obras e pressupostos de Lucio Costa –, os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki (enquanto sócio do escritório), desenvolveram uma linguagem arquitetônica própria.

A revisão do percurso dos arquitetos nos mostra que os primeiros projetos estão presos ao ideário propagado na FAU no momento em que eram estudantes, como no Paço Municipal de Cambuí ou nas residências que revelam a presença dos princípios da escola paulista – o protagonismo da estrutura, a racionalização dos espaços e o uso do concreto aparente. E com o decorrer do tempo e após a assimilação de novas referências, o Brasil Arquitetura vai construindo sua própria postura.

A partir do momento em que Marcelo Ferraz torna-se estagiário na obra do Sesc Pompéia. A inicia-se uma experiência vivenciada junto à arquiteta Lina Bo Bardi que vai se intensificar nos anos imediatos, quando se torna colaborador em outros projetos, agora já com a participação dos colegas Marcelo Suzuki e André Vainer. Trata-se, seguramente, de uma segunda escola, um período de consolidação da formação dos arquitetos quando jovens, momento privilegiado, no qual entrarão em contato com novas possibilidades e novas referências que conformará o universo de referência da obra futura. Neste período inicial

são forjados os elementos e princípios que integrarão o repertório futuro da produção do grupo, manifestando-se não só nos aspectos profissionais, mas éticos e pessoais.

A semântica evocada por Lina Bardi— “popular”, “rural”, “vernacular”, “cultura brasileira”, “simbólico”, “cotidiano”, “religioso”, “profano” – que une arquitetura e cultura, despertará o olhar dos então jovens arquitetos para os ensinamentos de Lucio Costa, para a arquitetura do Oriente, da Idade Média e a arquitetura vernacular. É o que permite, em um ambiente profissional que valoriza em extremo o desenvolvimento econômico e o cosmopolitismo cultural, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz assumirem a origem mineira e a valorização do “saber” e “fazer” tradicional encontrado na arquitetura rural do estado de origem. Marcelo Suzuki, também de uma cidade do interior, só que paulista, também passa por processo equivalente. Tal influência, fusionada aos conceitos e critérios aprendidos na escola do professor Artigas, resultará em um amálgama específico, que caracteriza de forma marcante a obra construída e o posicionamento dos arquitetos no meio arquitetônico brasileiro.

Uma das influências imediatas de Lina Bo Bardi foi, sem dúvida, a sua familiaridade com o debate nacional e internacional na área de patrimônio, que se manifesta na obra de intervenção nos galpões da Pompéia. A imediata absorção dessa influência se revela na escolha, por parte do estudante Marcelo Ferraz, da recuperação de uma edificação antiga e sua reutilização com novo uso como tema de seu TGI, desenvolvido durante o ano de 1977.

A maioria dos projetos realizados em colaboração com Lina Bo Bardi insere-se na temática de intervenções em edifícios e sítios históricos, como o trabalho de recuperação do Teatro Polyhteama em Jundiaí SP (1986) e do Centro Histórico de Salvador BA (1986), ou as intervenções na Estação Guanabara em Campinas SP (1990), no Palácio das Indústrias em São Paulo SP (1990) e nos Estúdios Vera Cruz em São Bernardo SP (1991).

Durante boa parte desse trabalho, a ligação entre as produções de Lina e do Brasil Arquitetura é restabelecida, às vezes de maneira mais direta, com citações dos próprios arquitetos, outras, através da análise das obras e a possível identificação do universo de referências compartilhado. Mas há de se ter o cuidado para não correr o risco de o tempo todo pautar as ações do Brasil Arquitetura à luz do que foi realizado por Lina Bo Bardi. A trajetória da arquiteta é uma importante referência para o Brasil Arquitetura, principalmente nos projetos de intervenção em edifícios históricos, assim como o é referência para outros arquitetos.

A visão panorâmica da obra do escritório com a identificação de características consonantes e dissonantes permite a identificação de práticas recorrentes e uma interpretação parcial da produção dos arquitetos relativamente jovens e sócios de escritório muito atuante. A identificação dessas posturas, presentes tanto nos projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos como em projetos com outros programas, conforma uma produção de grande relevância cuja valoração não se resume à evidente qualidade da obra construída, mas advém fundamentalmente da excepcionalidade da mesma, com características únicas, sem paralelo no panorama da arquitetura brasileira contemporânea.

A importância dos programas que envolvem a intervenção no patrimônio histórico e arquitetônico na evolução do escritório salta aos olhos, pois, de quase 200 projetos realizados, cerca de 40 são projetos que colocam em discussão as questões de memória e contemporaneidade e a relação do novo e do velho, que suscitam abordagens sobre o quê preservar, o quê demolir e o quê e como construir. A postura de contraposição e convivência do antigo com o novo será o mote de toda uma produção que vem sendo construída desde o aprendizado no Sesc Pompéia, consolidando-se com o Museu Rodin e atingindo a maturidade com a obra do Museu do Pão. Como são relativamente jovens, tudo leva a crer que outros capítulos ainda serão escritos nos anos vindouros.







## **Referências Bibliográficas**

---



## Referências Bibliográficas Primárias

---

### 1. Artigos sobre a trajetória de Lina Bo Bardi

BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1957.

\_\_\_\_\_. Uma aula de Arquitetura. *Projeto*, São Paulo, n. 133, p. 103-108, 1990.

\_\_\_\_\_. Uma aula de Arquitetura. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 78-80, jan./fev. 1992.

ESTUDANTES holandeses avaliam os trabalhos de Lina Bo Bardi. *Correio da Bahia*. Salvador, 30 jun. 1997, p. 02.

FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1993.

GALLO, Antonella (org.). *Lina Bo Bardi: architetto*. Venezia: Marsilio, 2004.

GIOIA, Mario. Mostra homenageia Lina Bo Bardi. *Jornal A Tarde*. Salvador, 11 jan. 2006.

GOÉS, Marta. Lina Bo Bardi. *Ícaro*, São Paulo, n. 123, p. 42-48, s/d.

GROPPER, Symona. Lina Bo Bardi por inteiro. *Jornal A Tarde*. Salvador, 13 mar. 2006.

GUERRA, Sabrina. Amigos e Farinha em Homenagem a Lina. *Revista Correio*, Uberlândia, p. C1, 07 dez. 2004.

LIÇÃO Maior. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 24, p. 30-31, jun./jul. 1989.

LINA Bardi vem à Bahia para receber homenagem. *Jornal A Tarde*. Salvador, 20 abr. 1986.

LUZ, Márcia Ferreira. A arte de Lina Bo Bardi. *Jornal A Tarde*. Salvador, 22 mai. 2006.

MAHFUZ, Edson. Poesia e Construção – a obra como paradigma da qualidade arquitetônica. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 40, p. 40-41, fev./mar. 1992.

OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi*. 2G, Barcelona, n.23/24, 2002.

\_\_\_\_\_. Lina Bo Bardi: architetture senza età e senza tempo. *Casabella*, Itália, n. 681, p. 36-53, set. 2000.

\_\_\_\_\_. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006.

OLIVEIRA, Raissa Pereira Cintra de. *Permanência e Inovação: o antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SABBAG, Haifa Y. Lina – um passo à frente. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 40, p. 21-33, fev./mar. 1992.

\_\_\_\_\_. A metáfora continua. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 7, p. 50-54, ago. 1986.

SERAPIÃO, Fernando. A Influência de Lina Bo Bardi – Aos 50 anos, o núcleo da escola paulista de arquitetura é notável centro de ensino, pesquisa teórica e debates. *Projeto*, São Paulo, n. 228, p. 78, jan./fev. 1999.

SUBIRATS, Eduardo. Os gigantes e a cidade: Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 37-39, jan./fev. 1992.

## **2. Artigos sobre os projetos de Lina Bo Bardi**

### **1951, Casa de Vidro**

FERRAZ, Marcelo C. Útil, Bela e Cheia de Vida. *A&D*, n. 225, p. 64-73, out. 1998.

### **1957, Masp**

BARDI, Lina Bo; VAN EYCK, Aldo. *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Blau, 1997.

MASP ano 50 – Todo Poder ao Povo. *Bravo*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 24-35, out. 1997

MUSÉE en Péril: un espace trop libre. *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, França, n. 320, p. 134-139, janvier 1999.

### **1959, Solar do Unhão**

SEGAWA, Hugo. Quinta e Solar do Unhão. *Projeto*, São Paulo, n. 40, p. 14,16, 1982.

REIS, Heitor (coord.); RISÉRIO, Antônio (texto). *Mam – Museu de Arte Moderna da Bahia*. Salvador, Governo do Estado da Bahia, fundação Cultural Estado da Bahia, s/d.



### 1976, Igreja Espírito Santo do Cerrado

A METÁFORA Continua. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 2, n. 7, p. 50-54, ago. 1986.

BARDI, Lina Bo; ALMEIDA, Edmar de. *Igreja Espírito Santo do Cerrado*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

IGREJA Espírito Santo do Cerrado. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 40-43, jan./fev. 1992.

### 1977, Sesc Pompéia

ACAYABA, Marlene Milan. Sesc Pompéia, um soco no estômago: Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 36, jan./fev. 1992.

A METÁFORA Continua. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 2, n. 7, p. 50-54, ago. 1986.

BARDI, Lina Bo. Na Pompéia: o bloco esportivo. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 6, novembro/dezembro 1986.

CENTRO de Esparciamento Fábrica da Pompéia. *ARS – Revista Latino Americana de Arquitetura*, Chile, n. 11, p. 42-43, jul. 1989.

CENTRO Sociale e Sportivo Fábrica Pompéia. *Domus*, Itália, n. 717, p. 50-57, jun. 1990.

GOÉS, Marta. A fábrica de arte. *Isto é*, São Paulo, abril 1982.

LAMBERT, Virgínia Stela Bueno. *Lina Bo Bardi e o centro de lazer Sesc fábrica da Pompéia (1977-1986)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005.

MAZZA, Márcio. Sesc Novo em prédio antigo. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 56, p. 128, out./nov. 1994.

SESC; INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Fábrica da Pompéia. Centro de Lazer – Sesc – Fábrica Pompéia: 1977-1986*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Cidadela da Liberdade*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

ZEIN, Ruth Verde. Fábrica da Pompéia, para ver e aprender: Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 24-35, jan./fev. 1992.

### 1978, Capela Santa Maria dos Anjos

CAPELA em Ibiúna. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 44-45, jan./fev. 1992.

**1984, Teatro Oficina**

A METÁFORA Continua. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 2, n. 7, p. 50-54, ago. 1986.

BARDI, Lina Bo. Teatro Oficina. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 7, agosto de 1996.

\_\_\_\_\_; ELITO, Edson; CORRÊA, José Celso Martinez. *Teatro Oficina: 1980-1984*. Portugal: Blau, 1999.

MACUL, Márcia. Teatro Oficina. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 58, fev./mar. 1995, p. 52-54.

MEDEIROS, Jotabê. Zé Celso pede a Gil tombamento. *O Estado de São Paulo*, 19 out. 2007.

O *TEATRO Oficina convoca*. Disponível em <http://teatrooficina.uol.com.br/novosite/estadio/14/12314.html>. Acesso em 30 mai. 2007.

*ZÉ Celso e Gilberto Gil se encontram no Oficina*. Disponível em <http://teatrooficina.uol.com.br/noticias>. Acesso em 10 out. 2007.

**1986, Teatro Polytheama**

AZZONI, Denílson. Jundiá restaura o velho teatro até 1992. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 de dezembro de 1990, p.06.

BARDI, Lina, Bo. Polytheama, uma restauração mais do que necessária. *Projeto*, São Paulo, n. 118, p. 71-75, jan./fev. 1989.

**1986, Recuperação do Centro Histórico de Salvador**

AMADO, Jorge. Jorge Amado e o Pelourinho. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 46, jan./fev. 1992.

AZEVEDO, Paulo Ormindo. Salvador: a difícil reapropriação do patrimônio edificado. *Projeto*, São Paulo, n. 160, p. 40-42, jan./fev. 1993.

BARDI, Lina Bo. Ladeira da Misericórdia: plano piloto. *Projeto*, São Paulo, n. 133, 1990.

\_\_\_\_\_. Ladeira da Misericórdia. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 47-49, jan./fev. 1992.

CASTRO, Daniela. Nas paredes da memória. *Correio da Bahia*. Salvador, 18 jan. 2007, p. 06.

COUTO, Adriana Almeida [et. al.] *Centro Histórico de Salvador, Bahia: patrimônio mundial*. São Paulo: Horizonte Geográfico, 2000.

DONA Lina. *Jornal A Tarde* – Encarte Cultural, Salvador, 19 mar. 2005.

ESPÍRITO da África. *Hotéis, Bares, Restaurantes*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 82-83, set. 1991.

FERRAZ, Marcelo C. O Pelourinho no Pelourinho – 1º Ato. *Revista Metrópole*, Salvador, Ed. KSZ, n.5, out. 2007, p 16-17.

\_\_\_\_\_. O Pelourinho no Pelourinho – 2º Ato. *Revista Metrópole*, Salvador, Ed. KSZ, n.6, nov. 2007, p 48-49.

LIMA, João Filgueiras. Carta do Arquiteto João Filgueiras Lima à Lina. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 50, jan./fev. 1992.

MACHADO, Olenka; ROCHA, Valéria. A Evolução nos 453 anos de Salvador. *Jornal a Tarde*, Salvador, 19 ago. 2002, p. 16.

MAGNAVITA, Pasqualino. Lina Bo Bardi: Salvador, uma paixão. *Projeto*, São Paulo, n. 155, p. 75-78, ago. 1992.

OSTRONOFF, Henrique. Pelourinho: museu ou cidade viva? *Revista Problemas Brasileiros*, São Paulo, ano XLV, n. 382, p. 22-25, jul./ago. 2007.

PRETE, Renata Lo. Gil leva Lina de volta à Bahia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 jan. 1987.

ROSA, Ludmila. Viva arquitetura. *Correio da Bahia*, Salvador, 24 nov. 1993.

SABBAG, Haifa Y. Na alma do edifício. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 4, n. 18, p. 30-36, jun./jul. 1988.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia. *Projeto*, São Paulo, n. 133. p. 47-48, jul. 1990.

\_\_\_\_\_. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 54-55, jan./fev. 1992.

### **1988, Centro Cultural Belém**

BARDI, Lina Bo. Registro de uma Idéia. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 4, n. 20, p. 40-43, out./nov. 1988.

### **1990, Estação Guanabara**

A PRODUÇÃO Recente. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 56-58, jan./fev. 1992.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo C.; SUZUKI, Marcelo. Estação Guanabara. *Projeto*, São Paulo, n. 141, p. 81-83, mai. 1991.

ESTAÇÃO Guanabara. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 81-83, jan./fev. 1992.

**1990-1992, Palácio das Indústrias**

A NOVA Prefeitura de São Paulo. *Projeto*, São Paulo, n. 138, p. 74-77, fev. 1991.

A PRODUÇÃO Recente. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 56-58, jan./fev. 1992.

BARDI, Lina Bo. A nova prefeitura de São Paulo. *Projeto*, São Paulo, n. 138, 1990.

BEM, José Paulo de. Renovação Urbana do Parque Dom Pedro II. *Projeto*, São Paulo, n. 138, p. 70-77, fev. 1991.

ESPÍRITO SANTO, José Macedo. O Palácio das Indústrias e a Prefeitura de São Paulo. *Projeto*, São Paulo, n. 89, jul. 1986.

\_\_\_\_\_. Palácio das Indústrias, reapropriação de um espaço paulistano. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 40, p. 36-38, fev./mar. 1992.

PAULINA, Iracy. A nova Prefeitura já mexe com a cara do centro. *Veja São Paulo*, São Paulo, ano 25, n. 49, p. 10-16, 02 dez. 1992.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Palácio das Indústrias: Memória e cidadania : o restauro para a nova prefeitura de São Paulo*. São Paulo: PW gráficos, 1992.

SABBAG, Haifa Y. Prefeitura de São Paulo. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 40, p. 34-35, fev./mar. 1992.

SOUZA, Maria Tereza. Tijolo por Tijolo. *Construção*, São Paulo, ano XLV, n. 2326, p. 8-11, set. 1992.

**1991, Pavilhão Brasileiro em Sevilha**

A PRODUÇÃO Recente. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 56-58, jan./fev. 1992.

UMA GRANDE Caixa – um memorial para o homem do novo mundo. Especial Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 78-80, jan./fev. 1992.

**3. Artigos sobre a trajetória do escritório Brasil Arquitetura**

A MARCA Contemporânea do Concreto. *Informativo ABCP – Cimento Hoje*, São Paulo, ano 7, n. 48, p. 6-7, jul./ago./set. 2004.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. A Poesia Íntima de um Povo. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 254, p. 46-48 e 50, out./2006.

CRUZ, Eneida Carvalho Ferraz. *Cambuí, 20 casas do século 20*. São Paulo: Ferrari Artes Gráficas, 2006.

FANUCCI, Francisco. Entrevista. *Revista Hitachi*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 5, jul.-ago.-set./2003.

\_\_\_\_\_.; FERRAZ, Marcelo. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERRAZ, Marcelo C. Minha Experiência com Lina. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 40 p. 39, fev./mar/ 1992.

\_\_\_\_\_. Preservação da Vida. Entrevista concedida à Simone Sayegh. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 20, n. 130, p. 48-51, jan. 2005.

\_\_\_\_\_. A alma da arquitetura contemporânea está indo embora, perdendo o sentido. Entrevista concedida à Silvério rocha e Fernando Serapião. *Projeto e Design*, São Paulo, n. 265, p. 6-8, mar. 2002.

\_\_\_\_\_. *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

\_\_\_\_\_. Graças e desgraças de nossas cidades. *Cult*, São Paulo, ano 10, n. 113, p. 47-50, mai. 2007.

LIMA, João Filgueiras. *Brasil Arquitetura – respeito à memória, tradições e características climáticas brasileira*. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/drops/drops16\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/drops/drops16_02.asp)>. Acesso em 29 abr. 2007.

NO CAMINHO da Roça – Arquitetura do Mundo. *Arquitetura e Construção*, São Paulo, ano 10, n. 10, p. 12-13, out./1994.

OLIVEIRA, Raissa. *Entrevista com Marcelo Ferraz*, São Paulo, Portal Vitruvius, jun. 2007 <[www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp](http://www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp)>. Acesso em 30 out 2007.

ORLANDI, Ana Paula. Onda étnica – Marcenaria Baraúna. *Private Brokers*, São Paulo, ano 2, n. 8, p. 98, set./out./nov. 2005.

5ª BIENAL Internacional de Arquitetura e Design, SP – “Representações Nacionais”. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 18, n. 115, p. 35, out. 2003.

#### **4. Artigos sobre os projetos do escritório Brasil Arquitetura**

##### **1978, Paço Municipal de Cambuí**

PAÇO Municipal de Cambuí. *Projeto*, São Paulo, n. 131, p. 36-37, abr./mai.1990.

##### **1980, Grisbi Indústrias Têxteis**

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Opera Interrotta. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ANO 9, n. 51, p 38-45, dez. 1993/ jan. 1994.



**1983, Residência na ilha**

ESPECIAL Habitações Unifamiliares – residências em ilha e campo. *Projeto*, São Paulo, n. 73, p. 82, mar. 85.

**1985, Residência Baleia**

BARDI, Lina Bo. UMA CASA no litoral. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 6, n. 32, p. 58-61, out./nov. 1990.

**1986, EEPG Professor Dantes**

CORREA, Maria Elizabeth Peirão; MELLO, Mirela Geiger De; NEVES, Helia Mari. *Arquitetura escolar paulista : 1890-1920*. São Paulo: FDE - Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1991.

*GRUPO Escolar de Igarapava*. Disponível em <[www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/neh/1911-1915\\_igarapava.pdf](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/neh/1911-1915_igarapava.pdf)> . Acesso em 06 mai 2007.

**1989, Residência Aldeia da Serra**

PUGLIESI, Maria Helena. Arrojada Simplicidade. *Casa e Jardim*, São Paulo, ano 41, n. 480, p. 80-85, 1995.

WENZEL, Maria Conceição. Opção pelo Simples. *Arquitetura e Construção*, São Paulo, ano 9, n. 2, p. 60-65, fev. 1993.

**1989, Residência Cachoeira**

PEDREIRA, Livia. Lembranças da Bahia. *Arquitetura e Construção*, São Paulo, n. 149, p. 94-103, set. 1999.

**1989, Residência Tamboré**

CASA em Tamboré – Barueri. SP. *Architècti – Especial, Brasil, Portugal*, ano 5, n. 19/20, p. 42-45, set./out. 1993.

MORADA Paulista – Casa em Tamboré. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 9, n. 48, p. 35-37, jun./jul. 1993.

ORTIZ, Andréa. A Casa Moderna dos Anos Noventa. *Arquitetura e Construção*, São Paulo, ano 9, n. 11, p. 30-39, nov. 1993.

WENZEL, Maria Conceição; CARVALHO, Deborah M. de. O espelho d'água brilha também à noite. *Casa Claudia*, ano 18, n. 3, p. 56-57, dez. 1994.

#### **1990, ESAN (Escola Superior de Administração e Negócios)**

ANELLI, Renato. Grave Urbanidade. *Projeto*, São Paulo, n. 172, p. 57-58, mar. 1994.

BARDA, Marisa. Regionale e Cosmopolita. *Construire*, Itália, n. 165, p. 112-115, febbraio 1997.

NOVOS edifícios escolares atenderam maior demanda do ensino Privado. *Projeto*, São Paulo, n. 251, p. 114, jan. 2001.

SEGAWA, Hugo. Suave Rudeza. *Projeto*, São Paulo, n. 172, p. 59, mar. 1994.

SUZUKI, Marcelo. Despojamento na Esan. *Projeto*, São Paulo, n. 172, p. 55-56, mar. 1994.

#### **1990, Velório Cemitério São Paulo**

SABBAG, Haifa Y. Espaço Sentinela. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 13, n. 76, p. 88-90, fev./mar. 1998.

#### **1992, EEPG Coronel Joaquim José**

CORREA, Maria Elizabeth Peirão; MELLO, Mirela Geiger De; NEVES, Helia Mari. *Arquitetura escolar paulista : 1890-1920*. São Paulo: FDE - Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1991.

FERREIRA, Avany de Francisco; CORRÊA, Maria Elizabeth Peirão; MELLO, Mirela Geiger de. *Arquitetura Escolar Paulista: restauro*. São Paulo: FDE, 1998.

#### **1994, Residência do Muro Azul**

BAVA, Cristina; SCALZO, Marília. A casa não tem vista, mas o muro deixa tudo azul. *Arquitetura e Construção*, São Paulo, ano 12, n. 11, p. 65-65, nov. 1996.

CASA Kapaz – Caderno Casas do Brasil. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 12, n. 69, p. 54-55, dez. 1996/jan. 1997.

EM ÁREA Urbana, isolada dos ruídos externos. *Finestra*, São Paulo, ano 4, n. 16, p. 104-106, jan. 1999.

MARQUES, Sérgio. Cada Del Muro Azul. *Arquine*, México, n. 3, p. 32-33, primavera 1998.

NALIO, Alessandra. A vida é Azul. *Reformar e Construir*, São Paulo, ano 3, n. 30, p. 58-63, nov. 2000.

**1994, Faculdade de Odontologia da Universidade de Braz Cubas**

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Quando o Concurso comanda o debate. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 10, n. 54, p 74-76, jun./jul. 1994.

**1994, Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro**

MAZZA, Márcio. Com a singeleza de uma oca. *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n. 56, p. 128, out./nov. 1994.

**1995, Teatro Polytheama**

ACS. Polytheama renasce como espaço cultural. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, segunda-feira, 19 out. 1996, p 6.

ALCÂNTARA, Denise de. A restauração do teatro preserva o que é essencial, abrindo espaços para a vida cultural contemporânea. *Projeto*, São Paulo, n. 210, p 32-39, jul. 1997.

BRAZIL – Growth is spreading from Rio and Sao Paulo to a second tier of cities. *Architectural Record*, Estados Unidos, s/n., p. 96-97, set. 1998.

ESPETÁCULO multimídia usa Politeama. *Jornal de Jundiaí Regional*, domingo, 14 jun. 1994, p. 17.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C. *O novo Polytheama*. Disponível em <[www.brasil.arq.com.br](http://www.brasil.arq.com.br)> . Acesso em 30 abr. 2007.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Theatro Polytheama de Jundiaí*. Jundiaí, Prefeitura Municipal de Jundiaí, 1996.

IAB premia arquitetura do Polytheama. *Jornal da Cidade*. Jundiaí, quinta-feira, 19 jun. 1997, p. 16.

MACHADO, Ivan Marcos. Jundiaí reforma o Polytheama. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, quinta-feira, 21 mar. 1996, p. C6.

\_\_\_\_\_. Polytheama ressurgiu às vésperas dos cem anos. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, quarta-feira, 11 dez. 1996, C4.

MIGUEL Haddad fala do Politeama e traz Mário Covas para entregar marginal e Cecap. *Jornal da cidade*. Jundiaí, domingo 10 dez. 1995, p. 6.

POLYTHEAMA – Cartas ao Prefeito pedem a conservação do fosso. *Jornal da cidade*. Jundiaí, terça-feira, 8 jul. 1996, p. 22.

POLYTHEAMA impressiona Benassi. *Jornal da Cidade*. Jundiaí, quinta-feira, 22 ago. 1996, p. 9.

POLYTHEAMA – Inauguração será em 22 de novembro. *Jornal da cidade*. Jundiaí, quinta-feira, 12 set. 1996, p. 13.

POLYTHEAMA – Incepa doa 66 peças sanitárias. *Jornal da Cidade*. Jundiaí, domingo 25 ago. 1996, p. 5.

POLYTHEAMA – Miguel Haddad consegue R\$ 1,5 milhão para a restauração. *Jornal da Cidade*. Jundiaí, quarta-feira, 06 dez. 1995, p. 8.

POLYTHEAMA – obras na reta final. *Jornal da cidade*. Jundiaí, domingo, 27 out. 1996, p. 17.

POLYTHEAMA: reta final. *Jornal da Cidade*. Jundiaí, domingo, 18 ago. 1996, p. 8.

POLYTHEAMA: vai começar a contagem regressiva. *A tribuna*. Jundiaí, 27 de julho a 01 de agosto de 1996.

R\$ 3,5 milhões para o Politeama. *Jornal da cidade*. Jundiaí, domingo, 12 nov. 1995, p. 3.

RIBEIRO, Jô. Contagem Regressiva para a entrega. *Jornal da Cidade*. Jundiaí, terça-feira, 10 set. 1996, p. 8.

ROSÃO, Vânia. Que maravilha!!! Tarcísio Meira e Glória Menezes se encantam com o Polytheama. *Jornal da Cidade*. Jundiaí, quinta-feira, 24 out. 1996, p. 8.

SALLUM, Érika. Polytheama renasce em dezembro. *Folha de São Paulo*, Ilustrada. São Paulo, sábado, 16 nov. 1996, p. 4.12.

TEATRO Polytheama – obra finalista. *Catálogo Arquitetura e Ingeniería – I Bienal Iberoamericana* Madri, España, p. 195, 1998.

TEATRO Polytheama: o último ato de Lina Bo Bardi. *Projeto*, São Paulo, n. 251, p. 102-103, jan. 2001.

TEATRO Polytheama. *XI Bienal de Arquitectura de Quito – Colégio de Arquitectos Del Ecuador* Pichincha, p. 72-75, febrero, 1999.

### **1996, Residência Ubiracica**

ARAIUM, Cíntia. Simplicidade Planejada. *Viver Bem*, São Paulo, ano 10, n. 85, p. 52-57, out. 2000.

CASA in Città. *Abitare*, Itália, n. 374, p. 214-215, giugno 1998.

CASA Ubiracica – Caderno Casas do Brasil. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 15, n. 84, p. 59-61, jun./jul. 1999.

CORBIOLI, Nanci. Liberdade Experimental. *Espaço D'*, São Paulo, ano 3, n. 8, p. 60-65, ago. 1999.

FIORI, Mylena. Concreto no Oásis. *Casa e Jardim*, São Paulo, ano 50, n 592, p. 64-73, mai. 2004.

HISTÓRIAS do Brasil. *A&D*, São Paulo, p. 33-41, mai. 1998.

TEXTURES Vernaculaires four une Demeure Urbaine. *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, França, n. 320, p. 109-111, janvier 1999.

VOLUMES articulados e materiais rústicos definem projeto com inspiração em arquitetura rural mineira. *Projeto*, São Paulo, n.219, p. 64-67, abr. 1998.

### **1996-1997, Conjunto KKKK**

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. Nova Iorque: Phaidon Ed., 2004.

BRASILE: Nuova Architettura – Brasil Arquitetura/Centro Culturale KKKK. *Casabella*, Itália, n. 723, p. 48-53, jun. 2004.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Corrêa do. *Ainda Moderno? Arquitetura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CORBIOLI, Nanci. Recuperados, armazéns transformam-se em centro de informação e cultura. *Projeto Design*, São Paulo, n. 265, p. 40-46, mar. 2002

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C. *Duas linhas sobre um projeto de arquitetura*. Disponível em <[www.brasilarg.com.br](http://www.brasilarg.com.br)> . Acesso em 19 mai 2007.

KKKK – *Marco da Colonização japonesa em Registro*. Disponível em <[www.registro.sp.gov.br/kkkk.asp](http://www.registro.sp.gov.br/kkkk.asp)> . Acesso em 20 mai 2007.

MIDORIKAWA, Jorge T. *As colônias japonesas na Zona do Ribeira de Iguape*. São Paulo, Seção de obras d "O Estado de São Paulo", 1928.

O CONJUNTO KKKK. *Architécti*. Portugal, n. 59, p. 76-83, jul./ago./set. 2002.

QUALIDADE e diversidade da Produção são destaques em Concorrida Edição – Premiação IAB/SP/2002: "Revitalização de Edifícios (Executado) – Prêmio Conjunto KKKK, Registro, SP. *Projeto Design*, São Paulo, n. 276, p. 33, fev. 2003.

SEGAWA, Hugo; FERRAZ, Marcelo Carvalho; FANUCCI, Francisco P. *O conjunto KKKK*. São Paulo: Takano, 2002.

SERAPIÃO, Fernando. Três Impressões de um projeto atípico. *Projeto Design*, n. 265, p. 46, mar. 2002.

### **1997, Centro Cultural Vera Cruz**

NOVA Vera Cruz. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, INI Produções, 1997.



PROJETO Nova Vera Cruz. *Cinema em São Paulo*, São Paulo, p. 07-11, 1998.

### **1997, Requalificação do Bairro Amarelo**

ARQUITETURA e Arte. *Revista Kalunga*, São Paulo, ano XXV, n. 85, p. 102, jan. 1998.

AZULEJOS Kadiwéu. IDE – Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, São Paulo, n. 32, p. 09-15, 1º semestre/2000.

BARDA, Marisa. Brasiliani a Berlino. *Construire*, Itália, n. 173, p. 241, ottobre/1997.

BERLIM: O paraíso das sombras – O Bairro Amarelo: Cultura Brasileira em Berlim Oriental. *Office*, São Paulo, ano XIII, n. 70, p. 48-53, set./out. 2002.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Brasileiros vão mudar a cara de Berlim. *Casa Vogue*, São Paulo, ano 21, n. 3, ed. 142, p. 24-25, 1997.

\_\_\_\_\_. Dos arquitectos Brasilenos retocan la cara de Hellersdorf, um barrio em el norte de Berlin. *Humboldt*, Alemanha, ano 41, n. 127, p. 42, nov. 1999.

BRASILEIROS ganham concurso em Berlim. Folha de São Paulo, São Paulo, ilustrada, 17 de abril de 1997, p. 03.

BRASILIANISHES architekten verschönern Plattenbauten. *Berliner Kurier*. Berlim, n. 96/97, 9 april 1997.

BRASILINISCHES Flair Pragt ein Quartier Wogehe. *Die Drei Arbeiten*, Berlim, s/n., p. 18-25, mai. 1998.

CORES Brasileiras em Berlim. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 12, n. 72, p. 22-23, jun./jul. 1997.

CYPRIANO, Fábio. Teuto-Brasilis: Conjunto habitacional, em Berlim, restaurado com projeto de arquitetos brasileiros incorpora artes gráficas da tribo Kadiwéu. *Construção*, São Paulo, n. 2635, ano 51, p. 22-23, ago. 1998.

DITTMANN, Ingeborg. Lateinamerikanisches flair in der Platte. *Neus Deutschland*. Mittwoch, 9 april 1997.

DUDUCH, Jane Victal Ferreira. Um pouquinho de Brasil em Berlim. *Boletim Óculum*, ano 4, agosto 1999. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documento/oculum/boletim\\_oculum\\_34.pdf](http://www.vitruvius.com.br/documento/oculum/boletim_oculum_34.pdf)>. Acesso em 16 jun. 2007.

EIN Stück brasilien in Hellersdorf. *Der Tagesspiegel*, Berlim, n. 15946, 9 april 1997.

HEBREUCANAS. *O Hebreu*, São Paulo, ano XVII, n. 212, p. 40, dez. 1997.

HOSSBACH, Benjamin. As cores do Brasil. *Bauwelt*, Alemanha, n. 17/18, p. 876, 9 mai. 1997.

KATALOG/KADIWÉU. Von der Körperbemalung im Mato Grosso zur Fassadenfliese in Berlin. *Staatliche Museen zu Berlin, Germany*, 2002.

KLINTOVITZ, Jacob. Hellersdorf: Arquitetura Brasileira em Berlin. *ARC Design*, São Paulo, n. 5, p. 46-53, mai./jun. 1998.

MACEDO, Rachel Palhares de. DIÁRIO DE Viagem Viga Berlin. *ARQ Informa*, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 20-24, set. 2002.

PLAYING the Game. *World Architecture*, Estados Unidos, n. 63, p. 31, feb. 1998.

PLATTENBAU mit brasilianischem flair: Fassadem in Gelb, Meerblau und Rosa. *Berliner Morgenpost*. Mittwoch, n. 96, 9 april 1997.

PLATTENVIERTEL mit brasilianischem flair. *Berliner Zeitung*. Berlin, n. 82-53, 9 april 1997.

RODRIGUES. Cinthia. Berlin em cores vivas. *Época*, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 88, 15 jun.1998.

SABBAG, Haifa Y. Versão Brasileira em Berlin. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 14, n. 80, p. 40-46, out./nov. 1998.

SÜDAMERIKANER wollen Hellersdorf bunter, schöner machen. *B.Z. Mittwoch*, n.82/15, 9 april 1997.

RUDHART, Werner. Índio, Arte e Memória. *Ícaro Brasil*, São Paulo, n. 177, p. 60-66, mai. 1999.

TEUTO-BRASILIS: Conjunto habitacional, em Berlin, restaurado com projeto de arquitetos brasileiros incorpora artes gráficas da tribo Kadiwéu. *Construção*. São Paulo, n. 2635, ano 51, p. 22-23, 1998.

TRABALHO de Índio. *Isto é dinheiro*, São Paulo, n. 44, p. 14, 01 jul. 1998.

VIEGAS, Camila. Brasileiros vencem concurso alemão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de abril de 1997.

### **1997, Hotel Fazenda Pedra Branca**

HOTEL Fazenda tem arquitetura simples e linguagem da Serra da Mantiqueira. *Projeto*, São Paulo, n. 234, p. 92, ago. 1999.

### **1997, Centro de exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiaí**

Centro Educacional e Cultural Argos. *Relatório*, Jundiaí, SP, 1990.

Condephaat autoria "corte" da Argos para ampliação da José do Patrocínio. *Jornal da Cidade*, Jundiaí, 30 ago. 1994, p. 03.

Argos não é mais problema para ampliação da José do Patrocínio. *Jornal da Cidade*, Jundiaí, 31 ago. 1994, p. 07.

Condephaat estuda tombamento da Argos. *Jornal de Jundiaí*, 12 fev. 1994, p. 07.

Argos, o fim de um império. *Jornal da Cidade*, Jundiaí, 13 mar. 1991, caderno a nossa rua, p. 02.

Kiss: o grande timoneiro da Argos. *Jornal de Jundiaí*. 8 ago. 1993, p. 02.

Argos Industrial, a primeira fábrica de brins do Brasil. *Jornal da Cidade*, Jundiaí, 03 ago. 1995, caderno A nossa rua, p. 13.

Argos deixou marcas e saudades para trás. *Jornal da Cidade*, Jundiaí, 11 jun. 1996, Caderno JC nos bairros, p. 15.

### **1998, Terminal Rodoferroviário de Santo André**

CORBIOLI, Nanci. Obra premiada cria opções de transporte e ajuda a revitalizar região industrial. *Projeto*, São Paulo, n. 250, p. 46-51, dez. 2000.

TERMINAIS de Transportes – Aeroportos e metrô, ampliados, atendem tráfego crescente. *Projeto Design*, São Paulo, n. 251, p. 70-73, jan. 2001.

TERMINAL Rodoviário de Santo André. *Arquitetura e Aço*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 15-17, set. 2004.

SABBAG, Haifa Y. Edifício-rua. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 16, n. 94, p. 58-61, fev./mar. 2001.

### **1998, Residência em Cotia**

CORBIOLI, Nanci. Assimétrico, Conjunto organiza-se por meio de muros de concreto ciclópico. *Projeto Design*, São Paulo, n. 287, p. 52-57, jan. 2004.

### **2000, Sede do ISA (Instituto Sócio-Ambiental)**

LEAL, Ledy Valporto. Cultura Retraçada. *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, ano 22, n.158, mai. 2007, p. 30-35.

### **2000, Exposição Brasil 500 anos**

MUYLAERT, Roberto. O Brasil pela Arte. *Ícaro*, São Paulo, n. 194, p. 100-101, out. 2000.

**2001, Edifício Comercial Brasília**

GRUNOW, Evelise. Rigor e Plasticidade são guiados pelas referências modernas. *Projeto Design*, n.335, p. 48-55, jan. 2008.

**2002, Centro Cultural Tacaruna**

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C. *Tacaruna*. Disponível em <[www.brasilarq.com.br](http://www.brasilarq.com.br)> . Acesso em 19 mai. 2007.

**2002, Museu Oscar Niemeyer**

*EDIFÍCIO Castelo Branco*. Curitiba, Governo do Estado do Paraná, 2000.

FIGUEROLA, Valentina. Concreto, Poesia e Niemeyer. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 106, p. 38-45, jan. 2003.

MELENDEZ, Adilson. Em dois edifícios, Museu combina o passado e o presente, de olho no futuro. *Projeto Design*, São Paulo, n. 275, p. 40-55, jan. 2003

NOVO Museu: Referência de Cultura e de Arquitetura. *O Vidro Plano*, São Paulo, ano 45, n. 360, p. 38-41, dez. 2002.

PAIVA, Cida. Novo Olhar sobre a Cidade. *Finestra Brasil*, São Paulo, n. 32, p. 40-51, jan.-fev./mar. 2003.

*PROGAMA de Valorização Cultural do Paraná – Novo Museu*. Curitiba, Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos, 2002.

**2002, Museu Rodin**

ALTMAN, Fábio. Rodin à Baiana. *Época*, São Paulo, n. 244, p. 81, 20 jan. 2003.

ARQUITETURA de Convivência. *Arc Design*, 57, p. 67-69, dez. 2007.

BELCHIOR, Camila. Rodin ao Dendê. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 261, p. 60-61, mai. 2007.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C. *Museu Rodin Bahia*. Disponível em <<http://www.brasilarq.com.br>> . Acesso em 30 abr. 2007.

FERRAZ, Marcelo C. França, Bahia e Rodin. *Sem Número*, São Paulo, n. 8, p. 132-134, 2006.

FIGUEROLA, Valentina. Rodin em Salvador. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 106, p. 34-37, jan. 2003.

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.

HORTA, Maurício. Arquitetura da Convivência. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 150, p. 34-45, set. 2006.

JORDAN, Kátia (org.) *De Villa Catharino a Museu Rodin Bahia 1912-2006: um palacete baiano e sua história*. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2006.

MUSEU Rodin Bahia. São Paulo, Portal Vitruvius, out 2006, *Projeto Institucional*. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp](http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp)>. Acesso em 16 jun. 2007.

Museu Rodin Bahia terá novo nome e funções. *Diário Oficial da Bahia*, 29 de maio de 2007, disponível em <[www.cultura.ba.gov.br/noticias](http://www.cultura.ba.gov.br/noticias)>. Acesso em 17 de fevereiro de 2008.

PONTO Pacífico. *Arquitetura e Construção*, São Paulo, ed. TOP n. 01, p. 20-21, 2006.

RODIN em Salvador. *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n. 106, p. 34-37, jan. 2003.

SEGRE, Roberto. Sobriedade Apaixonada. *Projeto Design*, São Paulo, n. 319, p. 42-53, set. 2006.

SERAPIÃO, Fernando. Relação entre Edifícios de Séculos Diferentes dá Mote ao Desenho. *Projeto Design*, São Paulo, n. 319, p. 42-53, set. 2006.

2002, Museu de Porto Seguro

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. *Museu de Porto Seguro*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) – Ministério da Cultura, 2000.

ARANTES, Antônio A. *Museu Aberto do Descobrimento: guia cultural*. Campinas, Andrade & Arantes LTDA, 2001.

## **2002, Engenho Central de Piracicaba**

CORBIOLI, Nanci. Conjunto Fabril dará lugar a Centro de Atividades Culturais. *Projeto Design*, São Paulo, n. 312, p. 96-99, fev. 2006.

*ENGENHO Central de Piracicaba*. Folder. Centro de Comunicação Social – Secretaria Municipal de Ação Cultural – Prefeitura Municipal de Piracicaba, s/d.

*PROJETO Parque Beira Rio – PAE Plano de Ação Estruturador*. Prefeitura Municipal de Piracicaba, s/d.

STEFANI, Arlindo. *Projeto Beira Rio – diagnóstico*. Piracicaba, Prefeitura Municipal de Piracicaba, 2001.



TOMAZELLO, Maria Guiomar L. *Plano Diretor e Projetos para Implantação do Engenho da Ciência*. Piracicaba, Prefeitura Municipal de Piracicaba – Universidade Metodista de Piracicaba – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.

#### **2002, Palácio das Indústrias**

MELENDEZ, Adilson. Edifício voltará as origens, depois de sediar Legislativo, delegacias e prefeitura. *Projeto e Design*, São Paulo, n. 265, p. 98, mar. 2002.

#### **2004, Museu Afro Brasil**

BASTIAN, Winie. Raízes Brasileiras. *ARC Design*, São Paulo, n. 43, p. 44-46, 2005.

FIGUEROLA, Valentina. Herança Restaurada. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 136, p. 42-49, jul. 2005.

#### **2004, Centro Cultural de Araras**

Concurso Nacional de Projetos para Recuperação da Histórica Estação Ferroviária de Araras para implantação do Centro Cultural Municipal. *Projeto Institucional*. São Paulo, Portal Vitruvius, mai 2004. <[www.vitruvius.com.br/institucional/inst81/inst81.asp](http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst81/inst81.asp)>. Acesso em 20 out 2008.

#### **2004, Centro Cultural do Bexiga**

CARRASCO. André de oliveira Torres. Um breve comentário sobre o Bexiga, o Teatro Oficina e o Centro Cultural Comercial do Bexiga. *Minha Cidade*. São Paulo, Portal Vitruvius, nov 2005. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc149/mc149.asp>>. Acesso em 16 jun. 2007.

FERRAZ, Marcelo C. Olho sobre o Bexiga. *Arquitextos* n. 097. São Paulo, Portal Vitruvius, ago 2007. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq087/arq08700.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq087/arq08700.asp)>. Acesso em 15 ago. 2007.

#### **2005, Museu do Pão**

BECKER, Adreane. Preservada memória os imigrantes italianos. *O informativo do Vale*, Lajeado, 04 mar. 2007, p. 13.

BOZZETTO JUNIOR, André. *Ilópolis, origens e raízes*. Ilópolis, edição particular, s/d.

COLONTONIO, Alex. No vale dos moinhos. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 272, p. 68-72, abr. 2008.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C. *Moinho de Ilópolis*. Disponível em <[www.brasilarq.com.br](http://www.brasilarq.com.br)>. Acesso em 30 abr. 2007.

FERRAZ, João Grinspum (coord.). *Museu do Pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis, RS, Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008.

GIRARDI, Giovana. Na trilha dos moinhos. *Revista Horizonte Geográfico*, São Paulo, ano 21, n. 116, pp. 22-29, 2008.

HORTA, Maurício. A celebração da Madeira. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 23, n. 168, p.38-47, mar. 2008.

1º Museu do Pão da América Latina será inaugurado hoje. *Jornal Notiserra*, dia 22 fev 2008, p. 09.

ROCCA, Luísa Duran. *Breve histórico sobre os moinhos para produzir farinha na América*. Porto Alegre, 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

ROCHA, Flávia. A Arquitetura que Sopra Moinhos. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 262, p. 62-64, jun. 2007.

ROMIO, Ramona. *Moinho de Ilópolis: dossiê de Informações para processo de Tombamento*. Universidade Caxias do Sul – Curso de Arquitetura e Urbanismo. Caxias do Sul, 2003.

SANTINELLI, Cecília. *Escola-Obra Moinho “Colognese” de Ilópolis*. Roma: Instituto Ítalo-Latino Americano, 2006.

SCHNEIDER, Clarissa. Ponto de Vista. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 262, p. 161, jun./2007.

SERAPIÃO, Fernando. Anexos Semelhantes têm materialidade e usos diversos. *Projeto Design*, São Paulo, n. 337, p. 42-51, mar. 2008.

SOUZA, Márcio. Ilópolis mostra história para o mundo. *O informativo do Vale*, Lajeado, 18 out. 2007.

WESCHENFELDER, Josiane. Museu do Pão sai do forno em Ilópolis. *Zero Hora*, Porto Alegre 22 fev. 2008, p. 47.

\_\_\_\_\_. Ilópolis prepara o Museu do Pão. *Zero Hora*, Porto Alegre 05 out. 2007, p. 58.

### **2006, Praça das Artes**

BATISTA JR. João. Praça das Artes será construída no segundo semestre. *Folha online*, 11 mai. 2007. Disponível em <[www.folha.uol.com.br/dimensteins/noticias/gd110507a.htm](http://www.folha.uol.com.br/dimensteins/noticias/gd110507a.htm)>

KASSAB projeta Praça das Artes. *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, sábado 05 jan. 2008, p. E2.

### **2007, Centro Comunitário Shalom**

BRASIL Arquitetura vence Concurso para o Novo Centro Comunitário Shalom. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 159, p. 10, jun. 2007.

CENTRO Comunitário Judaico. *Projeto Design*, São Paulo, n. 328, p. 18, jun. 2007.

CONCURSO fechado escolherá projeto para museu judaico. *Projeto Design*, São Paulo, , n. 304, p. 30-33, 2005.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo C. *Museu judaico do Templo Beth-El*. Disponível em <[www.brasilarq.com.br](http://www.brasilarq.com.br)> . Acesso em 30 abr. 2007.

### **2007, Living Steel Internacional Competition for Sustainable Housing**

LIVING Steel anuncia os vencedores do 2º Concurso Internacional de Arquitetura para Habitação Sustentável. *Projeto Design*. São Paulo, n. 332, p. 01-08, out. 2007.

LIVING Steel anuncia os vencedores do 2º Concurso Internacional de Arquitetura para Habitação Sustentável. *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, ano 22, n.163, out. 2007.

LIVING Steel divulga os finalistas. *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, ano 22, n.162, p.10, set. 2007.

### **2008, Moinho Castamán**

Moinho Castamán começa a ganhar vida novamente. *Eco Regional*, Arvorezinha, 31 de janeiro de 2008. Ano VII – Edição 336, p. 15.

Bairro Moinho começa a ser revitalizado. *Eco Regional*, Arvorezinha, 31 de janeiro de 2008. Ano VII – Edição 336, p. 12.

## Referências Bibliográficas Secundárias

---

- ALMEIDA, Eneida; BOGÉA, Marta. Esquecer para preservar. *Arquitextos* n. 091. São Paulo, Portal Vitruvius, dez 2007 . Disponível em <vitruvius.com.br/arquitextos/arq091/arq091\_02.asp>. Acesso em 20 dez 07.
- ÁLVARO Siza no Chiado: entre a cidade e seu mito. *Projeto*, São Paulo, n. 143, jul 1991, p. 31-37.
- ARANTES, Antonio Augusto. *Produzindo o Passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense / Secretaria de Estado da Cultura, 1984.
- ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia (org.). *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo, CosacNaify, 2004
- ANDRADE, Antônio Luís Dias. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. Tese de Doutorado. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1993.
- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. Rino Levi, *Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.
- BO, João Batista Lanari. *Proteção ao Patrimônio na UNESCO: ações e significados*. Brasília: UNESCO, 2003.
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BOITO, Camillo. *Os restauradores*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.
- BORGES, Adélia. *Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1991.
- CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o signo de Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico. In: ANDRADE, Antônio Luiz Dias, et. al. *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo, 9ª SR/Iphan, 2006.
- CAMARGO, Haroldo Leitão. *Patrimônio Histórico e Cultural*. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2005.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. Joaquim Guedes. São Paulo: CosacNaify, 2000.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli, Liguori Editore, 1997.

CARRAZZONI, Maria Elisa. *Guia dos Bens Tombados*. 2.ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

CARRILHO, Marcos José. *Lucio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2002.

Carta de Atenas (1931). São Paulo, Portal Vitruvius, 2007. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio01.asp](http://www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio01.asp)> . Acesso em 02 set 2007.

Carta de Veneza (1964). São Paulo, Portal Vitruvius, 2007. Disponível em <[www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio05.asp](http://www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio05.asp)> . Acesso em 11 set 2007.

Catálogo *Bilbao 2010: La estratégia*. Bilbao Metropoli – 30, OPOLI, s/d.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a formação de uma linguagem arquitetônica*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Quando o Brasil era moderno – Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano / Paço Imperial, 2001.

\_\_\_\_\_; LAGO, André Corrêa do. *Ainda Moderno? Arquitetura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Estação Liberdade / Ed. Unesp, 2001.

COELHO, Olívio Gomes P. *Do patrimônio cultural*. Rio de Janeiro, 1992.

COSTA, Lucio. *Documentos de Trabalho*. Organizado por José Pessôa. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

\_\_\_\_\_. *Arquitetura*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

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.

FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes*. Disponível em <[www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf)>. Acesso em 28 out 2008.

FITCH, James Marston. *Preservação do patrimônio arquitetônico*. São Paulo: EdUsp, 1981.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*. Rio de Janeiro: UFRJ / Iphan, 1997.

FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra A. C. *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. Fotografias de G. E. Kidder Smith. New York, The museum of Modern Art, 1943.



GUEDES, Tarcila. *O lado doutor e o gavião de penacho. Movimento modernista e patrimônio cultura no Brasil: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)*. São Paulo: Annablume, 2000.

GUERRA, Abílio. *Lúcio Costa, modernidade e tradição – montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Tese de doutorado. Campinas, IFCH-Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. *Revista USP*, n. 53. São Paulo, USP CCS, p. 18-31, mar. abr./maio 2002.

\_\_\_\_\_. A moderna morada paulista. *Resenhas online*, n. 016. São Paulo, Portal Vitruvius, dez. 2001 <[www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha016.asp](http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha016.asp)>. Acesso em 08 out 2008.

GUIMARAENS, Cêça. *Lúcio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.

HEIDEGGER, Martin. ...poeticamente o homem habita... In: *Ensaio e conferências*. Trad: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcanti Shuback. Petrópolis, RJ. Vozes, p. 165-181, 2001.

\_\_\_\_\_. Construir, Habitar, Pensar In: *Ensaio e conferências*. Trad: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcanti Shuback. Petrópolis, RJ. Vozes, 2001, p. 125-141.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*, 3. ed rev. ampl.. Rio de Janeiro, 2004.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. 4. ed. Rio de Janeiro, 1994.

KATINSKY, Júlio. *Apontamentos sobre Arte e Indústria*. São Paulo: FAU USP, 1962.

\_\_\_\_\_; *Desenho Industrial*. São Paulo: FAU USP, 1970.

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.

\_\_\_\_\_. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Desígnio*, São Paulo: Annablume, n. 06, set. 2006.

LEON, Ethel. *Design brasileiro, quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. *Arquitextos* n. 073. Texto especial 370. São Paulo, Portal Vitruvius, jun. 2006, <[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp)>. Acesso em 14 out 2008.

MARMITT, Arnaldo. *Comodato*. Rio de Janeiro, Aide Editora, 1998, 209p.

MEURS, Paul. Modernismo e tradição. Preservação no Brasil. *Óculum*, n. 5/6, Campinas, PUC-Campinas, p. 74-81, maio 1995.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

MINISTÉRIO DA CULTURA/FUNDAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA. *Rodrigo e seus tempos – Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Rio de Janeiro: MinC/fundação Pró-Memória, 1986.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Sphan. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Minc/fundação Pró-Memória/SPHAN, 1987.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Trad. Maria Beatriz da Costa Martins. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.

MOREIRA, Pedro. Duas lembranças de Éolo Maia. *Arquitextos* n. 029. Texto Especial 153. São Paulo, Portal Vitruvius, out. 2002 <[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp153.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp153.asp)>. Acesso em 17 out 2008.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22. Rio de Janeiro: Sphan, 1987, p 109-110.

RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Tradução de Daniel Wiczorek. Prefácio de Françoise Choay. Paris, Seuil, 1984.

RUBINO, Silvana. A memória de Mário. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 30, Rio de Janeiro, p. 139-154, 2002.

\_\_\_\_\_. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de Mestrado. Campinas, IFCH-Unicamp, 1991.

RUSKIN, John. “La Lámpara del Recuerdo”. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires, Ateneo, p. 233-260, 1996.

SALVO, Simona, trad. Beatriz Mugayar Kuhl. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. *Desígnio*, São Paulo: Annablume, n. 06, set. 2006, p. 69-86.

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.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Edusp, 1995.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. Edusp, São Paulo, 1998.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 254-263.

TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Teto-jardim, tecnologia a favor de Teresina. Disponível em <<http://n-aureacosta.blogspot.com/2008/08/teto-jardim-tecnologia-favor-de.html>>. Acesso em 12 nov 2008.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*, São Paulo, Pini, 1983.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. trad. Pailo Cezar Castanheira. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 308.

ZEIN, Ruth Verde. ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000

\_\_\_\_\_. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

#### **Acervos consultados:**

Acervo da EEPG Coronel Joaquim José, São João da Boa Vista SP.

Acervo do FDE, São Paulo SP.

Acervo da Fundação Gregório de Mattos, Salvador BA.

Acervo da Fundação ONDAZUL – Lad. da Misericórdia, Salvador BA.

Acervo do escritório Brasil Arquitetura, São Paulo SP.

Acervo do escritório Raul Pereira, São Paulo SP.

Acervo do escritório Vainer e Paoliello, São Paulo SP.

Acervo particular do arquiteto José Calazans, São Paulo SP.

Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz, São Paulo SP.

Acervo particular de Eulâmpia Reiber, Salvador BA.

Biblioteca do Memorial da Imigração Japonesa, Registro SP.

Secretaria de Graduação – Seção de Alunos da FAU USP, São Paulo SP.

Secretaria de obras da Prefeitura Municipal de Cambuí MG.

Secretaria de obras da Prefeitura Municipal de Jundiaí, Jundiaí SP.

**Sites consultados:**

[www.cataventocultural.org.br](http://www.cataventocultural.org.br)

[www.gasbrasil.com.br](http://www.gasbrasil.com.br)

[www.musee-rodin.fr](http://www.musee-rodin.fr)

[www.prefeitura.sp.gov.br](http://www.prefeitura.sp.gov.br)

[www.revistaau.com.br](http://www.revistaau.com.br)

[www.theflews.com](http://www.theflews.com)

[www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)



**Lista geral de projetos**

---



## **LEGENDA**

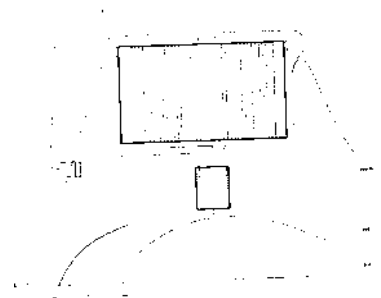
**[C]** obra construída

**[NC]** obra não construída

**[IN]** obra inacabada

**[E]** exposição executada

**[P]** em projeto

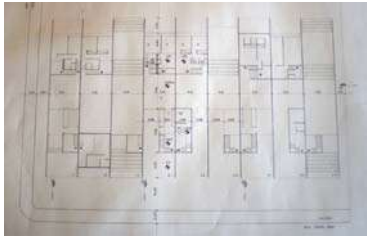
**Grisbi S/A Indústrias Têxteis [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci e escritório Júlio Roberto Katinsky (Júlio Katinsky, Antônio Barossi, José F. Calazans, José G. Martins, Marcos Oppido).

Local: Cambuí, MG.

# 1977

---



## Vila Santa Catarina Grupo Residencial [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Antônio Carlos Barossi e José Fábio Z. Calazans.

Local: São Paulo, SP.

## Unidade de Beneficimento de Algodão da Secretaria da Agricultura [C]

Autoria: Francisco Fanucci no escritório Abrãao Sanovicz.

Local: Aguaí, SP.

## Grisbi Nordeste S/A [C]

Autoria: Francisco Fanucci no escritório Abrãao Sanovicz.

Local: Pirapora, MG.



## Sesc Pompéia [C]

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

Local: São Paulo, SP.



### Paço Municipal de Cambuí – concurso [C]

Autoria: Marcelo Ferraz, José Sales Costa Filho, Marcelo Suzuki, Tâmara Roman.

Local: Cambuí, MG.



### Igreja de São João Batista [NC]

Autoria: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

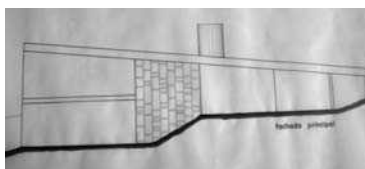
Local: Cambuí, MG.



### Residência Waldomiro Ribeiro [C]

Autoria: Marcelo Ferraz.

Local: Cambuí, MG.



### Residência Nelson Nascimento [NC]

Autoria: Marcelo Ferraz.

Local: Cambuí, MG.

# 1978

---



## **Residência Francisco Aparecido da Silva [C]**

Autoria: Marcelo Ferraz.

Local: Cambuí, MG.

## **Clube Esportivo dos Técnicos de Nível Superior e Clube Esportivo Geral [C]**

Autoria: Francisco Fanucci no escritório Joaquim Guedes.

Local: Jaguari, BA.



## **Igreja Santo Espírito do Cerrado [C]**

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer.

Local: Uberlândia, MG.

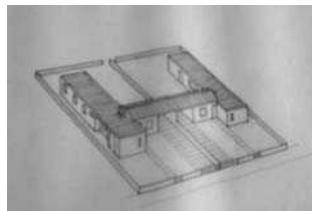


## **Capela Santa Maria dos Anjos [C]**

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer.

Local: Ibiúna, MG.



**Vila operária Grisbi [NC]**

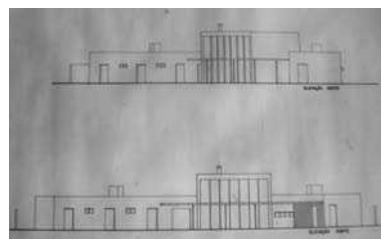
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Pirapora, MG.

**Residência Pedro Ferraz [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, José Sales Costa Filho.

Local: Cambuí, MG.

**Residência Bóris [NC]**

Autoria: Marcelo Ferraz e André Vainer.

Local: Barueri, SP.

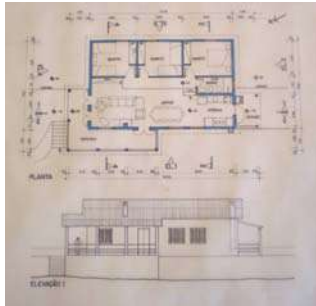
# 1980

---

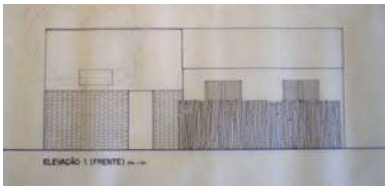


**Grisbi Industrias Têxteis** - Premiado na 2º Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 1993 [C]  
 Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
 Local: Polo Petroquímico de Camaçari, BA.

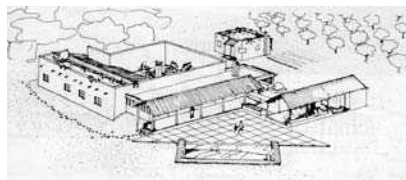
**Urbanização do Jardim Piratininga – setor “G”** [C]  
 Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e José Sales Costa Filho.  
 Local: Barueri, SP.



**Residência Geraldo Alves** [C]  
 Autoria: Marcelo Ferraz.  
 Local: Mairiporã, SP.



**Residência Josafá de Souza** [C]  
 Autoria: Marcelo Ferraz.  
 Local: Cambuí, MG.



### Residência Itupeva (Vicenzo di Filippo e Carlo Sauce) [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Itupeva, SP.



### Edição do Livro Poesia Descalça De Flávio Carvalho Ferraz [E]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.



### Reurbanização do Vale do anhangabaú – concurso [NC]

Autoria: Lina Bo Bardi, Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, André Vainer, Paulo Fecarrotta, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki, e Ucho Carvalho.

Local: São Paulo, SP.



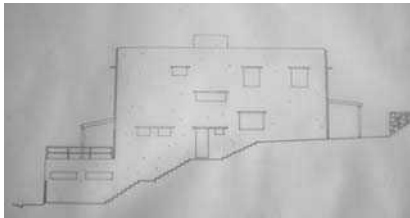
### Sobrados Geminados [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

# 1981

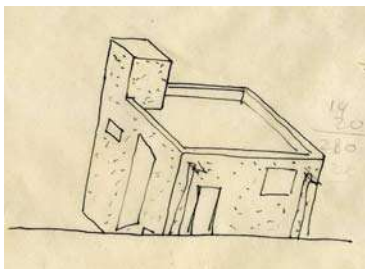
---



## Residência José Maria Evangelista [C]

Autoria: Francisco Fanucci.

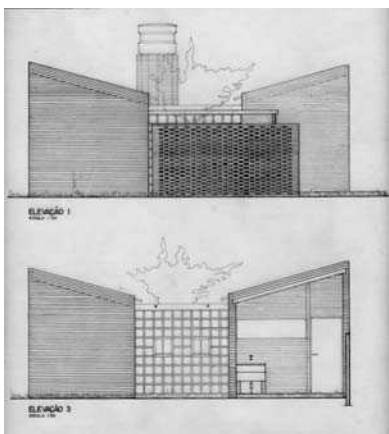
Local: Cambuí, MG.



## Residência Nivaldo Evangelista da Silva [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Cambuí, MG.



## Residência João A. C. Mello [C]

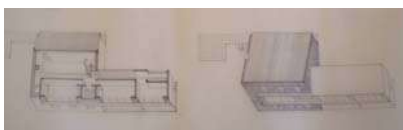
Autoria: Francisco Fanucci.

Local: Cambuí, MG.

**Concha Acústica [C]**

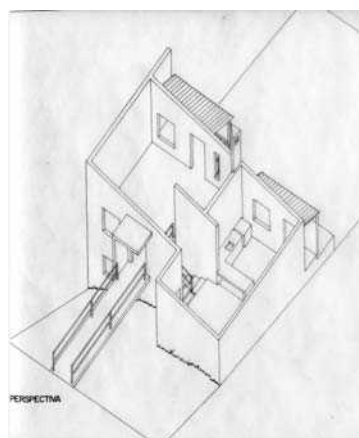
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Colina, SP.

**Residência Mauá [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Mauá, SP.

**Residência Bulá e Lucas [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci.

Local: Cambuí, MG.

# 1982

---



## Residência Ulisses [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

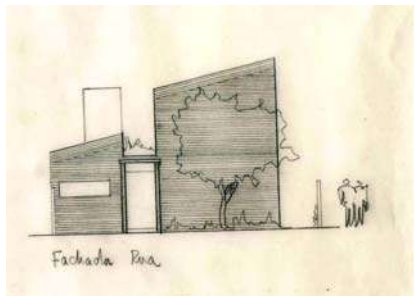
Local: Cambuí, MG.



## Residência Kawahara [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.



## Residência Paulínia [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Paulínia, SP.





### Exposição Mil Brinquedos para a Criança Brasileira [E]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz.

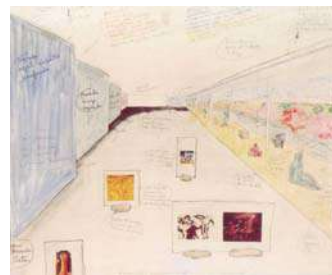
Local: São Paulo, SP.



### Exposição Desenho Industrial Brasileiro – História e Realidade [E]

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

Local: São Paulo, SP.



### Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) [C]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer.

Local: São Paulo, SP.

### Centro de Treinamento de Funcionários das Casas Pernambucanas [C]

Autoria: Francisco Fanucci e Maria Zarría Uehbe Dubena.

Local: São Paulo, SP.

# 1983

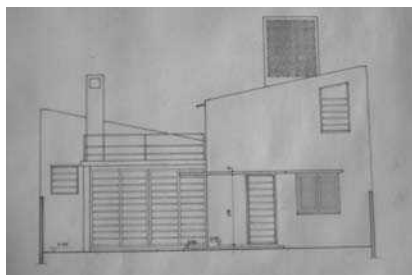
---



## Residência na Ilha [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

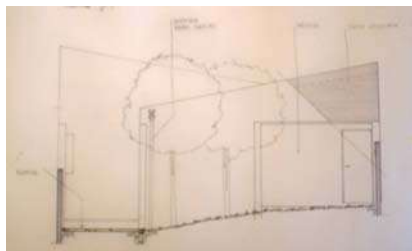
Local: Guapé, MG.



## Residência Cumbica [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

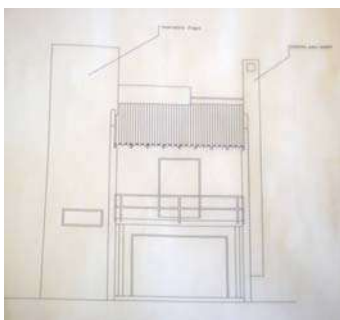
Local: Guarulhos, SP.



## Residência Tomás Benedito de Paiva Bueno [NC]

Autoria: Francisco Fanucci.

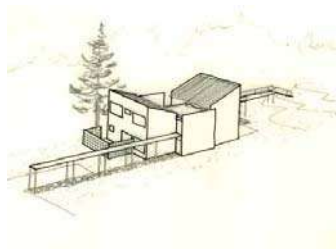
Local: Cambuí, MG.



## Residência Nancy de Moraes Toledo [C]

Autoria: Francisco Fanucci.

Local: Cambuí, MG.

**Residência Gin Kwan Yue [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

**Residência Roberto [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci.

Local: Cambuí, MG.

# 1984

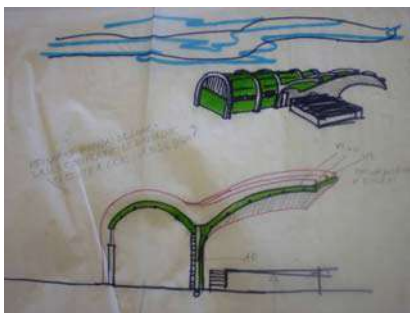
---



## Casa Ibiuna – Marcelo Rosenfeld [C] demolida

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

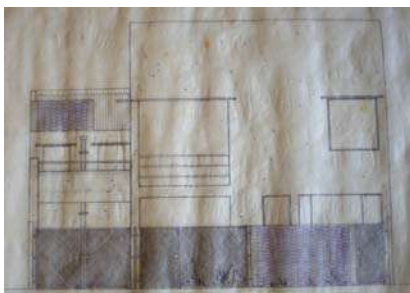
Local: Ibiúna, SP.



## Concha Acústica [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Estância Balneária de Mongaguá, SP.



## Residência Darcy [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barretos, SP.



### Residência Gilberto Tomé [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barretos, SP.

### Reforma - Banylsa [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

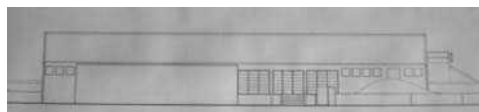
Local: Salvador, BA.



### Exposição Caipiras, Capias: Pau-a-Pique [E]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



### Poliesportivo Play Tennis [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

# 1985

---



**Câmara Municipal e Centro Cultural** - *Projeto Vencedor de Concurso Público* [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki e Eneida Carvalho Ferraz Cruz.

Local: Varginha, MG.



**Residência Baleia** [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

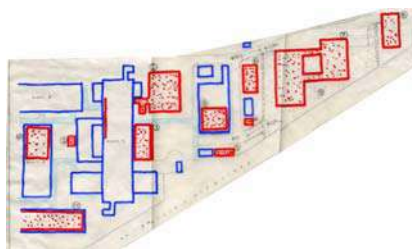
Local: São Sebastião, SP.



**Praça Benedito Calixto** – *concurso* [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.



**Hospital Municipal de Vila Maria** [C] **modificado**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

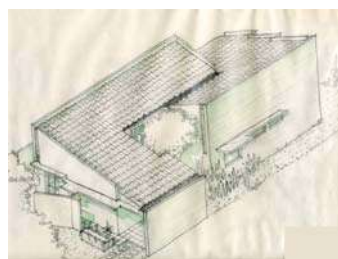




### Residência Takacs [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barueri, SP.



### Residência City Barretos [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

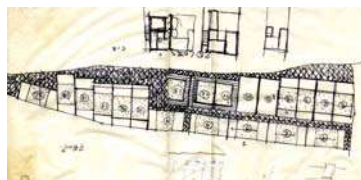
Local: Barretos, SP.



### Residência Ismael Paiva [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Cambuí, MG.



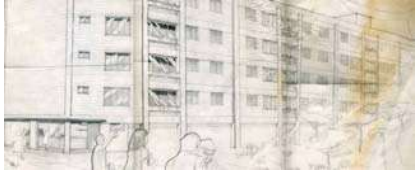
### Loteamento Cambuí [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Cambuí, MG.

# 1985

---



## Edifício Residencial Barretos [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barretos, SP.



## Exposição Entreato para Crianças [E]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



## Residência José Antônio da Silva [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

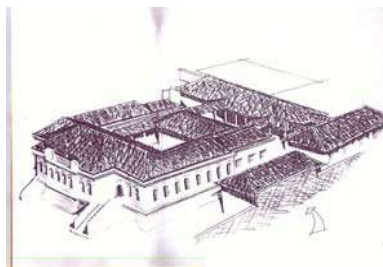
Local: Cambuí, MG.



### Residência Paúba [C] reforma em 2007

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Sebastião, SP.



### EEPG Prof. Dantés [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Igarapava, SP.



### Loja Star Point [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

### UBS Vila Rosalina [C] demolida

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

# 1986

---



## Conjunto de casas no Sahí [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Sebastião, SP.



## Estação Velha [NC]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer.

Local: Rio de Janeiro, RJ.



## Shopping Barretos [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barretos, SP.

## Residência em Laranjeiras – Dimitrius Nassirius [NC]

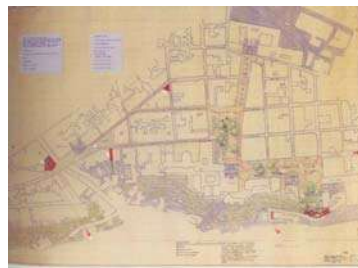
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Parati, RJ.

## Unidade Básica de Saúde (UBS) Jardim Penha [C]

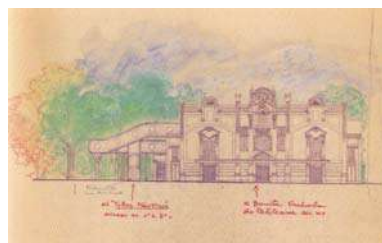
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.



### Programa de Recuperação e Revitalização – Centro Histórico de Salvador [C]

Belvedere da Sé; Teatro e Fundação Gregório de Mattos; Espaço Glauber Rocha; Igreja nossa Senhora da Barroquinha; Ladeira da Misericórdia; Conjunto do Benin; Casa do Olodum  
 Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
 Local: Salvador, BA.



### Teatro Polytheama [NC]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.  
 Local: Jundiaí, SP.

### Exposição 50 anos do Sphan [E]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e Francisco Fanucci.  
 Local: São Paulo, SP.

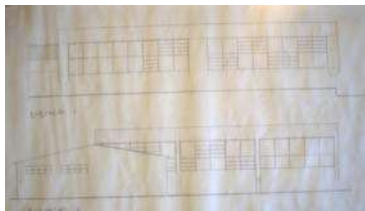


### Edifício Barretos [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
 Local: Barretos, SP.

# 1987

---



## Sharp S/A Equipamentos Eletrônicos [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

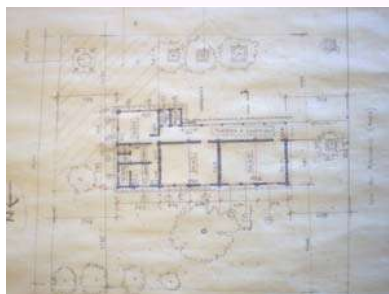
Local: Taboão da Serra, SP.



## EEPG Noedir Mazzini (FDE) [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Amparo, SP.

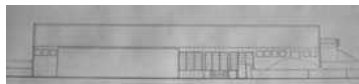


## EEPG Bairro Taquari (FDE) [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Leme, SP.





### Play Tennis Morumbi [C] modificado

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.



### Centro Desportivo Classista Citrosuco [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Matão, SP.



### Residência Takashi [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Bertioga, SP.

### Exposição Benin-Bahia [E]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Salvador, BA.

# 1988

---



## Exposição África Negra [E]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Salvador, BA.



## Centro de Convivência – LBA [C]

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki

Local: Cananéia, SP

**Residência Tamboré [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barueri, SP.

**Residência Aldeia da Serra [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barueri, SP.

**Residência Cachoeira [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Cachoeira, BA.

**Ampliação Pronto Socorro Municipal [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Diadema, SP.

# 1989

---



## UBS Eldorado [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Diadema, SP.



## Reforma Residência Edgar [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.



## Residência Isaura Coqueiro [C]

Autoria: Marcelo Ferraz.

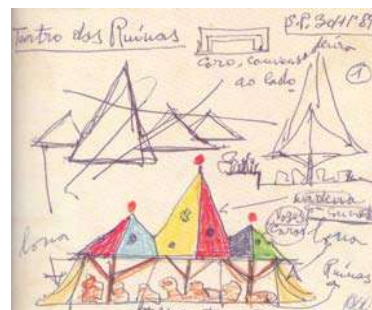
Local: Sumaré, SP.



## Residência Toque-Toque [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Sebastião, SP.

**Teatro das Ruínas [NC]**

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
Local: Campinas, SP.

**Exposição Lina Bo Bardi:Arquitetura e ... (FAU USP)****[E]**

Autoria: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
Local: São Paulo, SP.

# 1990

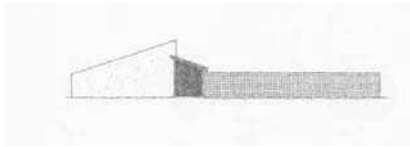
---



## Escola Superior de Administração e Negócios [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.



## Residência Santa Barbara [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Santa Barbara, SP.



## Velório Cemitério São Paulo [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, José Rollemberg de Mello Filho e Tereza Herling.

Local: São Paulo, SP.



## Play Tennis Alphaville [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

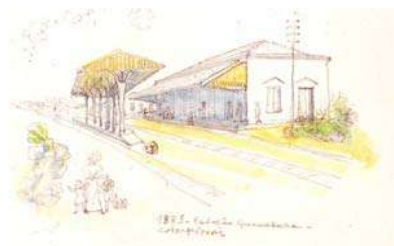
Local Barueri, SP.



**Residência Jorge Grinspum [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

**Centro Cultural Unicamp – Estação Guanabara [NC]**

Autoria: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Campinas, SP.

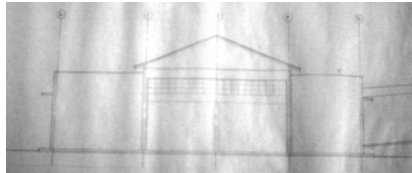
**Urbanização do Jardim Celeste [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

# 1991

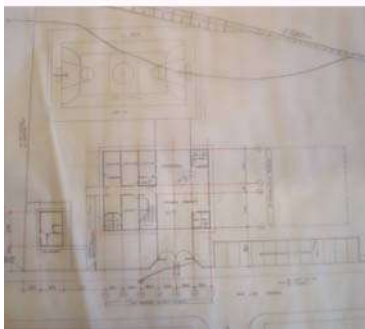
---



## Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU) – EEPG Jd. São Pedro [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

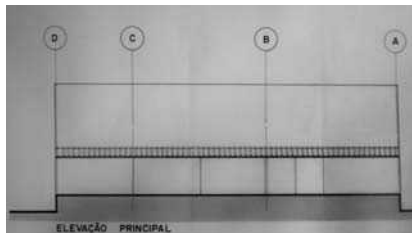
Local: Tietê, SP.



## CDHU – EEPG Jd. Leticia [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

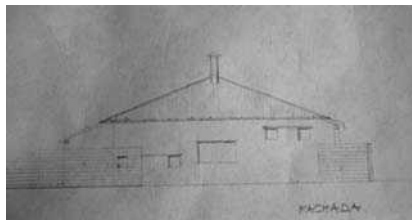
Local: Conchas, SP.



## Fiação Itamarajá [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

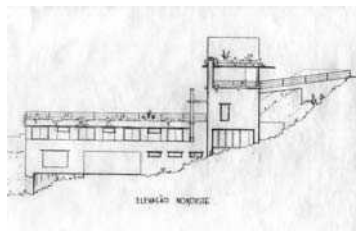
Local: Pirapora, MG.



## Residência Prudente Clenita [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

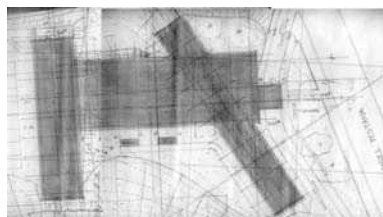
Local: Cunha, RJ.



### **Residência Sílvia e Celso Byron Rodrigues [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Barueri, SP.



### **UBS Jardim Cristiane [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: Santo André, SP.



### **Nova Prefeitura de São Paulo [NC]**

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

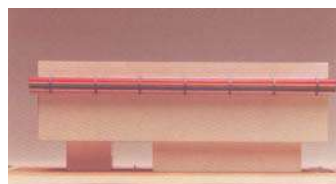
Local: São Paulo, SP.



### **Centro de Convivência Vera Cruz [NC]**

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

Local: São Bernardo do Campo, SP.



### **Pavilhão do Brasil em Sevilha – concurso [NC]**

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

Local: Sevilha, Espanha.

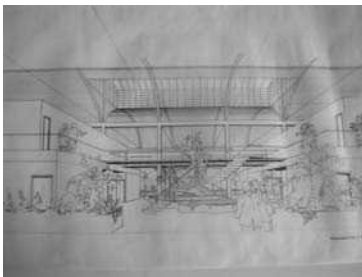
# 1992

---



## **EEPG Coronel Joaquim José – FDE [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
Local: São João da Boa Vista, SP.



## **Sharp [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
Local: Taboão da Serra, SP.

## **FDE EEPG Giuseppe Pisoni [C]**

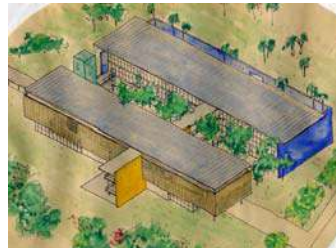
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
Local: Rio Grande da Serra, SP.



**Residência do Muro Azul – Emerson Kapaz [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Paulo, SP.

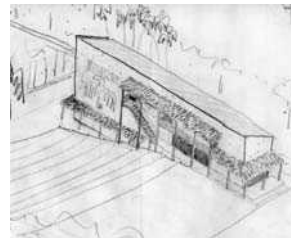


**Faculdade de Odontologia da Universidade Brás Cubas**

- *Projeto vencedor de concurso* [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Guilherme Paoliello.

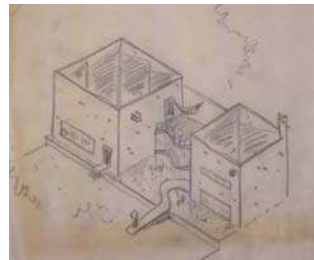
Local: Mogi das Cruzes, SP.



**Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – Foirn [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Local: São Gabriel da Cachoeira, AM.



**Atelier Leone Miroglio [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

# 1994

---



## **Residência dos pesquisadores do Instituto Socioambiental – ISA [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Ricardo Caruana.

Local: São Gabriel da Cachoeira, AM.

## **Loja do Masp [C]**

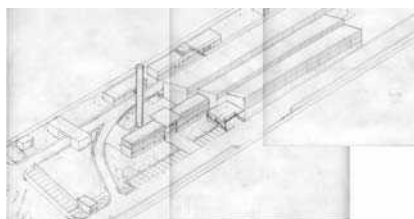
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP .

## **Loja Patachou – Shopping Eldorado [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

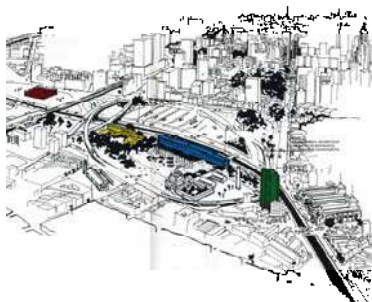
Local: São Paulo, SP.



## **Milfra Ind. Eletrônica [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci e Desirée Pierro.

Local: Jaguariúna, SP.



## **Readequação do Projeto de Lina Bo Bardi - Palácio das Indústrias [NC]**

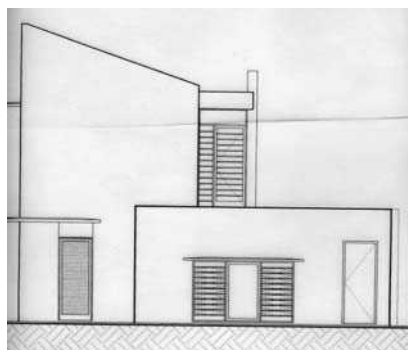
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Local: São Paulo, SP.



**Teatro Polytheama [C]**

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

**Residência Paula e Carlos [C]**

Autoria: Francisco Fanucci.  
Local: São Paulo, SP.  
(reforma em 2003 para Gilberto Elkis)

**Residência Décio Chusid [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci.  
Local: Cotia, SP.

# 1996

---



## **Estúdios Vera Cruz [IN]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Bernardo do Campo, SP.



## **Residência Ubiracica [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



## **Residência Alto de Pinheiros [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



## **Conjunto KKKK [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Registro, SP.



**Reforma da Sede do Sindicato do Comércio Varejista dos Feirantes do Estado de São Paulo [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



**Katerina Baby Café e Boutique LTDA (Restaurante OESP) [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

# 1997

---



## Praça dos Expedicionários [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Lina Harumi Shimuzu e Engenheiro Kunihiko .

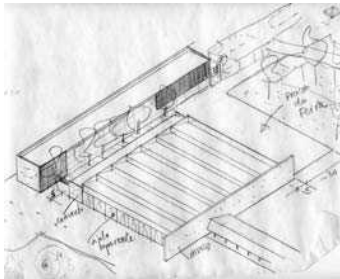
Local: Registro, SP.



## Centro Cultural Vera Cruz [IN] abandonado

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

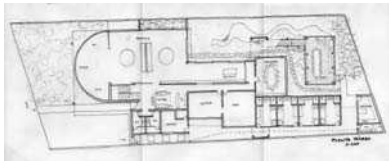
Local: São Bernado do Campo, SP.



## Centro de exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiaí [NC] - Argos

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Jundiaí, SP.



## Elite Model [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



### **Pavilhão do Brasil na Expo. Lisboa/ 98 – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

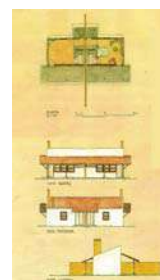
Local: Lisboa, Portugal.



### **Parque Beira Rio [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Registro, SP.



### **Hotel Fazenda Pedra Branca [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz. Colaboradores: Anderson Freitas, Carmem Lúcia Ávila, Giancarlo Ltorraca, Pedro Amando de Barros.

Local: Serra da Mantiqueira, Rio das Pedras, MG.



### **Requalificação do Bairro Amarelo *Projeto vencedor de concurso internacional* [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

colaboradores: Pedro Moreira e Nina Nedelikov.

Local: Berlim, Alemanha.

# 1998

---



## Residência Vila Mariana [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Cambuí, MG.



## Agência Bank Boston [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



## Ateliê Rico Lins [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



## Nova sede da Fundação de Amparo à Pesquisa – Fapesp – Concurso [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



**Residência Cotia [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Cotia, SP.

**Terminal Rodoferroviário - Prêmio IAB/SP – “Melhor Projeto 1998 – obra construída” [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Santo André, SP.

**Residência Sagarana [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

# 1999

---



## Residência São Francisco Xavier [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Francisco Xavier, SP.



## Abrigo-Mirante [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Francisco Xavier, SP.



## Residência Morumbi [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



## Residência Tamboré III [IN]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Santana de Parnaíba, SP.

**Fundação Darcy Ribeiro [NC]**

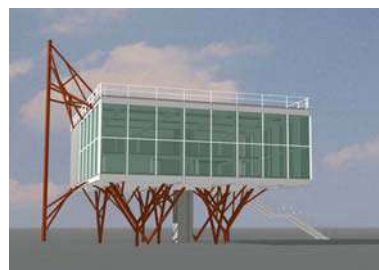
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Cícero Ferraz Cruz e Fábio Mosaner.

Local: Rio de Janeiro, RJ.

**Piscina Santo André [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e escritório MMBB.

Local: Santo André, SP.

**Vitrine da Cidade (Info Box) [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Santo André, SP.

**Expo Mies van der Rohe [E]**

Autoria: Marcelo Ferraz e Fernando Vasquez.

Local: São Paulo, SP

# 1999

---



## **Expo Sesc – Cidadela d Liberdade [E]**

Autoria: Marcelo Ferraz e André Vainer.

Local: São Paulo, SP.

## **Prêmio Multicultural Estadão [E]**

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



## **Cine Teatro de Variedades Carlos Gomes [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Santo André, SP.



## **Av. Ipiranga [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo.



### Residência Mantiqueira [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Francisco Xavier, SP.



### Monumento às Nações Indígenas [C] parcialmente

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Aparecida de Goiânia – GO.



### Sede do Instituto Socioambiental [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anderson Freitas, Juliana Antunes e Pedro Amando de Barros.

Local: São Gabriel da Cachoeira, AM.



### Monumento aos Imigrantes e Migrantes do Estado de São Paulo – concurso [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

## 2000

---



### **Exposição *A Estética do Cangaço* – Brasil 500 Anos Artes Visuais [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

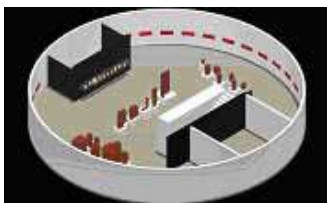
Local: Rio de Janeiro, RJ.



### **Exposição *Carta de Pero Vaz de Caminha* – Brasil 500 Anos Artes Visuais [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Brasília, DF.



### **Exposição *Arte Popular* – Brasil 500 Anos Artes Visuais [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Brasília, DF.

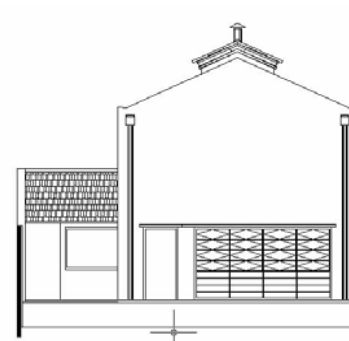


### **Museu do Telephone Telemar – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Rio de Janeiro, RJ.



**Ateliê Caroline Harari Araújo [C]**

Autoria: Francisco Fanucci.

Local: São Paulo, SP.

**Expo Multicultural Estadão [C]**

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

**Reforma Residência Tamanás [C]**

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

## 2000

---



### **Sede do Instituto Socioambiental – Garagem de Barcos [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Celso Pazzanese.

Local: São Gabriel da Cachoeira, AM.



### **Exposição *Afro-Brasileiro* – Brasil 500 Anos Artes Visuais [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

**Exposição *Trajetória Ayrton Senna* [C]**

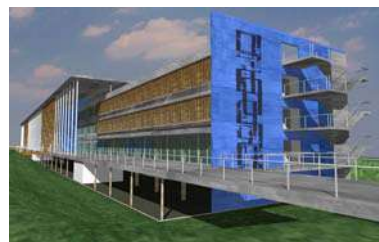
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Residência Atibaia [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Atibaia, SP.

**Edifício Comercial [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Brasília, DF.

**Edifício Anima [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Brasília, DF.

# 2001

---



## Parque Rio das Antas e plano de expansão urbana de Cambuí – MG [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e colaboradores.

Local: Cambuí, MG.



## Instituto Cultural e Museu da Cidade [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

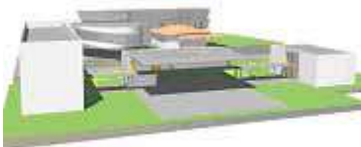
Local: Cambuí, MG.



## Largo do Mercado [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Cambuí, MG.



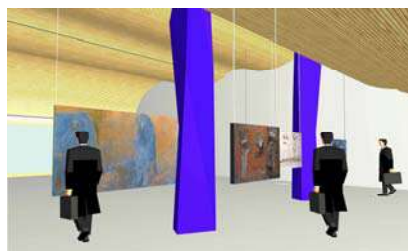
## Escola da Vila [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

**Sede do Grupo Corpo – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Belo Horizonte, MG.

**Centro de Exposições Câmara Brasil EUA [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Estação Guanabara [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.  
Local: Campinas, SP.

**Sítio Capoeira Grande [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Anderson Freitas e Juliana Antunes.  
Local: Campinas, SP.

# 2001

---

## Fazenda Capoeira Grande - Ampliação [NC]

Autoria: Francisco Fanucci.

Local: Sousas, SP.



## Expo Amílcar de Castro [C]

Autoria: Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP e Porto Alegre, RS.



## Expo Museu do Inconsciente [C]

Autoria: Marcelo Ferraz.

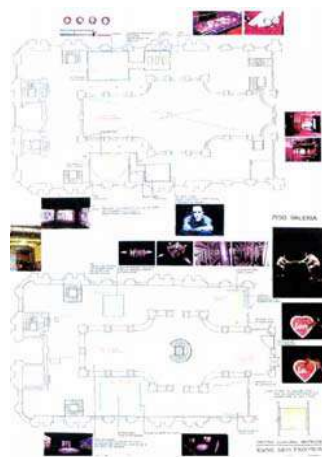
Local: São Paulo, SP.



**Residência Condomínio Hermitage [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Anderson Freitas e Juliana Antunes.

Local: Campinas, SP.

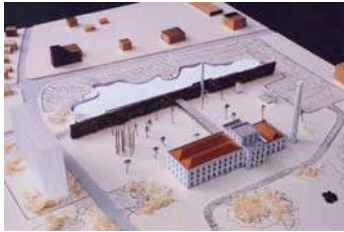
**Expo sem Fronteiras [E]**

Autoria: Marcelo Ferraz.

Local: Centro Cultural Santander, Porto Alegre, RS.

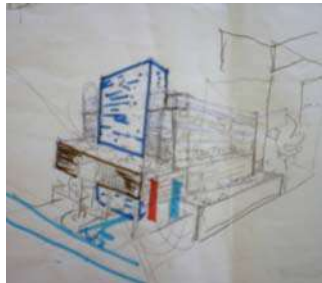
## 2002

---



### **Centro Cultural Tacaruna – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Recife, PE.



### **Escola Takano [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



### **Centro de Coordenação e Comercialização da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – Foirn 2**

**[C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Gabriel da Cachoeira, AM.



### **Ateliê Emanuel Araujo [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Museu Oscar Niemeyer [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Curitiba, PR.

**Exposição *Uma História do Sentar* - 3 [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Curitiba, PR.

**Museu Rodin Bahia [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Salvador, BA.

**Museu de Porto Seguro [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Giancarlo Latorraca.  
Local: Porto Seguro, BA.

## 2002

---



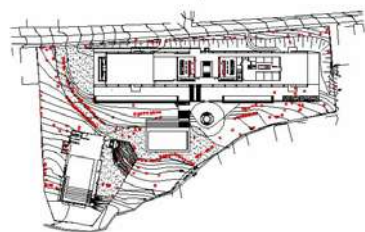
### Engenho Central Piracicaba [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Piracicaba, SP.



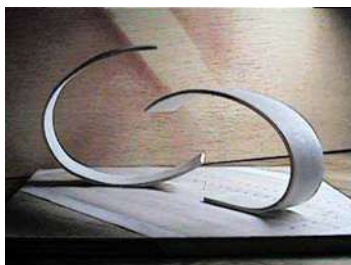
### CEU Flores de Jambeiro [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



### CEU Navegantes [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



### Praça Usiminas BH e Ipatinga [C]

#### Implantação de 2 esculturas de Tomie Otake

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Albert Sugai.  
Local: Belo Horizonte e Ipatinga, MG.



**EXPO Los Andes (Coletiva de Arquitetura Contemporânea)**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Bogotá, Colômbia.

**EXPO Delft (Coletiva de Arquitetura Contemporânea)**

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: Delft, Holanda.

**Exposição *Personagens e Paisagens Mexicanas* [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Curitiba, PR.

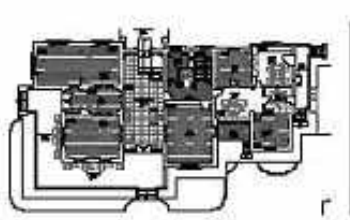
**Conjunto Habitacional (Cohab) Santa Etelvina [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e escritório Apicás.

Local: São Paulo, SP.

## 2003

---



### Centro de Leitura Casa das Rosas [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



### Sala na V Bienal Internacional de Arquitetura [E]

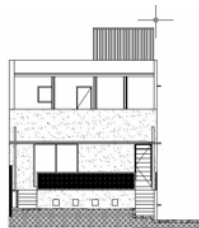
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



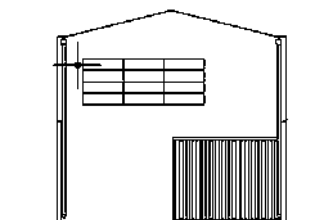
### Centro Educacional Jardim Santo André [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Santo André, SP.

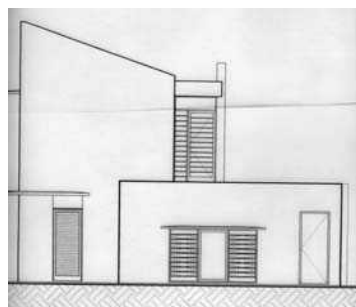


**Residência Rafael dos Santos [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Reforma Brasil Arquitetura [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Reforma - Residência Gilberto Elkis [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci.  
Local: São Paulo, SP.

# 2004

---



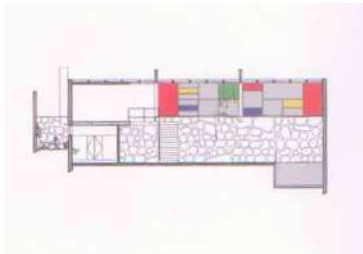
## Museu Afro Brasil [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



## Centro Cultural e Comercial Bexiga [P]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki,  
Anderson Freitas e colaboradores.  
Local: São Paulo, SP.



## Pavilhão Girassol [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



## Biblioteca Registro [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Registro, SP.



### **Escola Parque Arte e Ciência Santo André [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Giancarlo Latorraca.

Local: Santo André, SP.

(museografia no projeto de Paulo Mendes da Rocha)



### **Palácio das Indústrias – Museu da Cidade [NC]**

Autoria: Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Local: São Paulo, SP.



### **Casa das Retortas - – Museu da Cidade [NC]**

Autoria: Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Local: São Paulo, SP.



### **Concurso Araras Brasil [não foi entregue]**

Autoria: Francisco Fanucci, Anselmo Turazzi e Hermann B. Tatsch.

Local: Araras, SP.

# 2004

---



## Hospital Escola Municipal Prof. Dr. Horácio Carlos Panepucci [O]

Projeto desenvolvido a partir de estudo preliminar do arquiteto João Filgueiras Lima.

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Acácia Furuya, Juliana Antunes, Ana Cláudia Massei, Luiz Fernando de Oliveira, Yuri de Oliveira Faustino, Pedro amando de Barros e Anderson Freitas.

Local: São Carlos, SP.



## Expo Museu da Casa Brasileira [C]

Autoria: Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.

**Museu Judaico – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Reforma - Residência Bacopari [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Museu do Pão de Ilópolis [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Anselmo Turazzi.  
Local: Ilópolis, RS.

**Instituto Goethe São Paulo [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

## 2005

---



### **Pinacoteca Benedito Calixto – novo conjunto [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anselmo Turazzi e Vinícius Spira.

Local: Santos, SP.



### **Villa Isabella – projeto vencedor de concurso [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Henriksberg, Finlândia.



### **Forte de Itapema [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Guarujá, SP.



### **Reforma – Residência Ursula e Rainer [C] parcialmente**

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.





### Nestlé Histórico – Centro de Documentação [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Claudio Correia.

Local: São Paulo, SP.



### Nestlé Nutrir [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Claudio Correia.

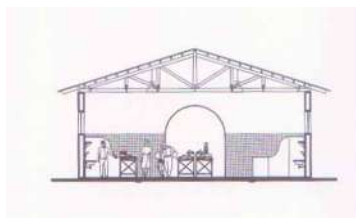
Local: São Paulo, SP.



### Reforma - Residência São Gall [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



### Mercado Municipal de Cambuí [C]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Cambuí, MG.

## 2006

---



### **Praça São Miguel Paulista [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



### **Exposição *Trabalho e Trabalhadores no Brasil* [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Locais: Brasília, DF/ São Paulo, SP/ Belo Horizonte, MG/ Rio de Janeiro, RJ/Salvador, BA/Recife, PE/ Fortaleza, CE/ Belém, PA/ Porto Alegre, RS.



### **Paço Municipal de Hortolândia – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Hortolândia, SP.



### **Biblioteca de Praga – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Praga, República Tcheca.

**Residência Cotia II [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Cotia, SP.

**Residência Ubatuba [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Ubatuba, SP.

**Praça das Artes [P]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcos Cartum.  
Local: São Paulo, SP.

**Agência Viva – Escola Wannabe [IN]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

## 2006

---



### **Exposição Brasil Arquitetura – Saint Louis [E]**

Autoria: Marcelo Ferraz.

Local: Saint Louis, EUA.



### **Reforma - Residência Faccina [C]**

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



### **Sede do Iphan – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Brasília, DF.



### **Exposição – Memorial do Imigrante Italiano [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Vinhedo, SP.



**Várzea Paulista - Plano Urbanístico da Área Central do Município [PC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Várzea Paulista, SP.



**Centro Cultural do Sesc no Edifício Glória – concurso [NC]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Vitória, ES.



**Centro Comunitário Shalom - projeto vencedor de concurso [P]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz  
Local: São Paulo, SP



**Expo 1000 Mulheres [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Locais: Brasília,DF, São Paulo,SP.

# 2007

---



## Living Steel Internacional Competition for Sustainable Housing – finalista do concurso [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Recife, PE.



## Museu Aberto da Ferrovia [P]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

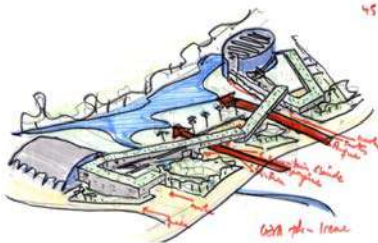
Local: Mooca/ São Paulo, Paranapiacaba/ São Paulo e Jundiaí/ São Paulo.



## Residência Rua Madalena [P]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo.



## Cesa Jardim Irene [P]

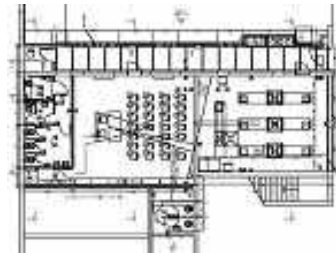
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Santo André, SP.

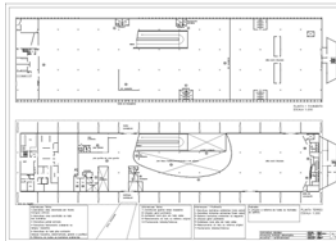


**7ª Bienal de Arquitetura de São Paulo [E]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Cozinha Nestlé [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

**Prodam [P]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.

# 2007

---



## Estação Natureza São Paulo – Expo Biomás Brasileiros

[PC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anderson Fabiano Freitas e Pedro Amando de Barros.

Local: São Paulo, SP.



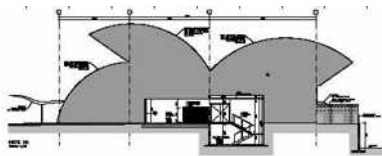
## Secretaria de Segurança e Estação de Transferência

[O]

Projeto desenvolvido a partir de estudo preliminar do arquiteto João Figueiras Lima.

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Acácia Furuya, Juliana Antunes, Cristina de Brito Marini, Pedro Amando de Barros e Anderson Freitas.

Local: Campinas, SP.



## Pronto Atendimento Campo Grande [O]

Projeto desenvolvido a partir de estudo preliminar do arquiteto João Figueiras Lima.

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Acácia Furuya, Juliana Antunes, Cristina de Brito Marini, Pedro Amando de Barros e Anderson Freitas.

Local: Campinas, SP.

**Cesa Quadra Jd. Santo André [PC]**

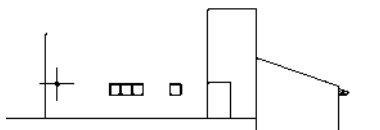
Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Santo André, SP.

**Reforma - Apartamento Edegar [C]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Juliana de Araújo Antunes e Cristiane Brito.

Local: São Paulo, SP.

**Residência Barueri [O]**

Autoria: Gabriel Grinspum e Marcelo Ferraz.

Local: Barueri, SP.

**Enseada do Cabrito – Pq. São Bartolomeu [P]**

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.

Local: Salvador, BA.

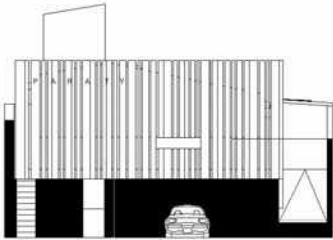
## 2007

---



### Vila Nova Esperança [P]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Salvador, BA.



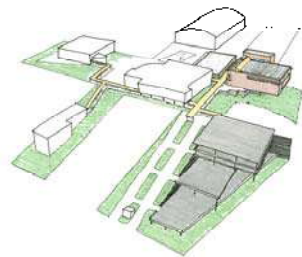
### Loja de Vinhos [NC]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Jundiaí, SP.



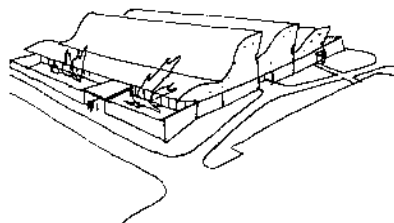
### Hotel Central [P]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: São Paulo, SP.



### Congregação Israelita do Paraná – Sinagoga [P]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.  
Local: Curitiba, PR.



### Pronto Atendimento Sul-Leste [P]

Projeto desenvolvido a partir de estudo preliminar do arquiteto João Figueiras Lima.

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Acácia Furuya, Moracy Amaral, Thiago Oakley, João Yamamoto, Maria Júlia Herklotz, Carlos Augusto Ferrata, Jorge Issac Peren, Pedro Amando de Barros e Anderson Freitas.

Local: Campinas, SP.



### Atelier Shirley Paes Leme [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP.



### EXPO Brasil Arquitetura [E]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: Florianópolis, SC.



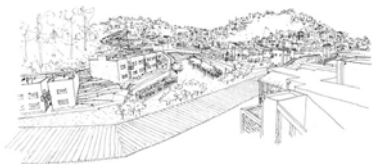
### Anexo Teatro Polytheama [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: Jundiaí, SP

## 2008

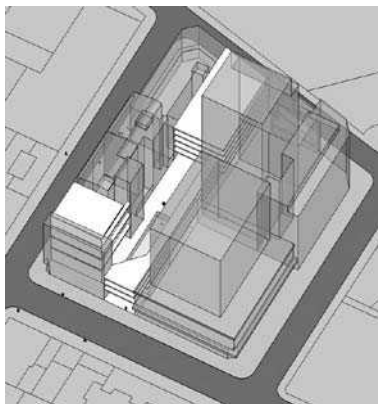
---



### Comunidade de Bamburral [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP



### Boca da Cidadania [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP

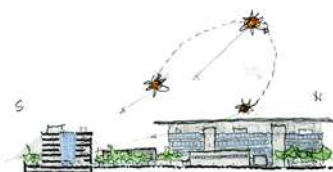


### Moinho Castamán [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: Arvorezinha, RS

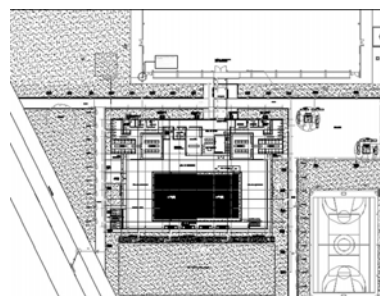




### Unipalmes [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

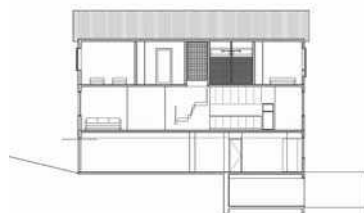
Local:



### USP Piscina [P]

Autoria: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Cícero Ferraz Cruz e Fábio Mosaner

Local: São Paulo, SP



### Reforma Casa Caropa [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local: São Paulo, SP

### Museu Pantanal [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

Local:

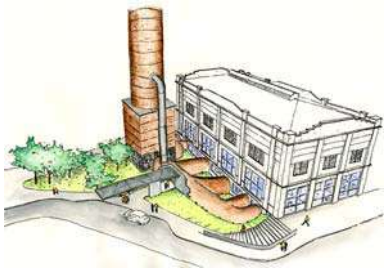
## 2008

---



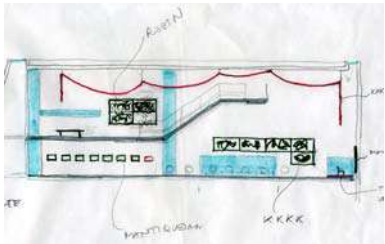
### Ed. Comercial Brasília [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.  
Local: Brasília, DF



### Cave – Shopping Total [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.  
Local: Porto Alegre, RS



### Expo Japão [E]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.  
Local: Japão

### Expo Foirn [P]

Autoria: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.  
Local: São Gabriel da Cachoeira, AM



**Cronologia dos arquitetos**

---





## **Francisco de Paiva Fanucci**

---

Nasce na cidade de Cambuí, Minas Gerais, em 5 de abril de 1952, filho de João Rangel Fanucci e Maria Antônia de Paiva Fanucci. Conclui 2º Grau em 1969 no Colégio Estadual Antônio Felipe de Salles, em Cambuí, Minas Gerais. Muda-se para São Paulo em 1970.

### **1971**

Ingressa na FAU USP.

### **1974**

Cria com os colegas da FAU USP um espaço de estudos e projetos conhecido como Galpão, na Rua Felipe de Alcaçova, Vila Madalena, São Paulo SP.

### **1975**

Estágio com o arquiteto Júlio Katinsky, São Paulo SP.

Grisbi S/A Indústrias Têxteis, Cambuí MG.

### **1977**

Conclui graduação em arquitetura na FAU USP (TGI coletivo, desenvolvido durante três anos com os colegas José Fábio Calazans, José Rollemberg de Mello Filho e José Geraldo Martins de Oliveira, sob orientação de José Cláudio Gomes, Júlio Katinsky e Edgar Dente; tratava-se de um projeto para a metrópole de São Paulo e como ela poderia organizar-se em torno da idéia de centralidade).

Vila Santa Catarina – Grupo Residencial, São Paulo SP.

### **1977–1978**

Trabalha no escritório do arquiteto Abraão Sanovicz, São Paulo SP.

Unidade de Beneficiamento de Algodão da Secretaria da Agricultura, Aguaí SP.

Grisbi Nordeste S/A, Pirapora MG.

**1978–1979**

Trabalha no escritório do arquiteto Joaquim Guedes.

Clube Esportivo dos Técnicos de Nível Superior e Clube Esportivo Geral, Jaguari BA.

**1979**

Vila Operária Grisbi, Pirapora MG.

Residência Pedro Ferraz, Cambuí MG.

**1980**

Funda o escritório Atelier Vila Madalena com os arquitetos Marcelo Ferraz, José Sales Costa Filho, Marcelo Suzuki e Tâmara Roman.

Grisbi Indústrias Têxteis, Camaçari BA.

Urbanização do Jardim Piratininga – setor “G”, Barueri SP.

**1980–1983**

Trabalha na empresa Eplan Engenharia e Planejamento, onde realiza diversos projetos de lojas, agências bancárias, indústrias, etc.

**1981**

Encerra a sociedade do Atelier Vila Madalena.

Funda o Brasil Arquitetura com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Sobrados Geminados Robinson Antônio de Moraes, São Paulo SP.

Residência José Maria Evangelista, Cambuí MG.

Participa da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi no concurso público nacional de projetos Reurbanização do Vale do Anhangabaú, São Paulo SP.

Residência Itupeva, Itupeva SP.

Residência Nivaldo Evangelista da Silva, Cambuí MG.

Residência João A. C. Mello, Cambuí MG.

Edição do Livro Poesia Descalça.

**1982**

Centro de treinamento de funcionários das Casas Pernambucanas, São Paulo SP.

Concha Acústica, Colina SP.

Residência Mauá, Mauá SP.



Residência Bulá e Lucas, Cambuí MG.  
Residência Paulínia, Paulínia SP.  
Residência Ulisses, Cambuí MG.  
Residência Kawahara, São Paulo SP.

**1983**

Residência na Ilha, Guapé MG.  
Residência Cumbica, Guarulhos SP.  
Residência Tomás Benedito de Paiva Bueno, Cambuí MG.  
Residência Nancy de Moraes Toledo, Cambuí MG.  
Residência Gin Kwan Yue, São Paulo SP.  
Residência Roberto, Cambuí MG.

**1984**

Residência Ibiúna, Ibiúna SP.  
Concha Acústica, Mongaguá SP.  
Poliesportivo Play Tennis, São Paulo SP.  
Residência Darcy, Barretos SP.  
Residência Gilberto Tomé, Barretos SP.  
Reforma e ampliação da Indústria Banylsa, Salvador BA.

**1985**

Vence concurso para o projeto da Câmara Municipal e Centro Cultural, Varginha MG.  
Residência Baleia, São Sebastião SP.  
Recebe Menção Honrosa no concurso para Praça Benedito Calixto, São Paulo SP.  
Hospital Municipal de Vila Maria, São Paulo SP.  
Residência José Antônio da Silva, Cambuí MG.  
Residência Takacs, Barueri SP.  
Residência City Barretos, Barretos SP.  
Residência Ismael Paiva, Cambuí MG.  
Loteamento Cambuí, Cambuí MG.  
Edifício Residencial Barretos, Barretos SP.

**1986**

Funda a marcenaria Baraúna com os sócios, dando início à criação e produção de mobiliário e objetos de madeira.

Residência Paúba, São Sebastião SP.

Escola Professor Dantés, Igarapava SP.

Loja Star Point, São Paulo SP.

Conjunto da Casas no Sahí, São Sebastião SP.

Residência em Laranjeiras – Dimitrius Nassirius, Parati RJ.

UBS Jardim Penha, São Paulo SP.

UBS Vila Rosalina, São Paulo SP.

Edifício Barretos, Barretos SP.

Shopping Barretos, Barretos SP.

EEPG Jardim Portela, Itapevi SP.

Exposição *50 anos do Sphan*, Masp, São Paulo SP.

**1987**

Sharp S/A Equipamentos Eletrônicos, Taboão da Serra SP.

EEPG Noedir Mazzini, Amparo SP.

EEPG Bairro Taquari, Leme SP.

**1988**

Play Tennis Morumbi, São Paulo SP.

Centro Desportivo Classista Citrosuco, Matão SP.

Residência Takashi, Bertioga SP.

**1989**

Residência Tamboré, Barueri SP.

Residência Aldeia da Serra, Barueri SP.

Residência Cachoeira, Cachoeira BA.

Ampliação Pronto Socorro Municipal, Diadema SP.

UBS Eldorado, Diadema SP.

Reforma de Residência Edgar, São Paulo SP.

Residência Toque–Toque, São Sebastião SP.

**1990**

Escola Superior de Administração e Negócios, São Paulo SP.  
Residência Santa Bárbara, Santa Bárbara SP.  
Velório Cemitério São Paulo, São Paulo SP.  
Urbanização do Jardim Celeste, São Paulo SP.  
Play Tennis Alphaville, Barueri SP.  
Residência Jorge Grinspum, São Paulo SP.

**1991**

Participa da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi no concurso público nacional de projetos para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha.  
CDHU – EEPG Jd. São Pedro, Tietê SP.  
CDHU – EEPG Jd. Letícia, Conchas SP.  
Fiação Itamaracá, Pirapora MG.  
Residência Prudente Clenita, Cunha RJ.  
Residência Sílvia e Celso Byron Rodrigues, Barueri SP.  
Residência Lúcia e Antônio Carlos, Santa Branca SP.  
UBS Jardim Cristiane, Santo André SP.  
Grande Prêmio Latino Americano na Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires com Projeto de Reurbanização de Área do Parque D. Pedro II, em São Paulo – (Lina Bo Bardi e equipe).

**1992**

Escola Coronel Joaquim José, São João da Boa Vista SP.  
Sharp, Taboão da Serra SP.  
FDE EEPG Giuseppe Pisoni, Rio Grande da Serra SP.

**1993**

Apresenta o escritório Brasil Arquitetura, juntamente com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, na EXPOFAU.  
Recebe Prêmio da II Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo na Categoria Obras construídas, com o projeto Grisbi Indústrias Têxteis.

**1993–1995**

Exerce atividade didática como professor da disciplina de projeto no curso de arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Braz Cubas, Mogi das Cruzes SP.

**1994**

Residência do Muro Azul. São Paulo SP.

Vence concurso para Faculdade de Odontologia da Universidade Braz Cubas, Mogi das Cruzes SP.

Sede da Federação das Organizações Indígenas do alto Rio Negro – Foirn, São Gabriel da Cachoeira AM.

Casa dos Pesquisadores do ISA, São Gabriel da Cachoeira SP.

Nova sede da Milfra Indústria Eletrônica, em Jaguariúna SP.

Loja do Masp – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo SP.

Atelier Leone Miroglio, São Paulo SP.

Loja Patachou – Shopping Eldorado, São Paulo SP.

Milfra Ind. Eletrônica, Jaguariúna SP.

**1995**

Teatro Polytheama, Jundiaí SP.

Residência Paula e Carlos, São Paulo SP.

Residência Décio Chusid, Cotia SP.

**1996**

Residência Ubiracica, São Paulo SP.

Residência Alto de Pinheiros, São Paulo SP.

Conjunto KKKK, Registro SP.

Estúdios Vera Cruz, São Bernardo do Campo SP.

Reforma da Sede do Sindicato do Comércio Varejista dos Feirantes do Estado de São Paulo, São Paulo SP.

Katerina Baby Café e Boutique LTDA (Restaurante Oesp), São Paulo SP

Publica, com Marcelo Ferrraz, o livro *Theatro Polytheama de Jundiaí*. Jundiaí, Prefeitura Municipal de Jundiaí.

**1997**

Praça dos Expedicionários, Registro SP.

Centro Cultural Vera Cruz, São Bernardo do Campo SP.

Vence o concurso para Requalificação do Bairro Amarelo, Berlim, Alemanha.

Concurso para o Pavilhão do Brasil na Expo Lisboa 1998. Lisboa, Portugal.

Hotel Fazenda Pedra Branca, Serra da Mantiqueira, Rio das Pedras MG.

Centro de exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiaí, Jundiaí SP.

Parque Beira Rio, Registro SP.

Elite Model, São Paulo SP.

Recebe o Prêmio IAB/SP – 1996 na Categoria: Edificações – Obra Construída “Teatro Polytheama”.

Participa do Lançamento do *Projeto Nova Vera Cruz* pelo Governo do Estado de São Paulo em parceria com a PM São Bernardo do Campo.

Participa da Exposição Geral de Arquitetos com os projetos: Bairro Amarelo (Gelbes Viertel – Hellersdorf); Residência Emerson Kapaz (Casa do Muro Azul); Residência Marcelo C Ferraz (Casa Ubiracica) na 3ª Bienal Internacional de Arquitetura em São Paulo.

### **1998**

Residência Vila Mariana, Cambuí MG.

Agência Bank Boston – Av. Paulista, São Paulo SP.

Ateliê Rico Lins, São Paulo SP.

Concurso para a Nova Sede da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, São Paulo SP.

Residência Sagarana. São Paulo SP.

Residência Cotia, Cotia SP.

Terminal Rodoferroviário, Santo André SP.

Participa da XI Bienal de Arquitetura de Quito, na categoria Reabilitação, com a obra Teatro Polytheama e recebe o 1º prêmio.

### **1999**

Residência São Francisco Xavier, São Francisco Xavier SP.

Abrigo–Mirante, São Francisco Xavier SP.

Residência Morumbi, São Paulo SP.

Residência Tamboré III, Santana do Parnaíba SP.

Cine–Teatro de Variedades Carlos Gomes, Santo André SP.

Fundação Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro RJ.

Vitrine da Cidade – Infobox, Santo André SP.

Piscina Santo André, Santo André SP.

Painelista no seminário *A floresta e o pólo moveleiro no Amazonas*, Manaus AM, a convite do Senai e da Associação Profissional dos Engenheiros Florestais do Estado do Amazonas.

Participa de Exposição e Mesa–Redonda Arquitetura Brasileira em Berlim – *A recharacterização do Bairro Amarelo*, realizada pelo Instituto Goethe São Paulo e Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf, Berlim.

Apresentação do *Projeto Cine Teatro Carlos Gomes* realizada pela Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer – Prefeitura Municipal de Santo André no Museu de Santo André.

Estudo para readequação da Av. Ipiranga, São Paulo SP.

### **1999–2001**

Projeta a arquitetura das exposições *Território Expandido I, II e III*, para a entrega do Prêmio Muticultural Estadão, no Sesc Pompéia, São Paulo SP.

### **2000**

Residência Mantiqueira, São Francisco Xavier SP.

Revitalização da área do Monumento às Nações Indígenas, Aparecida de Goiânia GO.

Sede do ISA – Instituto Socioambiental, São Gabriel da Cachoeira AM.

Sede do ISA Garagem de Barcos. São Gabriel da Cachoeira AM.

Exposição Afro–Brasileira, Pavilhão da Bienal, São Paulo SP.

Exposição *A Estética do Cangaço* – Brasil 500 anos Artes Visuais, Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro RJ.

Exposição *Arte Popular* – Brasil 500 anos Artes Visuais, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília DF.

Exposição *Carta de Pero Vaz de Caminha* – Brasil 500 Anos Artes Visuais Brasília DF.

Participa do concurso para o Museu do Telefone, Rio de Janeiro RJ.

Monumento aos Imigrantes e Migrantes do Estado de São Paulo, São Paulo SP – concurso

Ateliê Caroline Harari Araújo, São Paulo SP.

Reforma da Residência Tamanás, São Paulo SP.

### **2001**

Exposição *Trajatória Ayrton Senna*, Ibirapuera, São Paulo SP.

Residência Atibaia, Atibaia SP.

Edifício Comercial, Brasília DF.

Edifício Anima, Brasília DF.



Parque Rio das Antas e plano de Expansão Urbana, Cambuí MG.  
 Instituto Cultural e Museu da Cidade, Cambuí MG.  
 Largo do Mercado, Cambuí MG.  
 Escola da Vila, São Paulo SP.  
 Participa do concurso para a Sede do Grupo Corpo, Belo Horizonte MG.  
 Centro de Exposições Câmara Brasil EUA – Amcham, São Paulo SP.  
 Estação Guanabara, Campinas SP.  
 Sítio Capoeira Grande, Campinas SP.  
 Residência Condomínio Hermitage, Campinas SP.  
 Reforma da Fazenda Capoeira Grande, Campinas SP.  
 Profere palestra na V Bienal internacional de Arquitetura, São Paulo SP.

## 2002

Participa do concurso para o Centro Cultural Tacaruna, Recife PE.  
 Escola Takano, São Paulo SP.  
 Centro de Coordenação e Comercialização da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – Foirn, São Gabriel da Cachoeira AM.  
 Ateliê Emanuel Araújo, São Paulo SP.  
 Colaborador do arquiteto Oscar Niemeyer no projeto Novo Museu (atual Museu Oscar Niemeyer), Curitiba PR.  
 Projeta a arquitetura da exposição *Uma história do Sentar*, Curitiba PR.  
 Museu Rodin Bahia, Salvador BA.  
 Museu Porto Seguro, Porto Seguro BA.  
 Engenho Central de Piracicaba, Piracicaba SP.  
 CEU Flores de Jambeiro (desenvolvimento de projeto), São Paulo SP.  
 CEU Navegantes (desenvolvimento de projeto), São Paulo SP.  
 COHAB Santa Etelvina, São Paulo SP.  
 Praça Usiminas BH e Ipatinga, Belo Horizonte e Ipatinga MG.  
 Publica com Hugo Segawa e Marcelo Ferraz o livro *O conjunto KKKK*. São Paulo: Takano.  
 Recebe Moção de Reconhecimento pelo trabalho realizado e autor do projeto para a restauração do conjunto arquitetônico KKKK da Câmara Municipal de Registro.  
 Recebe Prêmio IAB/SP 2002 na Categoria Revitalização de Edifícios – obra Conjunto KKKK – Registro SP.  
 Exposição COPYRIGHT BY KADIWÉU no Ethnologisches Museum Dahlem Berlim.

Inicia atividade didática como professor da disciplina de projeto do curso de Arquitetura da Escola da Cidade SP, da qual é associado fundador.

Exposição Los Andes, Bogotá, Colômbia.

Exposição TU Delft, Holanda.

Exposição Personagens e Paisagens Mexicanas, Curitiba PR.

### **2003**

Sala especial *Brasil Arquitetura* na V Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo SP.

Centro Educacional Jardim Santo André – Cesa, Santo André SP.

Centro de Leitura Casa das Rosas, São Paulo SP.

Reforma – Casa Gilberto Elkis, São Paulo SP.

Residência Rafael dos Santos, São Paulo SP.

Reforma Brasil Arquitetura, São Paulo SP.

Casa São Francisco Xavier, São Paulo SP.

Conferencista no II ENCONTRO DE ARQUITETURA EM AÇO (IAB – São Carlos SP)

Profere aula inaugural para o curso de Arquitetura e Urbanismo da universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo SP.

Concede entrevista à *Revista Hitachi*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 5, jul.–ago.–set./2003.

### **2004**

Residência Bacopari, São Paulo SP.

Museu Afro Brasil, São Paulo SP.

Centro Cultural e Comercial Bexiga, São Paulo SP.

Readequação dos Baixos do Viaduto, Brxiga, São Paulo SP.

Pavilhão Girassol, São Paulo SP.

Biblioteca Registro, Registro SP.

Museografia da Escola Parque Arte e Ciência Santo André (atual Sabina), Santo André SP.

Realiza estudo para o Concurso do Centro Cultural de Araras, Araras SP.

Expo Museu da Casa Brasileira, São Paulo SP.

Hospital Escola Municipal Prof. Dr. Horácio Carlos Panepucci, São Carlos SP, em colaboração com o arquiteto João Filgueiras Lima – Lelé.

Profere aula inaugural na Faculdade de Arquitetura da Universidade Braz Cubas, Mogi das Cruzes SP.

**2005**

Residência Bacopari, São Paulo SP.

Museu do Pão, Ilópolis RS.

Pinacoteca Benedito Calixto – Novo Conjunto, Santos SP.

Vence concurso para o projeto da Villa Isabella, Henriksberg, Finlândia.

Forte de Itapema, Guarujá SP.

Mercado Municipal de Cambuí, Cambuí MG.

Participa do concurso para o Museu Judaico, São Paulo SP.

Instituto Goethe, São Paulo SP.

Residência Humberto Maccabelli

Nestlé Histórico – Centro de Documentação, São Paulo SP.

Nestlé – Espaço Nutrir, São Paulo SP.

Publica com Marcelo Ferraz o livro *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.

É convidado por Zeuler Lima para atuar como professor residente na cadeira de projeto no Master's of Architecture em Saint Louis.

Reforma de Residência Úrsula e Rainer, São Paulo SP.

**2006**

Praça São Miguel Paulista, São Paulo SP.

Exposição *Trabalho e Trabalhadores no Brasil*, Brasília, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Fortaleza, Belém e Porto Alegre.

Participa do concurso para o projeto do Paço Municipal de Hortolândia, Hortolândia SP.

Participa do concurso para o projeto da Biblioteca de Praga, República Tcheca.

Participa do concurso para a Sede do IPHAN, Brasília DF.

Residência Cotia II, Cotia SP.

Residência Ubatuba, Ubatuba SP.

Praça das Artes, São Paulo SP.

Agência Viva – Escola Wannabe, São Paulo SP.

Exposição – Memorial do Imigrante Italiano, Vinhedo SP.

Profere Palestra *Arquitetura – apresentação de projetos do escritório Brasil Arquitetura* no Seminário de Cultura e Realidade contemporânea da Escola da Cidade juntamente com Marcelo Ferraz.

Reforma da Residência Faccina, São Paulo SP.

**2007**

Plano Urbanístico da Área Central e anteprojeto dos equipamentos públicos do Município, Várzea Paulista SP.

Participa do concurso para o projeto do Centro Cultural do SESC no Edifício Glória, Vitória, ES.

Vence concurso para o projeto do Centro Comunitário Shalom, São Paulo SP.

Expo *1000 Mulheres*, Brasília DF, São Paulo SP.

Sinagoga da Congregação Israelita do Paraná, Curitiba PR.

Finalista do Concurso Living Steel Internacional Competition for Sustainable Housing, Recife PE.

Museu Aberto da Ferrovia, Mooca, São Paulo e Paranapiacaba, São Paulo e Jundiá, SP.

Residência Rua Madalena, São Paulo SP.

Escola Jardim Irene, Santo André SP.

Hotel Central, São Paulo SP.

Cozinha Nestlé Itaquera SP.

Recuperação e Restauro do Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Parque Ibirapuera, São Paulo SP.

Vila Nova Esperança, Salvador BA.

Estação Natureza São Paulo – Museu Trem e exposição sobre os biomas brasileiros na estação Ciência, São Paulo SP.

Secretaria de Segurança e Estação de Transferência, Campinas SP.

Pronto Atendimento Campo Grande, Campinas SP.

Conjunto Residencial Social Enseada do Cabrito, Salvador BA.

Exposição na 7ª Bienal de Arquitetura de São Paulo SP.

Loja de Vinhos, Jundiá SP.

Reforma do Apartamento Edemar, São Paulo SP.

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

Profere palestra, recomendado por Ruth Verde Zein, *re–Pensando la arquitectura en las Américas* na V Reunión Internacional de Arquitectura Mundaneum – 2007 da Universidad Del Diseño – Facultad de Arquitectura y Estudios Ambientales – San Jose, Costa Rica

Participa da Exposição Geral de Arquitetos na Bienal Internacional de Arquitetura, Parque do Ibirapuera, São Paulo SP.

**2008**

Pronto Atendimento Sul–Leste. Projeto desenvolvido a partir de estudo preliminar do arquiteto João Fligueiras Lima, Campinas SP.

Atelier Shirley Paes Leme, São Paulo SP.

EXPO Brasil Arquitetura, Florianópolis SC e Porto Alegre RS.

Anexo Teatro Polytheama, Jundiaí SP.

Comunidade de Bamburral, Perus, São Paulo SP.

Boca da Cidadania, São Paulo SP.

Moinho Castamán, Arvorezinha RS.

Museu Pantanal, Campo Grande MS.

Unipalmarenses, São Paulo SP.

USP Piscina, São Paulo SP.

Ed. Comercial Brasília, Brasília DF.

Cave – Shopping Total, Porto Alegre RS.

Expo Foirn, São Gabriel da Cachoeira AM.

Profere palestra de abertura no Seminário de história e de tecnologia da habitação, realizado pela Universidade São Francisco – Campus Itatiba, de 21 a 24 de outubro de 2008.

Expo Baraúna- Brasil Arquitetura, Tokyo Art Museum, Sengawa, Toquio, Japão.

Profere palestra na semana acadêmica da UnoChapecó, Chapecó SC.

Profere palestra Arquitetura e Design, na semana acadêmica UNICSUL, campus Anália Franco, São Paulo, SP.

Participa da VI BIAU Lisboa Portugal.

Participa do debate *O impacto dos equipamentos urbanos na transformação das cidades e suas conseqüências para a revitalização das cidades e para o turismo* no Seminário Internacional de Arquitetura para o turismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

Recebe prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade para ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro – edição 2008, na categoria *Preservação de Bens Móveis e Imóveis* pela AAMoinhos – Museu do Pão em Ilópolis, Brasília DF.

Participa, com o projeto do Museu do Pão em Ilópolis RS, na categoria *New & Old do World Architectural Festival* em Barcelona Espanha.

O projeto do Museu do Pão de Ilópolis RS recebe prêmio *O Melhor da Arquitetura*, na categoria Edifícios de Uso Misto, realizado pela Revista Arquitetura e Construção.



## Marcelo Carvalho Ferraz

---

Nasce na cidade de Carmo de Minas MG, em 29 de agosto de 1955, filho de Pedro Carlos Junqueira Ferraz e Maria Aparecida Carvalho Ferraz. Vive em Estrema MG, onde o pai era Promotor de Justiça, até os 3 anos de idade. Em 1959, a família se muda para Cambuí, Minas Gerais. Inicia o 2º. Grau Colégio Estadual Antônio Felipe de Salles. Vive em Cambuí até os 17 anos. Em 1973 muda-se para São Paulo para fazer o último ano do colegial e o cursinho pré-vestibular Equipe.

### 1974

Ingressa na FAU USP.

### 1976

Faz estágio de 6 meses na Companhia do Metropolitano de São Paulo, São Paulo SP.

### 1977

Inicia estágio no Sesc Pompéia com a arquiteta Lina Bo Bardi.

### 1978

Conclui graduação em arquitetura na FAU USP (TGI: 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).

Passa a atuar como colaborador de Lina Bo Bardi em todos os seus projetos até 1992.

Vence o concurso para construção do Paço Municipal de Cambuí MG.

Igreja de São João Batista, Cambuí MG.

Residência Waldomiro Ribeiro, Cambuí MG.

Residência Nelson Nascimento, Córrego do Bom Jesus MG.

Residência Francisco Aparecido da Silva, Cambuí MG.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto da Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia MG.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto da Capela Santa Maria dos Anjos, Ibiúna SP.



**1979**

Vila Operária Grisbi, Pirapora MG.

Residência Pedro Ferraz, Cambuí MG.

Residência Boris, Barueri SP.

**1980**

Funda o escritório Atelier Vila Madalena com os arquitetos Francisco Fanucci, José Sales Costa Filho, Marcelo Suzuki e Tâmara Roman.

Grisbi Indústrias Têxteis, Camaçari, BA.

Urbanização do Jardim Piratininga – setor “G”, Barueri SP.

Residência Geraldo Alves, Mairiporã SP.

Residência Josafá de Souza, Cambuí MG.

**1981**

Encerra a sociedade do Atelier Vila Madalena.

Funda o escritório Brasil Arquitetura com Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki.

Residência Itupeva, Itupeva SP.

Edição do Livro Poesia Descalça.

Sobrados Geminados, São Paulo SP.

Participa da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi no Concurso Público Nacional de Projetos para Reurbanização do Vale do Anhangabaú, São Paulo.

Residência Nivaldo Evangelista da Silva, Cambuí MG.

**1982**

Residência Jardim São Francisco, São Paulo SP.

Concha Acústica, Colina SP.

Residência Mauá, Mauá SP.

Residência Paulínia, Paulínia SP.

Residência Ulisses, Cambuí MG.

Residência Kawahara, São Paulo SP.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi na Exposição *Desenho Industrial Brasileiro – História e Realidade*, Sesc Pompéia, São Paulo SP.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi na Exposição *Mil Brinquedos para a Criança Brasileira*, Sesc Pompéia, São Paulo SP.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto de reforma do MAM, São Paulo SP.

**1983**

Residência na Ilha, Guapé MG.

Residência Cumbica, Guarulhos SP.

Residência Gin Kwan Yue, São Paulo SP.

**1984**

Residência Ibiúna, Ibiúna SP.

Concha Acústica, Mongaguá SP.

Poliesportivo Play Tennis, São Paulo SP.

Residência Darcy, Barretos SP.

Residência Gilberto Tomé, Barretos SP.

Reforma e ampliação da indústria Banylsa, Aratú BA.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi na Exposição *Caipiras, Capiaus: Pau-a-Pique*, São Paulo SP.

**1985**

Vence concurso para projeto da Câmara Municipal e Centro Cultural, Varginha MG.

Residência Baleia, São Sebastião SP.

Recebe Menção Honrosa no concurso para a Praça Benedito Calixto, São Paulo SP.

Hospital Municipal de Vila Maria, São Paulo SP.

Residência José Antônio da Silva, Cambuí MG.

Residência Takacs, Barueri SP.

Residência City Barretos, Barretos SP.

Residência Ismael Paiva, Cambuí MG.

Loteamento Cambuí, Cambuí MG.

Edifício Residencial Barretos, Barretos SP.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi na Exposição *Entreato para Crianças*, SESC Pompéia, São Paulo SP.

**1986**

Funda a Marcenaria Baraúna com os sócios do Brasil Arquitetura, dando início à criação e produção de mobiliário e objetos de madeira, São Paulo SP.

Residência Paúba, São Sebastião SP.

Escola Professor Dantés, Igarapava SP.

Loja Star Point, São Paulo SP.

Conjunto da Casas no Sahí, São Sebastião SP.

Residência em Laranjeiras – Dimitrius Nassirius, Parati RJ.

UBS Jardim Penha, Diadema SP.

UBS Vila Rosalina, Diadema SP.

Edifício Barretos, Barretos SP.

Shopping Barretos, Barretos SP.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto do Teatro Polytheama, Jundiaí SP.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto da Estação Velha – Morro da Urca, Rio de Janeiro RJ.

Exposição *50 anos do Sphan*, Masp, São Paulo SP.

Inicia com os arquitetos Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki o projeto de revitalização e recuperação do Centro Histórico de Salvador BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto do Belvedere da Sé, Salvador BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto do Conjunto Barroquinha, Salvador BA.

**1987**

Sharp S/A Equipamentos Eletrônicos, Taboão da Serra SP.

EEPG Noedir Mazzini Amparo SP.

EEPG Bairro Taquari, Leme SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Casa do Benin no Brasil, Salvador, BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Ladeira da Misericórdia, Salvador, BA.

**1988**

Play Tennis Morumbi, São Paulo SP.

Centro Desportivo Classista Citrosuco, Matão SP.

Residência Takashi, Bertioga SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi a Exposição *Benin–Bahia*, Salvador BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi a Exposição *África Negra*, São Paulo SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Casa do Olodum, Salvador BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto Centro de Convivência LBA, Cananéia SP.

### **1989**

Residência Tamboré, Barueri SP.

Residência Aldeia da Serra, Barueri SP.

Residência Cachoeira, Cachoeira BA.

Ampliação Pronto Socorro Municipal, Diadema SP.

UBS Eldorado, Diadema SP.

Reforma da Residência Edgar, São Paulo SP.

Residência Isaura Coqueiro, Sumaré SP.

Residência Toque–Toque, São Sebastião SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto Teatro das Ruínas, Campinas SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi a Casa do Brasil no Benin, Uidá, Benin.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Fundação Pierre Verger, Salvador BA.

Curador da Exposição *Lina Bo Bardi: Arquitetura e ...*, FAU–USP, São Paulo SP.

Participa do encontro das Cidades Patrimônio da Humanidade, em Évora, Portugal representando Salvador BA.

### **1990**

Escola superior de Administração e Negócios, São Paulo SP.

Residência Santa Bárbara, Santa Bárbara SP.

Velório Cemitério São Paulo, São Paulo SP.

Urbanização do Jardim Celeste, São Paulo SP.

Play Tennis Alphaville, Barueri SP.

Residência Jorge Grinspum, São Paulo SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto Centro Cultural Unicamp – Estação Guanabara, Campinas SP.

### **1991**

CDHU – EEPG Jd. São Pedro, Tietê SP.

CDHU – EEPG Jd. Letícia, Conchas SP.

Fiação Itamaracá, Pirapora MG.

Residência Prudente Clenita, Cunha RJ.

Residência Sílvia e Celso Byron Rodrigues, Barueri SP.

UBS Jardim Cristiane, Santo André SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto Centro de Convivência Vera Cruz, São Bernardo do Campo SP.

Publica artigo com Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki: Estação Guanabara. *Projeto*, São Paulo, n. 141, p. 81–83. maio 1991.

Torna-se conselheiro do Instituto Quadrante, atual Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, a convite do casal.

Grande Prêmio Latino Americano na Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires com Projeto de Reurbanização de Área do Parque D. Pedro II, em São Paulo – (Lina Bo Bardi e equipe).

Participa da Exposição: *Arquitetos Designers – Arquitetos Pintores*, Box Blue e IAB/SP.

Participa da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi no Concurso Público Nacional de Projetos para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha, Espanha.

### **1991–1992**

Realiza, junto aos arquitetos Lina Bo Bardi, André Vainer e Marcelo Suzuki, o projeto para a nova sede da Prefeitura do Município de São Paulo SP.

### **1992**

Escola Coronel Joaquim José, São João da Boa Vista SP.

Sharp, Taboão da Serra SP.

FDE EEPG Giuseppe Pisoni, Rio Grande da Serra SP.

Publica o livro *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira*. Premiado como Melhor Livro de Arte – IAB–SP.

Publica artigo “Minha Experiência com Lina” *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 40 p. 39, fev./mar/ 1992.

Profere palestra *Recuperação e Reciclagem de Edifícios Institucionais* no seminário Projeto de Recuperação e Reciclagem do Tendal da Lapa, São Paulo SP.

Participa de Mesa Redonda no II Congresso de História do ABC – Pref. São Bernardo do Campo, Tema: *Caminhos e Rumos – Índios, escravos e operários*.

Participa do Júri do Prêmio MOVESP Design 92, como representante do IAB/SP.

Participa do Debate *Renovação Urbana na Cidade de São Paulo*, na EXPOFAU 92.

Exposição anual de trabalhos extracurriculares da comunidade da FAUUSP, como representante do escritório Lina Bo Bardi e Associados.

Profere Palestra sobre Produto da Modernidade no Seminário “Crise – Modernidade, quando o homem rompe com o seu tempo”, realizado pela UNG – Universidade de Guarulhos SP.

### **1992–1998**

Apresenta a exposição fotográfica *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira* em São Paulo (MASP), Belo Horizonte (Palácio das Artes), Rio de Janeiro (Centro Cultural Banco do Brasil), Lisboa (Sociedade Nacional de Belas Artes), Milão (Centro Cultural Brasileiro), Barcelona (Museu Arquidiocesano Pia Almoína), Delft (TU Delft), Londres (Pump House Gallery) e Cidade do México (Museu das Culturas Populares).

### **1993**

Profere Palestra sobre a *Restauração no Brasil*, no Terceiro Ciclo de Palestras realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, São Paulo SP.

Discursa em nome do Patrono – arquiteta Lina Bo Bardi – na formatura da FAU USP.

Profere Palestra *Pensando o Espaço Urbano* na UNIP – Universidade Paulista.

Apresenta o escritório Brasil Arquitetura, juntamente com Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki, na EXPOFAU.

Participa do Júri da Premiação Jovens Arquitetos – Fundação Bienal e IAB/SP.

Profere Palestra no Ciclo de Palestras – IAB/Goiás em Homenagem aos 25 anos do IAB – Exposição dos trabalhos.

Participa de Mesa Redonda na Abertura da Exposição *Lina Bo Bardi no teatro de Lina Bo Bardi* realizada no Teatro Gregório de Mattos – Salvador BA.

Profere Palestra *A obra de Lina Bo Bardi* no Seminário Formação e Perfil do Arquiteto, realizado pelo Ministério da Educação e do Desporto e Universidade Federal de Juiz de Fora MG.

Recebe Prêmio da II Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo na Categoria Obras Construídas com o projeto Grisbi Indústrias Têxteis.

### **1993–2000**

Concebe e coordena o *Projeto Lina Bo Bardi* – com a produção de livro, documentário e exposição sobre a obra da arquiteta, com André Vainer e Marcelo Suzuki.

Premiações recebida pelo livro:

- “Excelência Gráfica”, 1993 – Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica;
- “Melhor Livro de Arte”, 1993 – Associação Paulista de Críticos de Artes;
- “Melhor Livro de Arquitetura”, 1994 – IX Bienal de Arquitetura do Equador.



Turnê Internacional da exposição: Lisboa, Barcelona, Londres, Milão, Paris, Viena, Delft, Bolzano, Helsinque, Caracas, Bogotá, Buenos Aires, Montevideu, Santiago, Chicago, Montreal, São Francisco, Cidade do México, Macau, Hong Kong, Quito, Berlim, Munique, Copenhague, Arhus e Zurique.

Turnê Brasileira da exposição: São Paulo, Salvador, Fortaleza, Campinas, Ribeirão Preto, Olinda, Natal, Maceió, Florianópolis, Porto Alegre, Uberlândia, Brasília, Belo Horizonte, Vitória, Londrina, Campo Grande, Rio de Janeiro, São José dos Campos, Caxias do Sul e Goiânia.

#### **1994**

Residência do Muro Azul, São Paulo SP.

Vence concurso para a Faculdade de Odontologia da Universidade Braz Cubas, Mogi das Cruzes SP.

Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – FOIRN, São Gabriel da Cachoeira AM.

Casa dos Pesquisadores do Instituto Socioambiental – ISA, São Gabriel da Cachoeira AM.

Loja do Masp – Museu de Arte de São Paulo, São Paulo SP.

Atelier Leone Miroglio, São Paulo SP.

Loja Patachou, Shopping Eldorado, São Paulo SP.

Recebe Homenagem na *Noite dos Mais–Mais Cambuienses* realizada pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba ‘Tamos aí’, Cambuí MG.

Participa de Mesa–Redonda *Lina, a arquitetura e o Brasil* realizada pela FAU Pontifícia Universidade Católica (PUC), no Museu de Arte Contemporânea de Campinas SP.

Participa do ciclo de palestras *3 Noites de Arquitetura* no Masp.

#### **1994–2001**

A convite do Professor Bardi, torna–se Diretor Executivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, responsável pela programação cultural e editorial da entidade.

#### **1995**

Teatro Polytheama, Jundiaí SP.

Profere palestra *Lina Bo Bardi – Retrospektive / Konkrete Poesie*, no Architektur Zentrum, Viena, Áustria.

Participa de Exposição *Arquitetura: Arte do desenho e do espaço*, com obras doadas por arquitetos em benefício de associações que cuidam de crianças com Aids, Galeria Nara Roesler.

Participa da Exposição *A Arquitetura de Geoffrey Bawa*, numa parceria entre o Masp e Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi, São Paulo SP.

**1996**

Residência Ubiracica, São Paulo SP.

Residência Alto de Pinheiros, São Paulo SP.

Conjunto KKKK, Registro SP.

Estúdios Vera Cruz, São Bernardo do Campo SP.

Residência Caroline e Juarez, São Paulo SP.

Reforma da Sede do Sindicato do Comércio Varejista dos Feirantes do Estado de São Paulo, São Paulo SP.

Katerina Baby Café e Boutique LTDA (Restaurante Oesp), São Paulo SP.

Publica com Francisco Fanucci o livro *Theatro Polytheama de Jundiaí*. Jundiaí, Prefeitura Municipal de Jundiaí.

Profere palestra *Lina, a arquitetura e o Brasil* no II Mês de Arquitetura – Mutações do Ambiente Urbano, na Fundação Cultural Cassiano Ricardo – São José dos Campos SP.

Jurado do Prêmio Abril de Jornalismo, na Categoria Decoração, São Paulo SP.

Profere palestra no II Ciclo de Palestras de Arquitetura e Urbanismo realizado pela Universidade de São Marcos, São Paulo SP.

Recebe homenagem pela obra *Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira* na Prefeitura Municipal de Cambuí MG.

Membro fundador da Associação Agostinho da Silva, São Paulo SP.

**1997**

Praça dos Expedicionários, Registro SP

Centro Cultural Vera Cruz, São Bernardo do Campo SP.

Vence o concurso para Requalificação do Bairro Amarelo – Hellersdorf, Berlim, Alemanha.

Participa do concurso para o Pavilhão do Brasil na Expo Lisboa 1998. Lisboa, Portugal.

Hotel Fazenda Pedra Branca. Serra da Mantiqueira, Rio das Pedras MG.

Centro de exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiaí, Jundiaí SP.

Parque Beira Rio, Registro SP.

Agência Elite Model, São Paulo SP.

Curador da exposição *O design no impasse*, apresentada na Triennale de Milão, no Casino de Montecarlo, na Embaixada do Brasil em Roma e, posteriormente, em 2001, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte de Londrina PR.

É homenageado no evento *Gala lê dá la bienvenida y lê invita a uma recepção em su hono* – Grupo de Arquitetos Latino Americanos, Berlim, Alemanha.

Participa do I Seminário Internacional *A Construção Democrática em Questão* no Núcleo de Estudos dos Direitos da Cidadania (Nedic) – USP.

Participa da Mesa–Redonda *O arquiteto brasileiro no contexto internacional na Arquitetura do século XXI – em busca de uma consciência holística*, no XXI Encontro Nacional de Estudantes de Arquitetura (ENEA) – Porto Alegre RS.

Participa de Mesa–Redonda no Lançamento da Revista Óculum 9 sobre a obra de Christian de Portzamparc a convite da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC Campinas, realizada no Museu da Casa Brasileira, São Paulo.

Recebe o Prêmio IAB/SP–1996, na Categoria Edificações – Obra Construída com o Teatro Polytheama de Jundiaí.

Profere palestra *A arquitetura na virada do século* na 2ª Feira de Arte e Opinião do Colégio e Curso Meta Vestibulares, Cambuí MG.

Participa do lançamento do *Projeto Nova Vera Cruz* pelo Governo do Estado de São Paulo em parceria com a Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo.

Montagem e Apresentação da Exposição sobre *Folclore Brasileiro*, Montecarlo, Mônaco.

Curador da Sala Especial *Lina Bo Bardi – Trinta anos de Masp na Paulista* na 3ª Bienal Internacional de Arquitetura em São Paulo.

Participa do Fórum de Debates na 3ª Bienal Internacional de Arquitetura em São Paulo.

Curador, junto com Rosa Artigas, da *Sala Especial Vilanova Artigas* na 3ª Bienal Internacional de Arquitetura em São Paulo.

Participa da Exposição Geral de Arquitetos com os projetos: Bairro Amarelo (Gelbes Viertel – Hellersdorf); Residência Emerson Kapaz (Casa do Muro Azul) ; Residência Marcelo C Ferraz (Casa Ubiracica) na 3ª Bienal Internacional de Arquitetura em São Paulo.

É convidado para discursar na Solenidade de entrega do prêmio *Paulo Duarte* ao curador chefe do MASP, Luiz Hossaka realizado pelo Corem – Conselho Regional de Museologia – SP.

### 1998

Residência Vila Mariana, Cambuí MG.

Agência Bank Boston Av. Paulista, São Paulo SP.

Ateliê Rico Lins, São Paulo SP.

Participa do concurso para a Nova Sede da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

Residência Sagarana, São Paulo SP.

Residência Cotia. Cotia SP.

Terminal Rodoferroviário, Santo André SP.

Recebe o Prêmio *Art work de Arquitetura e Design de Hotéis e Restaurantes* pelo Restaurante do Benin.

Publica artigo Útil, Bela e Cheia de Vida. *A&D*, n. 225, p. 64–73, out. 1998.

Participa do Fórum de Debates Fluxos Urbanos sobre o tema *O paradoxo da Revitalização de Áreas Centrais* realizado pelo Instituto Itaú Cultural.

Participação do debate *Contribuição sobre o futuro da cidade de São Paulo*, a convite de Jorge Wilhelm.

Profere Palestra na sobre *Arquitetura, Cultura no Brasil* na V Semana de Arquitetura Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAP/FAAP) realizada pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado.

Profere palestra *Meio Ambiente e Cultura na Arquitetura*, na 4ª Feira e Congresso de Engenharia e Arquitetura do Piauí – Quarta Fecon.

Profere palestra *Arquitetura e Cultura – arquitetura artesanal x industrializada*, na disciplina optativa Tecnologia e Cultura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC Campinas.

Participa da exposição fotográfica *Amantes da Fotografia*, com fotos sobre a Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira, realizada pelo Núcleo de Fotografia da FAU.

Profere palestra na IV Semana de Design, realizada pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado.

Profere palestra *A Transmutação da vida nas cidades* no IV Encontro Bienal realizado pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

Participa da exposição *5 décadas de arquitetura*, uma leitura realizada pela Associação dos ex-alunos de FAU USP.

Participa de debate *Masp: concepção e cinqüentenário*, realizado pela FAU USP.

Participa da XI Bienal de Arquitetura de Quito, na categoria Reabilitação, com a obra Teatro Polytheama, e recebe o 1º prêmio.

Profere Palestra *Kunst en Regionale tradities: over de eigenzinnige architectuur van Lina Bo Bardi na Interacties – Architectuur*, Kunst em het alledaagse, realiada pela Academie van Bouwkunst AMsterdam, Holanda.

## 1999

Residência São Francisco Xavier, São Francisco Xavier SP.

Abrigo–Mirante, São Francisco Xavier SP.

Residência Morumbi, São Paulo SP.

Residência Tamboré III, Santana do Parnaíba SP.

Cine–Teatro de Variedades Carlos Gomes, Santo André SP.

Fundação Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro RJ.

Vitrine da Cidade – Infobox, Santo André SP.

Piscina Santo André, Santo André SP.

Integra o conselho curador da IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

Realiza curadoria da exposição *P.M.Bardi e a Arquitetura*, na IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

Realiza com o arquiteto Fernando Vasquez, a curadoria da exposição *Mies van der Rohe*, na IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo e recebe o prêmio de Melhor Exposição. A mostra foi apresentada posteriormente, em 2000, na Universidade de Lisboa.

Realiza, com o arquiteto André Vainer, a curadoria da exposição *Cidadela da Liberdade*, no SESC Pompéia, São Paulo, apresentada posteriormente, em 2001, na Galeria Aam, Milão, Itália.

Projeta e realiza o *Monumento a Carlos Marighella*, por ocasião dos trinta anos de sua morte, São Paulo.

Profere palestra *A Arquitetura Regional por Si* em mesa redonda – História Regional do Planalto Central e do Povo, realizada pela XXIII ENEA, Goiânia GO.

Participa da Banca de TGI II, da disciplina AUP0606 da FAU USP dos alunos Décio Otoni de Almeida/Trabalho: “Habitação, espaço público e escritórios na Al. Santos/R. Augusta” e Macio Wanderley/Trabalho: “Terreno Matarazzo: Av. Paulista”.

Profere palestra no ciclo *Analisar a atividade de projeto dos objetos que, integrando o ambiente urbano, constroem evolutivamente as cidades*, na 14ª Semana de Arquitetura realizada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Braz Cubas.

Profere palestra sobre *Ações de preservação de profissionais liberais: a experiência da arquiteta Lina Bo Bardi e do escritório Brasil Arquitetura*, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC Campinas.

Participa da exposição *United Artists V – Viagens de Identidades*, realizada pela Casa das Rosas e Secretaria de Estado da Cultura.

Participa de exposição e mesa redonda *Arquitetura Brasileira em Berlim – a recharacterização do Bairro Amarelo*, realizada pelo Instituto Goethe de São Paulo e Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf, Berlim.

Profere palestra *Arquitetura e Cidadania* no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu.

Apresentação do projeto Cine Teatro Carlos Gomes no Museu de Santo André – realização da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer da Prefeitura Municipal.

Participa da Banca de TFG, da disciplina AP010 – TFG da FAU USP, dos alunos Ana Paula Souza Prado/ Trabalho: Expressão individual no universo da favela São Remo; Daniel Caliarri Pollara/ trabalho: Projeto para a orla ferroviária da Lapa; Fábio F. Lins Mosaner/ trabalho: Projeto para a orla ferroviária da Lapa.

Jurado do concurso de Desenho Industrial realizado pela Forma Móveis Objetos de Arte.

Participa da mesa redonda *Cultura e Identidade* da Universidade Aberta de Verão, Santos SP.

Profere palestra *Arquitetura Brasileira em Berlim* no Arquitetura'99 realizado pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo e Prefeitura Municipal de São José dos Campos.

Concede entrevista *Revitalizar é destacar o que é bom* para o Jornal O Popular, Goiânia, terça-feira, 19 de outubro de 1999.

Estudo para readequação da Av. Ipiranga, São Paulo SP.

### **1999–2001**

Projeta a arquitetura das exposições *Território Expandido I, II e III*, para a entrega do Prêmio Muticultural Estadão, no Sesc Pompéia, São Paulo.

### **2000**

Residência Mantiqueira, São Francisco Xavier SP.

Revitalização da área Monumento às Nações Indígenas, Aparecida de Goiânia GO.

Sede do ISA, São Gabriel da Cachoeira AM.

Sede do ISA – Garagem de Barcos, São Gabriel da Cachoeira AM.

Exposição *Afro–Brasileira – Brasil 500 Anos de Artes Visuais*, Pavilhão da Bienal, São Paulo SP.

Exposição *A Estética do Cangaço – Brasil 500 anos Artes Visuais*, Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro RJ.

Exposição *Arte Popular – Brasil 500 anos Artes Visuais*, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília DF.

Exposição *Carta de Pero Vaz de Caminha – Brasil 500 Anos Artes Visuais*, Brasília DF e Campos RJ.

Participa do concurso para o Museu do Telefone, Rio de Janeiro RJ.

Participa do concurso para o Monumento aos Imigrantes e Migrantes do Estado de São Paulo, São Paulo SP.

Concebe e coordena o *Centenário P. M. Bardi* – publicação de livros, exposições no MASP, Museu Lasar Segall, Memorial da América Latina e Pinacoteca do Estado de São Paulo, e realização de documentário sobre a vida e a obra do professor Bardi.

Recebe prêmio pela Exposição *Mies Van der Rohe* na 4ª Bienal internacional de Arquitetura de São Paulo.

Profere palestra *A busca de Soluções e o encontro com as Organizações não-governamentais (ONGs)* – Artesanato, Design, Ética e ONGS. Realização – A CASA

Profere palestra na X Semana de Seminários realizada pela Universidade de Uberaba – Curso de Arquitetura e Urbanismo.



Profere palestra *One idea of a Museum* no Crown Hall, College of Architecture, Illinois Institute of Technology, Chicago EUA.

Realiza curadoria, juntamente com Mark Schendel, da Exposição *Lina Bo Bardi and the Masp*, no College of Architecture Illinois Institute of Technology.

## 2001

Exposição *Trajectoria Ayrton Senna*, Pavilhão Manoel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, São Paulo SP.

Residência Atibaia, Atibaia SP.

Edifício Comercial, Brasília DF.

Edifício Anima, Brasília DF.

Parque Rio das Antas e Plano de Expansão Urbana, Cambuí MG.

Instituto Cultural e Museu da Cidade, Cambuí MG.

Largo do Mercado, Cambuí MG.

Escola da Vila, São Paulo SP.

Participa do concurso para a Sede do Grupo Corpo, Belo Horizonte MG.

Câmara de Comércio Amcham, Brasil EUA, São Paulo SP.

Estação Guanabara, Campinas SP.

Residência Condomínio Hermitage .

Participa da exposição *Cultura Brasileira*, Casa Das Rosas, São Paulo, com o trabalho “Estudo para Museu do Inconsciente”.

Realiza a curadoria e museografia da exposição *Amílcar de Castro*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, “Melhor Exposição de Arte”, 2001 – Associação Paulista de Críticos de Arte, apresentada posteriormente, em 2002, no Santander Cultural de Porto Alegre.

Depoimento sobre formação acadêmica, atuação profissional e importância do IAB na sua trajetória profissional, no 2º Ciclo de Depoimentos *Gerações de Arquitetos – IAB/SP*.

Profere palestra no 7º Encontro de Engenharia e Arquitetura de João Pessoa, realizado pelo Centro de Tecnologia da Universidade Federal da Paraíba.

Profere palestra *Afro Brasileiro* na Exposição Brasil 500 anos, realizado pelo Programa Rumos Itaú Cultural.

Profere palestra na V Bienal internacional de Arquitetura – SP com Francisco Fanucci.

Profere palestra *Grandes Cidades e Urbanismo, e Desenho Urbano Contemporâneo*, na XI Semana de Seminários realizada pela Universidade de Uberaba MG.

Exposição Sem Fronteiras, Centro Cultural Santander, Porto Alegre RS.

**2002**

Participa do concurso para o Centro Cultural Tacaruna, Recife PE.

Escola Takano, São Paulo SP.

Centro de Coordenação e Comercialização da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – Foirn, São Gabriel da Cachoeira AM.

Ateliê Emanuel Araújo, São Paulo SP.

Colaborador do arquiteto Oscar Niemeyer no projeto Novo Museu (atual Museu Oscar Niemeyer), Curitiba PR.

Projeta a arquitetura da exposição *Uma história do Sentar*, Curitiba PR.

Museu Rodin Bahia, Salvador BA.

Museu Porto Seguro, Porto Seguro BA.

Engenho Central de Piracicaba, Piracicaba SP.

Escola CEU Flores de Jambeiro (desenvolvimento de projeto), São Paulo SP.

Escola CEU Navegantes (desenvolvimento de projeto), São Paulo SP.

Cohab Santa Etelvina, São Paulo SP.

Praças Usiminas, Belo Horizonte e Ipatinga MG.

Projeta a arquitetura da exposição *Sem Fronteiras*, para a abertura do Centro Santander Cultural, Porto Alegre RS.

Entrevista concedida a Silvério Rocha e Fernando Serapião. *Projeto e Design*, São Paulo, n. 265, p. 6–8, mar. 2002.

Publica com Hugo Segawa e Francisco Fanucci o livro *O conjunto KKKK*. São Paulo: Takano, 2002.

Profere palestra *Desenho sim, desenho não: o papel do desenho no fazer arquitetônico*, no Seminário O desenho e seus papéis – palestras, encontros e oficinas sobre desenho, realizado no SESC Pompéia, São Paulo.

Recebe Moção de Reconhecimento pelo trabalho realizado com projeto para a restauração do Conjunto Arquitetônico KKKK, da Câmara Municipal de Registro SP.

Participa da banca de Trabalho final de graduação (TFG) da Disciplina AUP0610, do aluno Gustavo Simões Picarelli/trabalho “Região Bragantina: construindo sua paisagem”.

Profere palestra *Intervenções contemporâneas do patrimônio Histórico* no I Encontro de Arquitetura e Urbanismo realizado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mwtodista de Piracicaba (UNIMEP).

Profere palestra *Degradação Urbana*, na Semana de Arquitetura e Urbanismo realizada pela Universidade de Caxias do Sul.

Profere palestra *Lay-out e Equipamentos de Museologia*, no Ciclo de Palestras Revitalização do Edifício Castelo Branco – Museu Oscar Niemeyer.

Recebe Prêmio IAB/SP 2002 Categoria Revitalização de Edifícios, com a obra Conjunto KKKK – Registro SP.

Participa da mesa redonda *Arquitetura de Museus* realizada pela Expo FAU–2002.

Exposição *Copyright by Kadiwéu*, no Ethnologisches Museum Dahlem Berlim.

Exposição Los Andes, Bogotá, Colômbia.

Exposição TU Delft, Holanda.

Exposição Personagens e Paisagens Mexicanas, Curitiba PR.

Profere palestra, com André Vainer, *Olhares para Lina Bo Bardi*, na Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia MG.

### **2003**

Sala especial *Brasil Arquitetura* na V Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo SP.

Centro Educacional Jardim Santo André – Cesa, Santo André SP.

Centro de Leitura Casa das Rosas, São Paulo SP.

Residência Rafael dos Santos, São Paulo SP.

Reforma do espaço Brasil Arquitetura, São Paulo SP.

Profere palestra *Produção Cultural da Arquitetura Brasileira*, no IV Encontro de Iniciação Científica – VII Mostra de Pós-graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Participa do Debate *Brasis...Brasis... construindo novos mapas de turismo para o país* na II Semana de Turismo, realizado pela Faculdade de Ciências Sociais – Curso de Turismo da PUC SP.

### **2003–2004**

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

Realiza, com os arquitetos André Vainer e Marcelo Suzuki, o projeto para o Museu da Cidade, antigo Palácio das Indústrias, e para o Centro de Eventos Anhembi, na antiga Casa das Retortas, no Parque Dom Pedro II, São Paulo SP.

### **2004**

Museu Afro Brasil, São Paulo SP.

Centro Cultural e Comercial Bexiga, São Paulo SP.

Readequação dos Baixos do Viaduto, Bexiga.

Pavilhão Girassol, São Paulo SP.

Biblioteca Registro, Registro SP.

Museografia da Escola Parque Arte e Ciência Santo André (atual Sabina), Santo André SP

Consultoria ao Concurso Centro Cultural de Araras.

Expo MCB, São Paulo SP.

Hospital Escola Municipal Prof. Dr. Horácio Carlos Panepucci, São Carlos SP, em colaboração com o arquiteto João Filgueiras Lima – Lelé.

Participa de mesa redonda *Reciclagem e uso de edifícios tombados: critérios*, no II Seminário realizado pela Divisão de Preservação do Departamento do Patrimônio Histórico – DPH, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Profere palestra sobre *Reconversão de Patrimônios e de Áreas Degradadas e Perspectivas de Novos Usos e Ocupações* no Seminário Projetos Urbanos realizado pelo Instituto de Pesquisas e Planejamento de Piracicaba (Ipplap) e Sesc Piracicaba.

Profere palestra *Patrimônio Arquitetônico – Intervenções*, na 2ª Semana do Patrimônio Cultural de Ribeirão Preto promovido pelo IAB – Ribeirão Preto.

Profere Palestra *Lina Bo – 90 anos*, juntamente com André Vainer, na Escola da Cidade, São Paulo.

## 2005

Residência Bacopari, São Paulo SP.

Museu do Pão, Ilópolis RS.

Pinacoteca Benedito Calixto – Novo Conjunto, Santos SP.

Vence concurso para o projeto da Villa Isabella, Henriksberg, Finlândia.

Forte de Itapema, Guarujá SP.

Mercado Municipal de Cambuí, Cambuí MG.

Museu Judaico – *concurso*, São Paulo SP.

Instituto Goethe São Paulo, São Paulo SP.

Residência Humberto Maccabelli, São Paulo SP.

Nestlé Histórico – Centro de Documentação, São Paulo SP.

Nestlé – Espaço Nutrir, São Paulo SP.

Publica com Francisco Fanucci o livro *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.

Concede entrevista à Simone Sayegh. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 20, n. 130, p. 48–51, jan. 2005.

Profere palestra *Sesc Arquitetura Viva* na VI Bienal Internacional de Arquitetura SP.

Profere palestra sobre o Sesc Pompéia no evento *La ciudad deseada*, Hangar'05 Promovido pelo Centro de Producción Artística de Barcelona, Espanha

Profere Palestra no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo SP.

Profere palestra 3º Ciclo de Palestras *Arquitetura Contemporânea e o Brasil* da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp.

Participa de mesa redonda *Patrimônio Histórico, restauro de edifícios tombados*, no XXIX ENEA/SP

Profere palestra *The Legacy of Brazilian Architect Lina Bo Bardi* juntamente com Jeanne Gang e Zeuler Lima, no Museum of Contemporary Art de Chicago EUA.

Profere palestra *Nuevas Casa Brasileiras*, no Laboratorio de la vivienda Del siglo XXI, dirigido por Josep Maria Montaner, Barcelona, Espanha.

Participa de Banca de TFG da Disciplina de AUP0610 – TFG do Aluno: Rodrigo Izecson de Carvalho/ Trabalho: Sistemas de peças para a construção de habitação FAU – USP.

É convidado por Zeuler Lima para atuar como professor residente na cadeira de projeto no Master's of Architecture em Saint Louis.

É recomendado por Fernando Ramos para palestrar sobre *Architecture and Public Life* no Seminário Salzburg Seminars Sessions – Áustria.

Reforma de Residência Úrsula e Rainer, São Paulo SP.

## 2006

Atua como professor convidado por um semestre – “*Ruth and Norman Moore Visiting Professor*” – da Faculdade de Arquitetura da Washinton University in Sant Louis, USA

Praça São Miguel Paulista, São Paulo SP.

Exposição *Trabalho e Trabalhadores no Brasil*, Brasília, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Fortaleza, Belém e Porto Alegre.

Participa do concurso para o projeto do Paço Municipal de Hortolândia, Hortolândia SP.

Participa do concurso para o projeto da Biblioteca de Praga, República Tcheca.

Participa do concurso para a Sede do Iphan, Brasília DF.

Residência Cotia II, Cotia SP.

Residência Ubatuba, Ubatuba SP.

Praça das Artes, São Paulo SP.

Agência Viva – Escola Wannabe, São Paulo SP.

Exposição *Memorial do Imigrante Italiano*, Vinhedo SP.

Publica artigo França, Bahia e Rodin. *Sem Número*, São Paulo, n. 8, p. 132–134, 2006.

Profere palestra em homenagem a Agostinho da Silva e Dora Ferreira da Silva na Fundação Memorial da América Latina, São Paulo SP.

Profere palestra *Intervir no construído*, no Colóquio Internacional – Évora 20 anos depois – Patrimônio e renovação urbana: conhecer para intervir nas cidades Patrimônio Mundial, Évora, Portugal.

Profere palestra no 4º Fórum de Arquitetura e Urbanismo *Ambientes da Diversidade*, UNIFRA – Santa Maria RS.

Profere palestra *Architecture Lecture Series – Architecture in the World* Promovido pela Washington University in St. Louis, USA.

Profere palestra *Ação arquitetônica*, na V Semana de arquitetura do Dep. De Estruturas e Construção Civil do Centro de Ciências Exatas e Tecnologia promovido pela Fundação Universidade do Mato Grosso do Sul MS.

Profere palestra *Arquitetura – apresentação de projetos do escritório Brasil Arquitetura*, no Seminários de Cultura e Realidade contemporânea da Escola da Cidade, São Paulo SP.

Apresenta na Escola da Cidade, junto com Zeuler Lima, trabalhos dos estudantes da Escola de Arquitetura da Washington University in Saint Louis.

Profere palestras na TU Delft – Technische Universiteit Delft da Faculteit Bouwkunde Architectuur, Holanda.

Profere palestra *Patrimônio Histórico e Cultural* na 1ª Semana de Educação Patrimonial promovida pelo Conselho Deliberativo Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural – Guaxupé MG.

Profere palestra *Arquitetura para Cultura* na Semana de Arquitetura para Educação e Cultura organizada pela Câmara de Arquitetos e Consultores de São Paulo SP.

Participa de Exposição *Leilão Arte Pró-Museu – Obras doadas por artistas plásticos, colecionadores e galeristas no Museu Afro Brasil*, Parque do Ibirapuera SP.

Profere palestra *Museu Rodin em Salvador* no Seminário Arquitetura e a Criação de Marcos Urbanos, realizado pela Revista AU, São Paulo SP.

Profere palestra *Projetos de intervenção e Restauo da Estação Guanabara* no Seminário Latino-Americano sobre preservação do patrimônio cultural: Museologia e Ferrovia promovido pelo Programa de pós-graduação em Artes, Unicamp.

Profere Palestra *Arquitetura na Mantiqueira* no Seminário Nacional de Desenho Urbano – Habitar na Metrópole, realizado pela Escola da Cidade, São Paulo SP.

Exposição Brasil Arquitetura, Saint Louis, EUA.

Reforma Residência Faccina, São Paulo SP.

Profere palestra *Notas à margem da presença de Agostinho da Silva no Brasil: de Dora e Itatiaia à arquitetura na Mantiqueira*, no Seminário em Homenagem a Agostinho da Silva e Dora Ferreira da Silva, realizado na Biblioteca Latino-americana Victor Civita, São Paulo SP.

## 2007

Plano Urbanístico da Área Central e anteprojeto dos equipamentos públicos do Município, Várzea Paulista SP.



Participa do concurso para o Centro Cultural do Sesc no Edifício Glória, Vitória ES.  
 Vence concurso para o projeto da Sinagoga e Centro Comunitário Shalom , São Paulo SP.  
 Expo *1000 Mulheres*, Brasília DF, São Paulo SP.  
 Sinagoga da Congregação Israelita do Paraná, Curitiba PR.  
 Finalista no concurso Living Steel Internacional Competition for Sustainable Housing, Recife, PE.  
 Museu Aberto da Ferrovia, Núcleo Mooca e Núcleo Paranapiacaba SP.  
 Residência Rua Madalena, São Paulo SP.  
 Escola Jardim Irene, Santo André SP.  
 Hotel Central, São Paulo SP.  
 Cozinha Nestlé Itaquera SP.  
 Recuperação e Restauro do Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Parque Ibirapuera, São Paulo SP.  
 Vila Nova Esperança, Salvador BA.  
 Estação Natureza São Paulo – Museu Trem e exposição sobre os biomas brasileiros na estação Ciência, São Paulo SP.  
 Secretaria de Segurança e Estação de Transferência, Campinas SP.  
 Pronto Atendimento Campo Grande, Campinas SP.  
 Conjunto Residencial Social Enseada do Cabrito, Salvador BA.  
 Publica artigo Graças e desgraças de nossas cidades. *Cult*, São Paulo, ano 10, n. 113, p. 47–50, mai. 2007.  
 Publica artigo *Olho sobre o Bexiga*. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq087/arq08700.asp>>. Acesso em 15 ago 2007.  
 Publica artigo O Pelourinho no Pelourinho – 1º Ato. *Revista MetrÓpole*. Salvador, Ed. KSZ, n.5, out. 2007, p 16–17.  
 Publica artigo O Pelourinho no Pelourinho – 2º Ato. *Revista MetrÓpole*. Salvador, Ed. KSZ, n.6, nov. 2007, p 48–49.  
 Concede entrevista à Raíssa de Oliveira. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp>>. Acesso em 09 set 2007.  
 Participa de mesa redonda na V Semana de Arquitetura e Urbanismo do Curso de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) – Campus de Bauru.  
 Profere palestra *Intervenção no Patrimônio Construído* na 12º Encontro de Engenharia e Arquitetura – “100 Anos – Oscar Niemeyer” no Campus da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – João Pessoa.  
 Recebe 1º Prêmio – Projeto Executado – Museu Rodin na 7ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

Profere palestra, *re–Pensando la arquitectura en las Américas* na V Reunión Internacional de Arquitectura Mundaneum – 2007 da Universidad Del Disegno – Facultad de Arquitectura y Estudios Ambientales – San Jose, Costa Rica.

Profere Palestra sobre *Intervenções em edifícios e sítios históricos* na 1º Ciclo de Workshops/Palestras do TFG – Trabalho Final de Graduação da FAU – USP.

Participa de mesa redonda *Paisagens Culturais: entre conceitos e práticas – projetos de intervenção*, no Seminário Paisagens Culturais: Conceitos e Critérios de Intervenção organizado pelo Condephaat e Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico.

Profere palestra *Reflexão sobre o projeto do Centro Histórico de Salvador* na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT).

Profere palestra *Projetos de arquitetura desenvolvidos pelo Brasil* Arquitetura na Unidade integrada Vale do Taquari de Ensino Superior (UNIVATES) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Lajeado RS.

Profere Palestra *Projeto e programa na arquitetura de nossos dias* no Centro Universitário de Jaraguá do Sul (UNERJ).

Participa de Curso Cap a uma Museologia Total, Obra Special – Fundació ‘la Caixa’ – Barcelona, Espanha.

Profere palestra *Museu Rodin Bahia – duas épocas da arquitetura convivendo no mesmo espaço* no III Fórum Nacional de arquitetura e Construção realizado pela EXPO Construção – Bahia, 2007.

Profere Palestra *Arquitetura Teatral* – Espaço Cenográfico/Fórum de Cenografia, Arquitetura Teatral e Iluminação, realizado pela Caixa Cultural – Brasília.

Publicação do Livro *Presença de Agostinho dos Santos no Brasil*. Editora Casa de Rui Barbosa, 2007.

Participa da Exposição Geral de Arquitetos na Bienal Internacional de Arquitetura, Parque do Ibirapuera, São Paulo SP.

Loja de Vinhos, Jundiaí SP.

Residência Barueri SP.

Inicia atividade de professor na Escola da Cidade, São Paulo SP.

## **2008**

Pronto Atendimento Sul–Leste. Projeto desenvolvido a partir de estudo preliminar do arquiteto João Fligueiras Lima, Campinas SP.

Atelier Shirley Paes Leme, São Paulo SP.

EXPO Brasil Arquitetura, Florianópolis SC e Porto Alegre RS.

Anexo Teatro Polytheama, Jundiaí SP.

Comunidade de Bamburral, Perus, São Paulo SP.

Boca da Cidadania, São Paulo SP.

Moinho Castamán, Arvorezinha RS.

Museu Pantanal, Campo Grande MS.

Unipalmares, São Paulo SP.

USP Piscina, São Paulo SP.

Reforma Casa Caropa, São Paulo SP.

Ed. Comercial Brasília, Brasília DF.

Cave – Shopping Total, Porto Alegre RS.

Expo Foirn, São Gabriel da Cachoeira AM.

Profere palestra no Encontro Arquimemória<sup>3</sup>, realizado em Salvador BA, de 08 de junho a 11 de junho de 2008.

Expo Baraúna-Brasil Arquitetura, Tokyo Art Museum, Sengawa, Tóquio, Japão.

Participa do lançamento do livro *Disegno Desenho Desígnio*, no Sesc Pinheiros, São Paulo SP.

Profere palestra *Cultura y Vivienda* na Conferência inaugural Máster Laboratorio de La vivienda del siglo XXI – 4ª edición – 2007/2008, Barcelona Espanha.

Profere palestra no lançamento do livro *Aldo van Eyck Writings*, em TU Delft, Holanda.

Profere palestra O'neil Ford chair na University of Texas at Austin – School of Architectura.

Profere palestra *Arquitetura contemporânea em áreas históricas* na Associação Brasileira de escolas de arquitetura de Santa Catarina, Florianópolis SC.

Profere palestra *Intervenção no Moinho de Ilópolis e Museu do Pão* no I Seminário de Capacitação em Preservação para gestores e técnicos municipais, realizado na Pontifca Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre RS.

Participa da VI BIAU Lisboa Portugal.

Participa do debate *O impacto dos equipamentos urbanos na transformação das cidades e suas conseqüências para a revitalização das cidades e para o turismo* no Seminário Internacional de Arquitetura para o turismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

Profere aula inaugural *Ação arquitetônica* no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Caxias do Sul RS.

Profere palestra *Museu do Pão em Ilópolis* no 2º Fórum Pró-patrimônio cultural: centros históricos, realizado pela Feevale, em Novo Hamburgo RS.

Profere palestra na Semana de Arquitetura e Cultura da Universidade Santa Cecília (UNISANTA) – Oficina Pagu, São Paulo SP.

Participa da VI Semana de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas (FATECS), realizada no Centro Universitário Brasília (CEUB), Brasília DF.

Recebe prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade para ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro – edição 2008, na categoria *Preservação de Bens Móveis e Imóveis* pela AAMoinhos – Museu do Pão em Ilópolis, Brasília DF.

Participa, com o projeto do Museu do Pão em Ilópolis RS, na categoria *New & Old do World Architectural Festival* em Barcelona Espanha.

O projeto do Museu do Pão de Ilópolis RS recebe prêmio *O Melhor da Arquitetura*, na categoria Edifícios de Uso Misto, realizado pela Revista *Arquitetura e Construção*.



**Marcelo Suzuki**

---

Nasceu em 1956, em Barretos, São Paulo, filho de Matinas Suzuki e Veridiana Emerlina Tupinambá Suzuki. Concluiu 2º Grau em 1973, tendo cursado parte no Ginásio Vocacional em Barretos e parte na Escola Estadual Fernão Dias Paes em São Paulo.

**1974**

Ingressa na FAU USP.

**1978**

Vence o concurso para construção do Paço Municipal de Cambuí MG.  
Igreja de São João Batista, Cambuí MG.

**1979**

Vila Operária Grisbi, Pirapora MG.  
Residência Pedro Ferraz, Cambuí MG.

**1980**

Conclui graduação em arquitetura na FAU USP (TGI – Interpretação Gráfica do Vale do Anhangabaú, sob orientação de Maurício Nogueira Lima)  
Funda o escritório Atelier Vila Madalena com os arquitetos Francisco Fanucci, José Sales Costa Filho, Marcelo Ferraz e Tâmara Roman.  
Grisbi Indústrias Têxteis, Camaçari, BA.  
Urbanização do Jardim Piratininga – setor “G”, Barueri SP.

**1981**

Encerra a sociedade do Atelier Vila Madalena.  
Funda o Brasil Arquitetura com Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

558

Casa Itupeva, Itupeva SP.

Edição do Livro Poesia Descalça.

Sobrados Geminados, São Paulo SP.

Participa da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi no concurso público nacional de projetos – Reurbanização do Vale do Anhangabaú, São Paulo SP.

Residência Nivaldo Evangelista da Silva, Cambuí MG.

### **1982**

Concha Acústica, Colina SP.

Residência Mauá, Mauá SP.

Residência Paulínia, Paulínia SP.

Residência Ulisses, Cambuí MG.

Residência Kawahara, Cambuí MG.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi na Exposição *Desenho Industrial Brasileiro – História e Realidade*, São Paulo SP.

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi na Exposição *Semana do Japão*, São Paulo SP.

### **1983**

Residência na Ilha, Guapé MG.

Residência Cumbica, Guarulhos SP.

Residência Gin Kwan Yue, São Paulo SP.

### **1984**

Residência Ibiúna SP.

Concha Acústica, Mongaguá SP.

Poliesportivo Play Tennis, São Paulo SP.

Residência Darcy, Barretos SP.

Residência Gilberto Tomé, Barretos SP.

Reforma e Ampliação da Indústria Banylsa, Salvador, BA.

### **1985**

Vence concurso para o projeto da Câmara Municipal e Centro Cultural, Varginha MG.

Residência Baleia, São Sebastião SP.



Recebe Menção Honrosa no concurso para Praça Benedito Calixto, São Paulo SP.  
 Hospital Municipal de Vila Maria, São Paulo SP.  
 Residência José Antônio da Silva, Cambuí MG.  
 Residência Takacs, Barueri SP.  
 Residência City Barretos, Barretos SP.  
 Residência Ismael Paiva, Cambuí MG.  
 Loteamento Cambuí, Cambuí MG.  
 Edifício Residencial Barretos, Barretos SP.

### **1986**

Residência Dr. Carlos Ursaia, Barretos SP.  
 Funda a Marcenaria Baraúna com os sócios, dando início à criação e produção de mobiliário e objetos de madeira.  
 Residência Paúba, São Sebastião SP.  
 Escola Professor Dantés, Igarapava SP.  
 Loja Star Point, São Paulo SP.  
 Conjunto da Casas no Sahí, São Sebastião SP.  
 Residência em Laranjeiras – Dimitrius Nassirius, Parati RJ.  
 UBS Jardim Penha, São Paulo SP.  
 UBS Vila Rosalina, São Paulo SP.  
 Edifício Barretos, Barretos SP.  
 Shopping Barretos, Barretos SP.  
 Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto do Teatro Polytheama, Jundiaí SP.  
 Exposição *50 anos do Sphan*, São Paulo SP.  
 Inicia com os arquitetos Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki Projetos de revitalização e recuperação do Centro Histórico de Salvador, BA.  
 Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto do Belvedere da Sé, Salvador, BA  
 Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto do Conjunto da Barroquinha, Salvador, BA.  
 Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi no projeto Espaço Glauber Rocha – Terreiro, Salvador, BA.

### **1987**

Sharp S/A Equipamentos Eletrônicos, Taboão da Serra SP.  
 EEPG Noedir Mazzini AMparo SP.

EEPG Bairro Taquari, Leme SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Casa do Benin no Brasil, Salvador, BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Ladeira da Misericórdia, Salvador, BA.

### 1988

Colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi no projeto *A Grande Vaca Mecânica*, São Paulo SP.

Play Tennis Morumbi, São Paulo SP.

Centro Desportivo Classista Citrosuco, Matão SP.

Residência Takashi, Bertioga SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi a Exposição *Benin–Bahia*, Salvador, BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi a Exposição *África Negra*, Salvador, BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Casa do Olodum, Salvador, BA.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto do Centro de Convivência LBA Cananéia SP.

### 1989

Residência José Pedro Cassin, São Paulo SP.

Residência Dr. Sérgio Carneiro, Barretos SP.

Residência Tamboré, Barueri SP.

Residência Aldeia da Serra, Barueri SP.

Residência Cachoeira, Cachoeira, BA.

Ampliação Pronto Socorro Municipal, Diadema SP.

UBS Eldorado, Diadema SP.

Reforma da Residência Edgar, São Paulo SP.

Residência Toque–Toque, São Sebastião SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o Teatro das Ruínas, Campinas SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi a Casa do Brasil no Benin, Uidá, Benin.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto da Fundação Pierre Verger, Salvador, BA.

Curador da Exposição Lina Bo Bardi: *Arquitetura e ...* (FAU USP), São Paulo SP.

### 1990

Escola Superior de Administração e Negócios, São Paulo SP.

Casa Santa Bárbara, Santa Bárbara SP.

Velório Cemitério São Paulo, São Paulo SP.

Urbanização do Jardim Celeste, São Paulo SP.

Play Tennis Alphaville, Barueri SP.

Residência Jorge Grinspum, São Paulo SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto do Centro Cultural Unicamp – Estação Guanabara, Campinas SP.

### **1990/1993**

Atua como professor convidado da seqüência de Projeto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos/Universidade de São Paulo, na disciplina de Projeto I.

### **1991**

Participa da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi no concurso público nacional de projetos para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha, Espanha.

CDHU – EEPG Jd. São Pedro, Tietê SP.

CDHU – EEPG Jd. Letícia, Conchas SP.

Fiação Itamaracá.

Residência Prudente Clenita, Cunha RJ.

Residência Sílvia e Celso Byron Rodrigues.

UBS Jardim Cristiane, Santo André SP.

Desenvolve com a arquiteta Lina Bo Bardi o projeto do Centro de Convivência Vera Cruz, São Bernardo do Campo SP.

Publica artigo com Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki: Estação Guanabara. *Projeto*, São Paulo, n. 141, p. 81–83. mai. 1991.

Grande Prêmio Latino Americano na Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires com Projeto de Reurbanização de Área do Parque D. Pedro II, em São Paulo – (Lina Bo Bardi e equipe).

### **1991–1992**

Realiza, junto com os arquitetos Lina Bo Bardi, André Vainer e Marcelo Ferraz, o projeto para a nova sede da Prefeitura do Município de São Paulo.

### **1992**

Clínica Ally e Olga Alahmar, Barretos SP.

Escola Coronel Joaquim José, São João da Boa Vista SP.

FDE EEPG Giuseppe Pisoni, Rio Grandde da Serra SP.

Sharp, Taboão da Serra SP.

### **1993**

Recuperação da Casa de Vidro, São Paulo SP.

Residência Matinas Suzuki Jr., São Paulo SP.

Recebe Prêmio da II Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo na Categoria Obras construídas com o projeto Grisbi Indústrias Têxteis.

Residência Sônia Azevedo, São Paulo SP.

Apresenta o escritório Brasil Arquitetura, juntamente com Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, na EXPOFAU.

### **1993–2000**

Concebe e coordena o “Projeto Lina Bo Bardi” – livro, documentário e exposição sobre a obra da arquiteta.

Premiações recebida pelo livro:

- “Excelência Gráfica, 1993 – Ass. Brasileira de Tecnologia Gráfica;
- “Melhor Livro de Arte”, 1993 – Ass. Paulista de Críticos de Artes;
- “Melhor Livro de Arquitetura”, 1994 – IX Bienal de Arquitetura do Equador

Turnê Internacional da exposição: Lisboa, Barcelona, Londres, Milão, Paris, Viena, Delft, Bolzano, Helsinque, Caracas, Bogotá, Buenos Aires, Montevideú, Santiago, Chicago, Montreal, São Francisco, Cidade do México, Macau, Hong Kong, Quito, Berlim, Munique, Copenhague, Arthus e Zurique.

Turnê Brasileira da exposição: São Paulo, Salvador, fortaleza, Campinas, Ribeirão Preto, Olinda, Natal, Maceió, Florianópolis, Porto Alegre, Uberlândia, Brasília, Belo Horizonte, Vitória, Londrina, Campo Grande, Rio de Janeiro, São José dos Campos, Caxias do Sul e Goiânia.

### **1994**

Residência Ana e David Feffer, Praia da Baleia, São Sebastião SP.

Residência do Muro Azul. São Paulo SP.

Sede da Federação das Organizações Indígenas do alto Rio Negro – FOIRN, São Gabriel da Cachoeira AM.

Loja Patachou – Shopping Eldorado, São Paulo SP.

**1994/2000**

Atua como professor da disciplina de Projeto na Faculdade de Arquitetura da Universidade Brás Cubas, Mogi das Cruzes SP.

**1995**

Residência Ally Alahmar, Barretos SP.

Residência Caetano Veloso, Salvador, BA.

Residência Ana e David Feffer. Praia da Baleia, município de São Sebastião SP.

Teatro Polytheama, Jundiaí SP.

Desliga-se da sociedade no escritório Brasil Arquitetura e funda o escritório Marcelo Suzuki Arquitetura e Urbanismo.

Passa a atuar como professor colaborador da seqüência de Projeto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo SP, na disciplina de Projeto I.

**1996**

Hotel Porto do Zimbo, Morro São Paulo, Ilha de Tinharé, BA em colaboração com a arquiteta Maristela Faccioli.

Projetos Paisagísticos para o Terminal de ônibus do Parque Dom Pedro e para o Consórcio Trianon. São Paulo SP.

Residência Luiz Tenório Lima, Portão, BA.

Residência Themistocles B. Ferreira, São Carlos SP.

Germânia Chopp, São Paulo SP.

Museu da Casa Brasileira – adequação de áreas existentes, São Paulo SP.

Atua como consultor da Argeplan (Arquitetura, Construção e Planejamento) na restauração dos imóveis geminados tombados pelo Condephaat – Casas da Bento Freitas, São Paulo SP

**1997**

Residência Eduardo Azevedo, Tamboré, Barueri SP.

Recebe o Prêmio IAB/SP – 1996 na Categoria: Edificações – Obra Construída “Teatro Polytheama”.

Coordenação e montagem da Exposição *A Arquitetura de Lina Bo Bardi*, São Francisco, EUA.

**1998**

Residência Miguel Barela, São Paulo SP.

2 (dois) postos rodoviários para a concessionária Nova Dutra, Pavuna – Itatiaia RJ.

Restauração de três edifícios históricos em Marataízes: Auditório, Hotel e Restaurante Marataízes, ES.

Auditório para Clínica Dr. Roberto Azevedo, Salto de Pirapora SP.

Quiosque para Casa de campo Dr. Roberto Azevedo, São Paulo SP.

Residência Ruy Castro, São Paulo SP.

Residência Amir Makansi, São Paulo SP.

Residência Eliane Stephan, São Paulo SP.

Restaurante e Bar Luigi, São Paulo SP.

Residência Margot Pavan, São Paulo SP.

Residência Mário César Carvalho, São Paulo SP.

Participa da XI Bienal de Arquitetura de Quito, na categoria Reabilitação, com a obra Teatro Polytheama, e recebe o 1º prêmio.

Recebe o Prêmio *Art work de Arquitetura e Design de Hotéis e Restaurantes* pelo Restaurante do Benin.

Projeto da Exposição da Editora Abril, Art Directors Club de Nova York , EUA.

Projeto e montagem da Exposição “Futebol no SESC Pompéia”, SESC Pompéia, São Paulo – SP.

**1998/2001**

Atua como orientador dos trabalhos de graduação interdisciplinares na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Brás Cubas, Mogi das Cruzes SP.

**1998/2002**

Atua como consultor na Universidade Regional do Cariri CE.

**1999**

Intervenções Físicas realizadas e propostas na Universidade Regional do Cariri (URCA): Projeto de Alojamento para Bacia–Escola do Araripe, Biblioteca do Direito, Salão de Atos, Campus Crajubar, Prédio para a Engenharia de Produção, Prédio para o Direito, Finanças, Laboratório, Museu de Santana, Refeitório, Tenda, Salão de Atos, Pterolândia, Dormitórios Juazeiro do Norte CE.



Play tennis Academia de Tênis, São Paulo SP.  
Residência Renato Parente, São Paulo SP.  
Escritório Jaques Felix, São Paulo SP.  
Residência Maurício Suzuki, Barretos SP.  
Residência Arnaldo Jabor, São Paulo SP.  
Restaurante Mestiço, São Paulo SP.  
Ecovias, São Paulo SP.  
Loja Baobá, São Paulo SP.  
Tenda, Juazeiro do Norte, CE.  
Posto Rodoviário para a concessionária Nova Dutra, Moreira César – RJ.  
Projeto e montagem da Exposição “Nordestes”, SESC Pompéia, São Paulo – SP.

## **2000**

Anglo Americana Consultora de Imóveis, São Paulo SP.  
Residência Caio Túlio, São Paulo SP.  
Residência Álvaro M. de Carvalho, São Paulo SP.  
Estúdio Maria Bethânia, São Conrado RJ.  
Residência José Simão, São Paulo SP.  
Residência Marco Rezende, São Paulo SP.  
Sociedade Harmonia de Tennis, São Paulo SP.  
Star Point Shopping Eldorado, São Paulo SP.  
Star Point Shopping West Plaza, São Paulo SP.  
Centro Comunitário Jardim Maria Luiza, São Paulo SP.  
Projeto, montagem e coordenação da Exposição Brésil: Un Certain Nordeste, Paris, França.  
Curadoria, montagem e coordenação da Exposição Design nos 500 Anos, Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo – SP.

## **2001**

Museu Paleontológico de Peirópolis, Uberaba MG.  
Sociedade Harmonia de Tênis, São Paulo SP.  
Curadoria, montagem e coordenação da Exposição Design e Meio Ambiente, Rio de Janeiro RJ.  
Curadoria, montagem e coordenação da Exposição Design Brasileiro, Rio de Janeiro RJ e Milão, Itália.

Estação Guanabara, Campinas SP.

## **2002**

Projeto Paisagístico das margens do Córrego Gregório, São Carlos SP.

Centro Educacional Unificado – CEU, Parque Vila Rubi, Parelheiros, Jardim Ângela/Vila do Sol Vila Rubi – São Paulo SP.

Centro Educacional Unificado– CEU, Parque Veredas, Vila Curuçá, Jambeiro/ Guaianazes, São Carlos, Monte Azulltaim Paulista – São Paulo SP.

## **2003**

EE Pimentas IV – FDE, Guarulhos SP.

Casa Caipira – Residência Margot Pavan, Gonçalves MG.

Residência Jussara e Carlos Alberto Soares, São Paulo SP.

Estação Cultura, São Carlos SP.

## **2003–2004**

Realiza, com os arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz, o projeto para o Museu da Cidade, antigo Palácio das Indústrias, e para o Centro de Eventos Anhembi, na antiga Casa das Retortas, no Parque Dom Pedro II, São Paulo.

## **2004**

Residência Torquato Sabóia Pessoa, Parque Atlântico, Camocim, CE.

Residência Velú Gouveia, Ribeirão Preto SP.

Fórum de Cuiabá, Cuiabá, MT.

Passarelas de Pedestres sobre os Córregos Santa Maria do Leme, do Medeiros, da Água Quente, São Carlos SP.

Academia de Ginástica – Rua Girassol, São Paulo SP.

Centro Cultural Distrital de Água Vermelha, São Carlos SP.

## **2005**

Residência de Maringá, Maringá PR.

*Playground* Praça Vila Prudente, Vila Prudente, São Paulo SP.

Clube Volkswagen, São Bernardo do Campo SP.

Casa Jussara, São Paulo, São Paulo.

Prêmio de Destaque na Exposição Geral de Arquitetos da 6ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, com projeto “Fórum da Capital”. São Paulo SP.

Ministra palestra “Experiência Profissional” na Universidade Braz Cubas.

Ministra palestra “Projeto Fórum Criminal de Cuiabá” na Universidade Braz Cubas.

Participa como membro titular de bancas de avaliação final de graduação (Banca de TFG). Título Banca 1: “Arquitetura e Imagem – requalificação urbana dentro de uma abordagem social”. Título Banca 2: “Arquitetura Social – Centro Educacional: uma solução qualitativa para a educação, cultura e a sociedade de Santo André”. Título Banca 3: “Centro de Apoio Educacional – espaço de integração, inclusão e Desenvolvimento Social”. Título Banca 4: “Cultura e Lazer como meio de Integração”. Faculdade Mackenzie São Paulo SP.

Passa a atuar como professor no Curso de Pós-graduação Latu Sensu em Design para Moveleira e Design de Interiores, no SENAC, São Paulo SP.

## **2006**

Inicia curso de Mestrado no Programa de Pós-graduação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos/ Universidade de São Paulo. São Carlos SP, com o tema Lina Bo Bardi e Lúcio Costa.

Restauro da Casa de Vidro, São Paulo SP.

Cão Guia, Parque da Mooca, São Paulo SP.

Pátio de triagem de veículos comerciais, São Paulo SP.

Casa “Brinquedo” Claudia e Mauro, São Paulo SP.

Restaurante Popular da Prefeitura de Suzano, Suzano SP.

Creche Fundação Elijass Gliksmanis, São Paulo SP.

Centro de Capoeira – Grupo Cativeiro, Ilhéus, BA.

Menção Honrosa no prêmio de melhor obra de arquitetura da V Bienal Iberoamericana de Arquitetura, pela obra Fórum de Cuiabá. Montevideú, Uruguai.

Foi jurado do 4º Prêmio Nacional de Pré-Fabricados de Concreto para Estudantes de Arquitetura 2005. Organização: IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil. São Paulo SP. “1º Lugar – Ex Aequo” na 5ª Bienal de Arquitetura de Brasília, na categoria “Obra executada – Edifício Comercial/ Institucional”, pelo trabalho “Fórum de Cuiabá”. Concurso organizado pelo IAB–DF. Brasília DF.

Prêmio IAB–SP 2006 na categoria Edifício Obra Construída, pelo trabalho “Fórum de Cuiabá”. Concurso organizado pelo IAB–SP. São Paulo SP.

Prêmio Rino Levi do IAB–SP, pelo trabalho “Fórum de Cuiabá”. Concurso organizado pelo IAB–SP. São Paulo SP.

1º lugar do Prêmio Concurso Primavera do Design como orientador do Grupo Multidisciplinar com alunos da FAU USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e Escola de Comunicação e Artes (ECA). São Paulo SP.

Profere palestra em mesa redonda do seminário “Ambientes: materiais e produtos”. Tema mesa redonda 1: Espaços Comerciais. Organização: Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), São Paulo SP.

Profere palestra “Projetos de Intervenção e Adequação em Edifícios com características Arquitetônicas e Históricas” na Fundação Educacional São Carlos (FESC) SP.

Profere palestra “Experiência de projetos” na Universidade Estadual de Maringá PR.

Ministra Workshop “Batuque na Cozinha” na Universidade São Francisco, campus Itatiba SP.

Participa como membro titular da banca examinadora de monografia de conclusão de curso de pós-graduação lato sensu em Design de Interiores. Título do trabalho: “Minimalismo: arte e arquitetura no espaço urbano”. SENAC/ São Paulo SP.

## **2007**

Escola de Formação Ambiental (EFA), Santo André SP.

Cinco casas populares, São Paulo SP.

Casas Velú Terreno Novo, Ribeirão Preto SP.

Casas Vera, Guaratinguetá SP.

Casa de Campo em Jarinu, Jarinu SP.

Residência Uriel, Ribeirão Preto SP.

Sede Ministério Público Federal em São José do Rio Preto, São José do Rio Preto SP.

Residência Taubaté, Taubaté SP.

Casa Lúcia e Gabriel, São Paulo SP.

Galpão Ciência, São Carlos SP.

Praça Coronel Salles, São Carlos SP.

Auditório Belgo-mineira, Hortolândia SP.

Módulo de Inserção Digital, Barretos SP.

Jurado do Prêmio Jovens Arquitetos IAB São Paulo SP.

Profere palestra no ciclo de debates intitulado “A cidade no cinema” na Universidade Federal de São Carlos SP

Profere palestra “Cinema moderno: a tensão na arte” no Fórum de debates na Universidade Federal de São Carlos SP.

Participa do seminário “A evolução da cozinha no início do século XX nas Américas” no Centro Universitário de Rio Preto SP.

Participa como membro titular da banca de avaliação final de graduação (Banca de TFG). Tema: “Escola de áudio visual na Vila Leopoldina. FAU USP.

Participa como membro titular de Bancas de Trabalho de Graduação Integrado I (Banca de TGI). Título banca 1: “Praça Roosevelt”. Título banca 2: “Centro Cultural como Intervenção Urbana”. Título banca 3: “Intervenção em Curvas de Rio – Souzas”. EESC/ USP.

Participa como membro titular da banca examinadora de monografia de conclusão de curso de pós-graduação lato senso em Design de Interiores. Título do trabalho: “Habitação mínima: conceito, transformação e projeto”. SENAC/ São Paulo.

Participa como membro titular da banca examinadora de monografia de conclusão de curso de pós-graduação lato senso em Design de Interiores. Título do trabalho: “Ambientação para exposição de produtos”. SENAC/ São Paulo.

Participa com apresentação oral e publicação de trabalho *As rampas de acesso ao Outeiro da Glória*, do 7º Seminário do\_co\_mo\_mo\_brasil. Tema: “O moderno já passado/ o passado no moderno”. Porto Alegre RS.

## **2008**

Restaurante Jerônimo, São Paulo SP.

Mirante Paranapiacaba, Paranapiacaba SP.





## **Lista de Siglas e Abreviaturas**

---

**AAMoinhos** – Associação Amigos dos Moinhos do Vale do Alto Taquari.  
**Bahiatursa** – Empresa de Turismo da Bahia S/A.  
**CDHU** – Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo  
**Cesa** – Centro Educacional Santo André  
**CEU** – Centro Educacional Unificado.  
**Ceub** – Centro Universitário Brasília.  
**Cohab** – Companhia Metropolitana de Habitação  
**Condephaat** – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico.  
**Conder** – Companhia do Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia.  
**ECA** – Escola de Comunicação e Artes.  
**EFA** – Escola de Formação Ambiental.  
**Enea** – Encontro Nacional de estudantes de Arquitetura.  
**EEPG** – Escola de Ensino de Primeiro Grau.  
**EESC** – Escola de Engenharia de São Carlos  
**Esan** – Escola Superior de Administração e Negócios.  
**Expomus** – Exposições Museus Projetos Culturais Ltda.  
**Faac** – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.  
**Faap** – Fundação Armando Álvares Penteado.  
**FAP** – Faculdade de Artes Plásticas.  
**Faec** – Fábrica de equipamentos comunitários.  
**Fapesp** – Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo.  
**Fatecs** – Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas.  
**FAU** – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

**FAU USP** – Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.  
**FDE** – Fundação para o Desenvolvimento da Educação.  
**Fecon** – Feira e Congresso de Engenharia e Arquitetura.  
**Fesc** – Fundação Educacional São Carlos.  
**FFLCH** – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.  
**FNLM** – Frente Nacional de Luta pela Moradia.  
**FNPM** – Fundação Nacional Pró-memória.  
**FOIRN** – Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro.  
**FURG** – Fundação Universitária Federal do Rio Grande do Sul.  
**IAB** – Instituto de Arquitetos do Brasil.  
**Icomos** – International Council on Monuments and Sites  
**IILA** – Instituto Ítalo-Latino americano.  
**Ipac** – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia.  
**Iphan** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.  
**Ipplap** – Instituto de Pesquisa e Planejamento de Piracicaba.  
**ISA** – Sede do Instituto Sócio-Ambiental.  
**KKKK** – Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha.  
**LBA** – Legião Brasileira de Assistência.  
**MAM** – Museu de Arte Moderna.  
**Masp** – Museu de Arte de São Paulo.  
**Minc** – Ministério da Cultura.  
**Moma** – *Museum of Modern Art*.  
**MSGSSS** – iniciais dos arquitetos Manteola, Sanchez Gomez, Santos, Solsona, Salaberry.  
**Nedic** – Núcleo de Estudos dos Direitos da Cidadania.  
**ONG** – Organização não-governamental.  
**PUC** – Pontifícia Universidade Católica.  
**Secult** – Secretaria da Cultura.

**Sedur** – Secretaria do Desenvolvimento Urbano

**Senac** – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

**Senai** – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial.

**Sesc** – Serviço Social do Comércio.

**Sphan** – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

**TGI** – Trabalho de Graduação Interdisciplinar.

**TFG** – Trabalho Final de Graduação.

**TVC** – Televisão e Cinema LTDA.

**UBS** – Unidade Básica de Saúde.

**UCS** – Universidade de Caxias do Sul.

**UFBA** – Universidade Federal da Bahia.

**UFPB** – Universidade Federal da Paraíba.

**UFPEL** – Universidade Federal de Pelotas.

**UFRS** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Unerj** – Centro Universitário de Jaraguá do Sul.

**Unesp** – Universidade Estadual Paulista.

**Unicamp** – Universidade Estadual de Campinas.

**Unimep** – Universidade Metodista de Piracicaba.

**Unisanta** – Universidade Santa Cecília.

**Univates** – Unidade Integrada Vale do Taquari de Ensino Superior.

**Urca** – Universidade Regional do Cariri.

**USP** – Universidade de São Paulo.

## Lista de Figuras

<b>Figura 001</b>	Vista da <b>cidade de Cambuí</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	029	<b>Figura 009</b>	Estudo para <b>residência Paulo Amá</b> , realizado no Galpão, 1975. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Fábio Calazans.	038
<b>Figura 002</b>	Equipe do Atelier Vila Madalena: <b>Tâmara Roman, Marcelo Feraz e Marcelo Suzuki</b> (em pé); <b>José Sales Costa Filho e Francisco Fanucci</b> (sentados). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	030	<b>Figura 010</b>	Projeto da <b>Grisbi Cambuí, 1975</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	038
<b>Figura 003</b>	1ª Formação do escritório Brasil Arquitetura: <b>Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	030	<b>Figura 011</b>	Implantação do projeto de intervenção no <b>Sesc Pompéia</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	040
<b>Figura 004</b>	Vista externa da <b>FAU USP</b> . Foto: José Moscardi – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	034	<b>Figura 012</b>	<b>Galpões do Sesc</b> em 1979, antes da reforma. Foto: Paquito – Fonte: Acervo o escritório Brasil Arquitetura.	040
<b>Figura 005</b>	Vista Interna da <b>FAU USP</b> . Foto José Moscardi – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	034	<b>Figura 013</b>	Maquete da intervenção no <b>Sesc Pompéia</b> . Foto: Flieg – Fonte: Acervo o escritório Brasil Arquitetura.	040
<b>Figura 006</b>	Projeto para <b>Conjunto residencial Congonhas</b> , realizado no Galpão, 1975. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Fábio Calazans.	037	<b>Figura 014</b>	Vista geral do <b>Sesc Pompéia</b> . Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.	041
<b>Figura 007</b>	Projeto para <b>Conjunto residencial Congonhas</b> , realizado no Galpão, 1975. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Fábio Calazans.	037	<b>Figura 015</b>	Edifícios esportivos do <b>Sesc Pompéia</b> . Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.	041
<b>Figura 008</b>	Estudo para <b>residência Paulo Amá</b> , realizado no Galpão, 1975. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Fábio Calazans.	038	<b>Figura 016</b>	O ‘Rio São Francisco’ no <b>Sesc Pompéia</b> . Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.	042
			<b>Figura 017</b>	A lareira do <b>Sesc Pompéia</b> . Fonte: Acervo de escritório Brasil Arquitetura.	042
			<b>Figura 018</b>	<b>Marcelo Ferraz e Lina Bo Bardi</b> . Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.	044
			<b>Figura 019</b>	<b>André Vainer, Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz</b> no Sesc Pompéia. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.	044
			<b>Figura 020</b>	<b>Ghirardelli Square</b> . Fonte: <upload.wikipedia.org>	047

<b>Figura 021</b>	<b>The Cannery.</b> Fonte: <www.greatbuildings.com>	047	<b>Figura 033</b>	<b>Croquis do arquiteto Marcelo Ferraz – TGI.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	052
<b>Figura 022</b>	<b>Harbor Place.</b> Fonte: <www.goroveslade.com>	047	<b>Figura 034</b>	<b>Croquis do arquiteto Marcelo Ferraz – TGI.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	053
<b>Figura 023</b>	Croqui do <b>TGI de Marcelo Ferraz.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	048	<b>Figura 035</b>	Planta da <b>Vila Santa Catarina.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	061
<b>Figura 024</b>	Croqui do <b>TGI de Marcelo Ferraz.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	048	<b>Figura 036</b>	Fachada principal do <b>Paço Municipal de Cambuí,</b> hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	062
<b>Figura 025</b>	Croqui da fachada do <b>TGI de Marcelo Ferraz.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	049	<b>Figura 037</b>	Vista da Praça Coronel Justiniano, na década de 1960, para o local onde foi construído o <b>Paço Municipal</b> (esquina à direita). Foto: autor desconhecido.	062
<b>Figura 026</b>	<b>TGI de Marcelo Ferraz,</b> levantamento do pav. térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	050	<b>Figura 038</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí –</b> Planta do Subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	064
<b>Figura 027</b>	<b>TGI de Marcelo Ferraz,</b> proposta para pav. térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura	050	<b>Figura 039</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí –</b> Planta do Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	064
<b>Figura 028</b>	<b>TGI de Marcelo Ferraz,</b> levantamento do 1º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	050	<b>Figura 040</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí –</b> Planta do 1º Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	064
<b>Figura 029</b>	<b>TGI de Marcelo Ferraz,</b> proposta para 1º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	050	<b>Figura 041</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí –</b> Planta do 2º Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	064
<b>Figura 030</b>	<b>TGI de Marcelo Ferraz,</b> levantamento do 2º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	051	<b>Figura 042</b>	Vazio interno do prédio do <b>Paço Municipal de Cambuí,</b> hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	065
<b>Figura 031</b>	<b>TGI de Marcelo Ferraz,</b> proposta para 2º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	051	<b>Figura 043</b>	Escada principal do <b>Paço Municipal de Cambuí,</b> hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	065
<b>Figura 032</b>	<b>TGI de Marcelo Ferraz,</b> proposta de implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	051			

<b>Figura 044</b>	Plantas do <b>Palácio da Associação dos Fiandeiros de Ahmedabal</b> . Fonte: BOESIGER, 1994, p. 115.	066	<b>Figura 056</b>	Esquema da composição do prédio da administração da <b>Grisbi Camaçari</b> . Fonte: Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	073
<b>Figura 045</b>	Fachada do <b>Palácio da Associação dos Fiandeiros de Ahmedabal</b> . Fonte: BOESIGER, 1994, p. 116.	066	<b>Figura 057</b>	Implantação da <b>Grisbi Camaçari</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	073
<b>Figura 046</b>	Plantas e vista do <b>Velório do cemitério São Paulo</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura	067	<b>Figura 058</b>	Corte e fachada da <b>Residência João A. C. Mello</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	075
<b>Figura 047</b>	Plantas e vista do <b>Velório do cemitério São Paulo</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura	067	<b>Figura 059</b>	Planta da <b>Residência João A. C. Mello</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	075
<b>Figura 048</b>	Planta de uma unidade da <b>Vila Grisbi</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	068	<b>Figura 060</b>	<b>Residência Anna Mariani</b> . Fonte: CAMARGO, 2000, p. 111.	076
<b>Figura 049</b>	Implantação das unidades da <b>Vila Grisbi</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	068	<b>Figura 061</b>	<b>Casa Louis Carré</b> . Fonte: <www.alvaraalto.fi>	076
<b>Figura 050</b>	Vista externa da <b>Residência Pedro Ferraz</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	069	<b>Figura 062</b>	<b>Residência Paulínia</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil	077
<b>Figura 051</b>	Vista interna da <b>Residência Pedro Ferraz</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	069	<b>Figura 063</b>	<b>Residência Gin Kwuan Yue</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	077
<b>Figura 052</b>	<b>Residência Kawahara</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	070	<b>Figura 064</b>	<b>Residência City Barretos</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	077
<b>Figura 053</b>	<b>Residência Cumbica</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	070	<b>Figura 065</b>	<b>Residência na Ilha</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	077
<b>Figura 054</b>	<b>Grisbi Camaçari</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	071	<b>Figura 066</b>	<b>Câmara Municipal e Centro Cultural de Varginha</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	077
<b>Figura 055</b>	<b>Grisbi Camaçari</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	071	<b>Figura 067</b>	<b>Vista da Casa Ibiúna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	078
			<b>Figura 068</b>	<b>Vista da Casa Ibiúna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	078

<b>Figura 069</b>	<b>Igreja Espírito Santo do Cerrado.</b> Fonte: FERRAZ, 1993, p. 213.	078	<b>Figura 082</b>	Croqui para o <b>Centro de Exposições e Museu da Imigração e Indústria de Jundiá.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	084
<b>Figura 070</b>	<b>Residência do Muro Azul.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	079	<b>Figura 083</b>	Fachada do prédio novo do <b>Museu Rodin Bahia.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	084
<b>Figura 071</b>	Plantas da <b>residência do Muro Azul.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	079	<b>Figura 084</b>	Emprego do muxarabi no prédio antigo do <b>Museu Rodin Bahia.</b> Foto: Patricia Viceconti Nahas	085
<b>Figura 072</b>	Plantas da <b>residência Alto de Pinheiros.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	080	<b>Figura 085</b>	Muxarabis em <b>Berlim.</b> Foto: Leonardo Finotti – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	085
<b>Figura 073</b>	<b>Residência Alto de Pinheiros.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	080	<b>Figura 086</b>	<b>Residência Tamanás.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	085
<b>Figura 074</b>	<b>Residência Ubiracica.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	081	<b>Figura 087</b>	<b>Edifício comercial Brasília.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	085
<b>Figura 075</b>	Plantas da <b>residência Ubiracica.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	081	<b>Figura 088</b>	<b>Sede da Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (1994).</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	086
<b>Figura 076</b>	<b>Residência Cotia.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	082	<b>Figura 089</b>	<b>Sede do Instituto Sócio-Ambiental (2000).</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	086
<b>Figura 077</b>	<b>Residência São Francisco Xavier.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	082	<b>Figura 090</b>	Croqui da escola <b>EEPG Prof. Dantes</b> em 1911. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	087
<b>Figura 078</b>	<b>Residência Mantiqueira.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	082	<b>Figura 091</b>	Croqui da escola <b>EEPG Prof. Dantes</b> em 1984. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	087
<b>Figura 079</b>	<b>Sítio Capoeira Grande.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	082	<b>Figura 092</b>	Corte da <b>escola Pof. Dantés</b> antes da intervenção. Fonte: Acervo do FDE.	088
<b>Figura 080</b>	<b>Residência Bulá e Lucas.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	083	<b>Figura 093</b>	Corte da <b>escola Pof. Dantés</b> depois da intervenção. Fonte: Acervo do FDE.	088
<b>Figura 081</b>	<b>Residência Sílvia e Celso Byron.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	083			



<b>Figura 094</b>	Croqui e Lina Bo Bardi para intervenção na antiga <b>Estação de Bondinhos da Urca</b> . Fonte: FERRAZ, 1993, p. 268.	090	<b>Figura 106</b>	Escada da <b>Residência em Cachoeira</b> após a intervenção. Foto: Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	098
<b>Figura 095</b>	Croqui e Lina Bo Bardi para intervenção no <b>Teatro Polytheama</b> . Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.	090	<b>Figura 107</b>	<b>Teatro Polytheama</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	100
<b>Figura 096</b>	Fundos da <b>Casa do Benim</b> – emprego de elementos pré-fabricados. Foto: Patricia Viceconti Nahas	091	<b>Figura 108</b>	<b>Museu Rodin Bahia</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas	100
<b>Figura 097</b>	Sala da <b>Casa do Olodum</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas	091	<b>Figura 109</b>	Casarão do <b>Bank Boston</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	101
<b>Figura 098</b>	<b>Ladeira da Misericórdia</b> – Salvador. Foto: Patricia Viceconti Nahas	093	<b>Figura 110</b>	Maquete para intervenção no <b>Palácio das Indústrias</b> (1991–1992). Fonte: PMSP, 1992, p. 75.	103
<b>Figura 099</b>	Rua XXXX, <b>Chiado, Lisboa</b> – intervenção de Álvaro Siza. Foto: Patricia Viceconti Nahas	093	<b>Figura 111</b>	Maquete para intervenção no <b>Palácio das Indústrias</b> (1991–1992). Fonte: FERRAZ, 1993, p. 325.	103
<b>Figura 100</b>	<b>Edificação em Cananéia</b> antes da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 308.	095	<b>Figura 112</b>	Proposta do Brasil Arquitetura de readequação do prédio novo no <b>Parque D. Pedro II</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	104
<b>Figura 101</b>	<b>Edificação em Cananéia</b> após a intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 178.	095	<b>Figura 113</b>	Proposta de intervenção no <b>Conjunto das Retortas</b> . Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoliello.	105
<b>Figura 102</b>	<b>Ruínas</b> da antiga fazenda. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 311.	096	<b>Figura 114</b>	Proposta de intervenção na <b>Estação Guanabara</b> , autoria de Lina Bo Bardi – implantação. Fonte: FERRAZ, 1993, 313.	108
<b>Figura 103</b>	Croqui de Lina Bo Bardi para o <b>Teatro das Ruínas</b> . Fonte: FERRAZ, 1993, p. 311.	096	<b>Figura 115</b>	Proposta de intervenção na <b>Estação Guanabara</b> , autoria de Lina Bo Bardi – perspectiva. Fonte: FERRAZ, 1993, 313.	108
<b>Figura 104</b>	<b>Residência em Cachoeira</b> antes a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	097	<b>Figura 116</b>	Proposta de intervenção na <b>Estação Guanabara</b> , autoria do Brasil Arquitetura – implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	108
<b>Figura 105</b>	<b>Residência em Cachoeira</b> após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas	097			

<b>Figura 117</b>	Proposta de intervenção na <b>Estação Guanabara</b> , autoria do Brasil Arquitetura – perspectiva. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	108	<b>Figura 129</b>	Maquete do projeto do <b>Centro Cultural Vera Cruz</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	118
<b>Figura 118</b>	<b>Escola Cel. Joaquim José</b> na década de 1930. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	110	<b>Figura 130</b>	Vista geral do <b>Conjunto KKKK</b> depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	119
<b>Figura 119</b>	<b>Escola Cel. Joaquim José</b> hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	110	<b>Figura 131</b>	Vista aérea dos remanescentes das <b>Ind. Argos</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	120
<b>Figura 120</b>	<b>Escola Cel. Joaquim José</b> – Detalhe do passadiço. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	111	<b>Figura 132</b>	<b>Bairro Amarelo</b> antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil	121
<b>Figura 121</b>	<b>Escola Cel. Joaquim José</b> – Detalhe do passadiço. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	111	<b>Figura 133</b>	<b>Bairro Amarelo</b> depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil	121
<b>Figura 122</b>	<b>Escola Cel. Joaquim José</b> – Detalhe do passadiço. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	111	<b>Figura 134</b>	Fachada da <b>Biblioteca de Registro</b> , detalhe da marquise. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	123
<b>Figura 123</b>	<b>Escola Cel. Joaquim José</b> logo após a intervenção. Fonte: FERREIRA, 1998, p. 95.	113	<b>Figura 135</b>	<b>Praça dos Expedicionários</b> , durante as obras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	124
<b>Figura 124</b>	Proposta de intervenção no <b>Teatro Polytheama</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	115	<b>Figura 136</b>	<b>Praça dos Expedicionários</b> , durante as obras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	124
<b>Figura 125</b>	Proposta de intervenção no <b>Teatro Polytheama</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	115	<b>Figura 137</b>	<b>Parque Rio das Antas e Plano de Expansão de Cambuí</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	125
<b>Figura 126</b>	Vista aérea dos <b>estúdios Vera Cruz</b> na década de 1950. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 316.	117	<b>Figura 138</b>	Projeto para <b>Praça São Benedito</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	126
<b>Figura 127</b>	Proposta de intervenção de Lina Bo Bardi nos <b>Estúdios Vera Cruz</b> – implantação. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 316.	117	<b>Figura 139</b>	Vista geral do <b>Largo do Mercado</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	127
<b>Figura 128</b>	Proposta de intervenção de Lina Bo Bardi nos <b>Estúdios Vera Cruz</b> – fachada. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 317.	117	<b>Figura 140</b>	Quiosque do <b>Largo do Mercado</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	127

<b>Figura 141</b>	Proposta para o <b>Museu do Telefone</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	128	<b>Figura 153</b>	<b>Concha acústica de Colina</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	134
<b>Figura 142</b>	Proposta para o <b>Museu do Telefone</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	128	<b>Figura 154</b>	<b>Concha acústica de Mongaguá</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	134
<b>Figura 143</b>	Planta do <b>Museu do Telefone</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	129	<b>Figura 155</b>	Detalhe do <b>Centro Cultural Tacaruna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	135
<b>Figura 144</b>	Corte do <b>Museu de Cambuí</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	129	<b>Figura 156</b>	Vista interna do <b>Centro Comercial do Bexiga</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	135
<b>Figura 145</b>	<b>Museu Rodin Bahia</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	130	<b>Figura 157</b>	Maquete do <b>Monumento às Nações indígenas</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	135
<b>Figura 146</b>	Proposta para o <b>Centro Cultural Tacaruna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	130	<b>Figura 158</b>	Pátio das Esculturas do <b>Museu Oscar Niemeyer</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	136
<b>Figura 147</b>	Vista aérea do <b>Conjunto Tacaruna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	131	<b>Figura 159</b>	Maquete eletrônica com proposta para <b>intervenção em Várzea Paulista</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	139
<b>Figura 148</b>	Maquete com a proposta para o <b>Centro Cultural Tacaruna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	131	<b>Figura 160</b>	Croqui com a proposta para <b>intervenção em Várzea Paulista</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	139
<b>Figura 149</b>	<b>Museu de Porto Seguro</b> , após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	132	<b>Figura 161</b>	Croqui para intervenção nos prédios do <b>Engenho Central</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	141
<b>Figura 150</b>	Plantas do térreo e superior do <b>Museu de Porto Seguro</b> , após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	132	<b>Figura 162</b>	Croqui para intervenção nos prédios do <b>Engenho Central</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	141
<b>Figura 151</b>	Proposta não-executada para a nova circulação vertical do <b>Museu de Porto Seguro</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	133	<b>Figura 163</b>	Croqui para intervenção nos prédios do <b>Engenho Central</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	141
<b>Figura 152</b>	Proposta não-executada para a nova circulação vertical do <b>Museu de Porto Seguro</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	133			

<b>Figura 164</b>	Figura 164 – Plano Geral do <b>Engenho Central</b> de Piracicaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	141	<b>Figura 175</b>	Croqui com a proposta para a <b>Vila Nova Esperança</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	147
<b>Figura 165</b>	Proposta para o <b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	142	<b>Figura 176</b>	Peças produzidas na <b>Marcenaria Baraúna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	149
<b>Figura 166</b>	Proposta para o <b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	142	<b>Figura 177</b>	Peças produzidas na <b>Marcenaria Baraúna</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	149
<b>Figura 167</b>	Planta da <b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra</b> ; demolições indicadas em vermelho. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	143	<b>Figura 178</b>	<b>Prêmio Multicultural Estadão</b> (2000). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	154
<b>Figura 168</b>	Planta com a proposta de reforma da <b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	143	<b>Figura 179</b>	<b>Monumento aos imigrantes e migrantes de São Paulo</b> (2000). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	154
<b>Figura 169</b>	Proposta para <b>Praça das Artes</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	145	<b>Figura 180</b>	Croqui do <b>Museu Judaico</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	157
<b>Figura 170</b>	Proposta para <b>Praça das Artes</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	145	<b>Figura 181</b>	Croqui do <b>Museu do Pão</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	158
<b>Figura 171</b>	Proposta para <b>Boca da Cidadania</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	145	<b>Figura 182</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Frisas e camarotes do Teatro Polytheama. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	166
<b>Figura 172</b>	Assentamento na antiga <b>Rocinha</b> . Foto: Partícia Viceconti Nahas	146	<b>Figura 183</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Fachada do Teatro Polytheama. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	169
<b>Figura 173</b>	Croqui com a proposta para a <b>Vila Nova Esperança</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	147	<b>Figura 184</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Teatro Polytheama na década de 1910. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	174
<b>Figura 174</b>	Croqui com a proposta para a <b>Vila Nova Esperança</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	147	<b>Figura 185</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Planta do Teatro Polytheama na década de 1910. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	175

<b>Figura 186</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Corte do Teatro Polytheama na década de 1910. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	175	<b>Figura 195</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Visita da arquiteta Lina Bo Bardi ao Teatro Polytheama na década de 1980. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	181
<b>Figura 187</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Desenho da planta em ferradura Teatro Polytheama na década de 1920. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	176	<b>Figura 196</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Visita da arquiteta Lina Bo Bardi e colaboradores ao Teatro Polytheama na década de 1980. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	182
<b>Figura 188</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Teatro Polytheama após a reforma de 1927. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	176	<b>Figura 197</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vistas internas do teatro durante levantamento das condições da edificação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	182
<b>Figura 189</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Frisas e camarotes do Teatro Polytheama na década de 1920. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	177	<b>Figura 198</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vistas internas do teatro durante levantamento das condições da edificação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	182
<b>Figura 190</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vista do palco do Teatro Polytheama na década de 1920. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	177	<b>Figura 199</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Frisas e camarotes do Teatro Polytheama antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	183
<b>Figura 191</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Pavimento Térreo do teatro – desenho do arquiteto Sérgio Roberto Orsi. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.	178	<b>Figura 200</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – arquibancada geral do Teatro Polytheama antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	183
<b>Figura 192</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Fachada do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.	178	<b>Figura 201</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Proposta geral de intervenção no teatro, croqui da arquiteta Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 265.	185
<b>Figura 193</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Corte longitudinal do teatro – desenho do arquiteto Sérgio Roberto Orsi. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.	179	<b>Figura 202</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Planta com indicação das demolições. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	187
<b>Figura 194</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Corte transversal do teatro – desenho do arquiteto Sérgio Roberto Orsi. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Jundiaí – Secretaria de obras.	179	<b>Figura 203</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Croqui da arquiteta Lina Bo Bardi com proposta de abertura dos fundos do palco. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	188

<b>Figura 204</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Croqui da arquiteta Lina Bo Bardi com proposta para gruta-choperia nos fundos do teatro. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.	188	<b>Figura 213</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vistas do Teatro Polytheama, antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	193
<b>Figura 205</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Proposta de Lina Bo Bardi – fachada. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.	189	<b>Figura 214</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vistas do Teatro Polytheama, antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	193
<b>Figura 206</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Proposta de Lina Bo Bardi para o pavimento térreo. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	190	<b>Figura 215</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Proposta do Brasil Arquitetura – implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	194
<b>Figura 207</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Proposta de Lina Bo Bardi para o 1º pavimento. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	190	<b>Figura 216</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – proposta de intervenção do escritório Brasil Arquitetura no térreo, 1º e 2º pavimentos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	195
<b>Figura 208</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Proposta de Lina Bo Bardi para o 2º pavimento. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	190	<b>Figura 217</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – proposta de intervenção do escritório Brasil Arquitetura no térreo, 1º e 2º pavimentos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	195
<b>Figura 209</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Proposta de Lina Bo Bardi – corte longitudinal. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	190	<b>Figura 218</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – proposta de intervenção do escritório Brasil Arquitetura no térreo, 1º e 2º pavimentos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	195
<b>Figura 210</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vista aérea do Teatro Polytheama: frente (acima) e fundos (abaixo). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	192	<b>Figura 219</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vista interna do Teatro Polytheama, após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	196
<b>Figura 211</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vista aérea do Teatro Polytheama: frente (acima) e fundos (abaixo). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	192	<b>Figura 220</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Acesso à platéia, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	197
<b>Figura 212</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vistas do Teatro Polytheama, antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	193	<b>Figura 221</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Escada de acesso ao 1º pavimento, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	197



<b>Figura 222</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Foyer após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	197	<b>Figura 232</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Maquetes eletrônicas com estudo para prédio anexo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	202
<b>Figura 223</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Platéia após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	198	<b>Figura 233</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Prédio novo – planta do pavimento térreo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	204
<b>Figura 224</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Detalhe das frisas e camarote após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	198	<b>Figura 234</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Prédio novo – planta do 1º pavimento. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	204
<b>Figura 225</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Corredor de acesso às frisas e camarote após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	198	<b>Figura 235</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Prédio novo – planta do 2º pavimento. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	204
<b>Figura 226</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Subsolo após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	199	<b>Figura 236</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Prédio novo – planta do 3º pavimento. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	204
<b>Figura 227</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Galeria lateral após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	199	<b>Figura 237</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	205
<b>Figura 228</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Vista externa da galeria lateral após a intervenção. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	200	<b>Figura 238</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	205
<b>Figura 229</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Caixa de escadas, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	200	<b>Figura 239</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	206
<b>Figura 230</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Corte longitudinal com estudo para o prédio anexo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	201	<b>Figura 240</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	206
<b>Figura 231</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Maquetes eletrônicas com estudo para prédio anexo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	202	<b>Figura 241</b>	<b>Teatro Polyhteama, 1995</b> – Teatro Polyhteama após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	207

<b>Figura 242</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Memorial da Imigração Japonesa. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	208	<b>Figura 252</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Engenho de Beneficiamento de Arroz na década de 1990. Foto Cícero Ferraz Cruz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	217
<b>Figura 243</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Conjunto KKKK, após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	211	<b>Figura 253</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Conjunto KKKK na década de 1990. Foto Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	217
<b>Figura 244</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – O Conjunto KKKK na década de 1920. Fonte: SEGAWA, 2002, p.18; p. 22–23.	213	<b>Figura 254</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Prédio do engenho, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	218
<b>Figura 245</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – O Conjunto KKKK na década de 1920. Fonte: SEGAWA, 2002, p.18; p. 22–23.	213	<b>Figura 255</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Prédios dos galpões, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	218
<b>Figura 246</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vistas internas do conjunto em funcionamento. Fonte: SEGAWA, 2002, p. 20.	214	<b>Figura 256</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Primeiro estudo realizado para o Conjunto KKKK. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	219
<b>Figura 247</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vistas internas do conjunto em funcionamento. Fonte: SEGAWA, 2002, p. 20.	214	<b>Figura 257</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	223
<b>Figura 248</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vistas internas do conjunto em funcionamento. Fonte: SEGAWA, 2002, p. 20.	214	<b>Figura 258</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Planta de demolição (em vermelho). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura	224
<b>Figura 249</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Conjunto KKKK na década de 1990. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	216	<b>Figura 259</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Planta da intervenção nos galpões e engenho. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	225
<b>Figura 250</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Conjunto KKKK na década de 1990. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	216	<b>Figura 260</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Composição interna dos espaços. Fonte: Desenho da autora a partir de planta do acervo do escritório Brasil Arquitetura.	226
<b>Figura 251</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Conjunto KKKK na década de 1990. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	216	<b>Figura 261</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Galpões K1 e K2 – vista interna após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	226

<b>Figura 262</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Galpões K3 e K4 – vista interna após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	226	<b>Figura 271</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista externa do Memorial da Imigração Japonesa – detalhe do elevador, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	232
<b>Figura 263</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Lareira no galpão K1. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	227	<b>Figura 272</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Foto antiga da conjunto KKKK – detalhe do avarandado existente. Fonte: SEGAWA, 2002, p. 19.	233
<b>Figura 264</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Detalhe da cobertura dos galpões KKKK, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	228	<b>Figura 273</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Atual marquise de ligação dos galpões KKKK. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	233
<b>Figura 265</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Jardim de ligação entre os galpões K1/K2 e K3/K4, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	229	<b>Figura 274</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Marquise de concreto. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	233
<b>Figura 266</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Galpões KKKK, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	229	<b>Figura 275</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Proposta de introdução do ar condicionado (em vermelho) na parte externa dos prédios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	234
<b>Figura 267</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista interna do pavimento térreo do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	230	<b>Figura 276</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Proposta de introdução do ar condicionado (em vermelho), planta. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	234
<b>Figura 268</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista interna do 1º pavimento do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	230	<b>Figura 277</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Cortes e fachadas das edificações antigas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	235
<b>Figura 269</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista interna do 2º pavimento do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	231	<b>Figura 278</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Teatro–auditório. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	238
<b>Figura 270</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista externa do Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	231	<b>Figura 279</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista interna do teatro–auditório. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	239
			<b>Figura 280</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Abertura dos fundos do palco do teatro–auditório. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	239

<b>Figura 281</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Proposta para concha-acústica no teatro-auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	239	<b>Figura 291</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Esplanada entre o prédio novo e os edifícios antigos, detalhe do muro e contenção de cheias. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	247
<b>Figura 282</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Projeto do teatro-auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	240	<b>Figura 292</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Contraste entre o novo e o velho. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	251
<b>Figura 283</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Entrada principal do teatro-auditório. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	240	<b>Figura 293</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002.</b> Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	254
<b>Figura 284</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Propostas não-executadas para acesso ao Conjunto KKKK. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	241	<b>Figura 294</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Maquete eletrônica da do Museu Rodin Bahia. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	257
<b>Figura 285</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Propostas não-executadas para acesso ao Conjunto KKKK. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	241	<b>Figura 295</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do Museu Rodin Paris. Fonte: <a href="http://www.musee-rodin.fr">www.musee-rodin.fr</a> .	258
<b>Figura 286</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista do conjunto a partir do acesso principal. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	242	<b>Figura 296</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Vista do Museu Rodin Paris. Fonte: <a href="http://www.theflews.com">www.theflews.com</a> .	258
<b>Figura 287</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Proposta para implantação do Parque Beira-Rio. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	245	<b>Figura 297</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Bernardo Martins Catharino. Fonte: JORDAN, 2006, p. 57.	266
<b>Figura 288</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Floresta de Paus-mastro, Escultura Guaracuí, Praça do Mercado. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	245	<b>Figura 298</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Bernardo Martins Catharino e sua família. Fonte: JORDAN, 2006, p. 26.	266
<b>Figura 289</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Floresta de Paus-mastro, Escultura Guaracuí, Praça do Mercado. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	245	<b>Figura 299</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Palacete Bernardo Martins Catharino na década de 1920. Fonte: JORDAN, 2006, p. 66.	267
<b>Figura 290</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Floresta de Paus-mastro, Escultura Guaracuí, Praça do Mercado. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	245	<b>Figura 300</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Recepção em um dos salões do palacete. Fonte: JORDAN, 2006, p. 46.	267
			<b>Figura 301</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Vista aérea do palacete, pouco antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	268

<b>Figura 302</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Interiores do palacete. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	269	<b>Figura 311</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Palacete Bernardo Catharino após a intervenção. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	273
<b>Figura 303</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Interiores do palacete. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	269	<b>Figura 312</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Palacete Bernardo Catharino após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	273
<b>Figura 304</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Interiores do palacete. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	269	<b>Figura 313</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Implantação após intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	274
<b>Figura 305</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Plantas do palacete antes da intervenção: térreo, 1º pavimento e 2º pavimento. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.	269	<b>Figura 314</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Jardim do palacete antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	277
<b>Figura 306</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Detalhe da sanca da antiga Sala de Música. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	270	<b>Figura 315</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Proposta para as salas de exposição permanente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	278
<b>Figura 307</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Projeto original para as fachadas do palacete. Fonte: JORDAN, 2006, p. 70.	271	<b>Figura 316</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Proposta para as salas de exposição permanente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	278
<b>Figura 308</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Espaços internos do palacete na época em que eram utilizados como sede do Conselho de Educação e de Cultura do Estado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	272	<b>Figura 317</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Plantas de intervenção no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	279
<b>Figura 309</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Espaços internos do palacete na época em que eram utilizados como sede do Conselho de Educação e de Cultura do Estado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	272	<b>Figura 318</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Plantas de intervenção no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	279
<b>Figura 310</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Palacete Bernardo Catharino após a intervenção. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	273	<b>Figura 319</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Plantas de intervenção no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	279
			<b>Figura 320</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Plantas de intervenção no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	279

<b>Figura 321</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Detalhe dos pisos originais do palacete. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	280	<b>Figura 330</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Trabalho de execução das novas instalações nas fachadas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	286
<b>Figura 322</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Detalhe dos pisos originais do palacete. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	280	<b>Figura 331</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Fachada posterior antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	288
<b>Figura 323</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Operários trabalhando na execução da abertura das paredes divisórias dos dormitórios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	283	<b>Figura 332</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Detalhe da antiga varanda. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	288
<b>Figura 324</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Ala dos antigos dormitórios depois da demolição das paredes. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	283	<b>Figura 333</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croqui de estudo para implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	289
<b>Figura 325</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Ala dos antigos dormitórios depois da demolição das paredes. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	283	<b>Figura 334</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croqui de estudo para implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	289
<b>Figura 326</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Detalhe da escada para acesso ao sótão. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	284	<b>Figura 335</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Execução de demolição para implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	290
<b>Figura 327</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Escada existente no palacete, após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	284	<b>Figura 336</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Obra de implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	291
<b>Figura 328</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Sótão antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	285	<b>Figura 337</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Detalhe da junção do novo ao velho na implantação da nova circulação vertical no palacete. Foto: Patricia Viceconti Nahas	291
<b>Figura 329</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Sótão após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	285	<b>Figura 338</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Nova circulação vertical no palacete. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	291



<b>Figura 339</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Nova circulação vertical no palacete. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	291	<b>Figura 349</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Prédio novo. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	297
<b>Figura 340</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croqui de estudo para implantação da nova circulação vertical no palacete. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	292	<b>Figura 350</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Prédio novo. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	297
<b>Figura 341</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	294	<b>Figura 351</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croquis de estudo para implantação da nova circulação vertical no palacete e passarela. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	298
<b>Figura 342</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	294	<b>Figura 352</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Execução da passarela. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	299
<b>Figura 343</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croquis de estudo para o prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	294	<b>Figura 353</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Esculturas expostas no jardim. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	300
<b>Figura 344</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do prédio novo – subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	296	<b>Figura 354</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Esculturas expostas no jardim. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	300
<b>Figura 345</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do prédio novo – térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	296	<b>Figura 355</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Vizinhança do palacete antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	301
<b>Figura 346</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do prédio novo – pavimento superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	296	<b>Figura 356</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Execução do muro verde após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	301
<b>Figura 347</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Acesso ao subsolo. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	296	<b>Figura 357</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Croquis de estudo do projeto paisagístico. Fonte: Acervo do escritório de Raul Pereira.	301
<b>Figura 348</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Salão de exposições temporárias. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	296	<b>Figura 358</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Caminhos externos incorporados ao jardim. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	301

<b>Figura 359</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Passarela de ligação entre o prédio novo e o prédio velho. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	303	<b>Figura 370</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Planta do porão antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	318
<b>Figura 360</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista interna do moinho após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	310	<b>Figura 371</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Planta do térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	318
<b>Figura 361</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Museu do Pão. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura	313	<b>Figura 372</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Planta do 1º pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	319
<b>Figura 362</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Início da colonização em Ilópolis. Fonte: BOZZETO, s/d, p. 25.	314	<b>Figura 373</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Planta do sótão antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	319
<b>Figura 363</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Construção do início da colonização em Ilópolis. Fonte: BOZZETO, s/d, p. 25.	314	<b>Figura 374</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Fachada nordeste antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	320
<b>Figura 364</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Ilópolis hoje. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	315	<b>Figura 375</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Fachada sudeste antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	320
<b>Figura 365</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Ilópolis hoje. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	315	<b>Figura 376</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Fachada sudoeste antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	320
<b>Figura 366</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Ilópolis hoje. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	315	<b>Figura 377</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Fachada noroeste antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	320
<b>Figura 367</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho Colognese antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	316	<b>Figura 378</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	322
<b>Figura 368</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho Colognese antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	316	<b>Figura 379</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croquis de estudo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	323
<b>Figura 369</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Corte esquemático do Moinho Colognese antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	317	<b>Figura 380</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croquis de estudo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	323

<b>Figura 381</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croquis de estudo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	323	<b>Figura 392</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Casa Roman. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	334
<b>Figura 382</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Planta e fachada da proposta de intervenção da UCS. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	326	<b>Figura 393</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Casa Roman. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	334
<b>Figura 383</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Planta e fachada da proposta de intervenção da UCS. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	326	<b>Figura 394</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Porão do moinho durante as obras (outubro de 2007). Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	335
<b>Figura 384</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Fachada nordeste durante restauro da Escola–obra. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	329	<b>Figura 395</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Porão do moinho durante as obras (outubro de 2007). Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	335
<b>Figura 385</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Fachadas após restauro da Escola–obra. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	329	<b>Figura 396</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista interna do moinho – 1º pavimento. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	336
<b>Figura 386</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	330	<b>Figura 397</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista interna do moinho – pavimento térreo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	336
<b>Figura 387</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	331	<b>Figura 398</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista interna do moinho – pavimento térreo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	336
<b>Figura 388</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	332	<b>Figura 399</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista interna do moinho – sótão. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	336
<b>Figura 389</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Fachada sudoeste após o restauro. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	333	<b>Figura 400</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Bodega – 1º pavimento. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	337
<b>Figura 390</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Detalhe da junção entre a parede antiga e a parede nova. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	333	<b>Figura 401</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Rampa de acesso à bodega, em obras (outubro de 2007). Foto: Patricia Viceconti Nahas.	337
<b>Figura 391</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Casa Román. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	334	<b>Figura 402</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Prédios Novos (Museu do Pão – superior; Escola de Panificação – inferior). Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	338

<b>Figura 403</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Prédios Novos (Museu do Pão – superior; Escola de Panificação – inferior). Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	338	<b>Figura 413</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista do conjunto. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	343
<b>Figura 404</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Maquetes eletrônicas da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	339	<b>Figura 414</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Detalhe da gárgula da Escola de Panificação, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	344
<b>Figura 405</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Museu do Pão ainda em obras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	340	<b>Figura 415</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Detalhe dos azulejos da Escola de Panificação, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	344
<b>Figura 406</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Execução da laje de cobertura do Museu do Pão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	340	<b>Figura 416</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Escola de Panificação ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	345
<b>Figura 407</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Detalhe do pilar do Museu do Pão, em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	341	<b>Figura 417</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Escola de Panificação. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	345
<b>Figura 408</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croqui de Lina Bo Bardi para casa do Chame-chame. Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 84.	341	<b>Figura 418</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Estudo de fachada sem a adoção do passadiço treliçado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	346
<b>Figura 409</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Museu do Pão após intervenção. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	342	<b>Figura 419</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Estudo de fachada sem a adoção do passadiço treliçado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	346
<b>Figura 410</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Museu do Pão após intervenção. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	342	<b>Figura 420</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Estudo de fachada sem a adoção do passadiço treliçado. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	346
<b>Figura 411</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Museu do Pão após intervenção. Fotos: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	342	<b>Figura 421</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Edificação da região – referência para o desenho do passadiço. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	347
<b>Figura 412</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Escola de Panificação ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	343	<b>Figura 422</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Execução do passadiço, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas	347

<b>Figura 423</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista dos fundos do conjunto. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	348	<b>Figura 434</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Proposta de implantação da intervenção no Moinho Castamán. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	360
<b>Figura 424</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Execução do passadiço treliçado, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	348	<b>Figura 435</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croqui da intervenção no Moinho Castamán. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	360
<b>Figura 425</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Ligação entre museu e escola. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	348	<b>Figura 436</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho Castamán. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	360
<b>Figura 426</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Mimetização da parede de concreto do museu e da parede de madeira do moinho, ainda em obras. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	350	<b>Figura 437</b>	Vistas das tipologias de <b>articulação volumétrica</b> com perfil trapezoidal utilizadas pelo Brasil Arquitetura. Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	364
<b>Figura 427</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Mapa do Caminho dos Moinhos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	356	<b>Figura 438</b>	Perspectivas das tipologias de <b>articulação volumétrica</b> com perfil trapezoidal utilizadas pelo Brasil Arquitetura. Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	365
<b>Figura 428</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Logomarca do Caminho dos Moinhos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	356	<b>Figura 439</b>	Esquema das <b>Residências na Ilha e Itupeva</b> . Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	366
<b>Figura 429</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Região dos moinhos. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	357	<b>Figura 440</b>	Esquema da <b>Residência Tamboré I</b> . Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	366
<b>Figura 430</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho Fachinetto. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	358	<b>Figura 441</b>	Esquema da <b>Residência Aldeia da Serra</b> . Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	366
<b>Figura 431</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho Vicenzi. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	358	<b>Figura 442</b>	Esquema da <b>Residência Cotia</b> . Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	366
<b>Figura 432</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho Dallé. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	359	<b>Figura 443</b>	Residência <b>Gilberto Tomé</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	372
<b>Figura 433</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho Marca. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	359	<b>Figura 444</b>	<b>Hotel Fazenda Pedra Branca</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	372

<b>Figura 445</b>	Esquema de empenas para o prédio novo no <b>Museu de Cambuí</b> . Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	373	<b>Figura 458</b>	<b>Casa do Conjunto no Sahí</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	378
<b>Figura 446</b>	Esquema de empenas para o prédio novo do <b>Museu Rodin Bahia</b> . Desenho de Patricia Viceconti Nahas.	373	<b>Figura 459</b>	Maquete eletrônica da <b>Escola da Vila</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	379
<b>Figura 447</b>	Proposta para <b>Sede do Grupo Corpo</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	373	<b>Figura 460</b>	Croqui para a <b>Sede do Grupo Corpo</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	379
<b>Figura 448</b>	Proposta para <b>nova sede da Fapesp</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	373	<b>Figura 461</b>	Croqui para a <b>Sede do Grupo Corpo</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	379
<b>Figura 449</b>	Vista frontal da <b>Esan</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	375	<b>Figura 462</b>	Proposta para o <b>Engenho Central</b> de Piracicaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	380
<b>Figura 450</b>	Vista lateral da <b>Esan</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	375	<b>Figura 463</b>	Proposta para o <b>Engenho Central</b> de Piracicaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	380
<b>Figura 451</b>	Maquete do <b>Pavilhão do Brasil na Exposição de Sevilha</b> . Fonte: FERRAZ, 1993, p. 314.	375	<b>Figura 464</b>	Planta da <b>Escola de Santo André (2003)</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	381
<b>Figura 452</b>	<b>Atelier Leonel Miroglio</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	376	<b>Figura 465</b>	Vista da <b>Escola de Santo André (2003)</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	381
<b>Figura 453</b>	Prédio novo da <b>estação Guanabara</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	376	<b>Figura 466</b>	Croqui de estudo para <b>Escola de Santo André (2007)</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	381
<b>Figura 454</b>	Teatro–auditório do <b>Conjunto KKKK</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	376	<b>Figura 467</b>	Croqui de estudo para <b>Escola de Santo André (2007)</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	381
<b>Figura 455</b>	Intervenção no <b>Conjunto das Retortas</b> . Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoloiello.	377	<b>Figura 468</b>	<b>Residência Itupeva</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	382
<b>Figura 456</b>	Escola de Panificação (em obras) do <b>Museu do Pão</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	377	<b>Figura 469</b>	<b>Residência Tamboré</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	382
<b>Figura 457</b>	<b>Igreja de São João Batista</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	378			



<b>Figura 470</b>	<b>EEPG Noedir Mazzini.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	382	<b>Figura 481</b>	<b>Residência Atibaia.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	387
<b>Figura 471</b>	Planta e vista da <b>Escola de Santo André</b> (2003). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	383	<b>Figura 482</b>	Ligação entre o prédio do <b>Mercado de Cambuí</b> e o anexo nos fundos (em obras). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	389
<b>Figura 472</b>	Croqui de estudo para <b>Escola de Santo André</b> (2007). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	383	<b>Figura 483</b>	Croqui para o <b>Centro Cultural de Araras.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	389
<b>Figura 473</b>	Jardins verticais no <b>Centro Comercial e Cultural do Bexiga.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	384	<b>Figura 484</b>	<b>Residência da Baleia.</b> Fonte: Revista AU, n. 32, 1990, p. 59.	390
<b>Figura 474</b>	Jardins verticais no <b>Centro Comercial e Cultural do Bexiga.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	384	<b>Figura 485</b>	<b>Residência Josafá de Souza.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	390
<b>Figura 475</b>	Maquete para o concurso do <b>Paço Municipal de Hortolândia.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	385	<b>Figura 486</b>	<b>Residência Paúba</b> – varanda. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	391
<b>Figura 476</b>	Maquete eletrônica para o concurso da <b>Sede do Iphan.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	385	<b>Figura 487</b>	<b>Residência Mantiqueira.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	391
<b>Figura 477</b>	Maquete eletrônica para a <b>Praça das Artes.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	385	<b>Figura 488</b>	Foto do livro <b>Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira.</b> Foto: Marcelo Ferraz.	392
<b>Figura 478</b>	Prédio novo da <b>EEPG Cel. Joaquim José.</b> Foto: Patricia Viceconti Nahas.	386	<b>Figura 489</b>	Croqui de Lina Bo Bardi para <b>Casa Valéria Cirrel.</b> Fonte: FERRAZ, 1993, p. 118.	393
<b>Figura 479</b>	<b>Escola de Santo André</b> (2003). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	386	<b>Figura 490</b>	Porta de muxarabi no <b>Solar do Unhão.</b> Foto: Patricia Viceconti Nahas	393
<b>Figura 480</b>	Projeto da <b>Faculdade de Odontologia da Universidade Brás Cubas.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	387	<b>Figura 491</b>	Croqui de Lina Bo Bardi para <b>Capela Santa Maria dos Anjos.</b> Fonte: FERRAZ, 1993, p. 250.	394
			<b>Figura 492</b>	<b>Restaurante Coatí.</b> Fonte: Oliveira, 2002, p. 154.	394
			<b>Figura 493</b>	<b>Sede do ISA.</b> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	395

<b>Figura 494</b>	Detalhe da cobertura do <b>ISA</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	396
<b>Figura 495</b>	Detalhe da cobertura do <b>ISA</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	396
<b>Figura 496</b>	Croqui para execução da cobertura da <b>Sede do ISA</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	396
<b>Figura 497</b>	Detalhe da fixação da estrutura – <b>Sede do ISA</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	397
<b>Figura 498</b>	Detalhe da parede de concreto ripado do <b>Museu do Pão</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	397
<b>Figura 499</b>	<b>Saída de quarta dimensão 2001</b> , no Conjunto KKKK. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	400
<b>Figura 500</b>	<b>Guaracuí</b> , no Conjunto KKKK. Fotos: Patricia Viceconti Nahas.	400
<b>Figura 501</b>	Escultura de Amílcar de Castro no <b>Bairro Amarelo</b> – Berlim. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	401
<b>Figura 502</b>	<b>Memorial do Imigrante</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	402
<b>Figura 503</b>	<b>Casa do Benin</b> . Foto: Patricia Viceconti Nahas	402
<b>Figura 504</b>	Capa metálica ara fechamento dos prédios novos no <b>Centro Cultural de Araras</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	403
<b>Figura 505</b>	Proposta para <b>biblioteca de Praga</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	404
<b>Figura 506</b>	Proposta para <b>biblioteca de Praga</b> – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	404



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

---



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

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ruth Verde Zein  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvana Barbosa Rubino  
Universidade Estadual de Campinas



<b>Apresentação</b>	009
<b>Anexo 1 – Fichas de estudos de caso</b>	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
<b>Anexo 2 – Entrevistas e depoimentos</b>		<b>497</b>
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
<b>Anexo 3 – Formação na FAU USP</b>	605
3.1. Turma de Formandos	607
3.2. Disciplinas cursadas	613
<b>Anexo 4 – Cronologia do patrimônio</b>	617
<b>Lista de siglas e abreviaturas</b>	637
<b>Lista de figuras</b>	639
<b>Lista de documentos</b>	669



**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.



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**

---





## **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<sup>2</sup>

**Área construída:** 12. 000,00 m<sup>2</sup>

**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 de 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<sup>2</sup>.

**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.

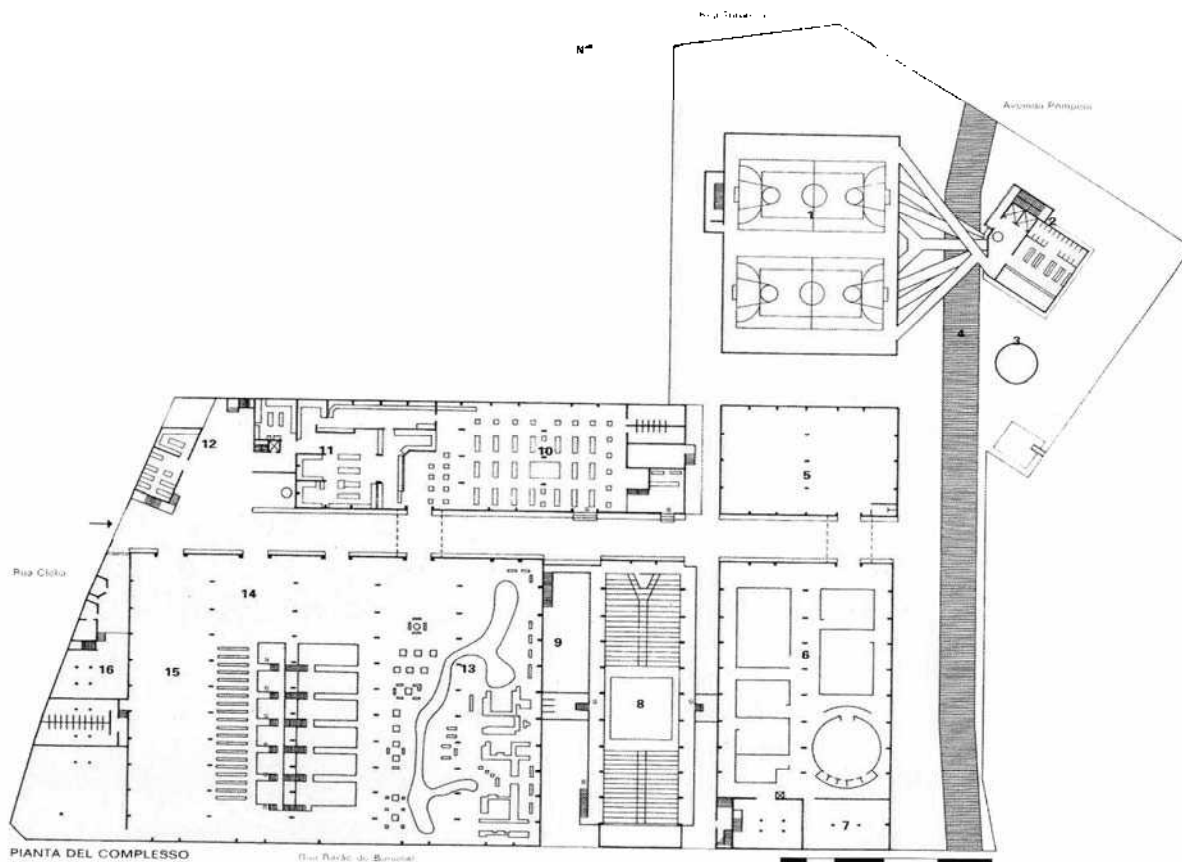


Figura 004 – Planta do Sesc Pompéia. (1. bloco esportivo; 2. vestiários, sala de ginástica; 3. caixa d'água; 4. solário; 5. oficinas de manutenção; 6. ateliês de cerâmica, pintura, marcenaria, tapeçaria, gravura e tipografia; 7. laboratório fotográfico; 8. teatro; 9. vestíbulo coberto do teatro; 10. 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.





## **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<sup>1</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> 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 Moraes (calculista estrutural).

**Data do Projeto:** 1978.

**Data da Construção:** 1979 – 1985.

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

### 2. 1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

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

### 2. 2. PRÉDIO NOVO

**Área do terreno:** 693,00 m<sup>2</sup>.

**Área construída:** 1. 810,00 m<sup>2</sup>.

**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 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.



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

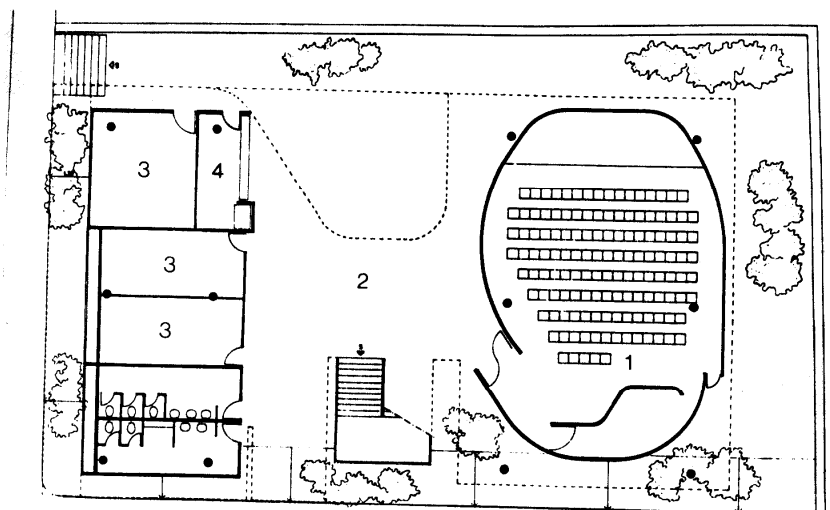


Figura 007 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do Subsolo (1. Câmara Municipal; 2. Hall; 3. Apoio; 4. Cantina). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

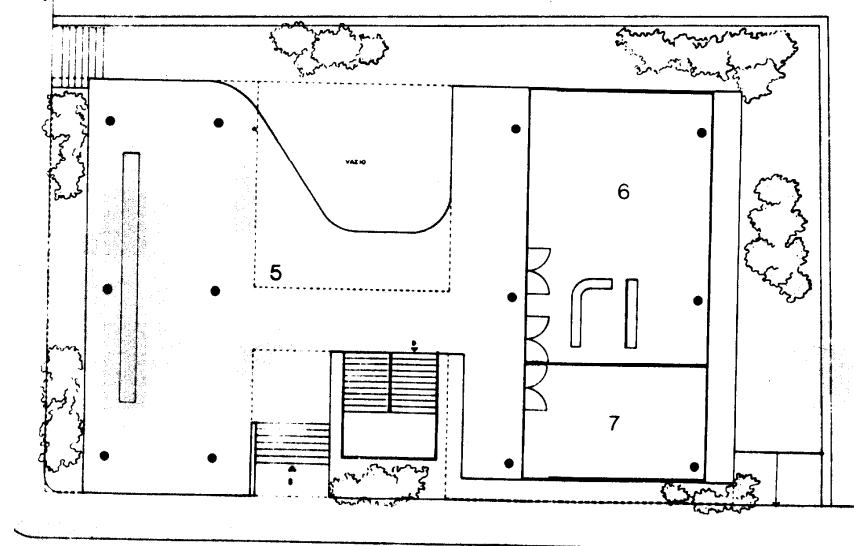


Figura 008 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do Pavimento Térreo (5. Praça; 6. Biblioteca; 7. Correios). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

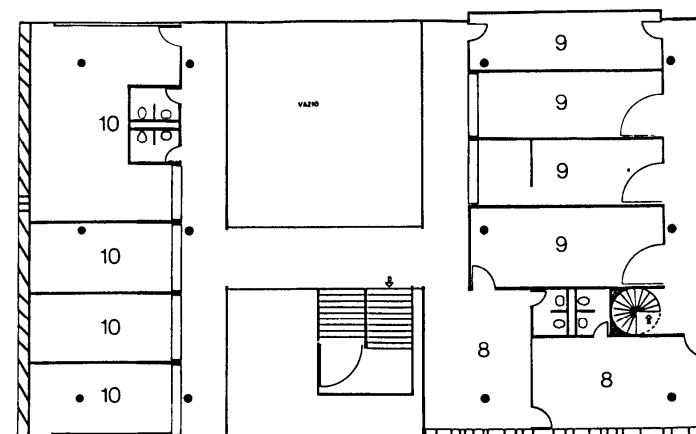


Figura 009 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do 1º Pavimento (8. Gabinete do Prefeito; 9. Órgão Municipal; 10. Órgão estadual e federal). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

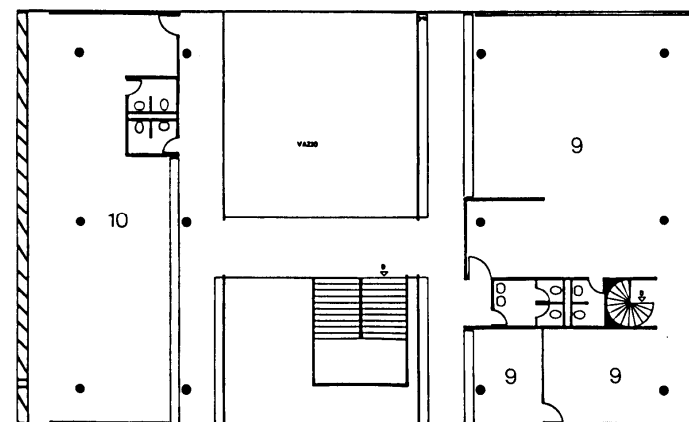


Figura 010 – Paço Municipal de Cambuí - Planta do 2º Pavimento (9. Órgão Municipal; 10. Órgão estadual e federal). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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.





## Teatro Polytheama

---

### 1986

#### 1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

**Endereço:** Rua Barão de Jundiá, n. 176, Centro, Jundiá 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 Giacomio 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<sup>2</sup>

**Área construída:** aproximadamente 2.260,00 m<sup>2</sup>

**Uso Original:** teatro – cinema – sala de espetáculos circenses e salão de baile (1º projeto); teatro – cinema (2º 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 Jundiá 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<sup>2</sup>. 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 Giacomino 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<sup>2</sup>.

**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 Polytheama – 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.

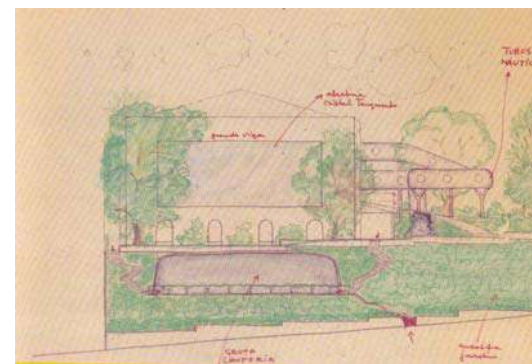


Figura 014 – Teatro Polytheama - Fachada dos fundos. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.



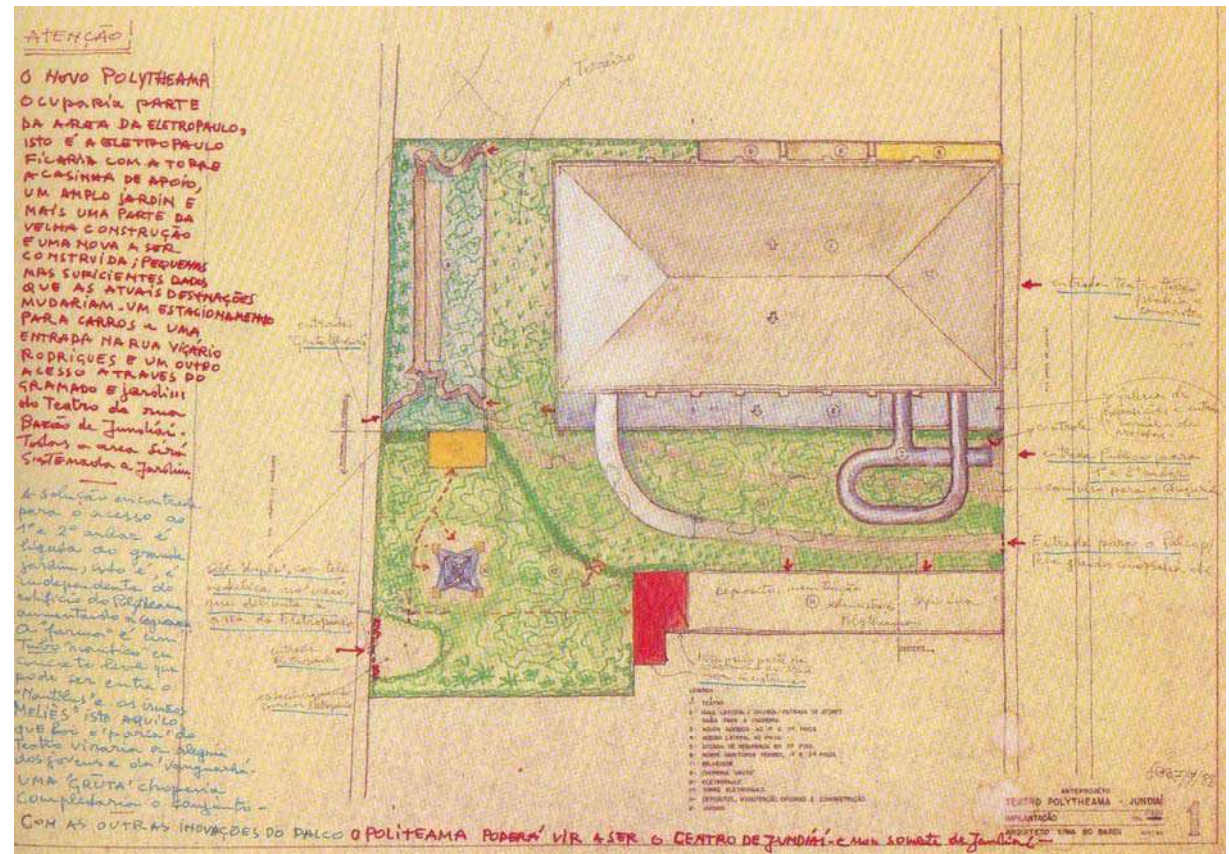
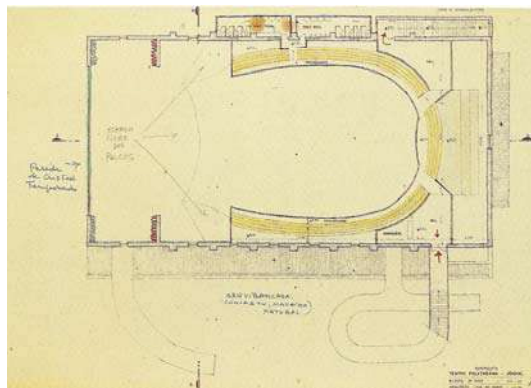
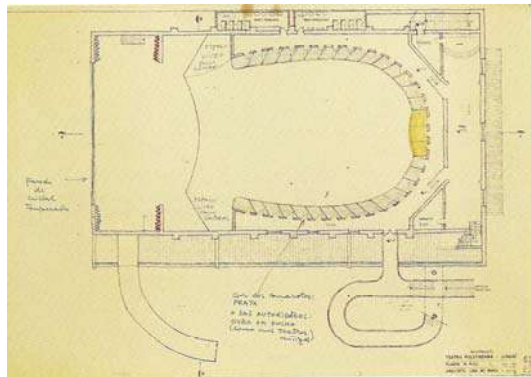
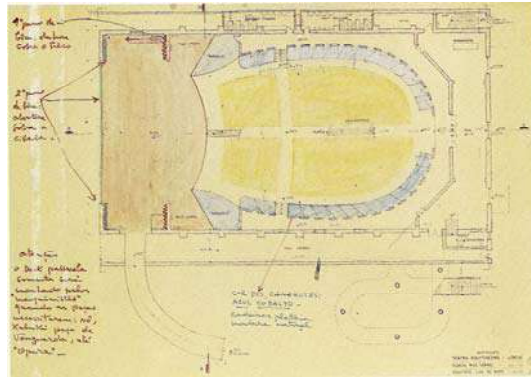


Figura 015 (acima) – Teatro Polytheama - Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 265.

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

POLITEAMA Jundiaí  
PREMISSA TEÓRICA

Jundiaí - Politeama

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

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



S. PAULO  
8/9/64

mas grande e seria exemplo de  
consciência humana, de grande  
esperanças, de uma grande ideia  
E 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  
DEVE ser salva.

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

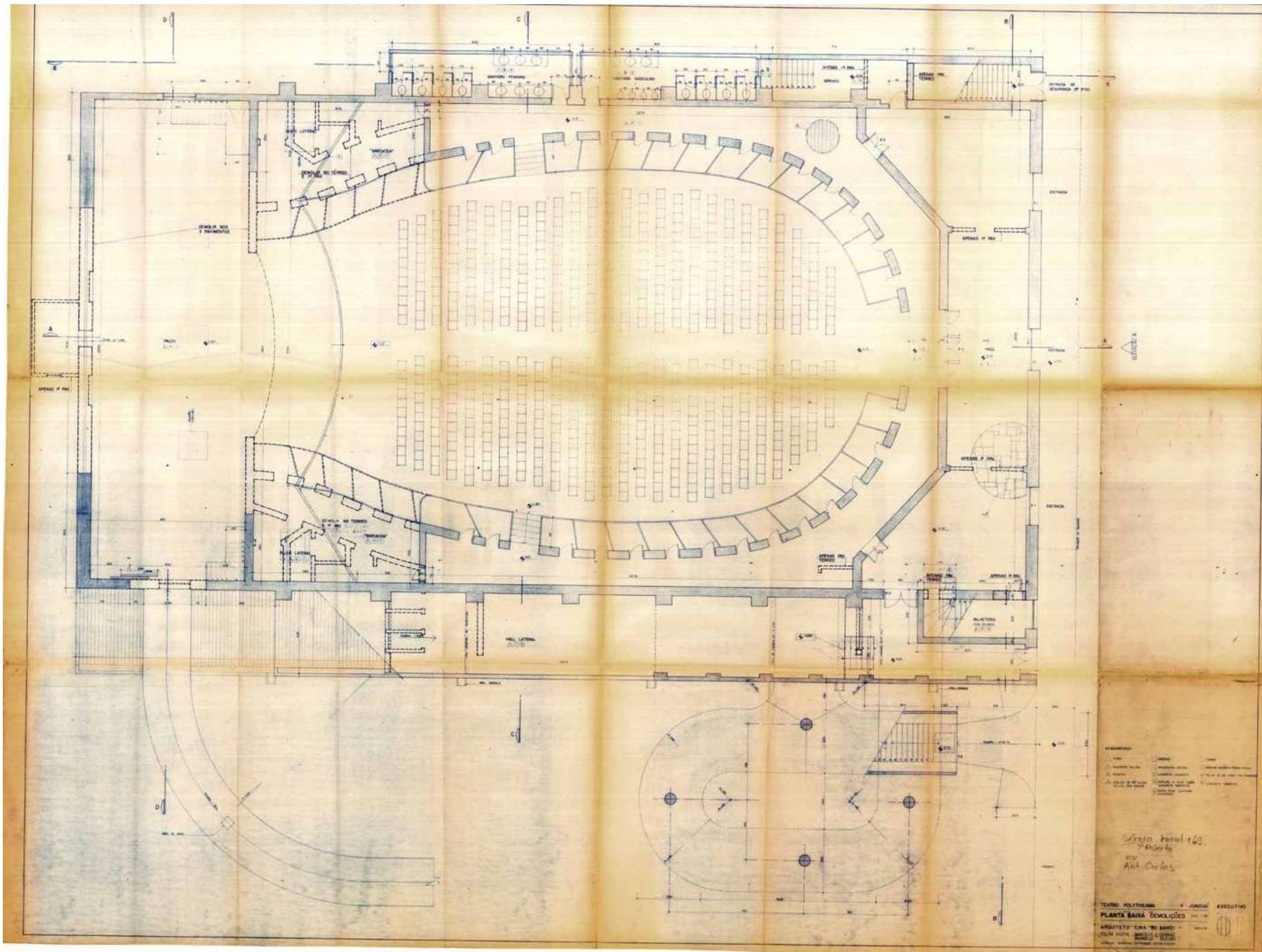
Tempo e de uma Cidade, o projeto  
permite seu inserimento na  
Sociedade de hoje e principalmente  
no Teatro Moderno de hoje, com  
suas aspirações, (também) à luz a  
sua e sua ansia de Liberdade.

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

Luís Bo Bardi arquiteto  
São Paulo 8 de Setembro de 1981

Marcelo <sup>Jundiáí Polytheama</sup>  
 no teatro ~~de~~ de  
 Jundiáí o "poléio"  
 não será mais  
 dos "pobres" <sup>ou</sup>  
 dos jovens <sup>(de toda idade)</sup> com  
 "passeio no jardim"  
~~até~~ <sup>até</sup> chegar até lá  
 para os ~~trabalhos~~ <sup>trabalhos</sup> mais  
 importantes a entrada  
direta ou as escadas  
5 nobres -



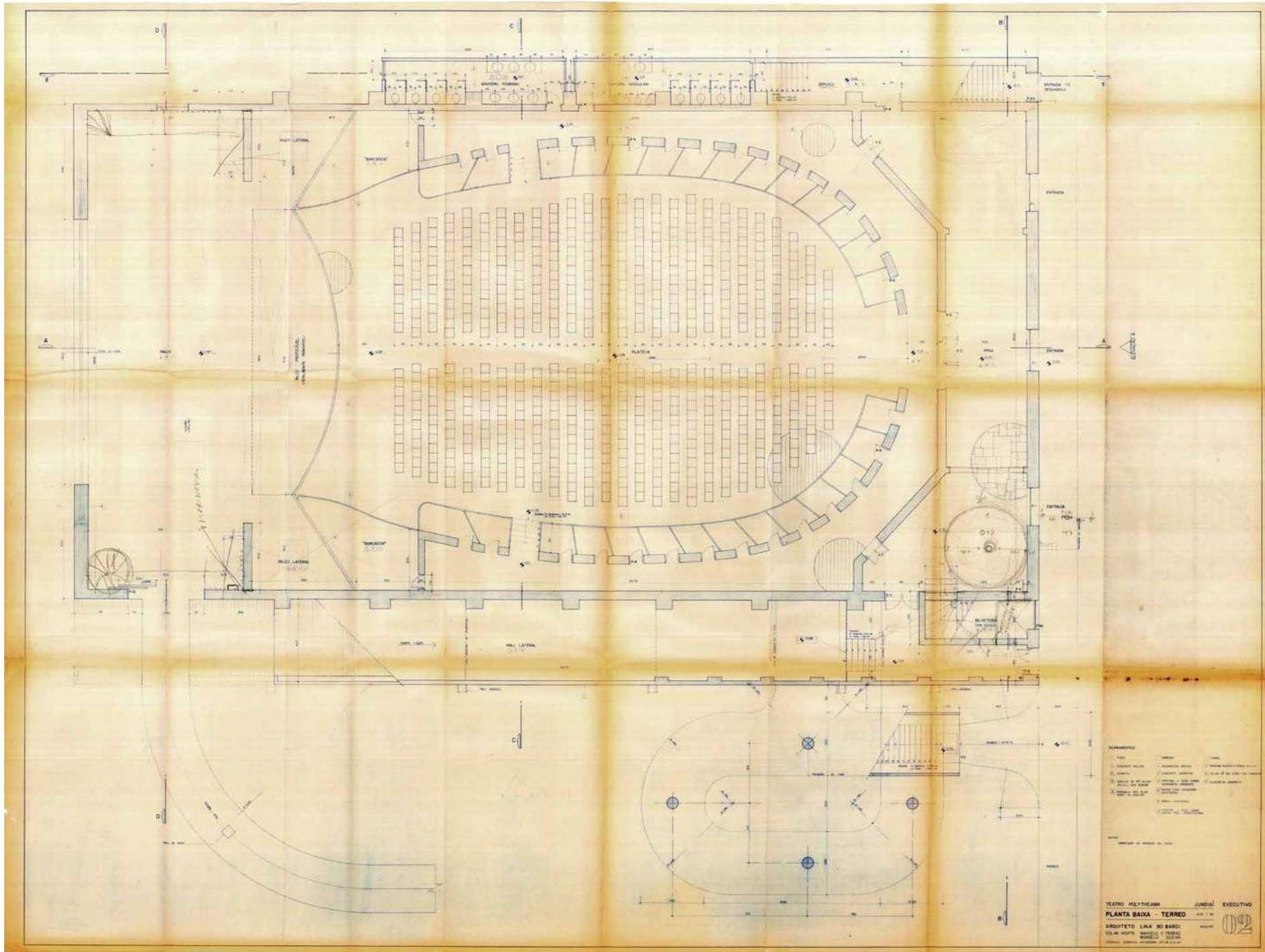


LEGENDA		
1. Estrutura	2. Fachada	3. Piso
4. Escadaria	5. Elevador	6. Instalações elétricas
7. Instalações hidráulicas	8. Instalações de gás	9. Instalações de ar condicionado
10. Instalações de aquecimento	11. Instalações de ventilação	12. Instalações de iluminação
13. Instalações de som	14. Instalações de TV	15. Instalações de telefonia
16. Instalações de segurança	17. Instalações de proteção contra incêndio	18. Instalações de proteção contra explosões

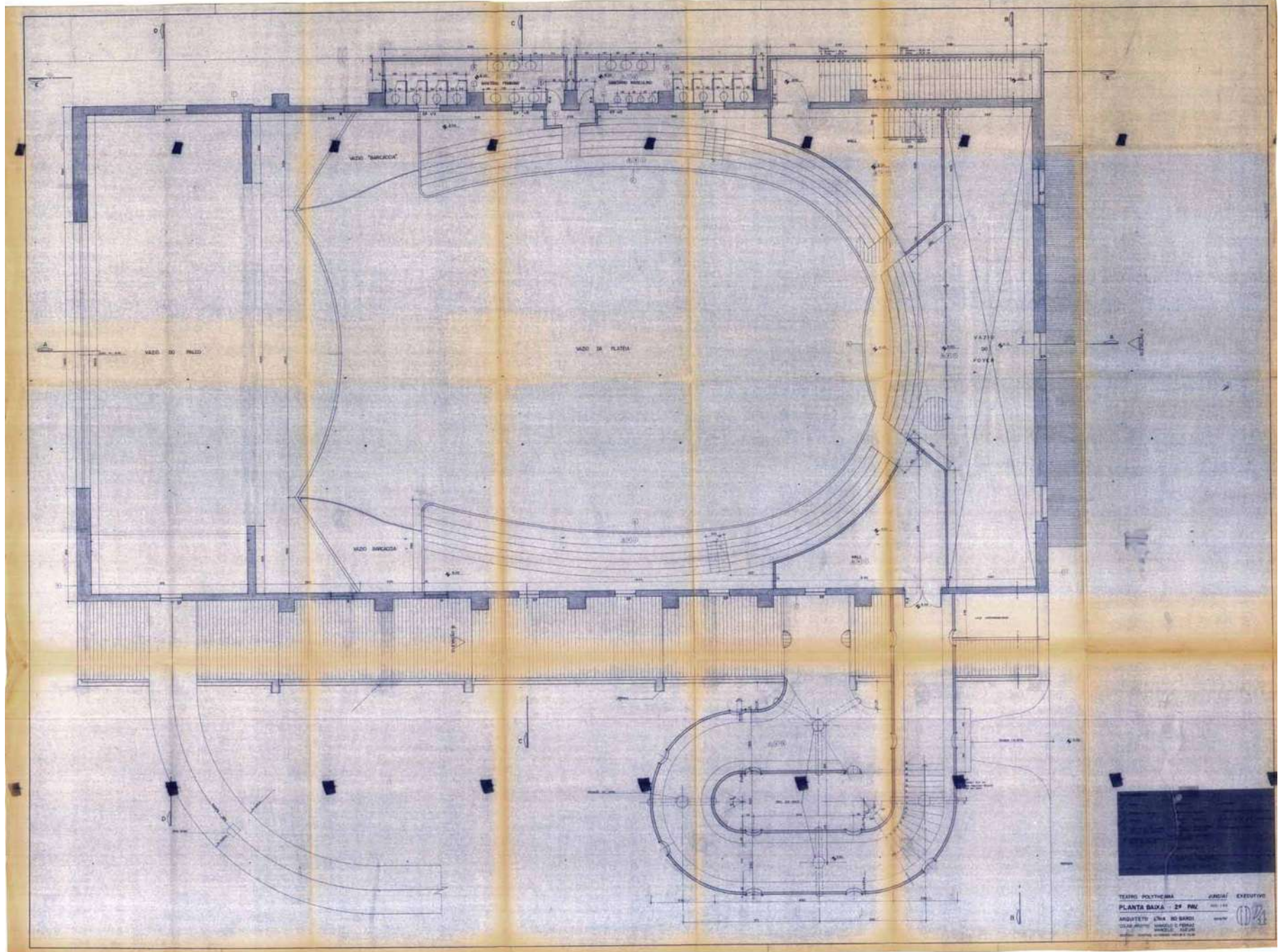
Sessão 160  
 2ª Sessão  
 Ant. Carlos

TEATRO POLITEAMA - ANO 1960  
 PLANTA BAIXA - DEMOLIÇÕES  
 ARQUITETO - ENA DO BARRAL  
 ENA DO BARRAL - ENA DO BARRAL  
 ENA DO BARRAL - ENA DO BARRAL

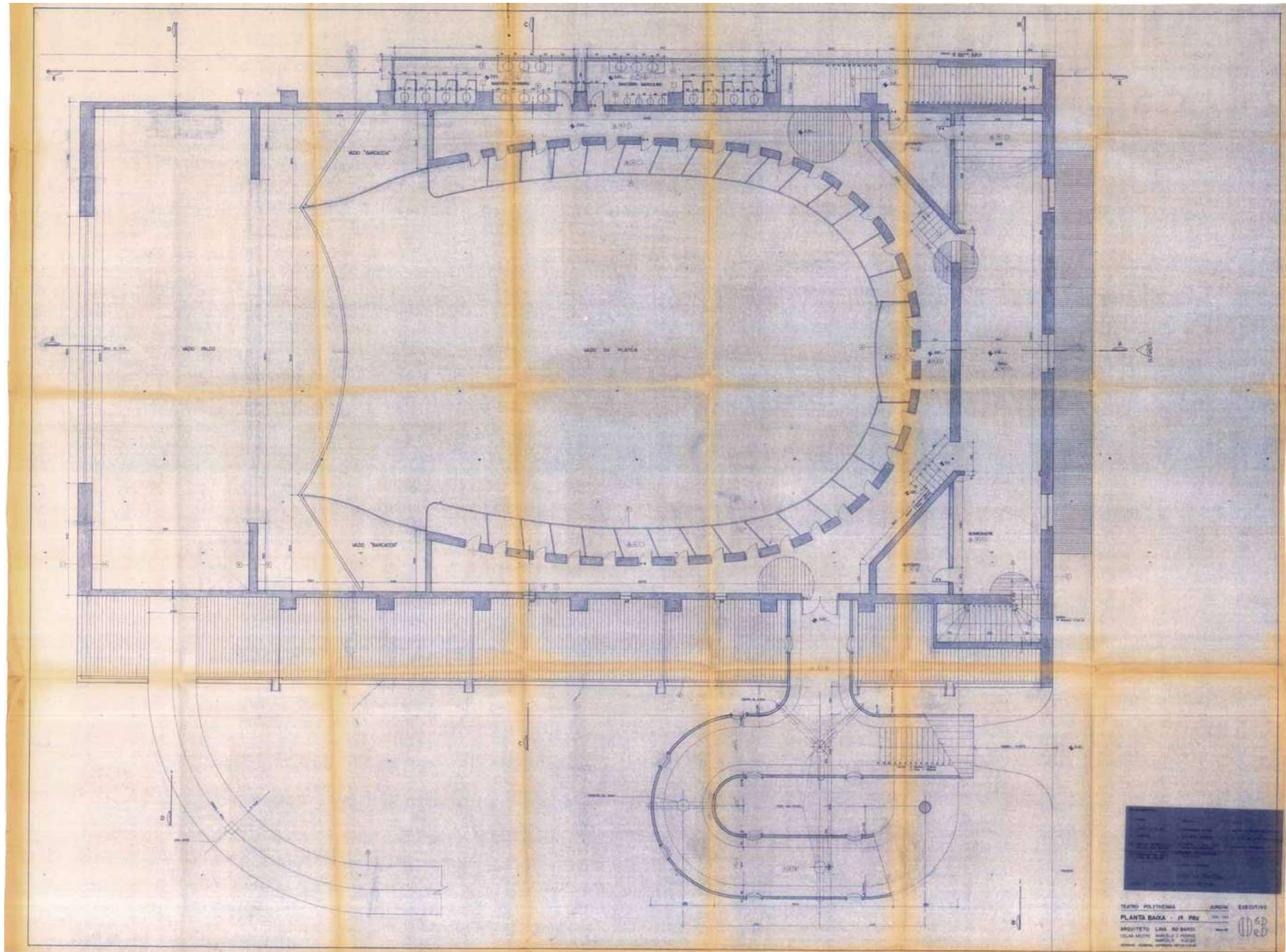




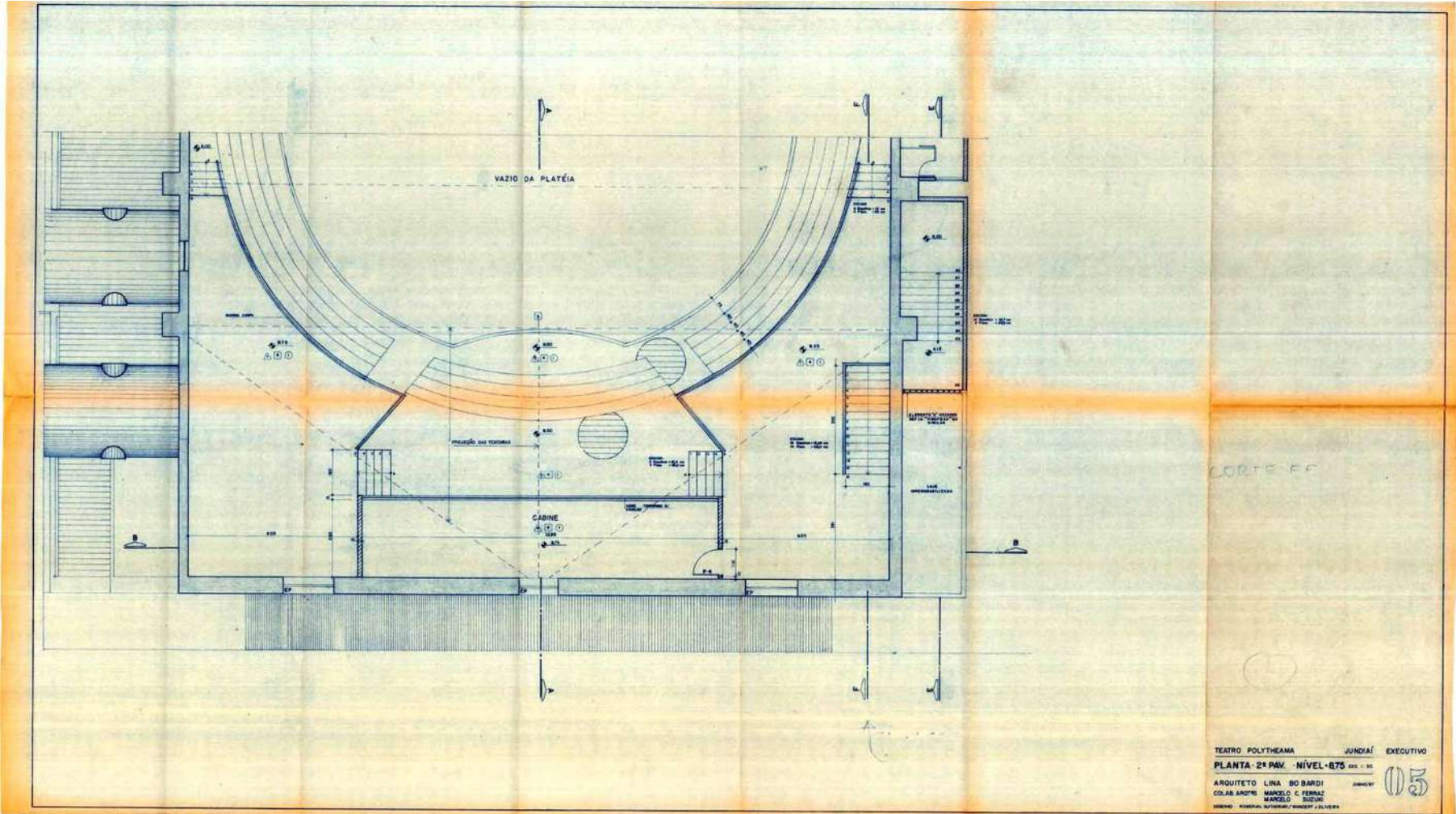


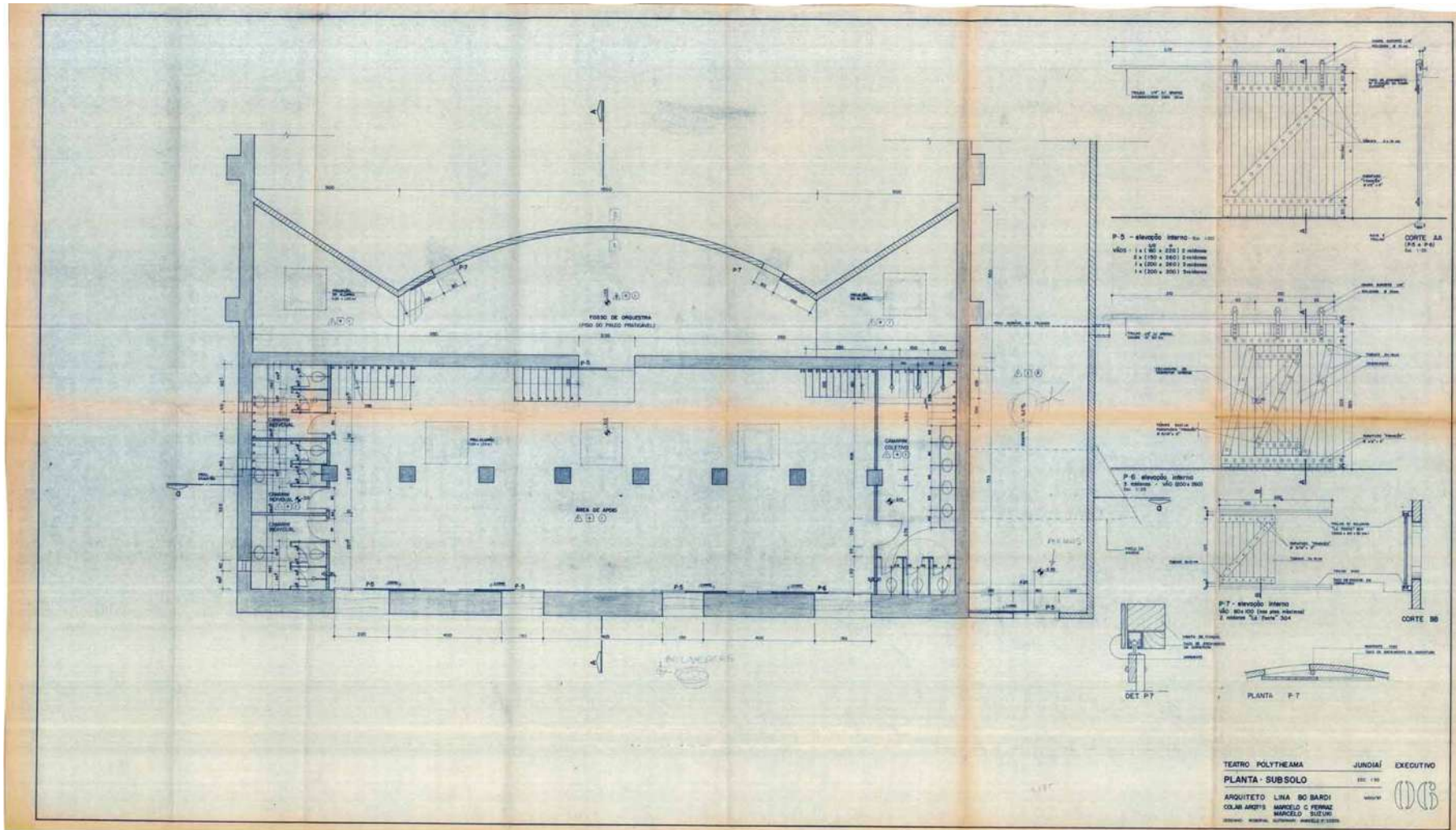




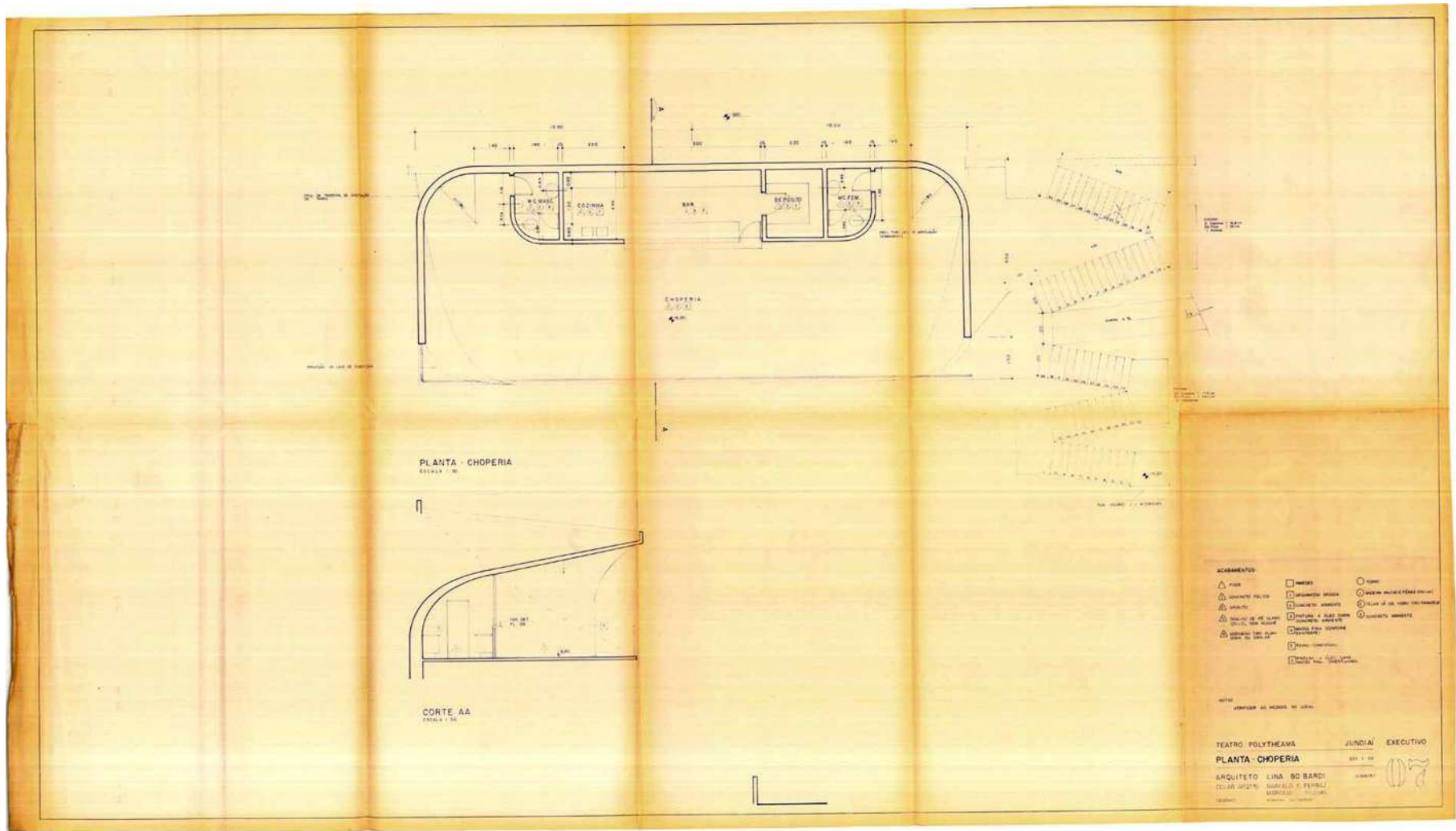


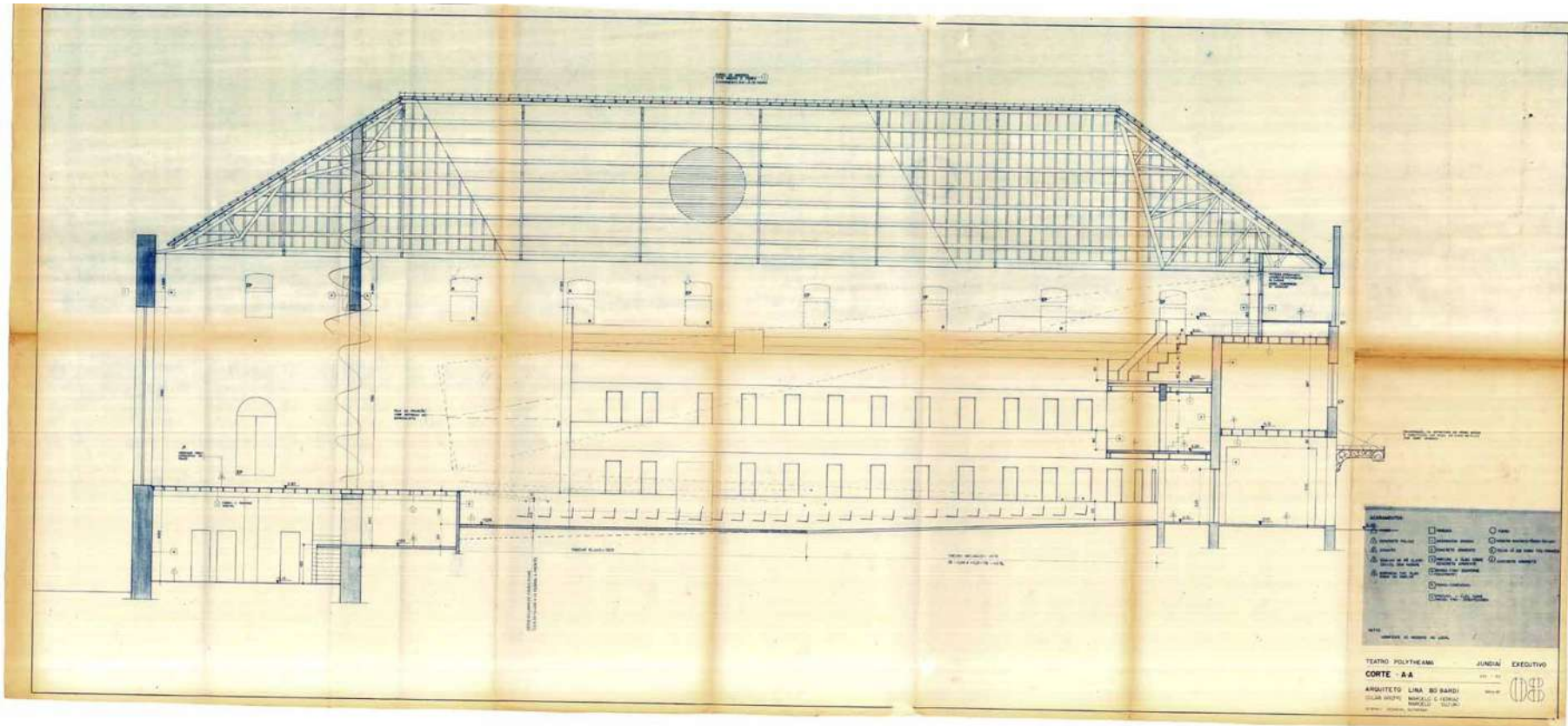






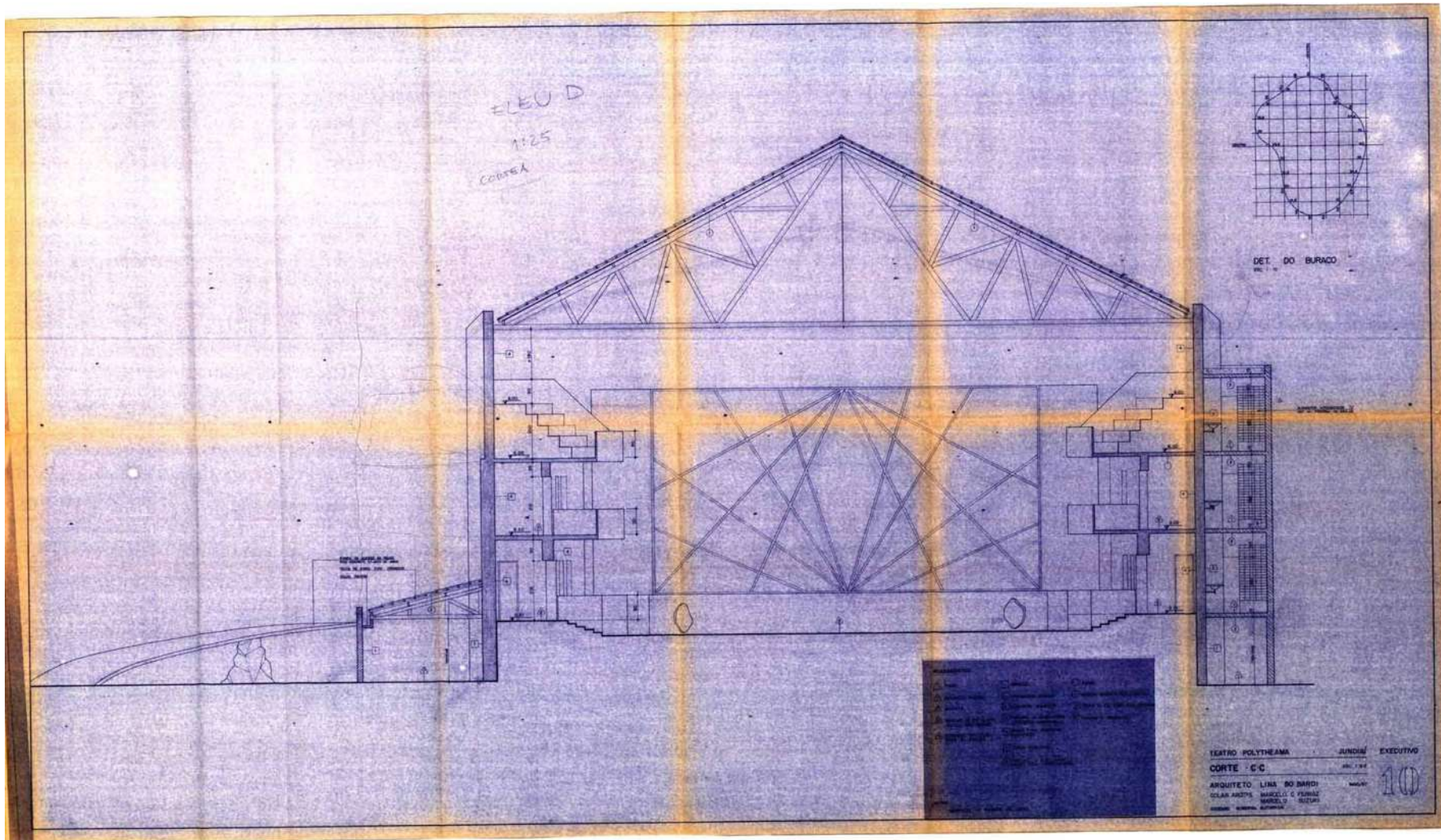




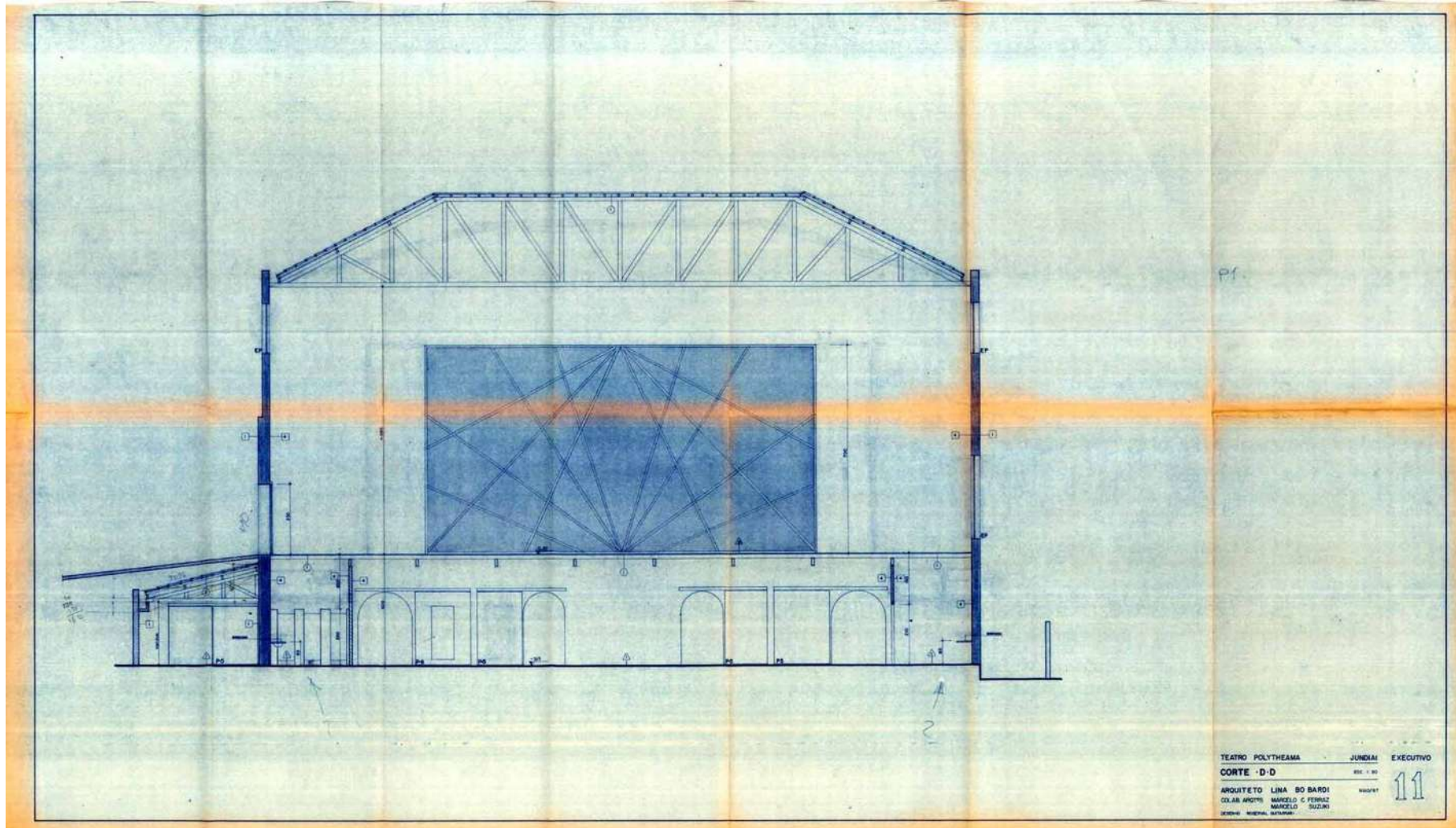


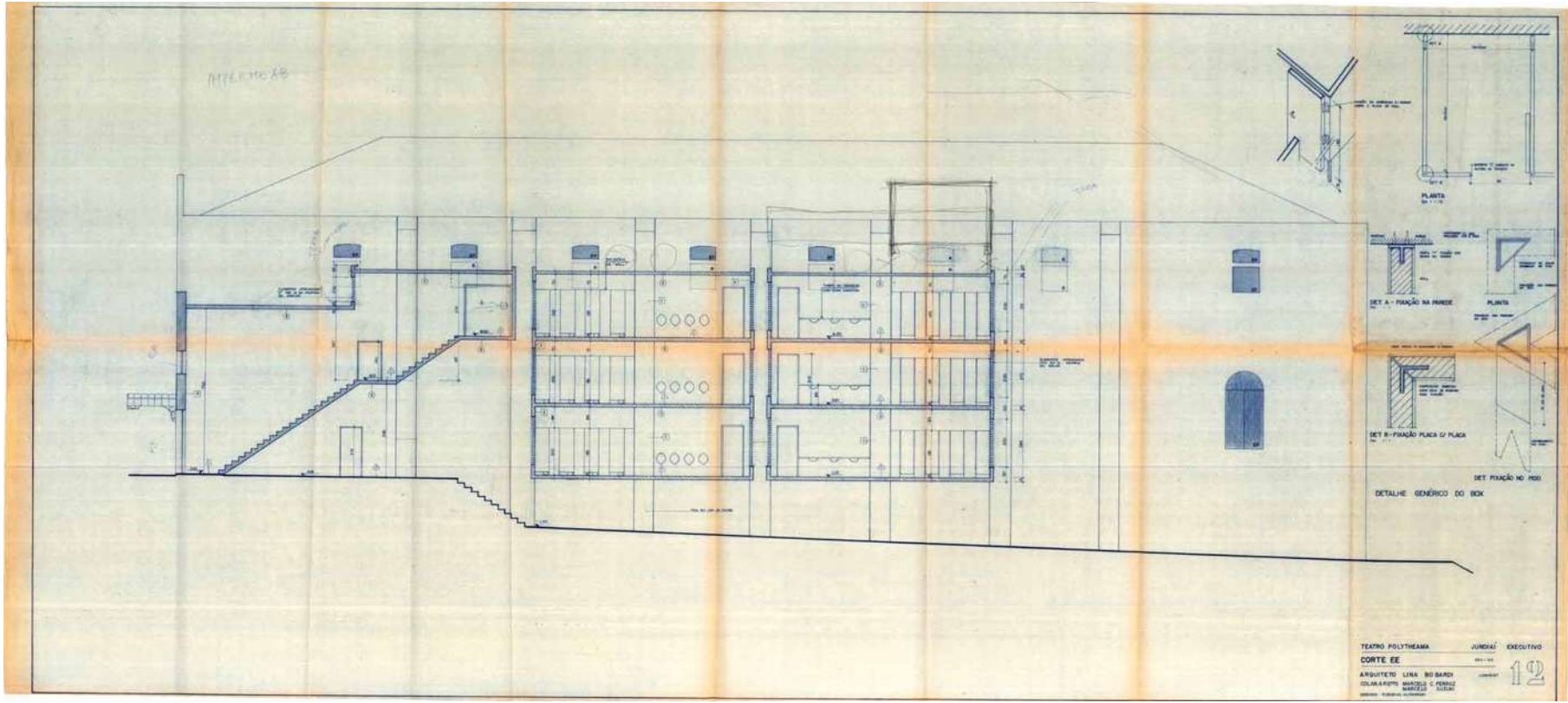




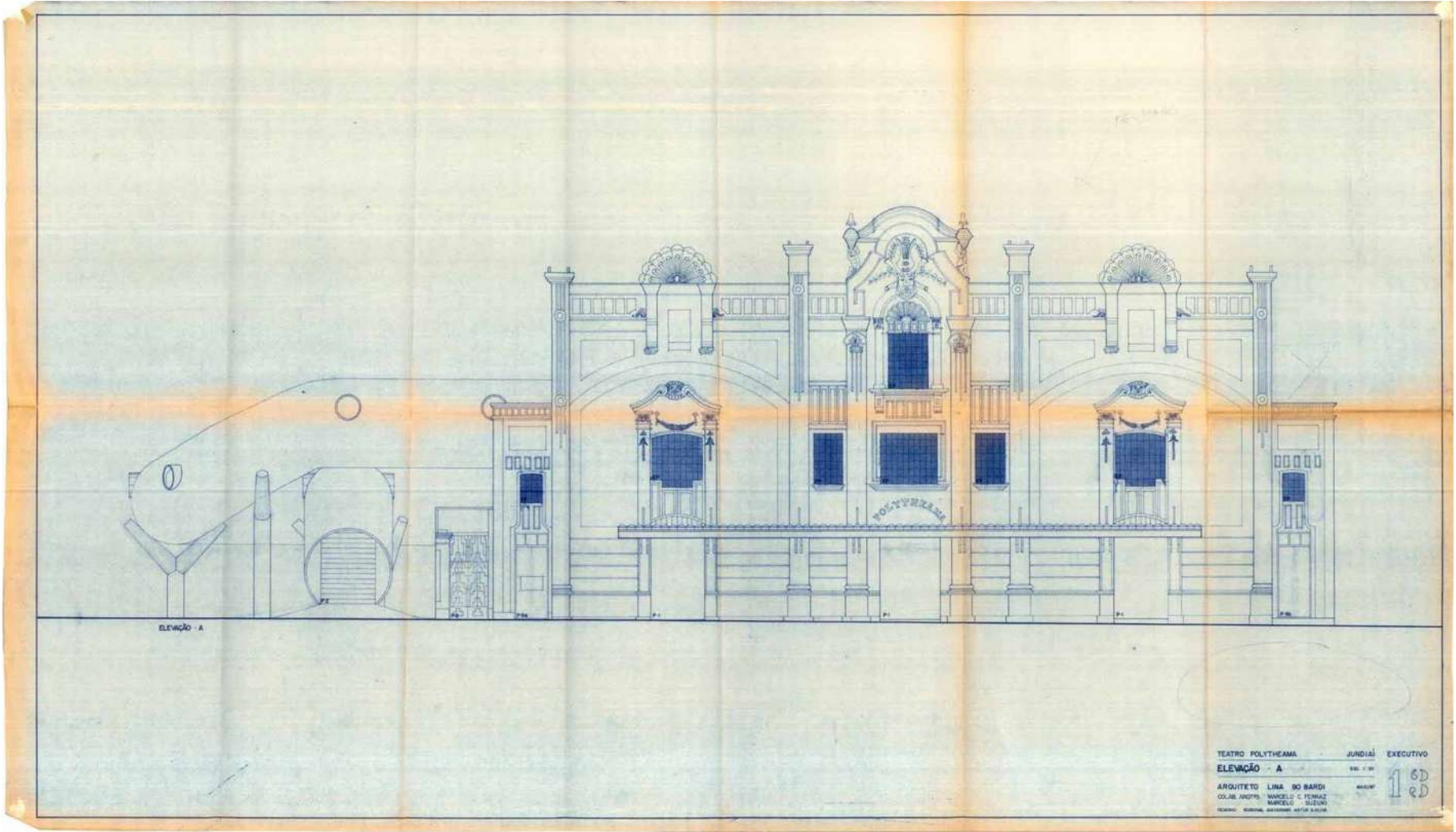


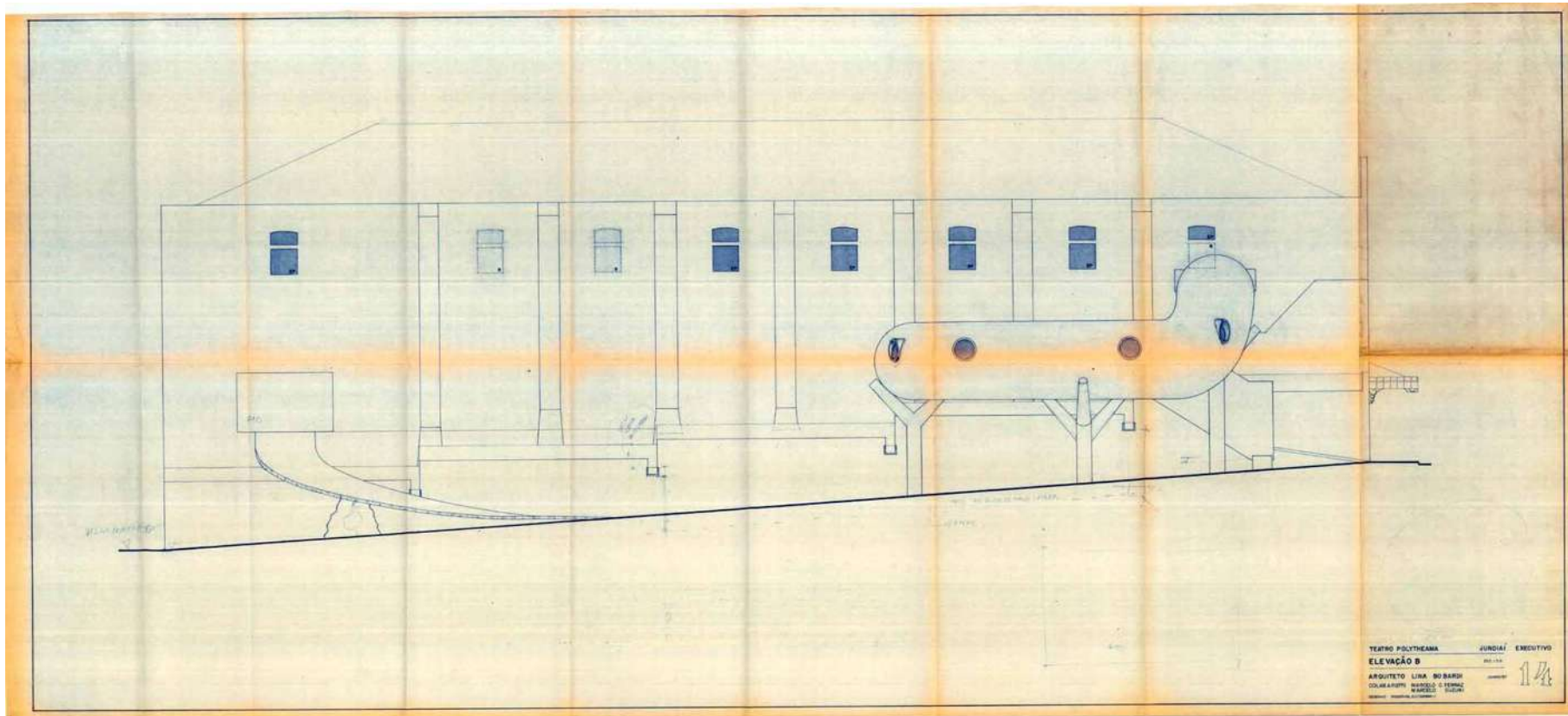














## **Centro Histórico de Salvador**

---

### **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 do 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]



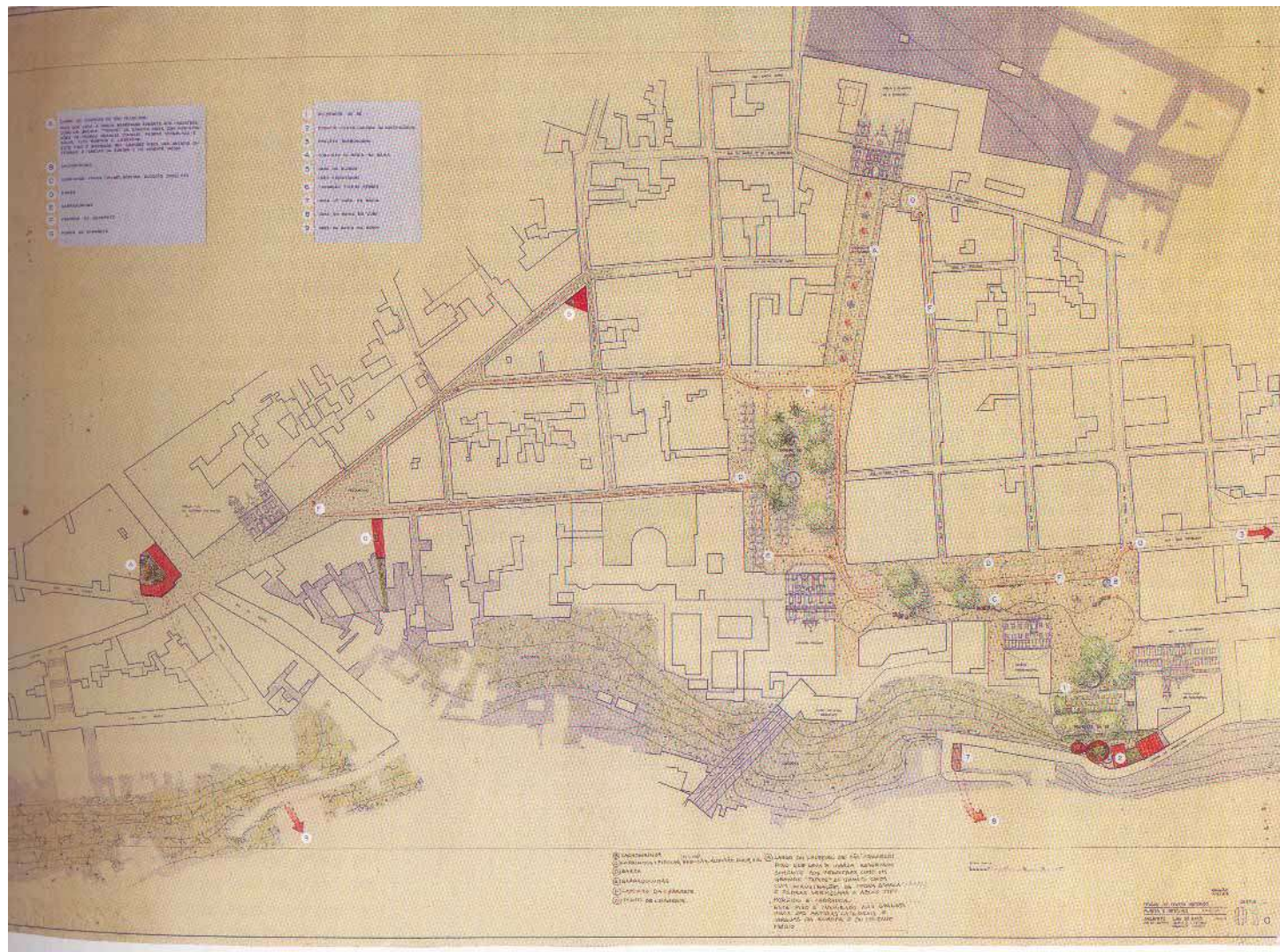


Figura 019 – Mapa do centro histórico de Salvador com a proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 143.







## **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<sup>2</sup>.

**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. Insete 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.

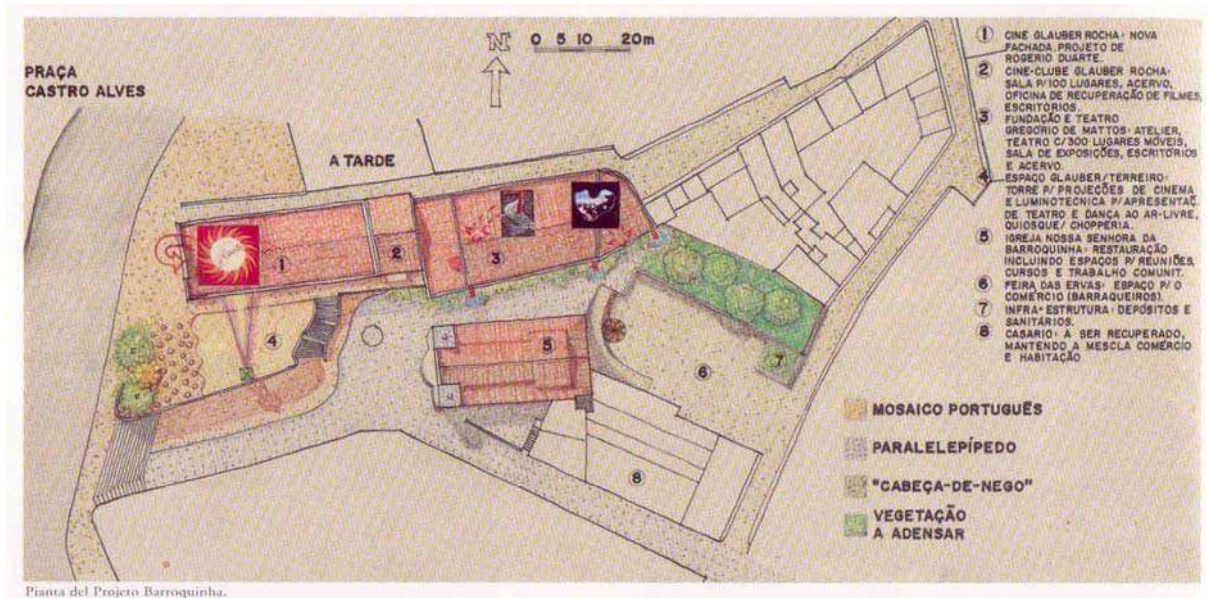


Figura 022 – Implantação do Conjunto da Barroquinha com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.280.

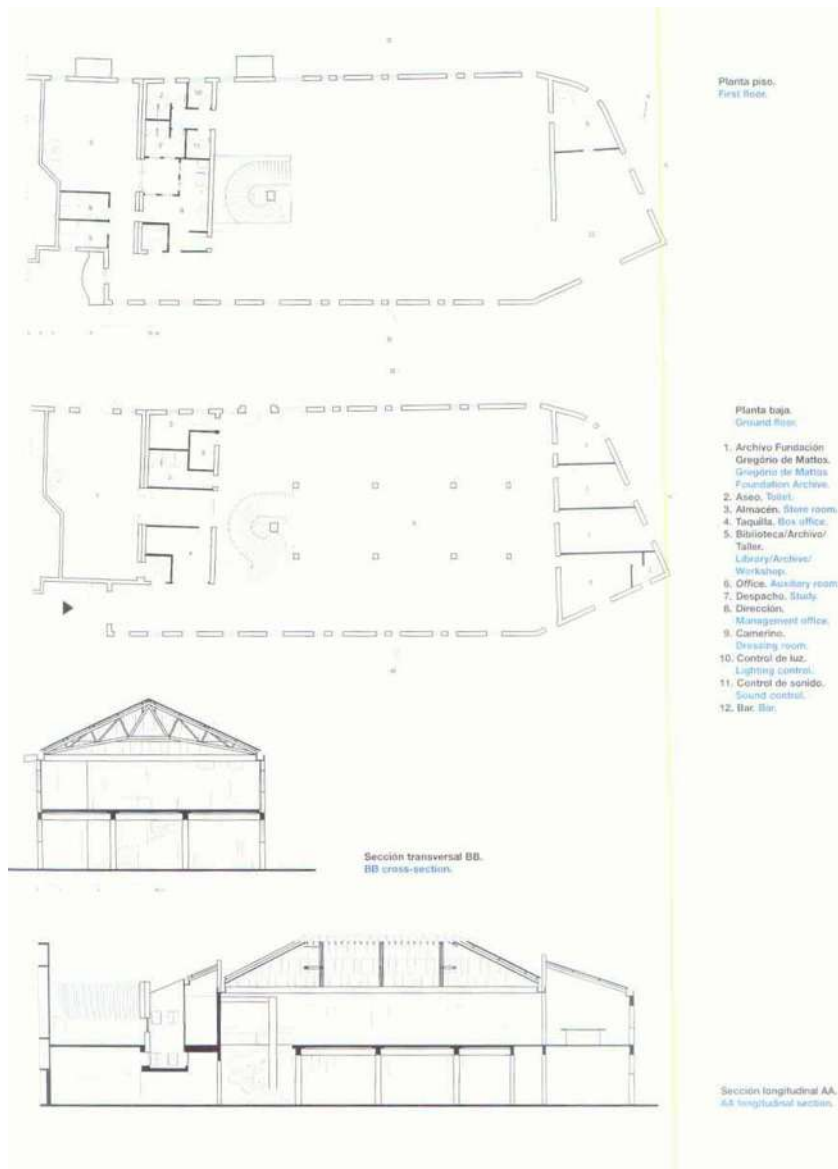


Figura 023 – Plantas da Fundação Gregório de Mattos, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.147.

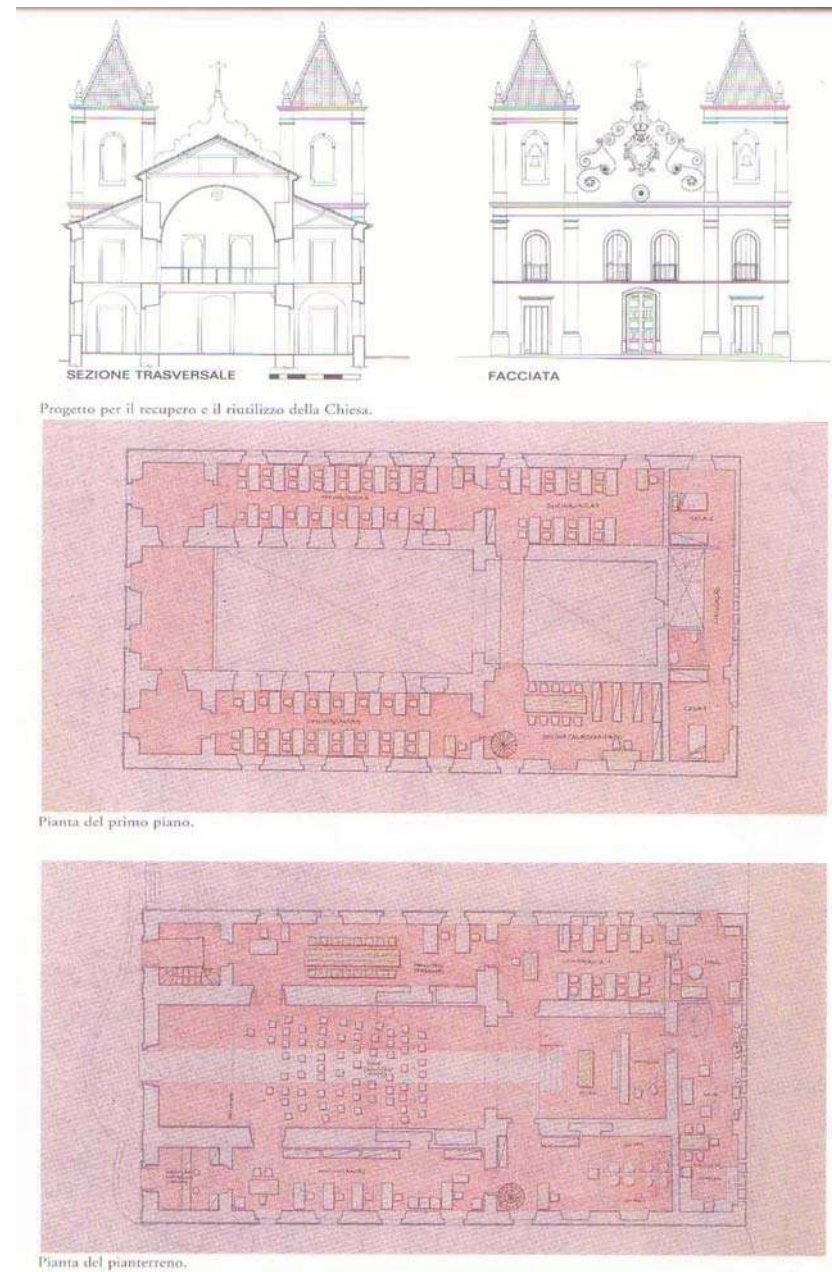


Figura 024 – Plantas da Igreja da Barroquinha, com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.281.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** aproximadamente 640,00 m<sup>2</sup>.

**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 reconstituiu 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.

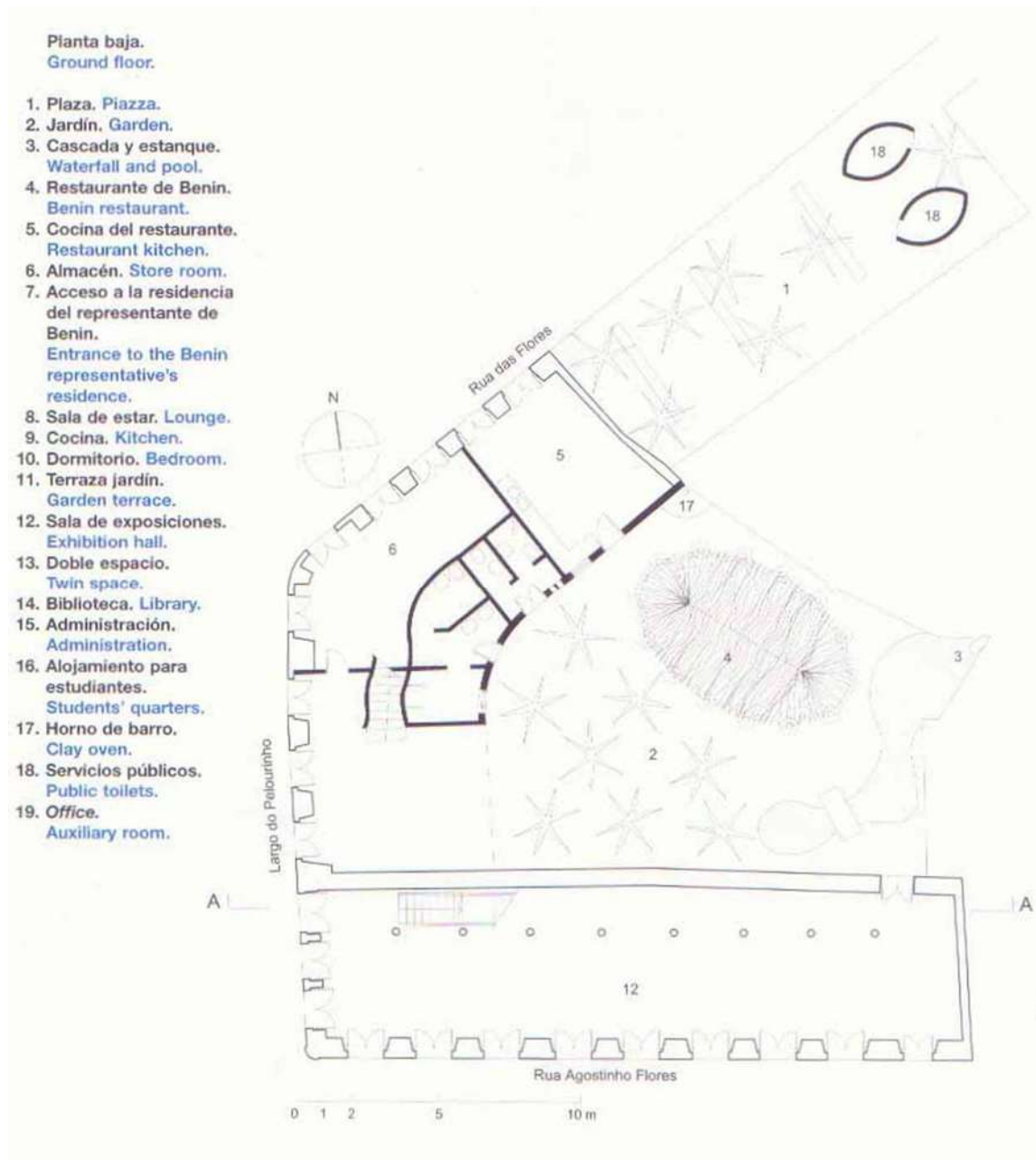


Figura 025 (ao lado) – Implantação da Casa do Benin, com proposta de intervenção.  
Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.160.

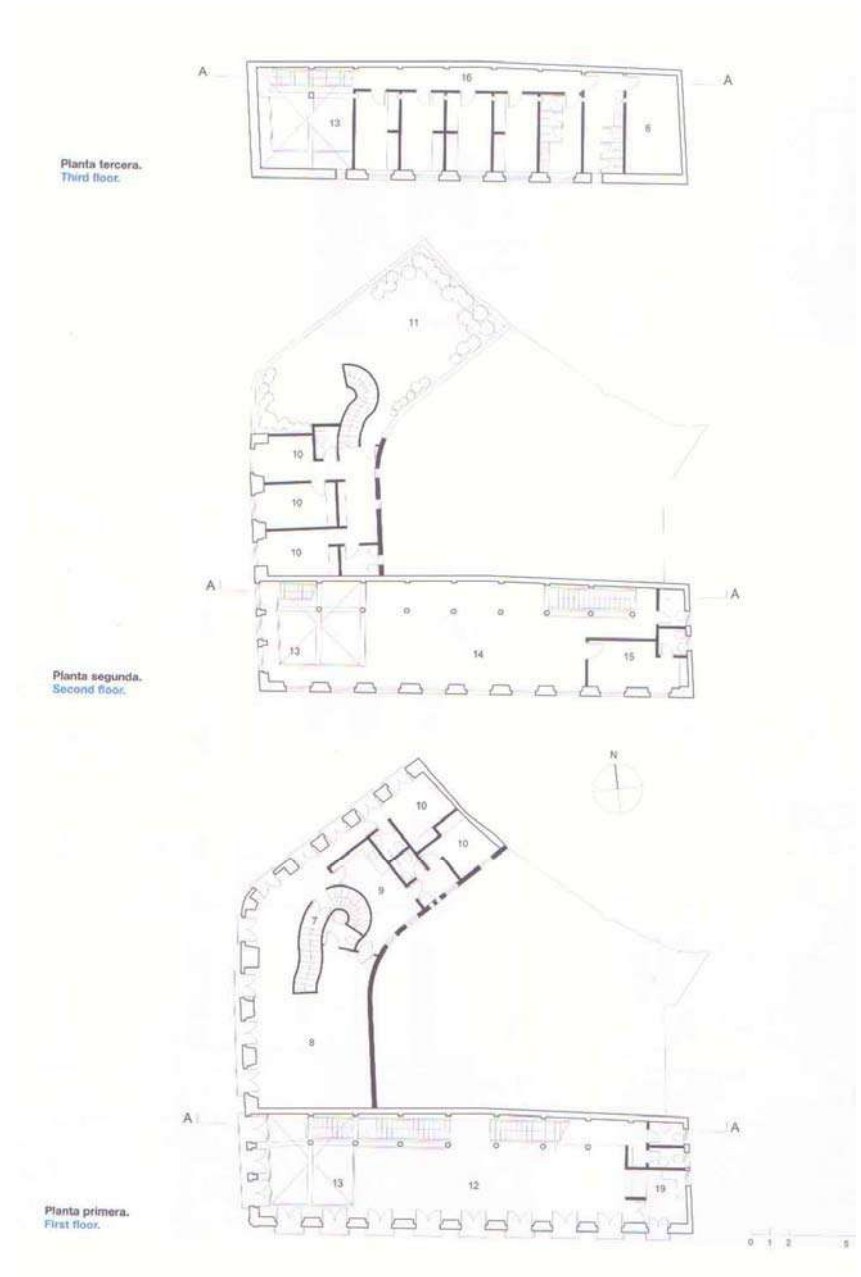
Figura 026 (acima) – Pátio interno da Casa do Benin, restaurante. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



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.







## 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<sup>2</sup>; Casa 7 – 140,00 m<sup>2</sup>; Bar dos Três Arcos – 112,00 m<sup>2</sup>; Casa 3 – 150,00 m<sup>2</sup>; Casa 1 – 120,00 m<sup>2</sup> (áreas aproximadas).

**Área construída:** Restaurante Coatí – 100,00 m<sup>2</sup>; Casa 7 – 270,00 m<sup>2</sup>; Bar dos Três Arcos – 100,00 m<sup>2</sup>; Casa 3 – 340,00 m<sup>2</sup>; Casa 1 – 240,00 m<sup>2</sup> (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 realocação 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



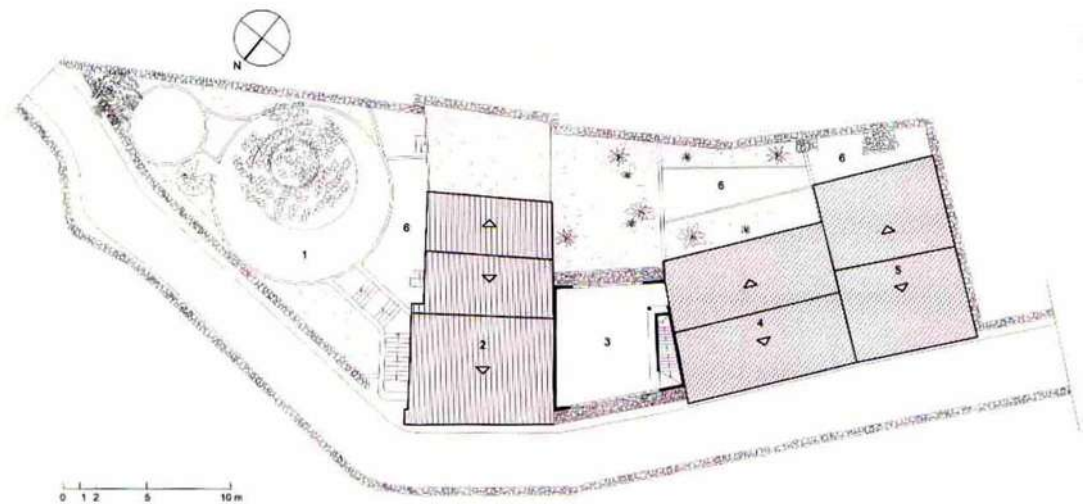
Benin, Lina Bo Bardi realiza nova parceria com o arquiteto João Filgueiras Lima, Lelé, no uso de elementos pré-fabricados de cimento armado.

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.



Planta baja.  
Ground floor.

1. Plaza. Piazza.
2. Jardín. Garden.
3. Cascada y estanque.  
Waterfall and pool.
4. Restaurante de Benin.  
Benin restaurant.
5. Cocina del restaurante.  
Restaurant kitchen.
6. Almacén. Store room.
7. Acceso a la residencia  
del representante de  
Benin.  
Entrance to the Benin  
representative's  
residence.
8. Sala de estar. Lounge.
9. Cocina. Kitchen.
10. Dormitorio. Bedroom.
11. Terraza jardín.  
Garden terrace.
12. Sala de exposiciones.  
Exhibition hall.
13. Doble espacio.  
Twin space.
14. Biblioteca. Library.
15. Administración.  
Administration.
16. Alojamiento para  
estudiantes.  
Students' quarters.
17. Horno de barro.  
Clay oven.
18. Servicios públicos.  
Public toilets.
19. Office.  
Auxiliary room.

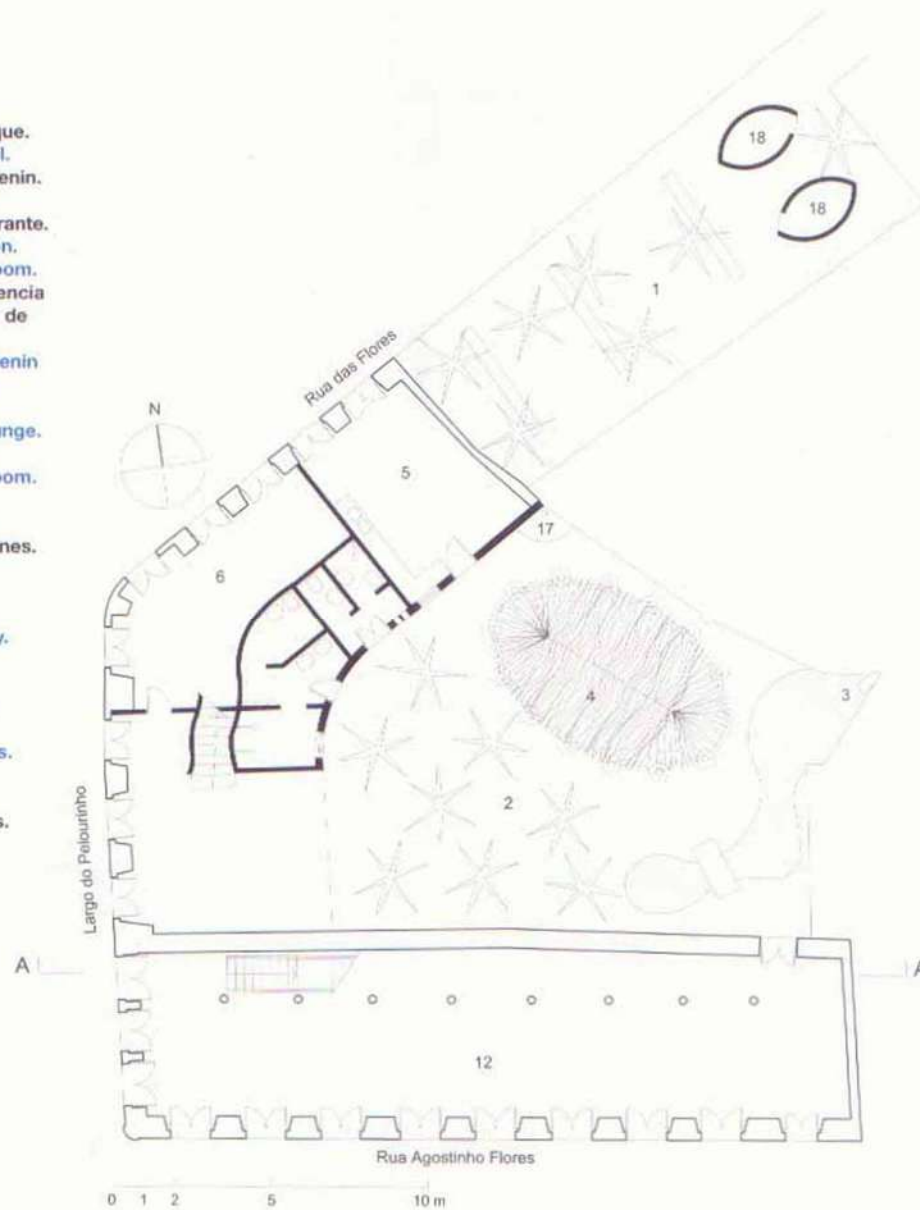


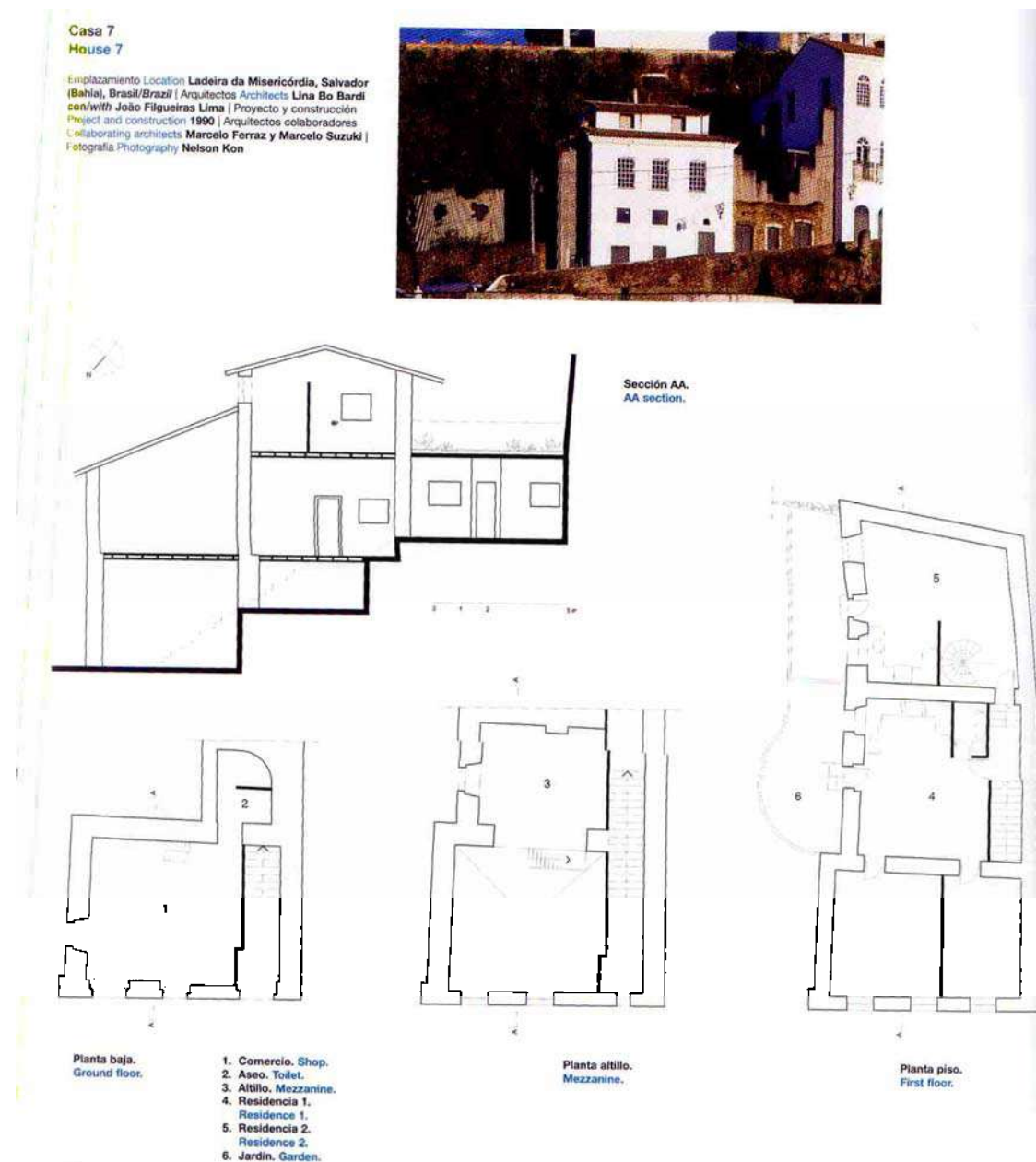
Figura 032 (ao lado) – Plantas para o  
Restaurante Coatí. Fonte: OLIVEIRA, 2003,  
p.152.

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.



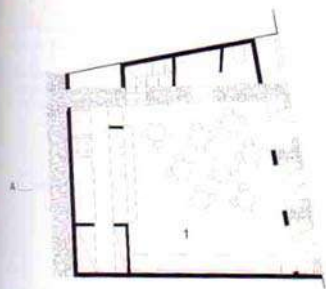
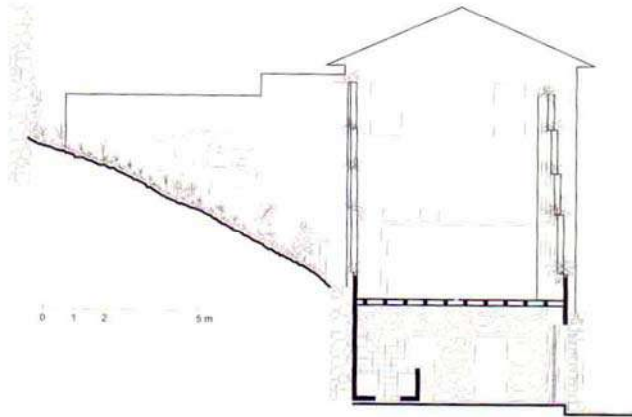


**Bar dos 3 arcos**  
**Dos 3 Arcos Bar**

Emplazamiento Location **Ladeira da Misericórdia, Salvador**  
 (Bahia), Brasil/Brazil | Arquitectos Architects **Lina Bo Bardi**  
 con/with **João Filgueiras Lima** | Proyecto y construcción  
 Project and construction **1987-1990** | Arquitectos colabora-  
 dores Collaborating architects **Marcelo Ferraz y Marcelo**  
**Suzuki** | Fotografia Photography **Nelson Kon**

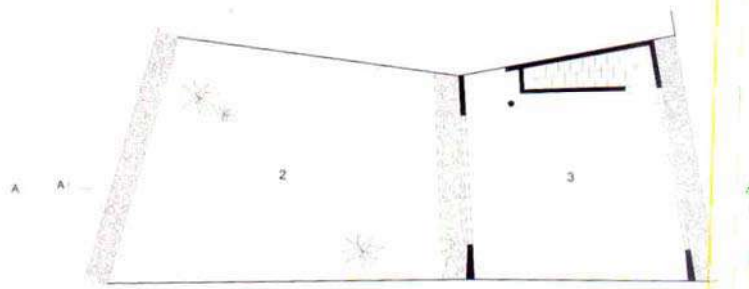


**Sección AA.**  
 AA section.



**Planta baja.**  
 Ground floor.

1. Bar.
- Bar.
2. Jardín.
- Garden.
3. Terraza.
- Terrace.



**Planta piso.**  
 First floor.



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

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

**Casa 3**  
House 3

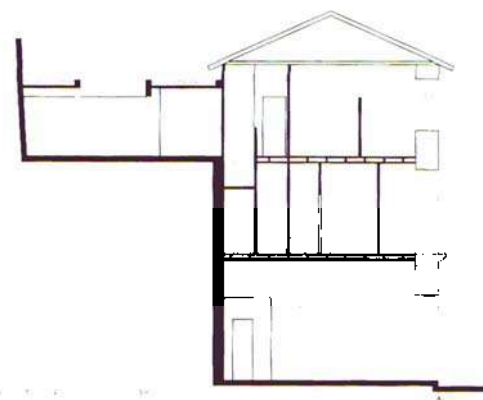
Emplazamiento: location: **Ladeira da Misericórdia, Salvador (Bahia), Brasil/Brazil** | Arquitectos: Architects **Lina Bo Bardi con/with João Filgueiras Lima** | Proyecto y construcción: **1987-1990** | Arquitectos colaboradores: Collaborating architects: **Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki** | Fotografía: Photography: **Nelson Kon** | Archivo: **Archiv: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi**



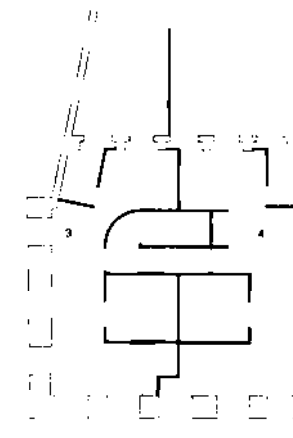
**Montaje del forjado prefabricado.**  
Mounting of the prefabricated decking.

© Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

**Sección AA.**  
AA section.



**Planta segunda.**  
Second floor.



**Planta baja.**  
Ground floor.

1. Comércio. Shop
2. Vivienda 1. Apartment 1
3. Vivienda 2. Apartment 2
4. Vivienda 3. Apartment 3

**Planta primera.**  
First floor.

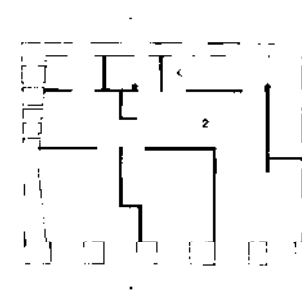
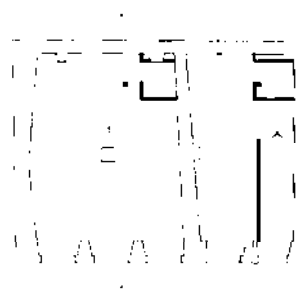


Figura 038 (ao lado) – Plantas para a Casa 3.  
Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.1587.

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

**Casa 1**  
**House 1**

Emplazamiento Location: Ladeira da Misericórdia, Salvador (Bahia), Brasil/Brazil | Arquitectos Architects: Lina Bo Bardi com/with João Filgueiras Lima | Proyecto y construcción Project and construction: 1987-1990 | Arquitectos colaboradores Collaborating architects: Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki | Fotografia Photography: Nelson Kon

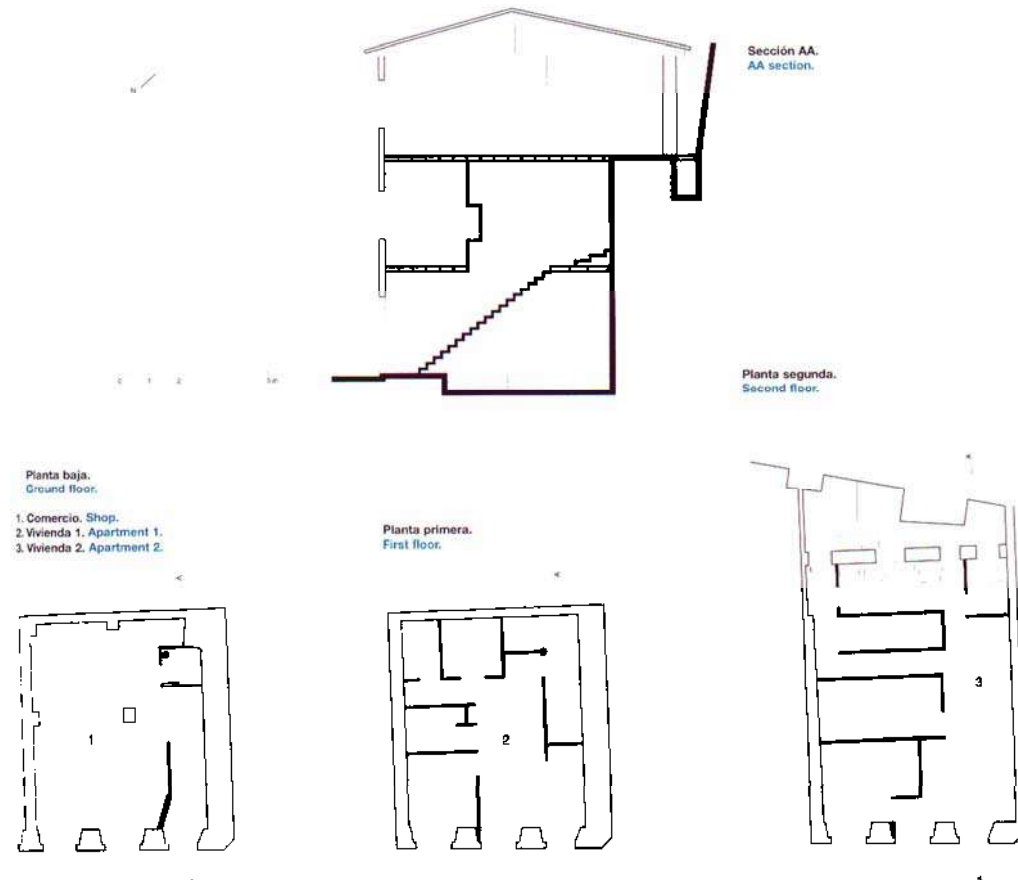


Figura 040 (ao lado) – Plantas para a Casa 1.  
Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.159.

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<sup>2</sup>.

**Área construída:** aproximadamente 420,00 m<sup>2</sup>.

**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.

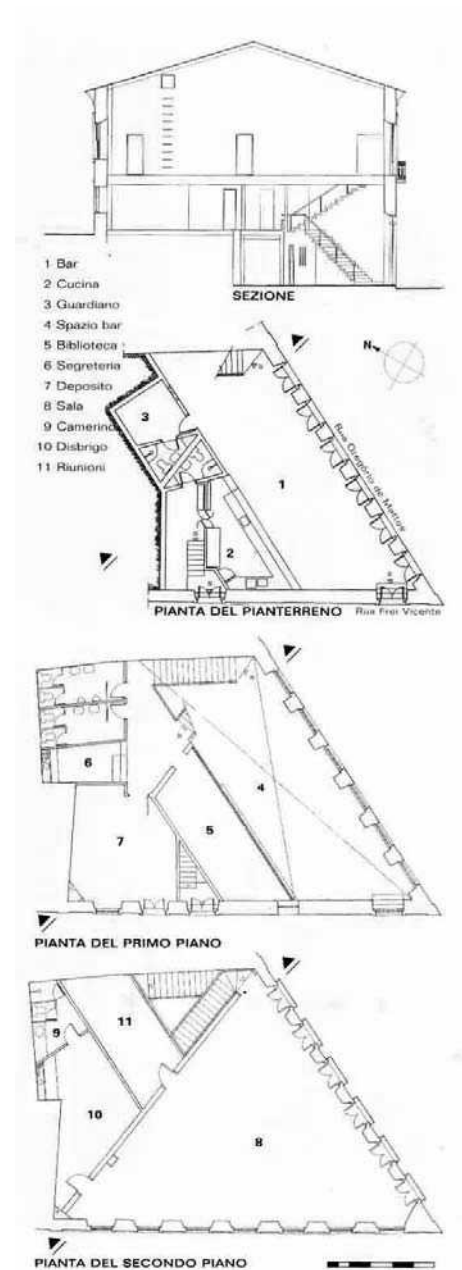


Figura 042 – Plantas para intervenção na Casa do Olodum. Fonte: FERRAZ, 1996, p.291.



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.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** aproximadamente 342,00 m<sup>2</sup>.

**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 recharacterização da fachada.



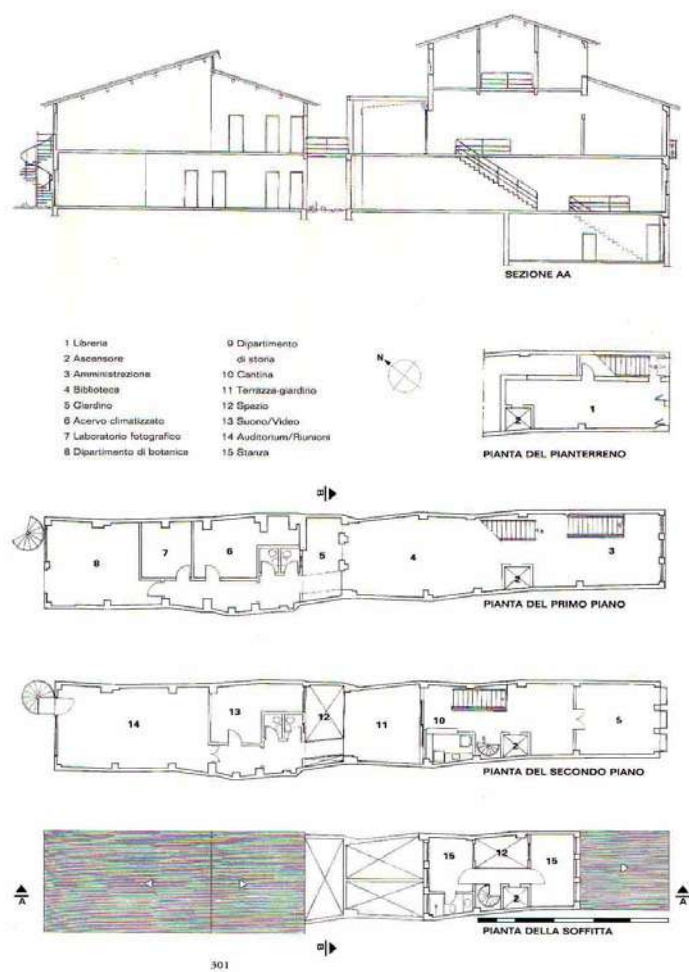


Figura 045 – Proposta de Intervenção para Fundação Pierre Verger. Fonte: FERRAZ, 1996, p.301.



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



## **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<sup>2</sup>.

**Área construída:** aproximadamente 5,00 m<sup>2</sup> (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.

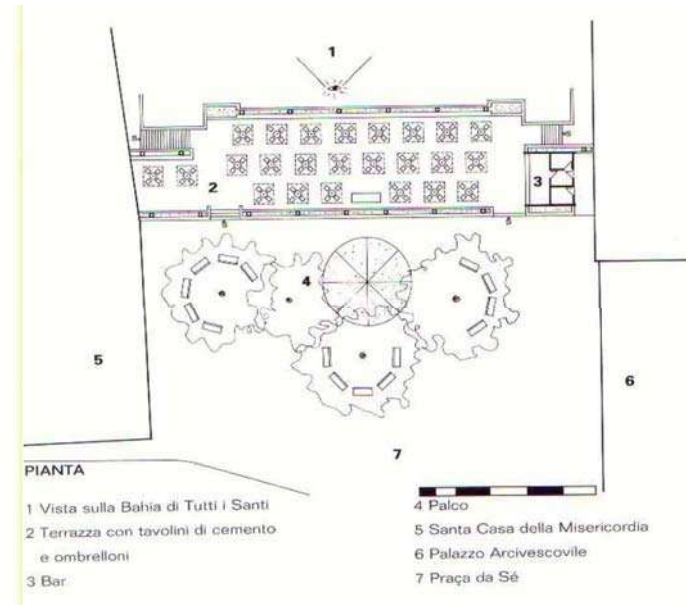


Figura 047 (ao lado) – Planta de intervenção no Belvedere da Sé.

Fonte: FERRAZ, 1996, p.274.

Figura 048 (acima) – Vista do Belvedere da Sé, hoje, já descaracterizado.

Foto: Patricia Viceconti Nahas.



## **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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 1270,00 m<sup>2</sup> 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<sup>2</sup>, 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.

---

<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>.

## **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<sup>2</sup>).

**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

---

<sup>3</sup> 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<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora.

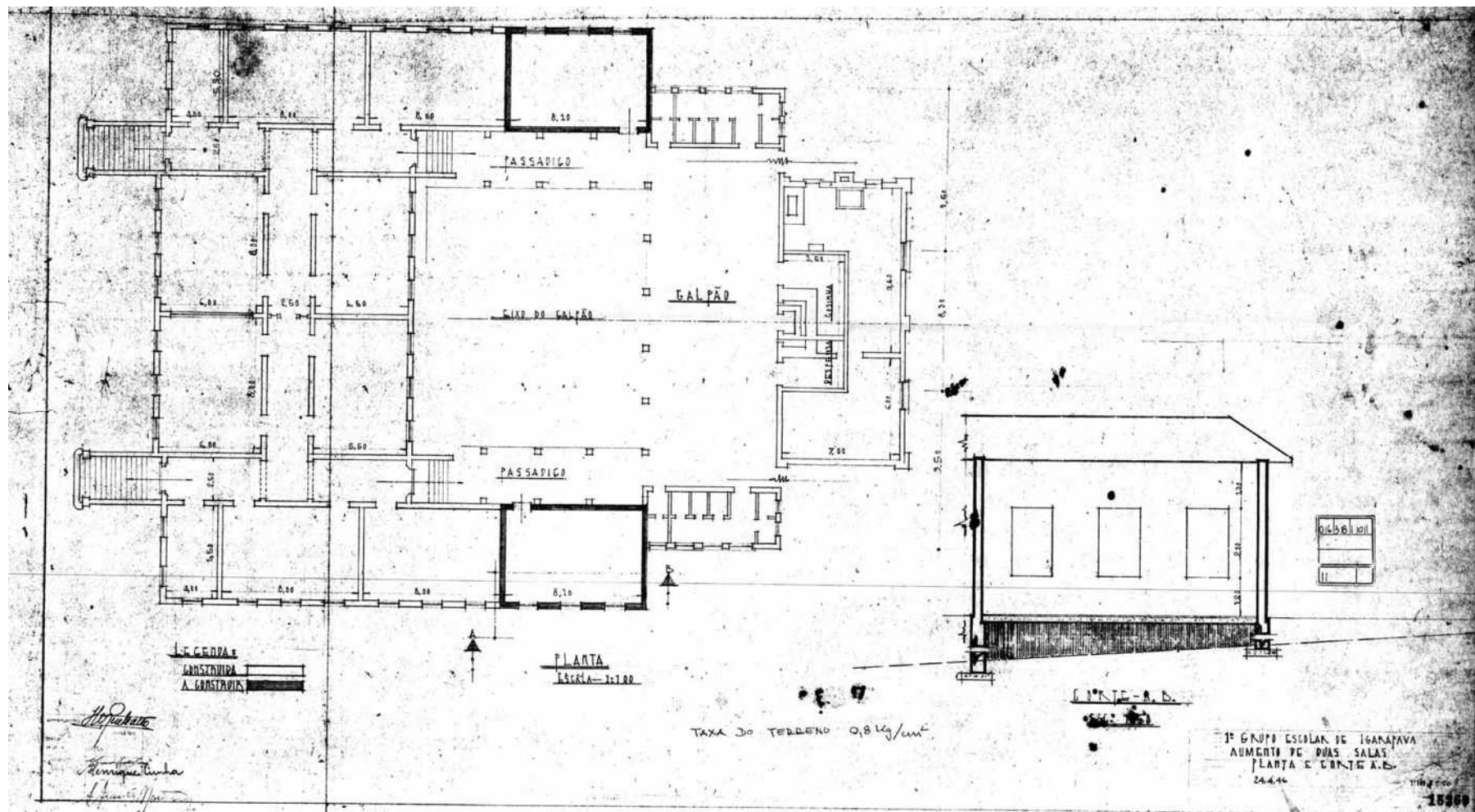


Figura 049 – Planta Antiga da Escola Professor Dantes – térreo. Fonte: arquivo do FDE.

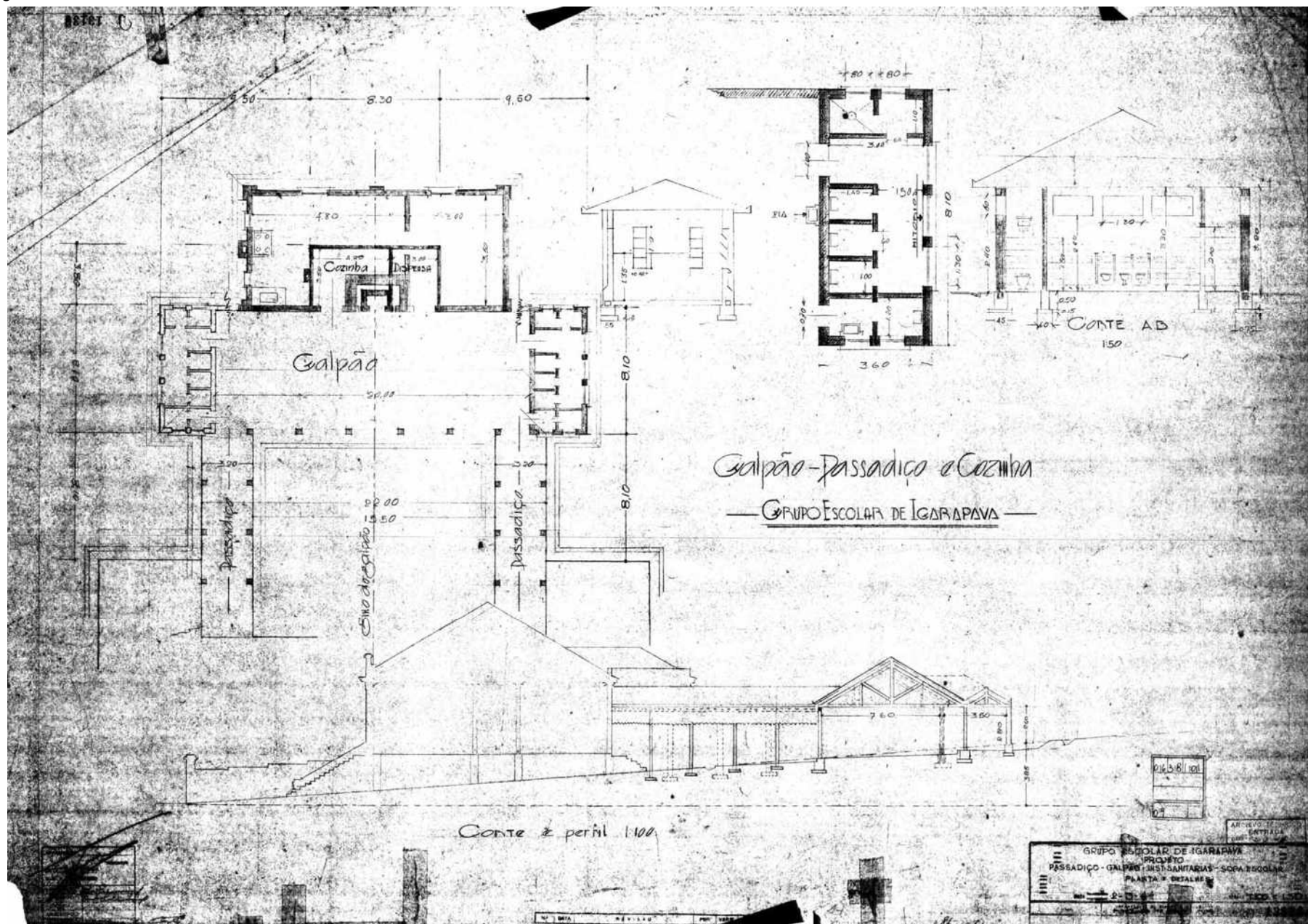


Figura 050 – Planta Antiga da Escola Professor Dantes – galpão. Fonte: arquivo do FDE.

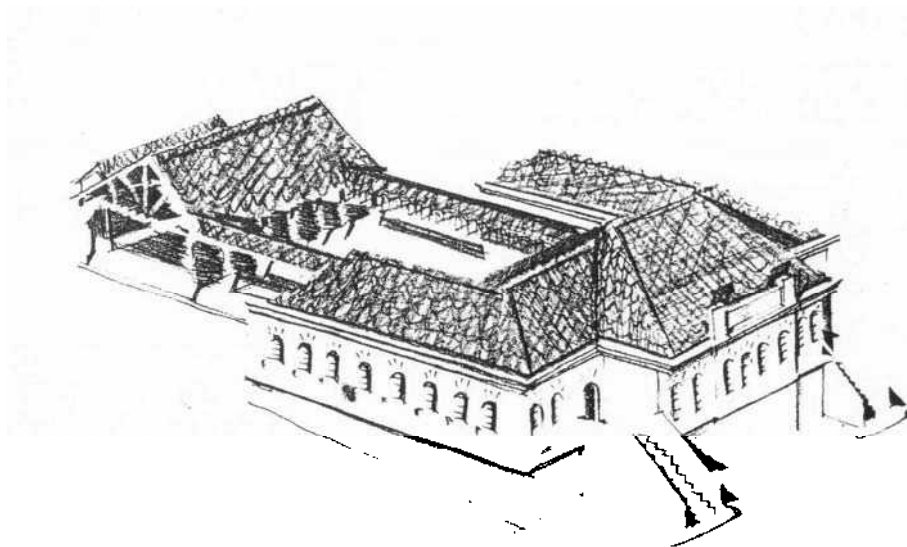


Figura 051 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1911.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

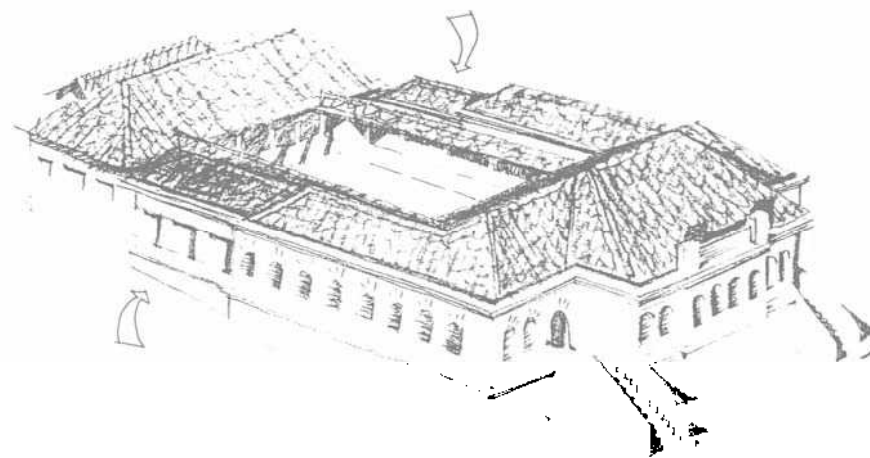


Figura 053 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1947.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

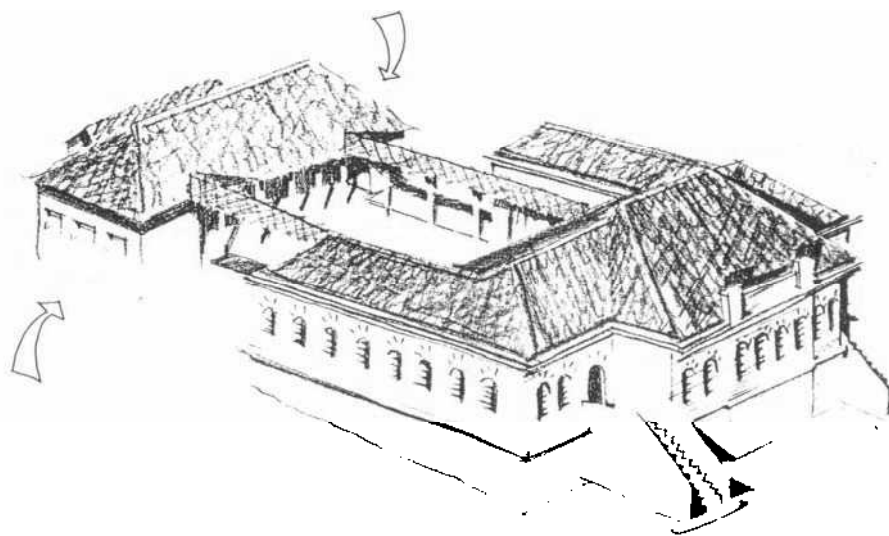


Figura 052 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1944.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

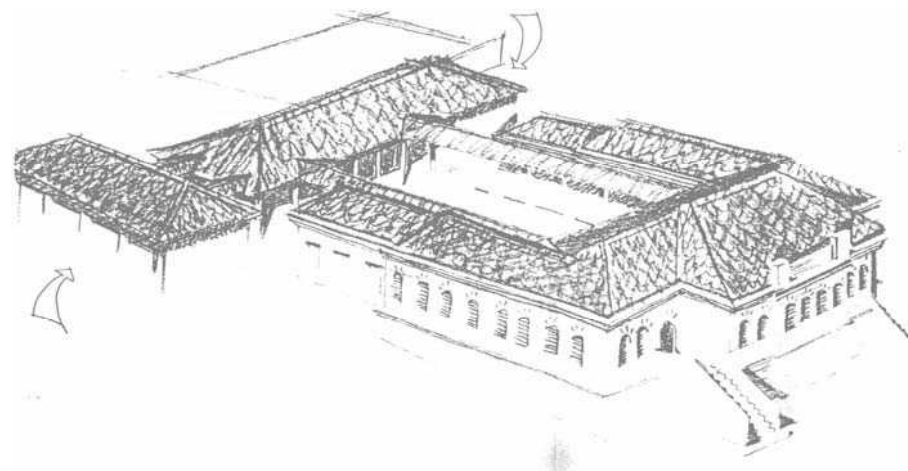


Figura 054 – Croqui da Escola Professor Dantes – 1969.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



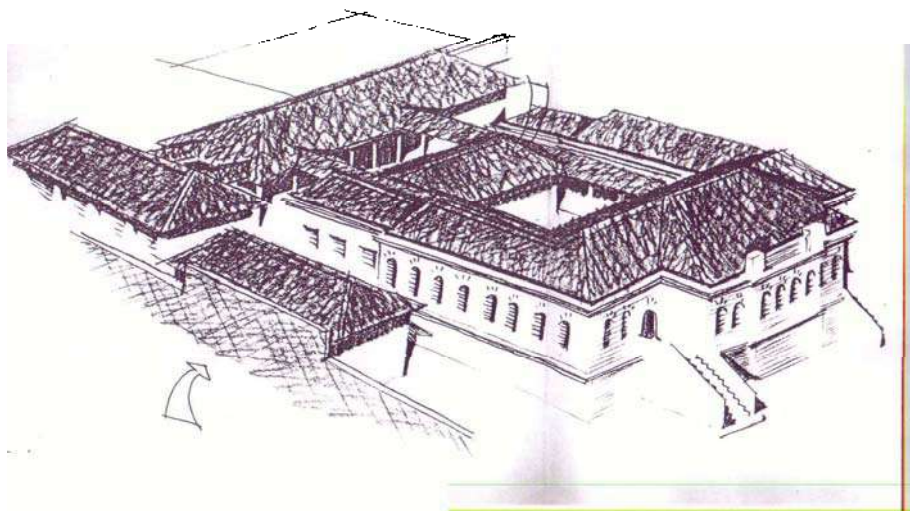


Figura 055 (acima) – Croqui da Escola Professor Dantes – 1984

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 056 (superior, ao lado) – Croqui da Escola Professor Dantes –

Estudo Preliminar 1. Fonte: arquivo do FDE.

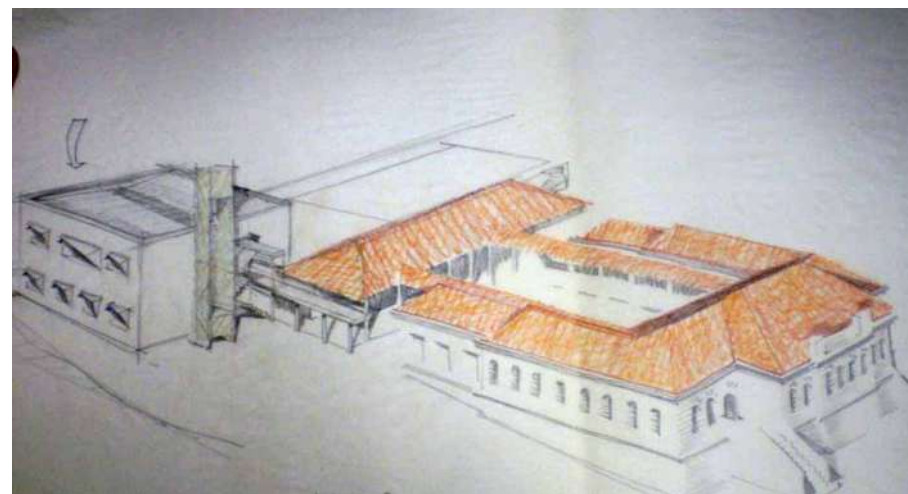


Figura 057 (inferior, ao lado) – Croqui da Escola Professor Dantes –

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.

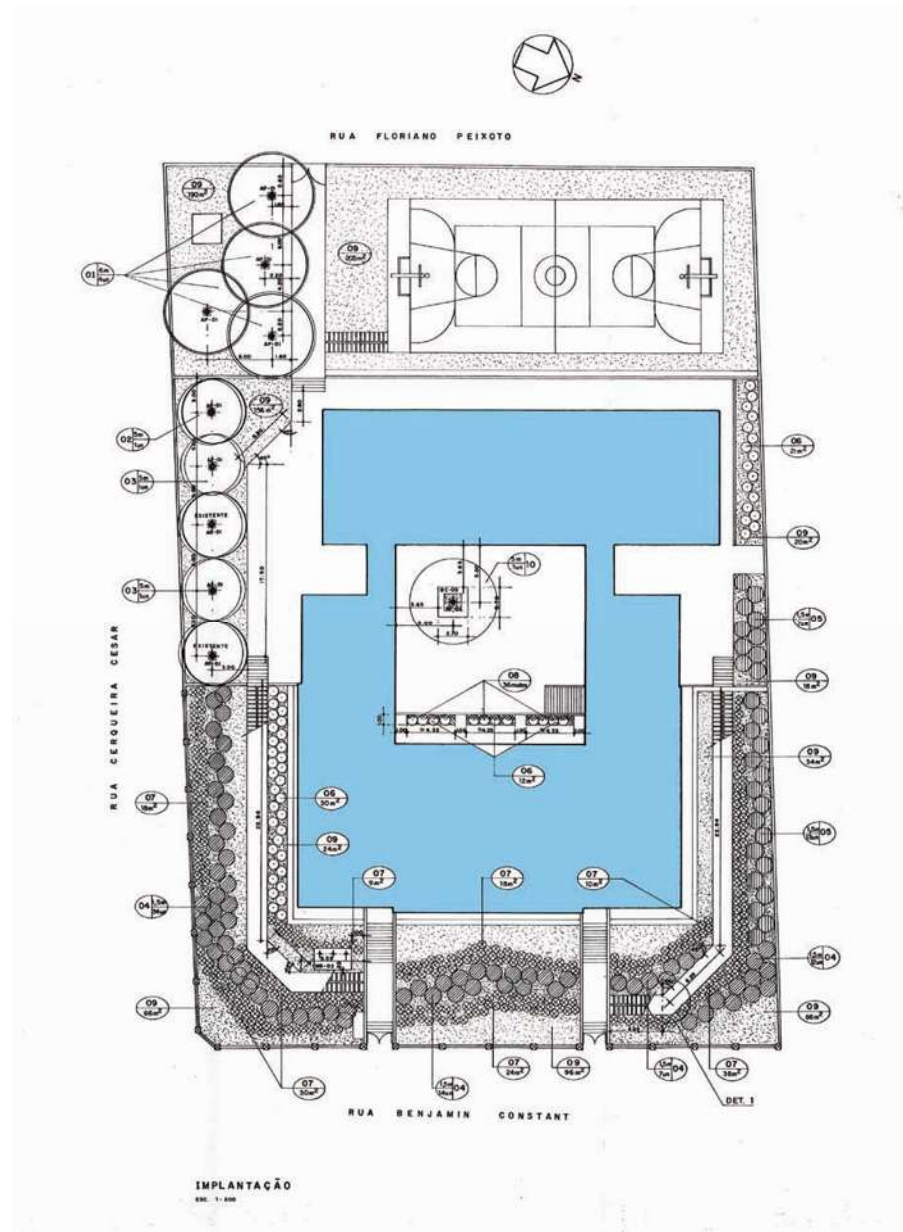


Figura 060 – Implantação – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE.





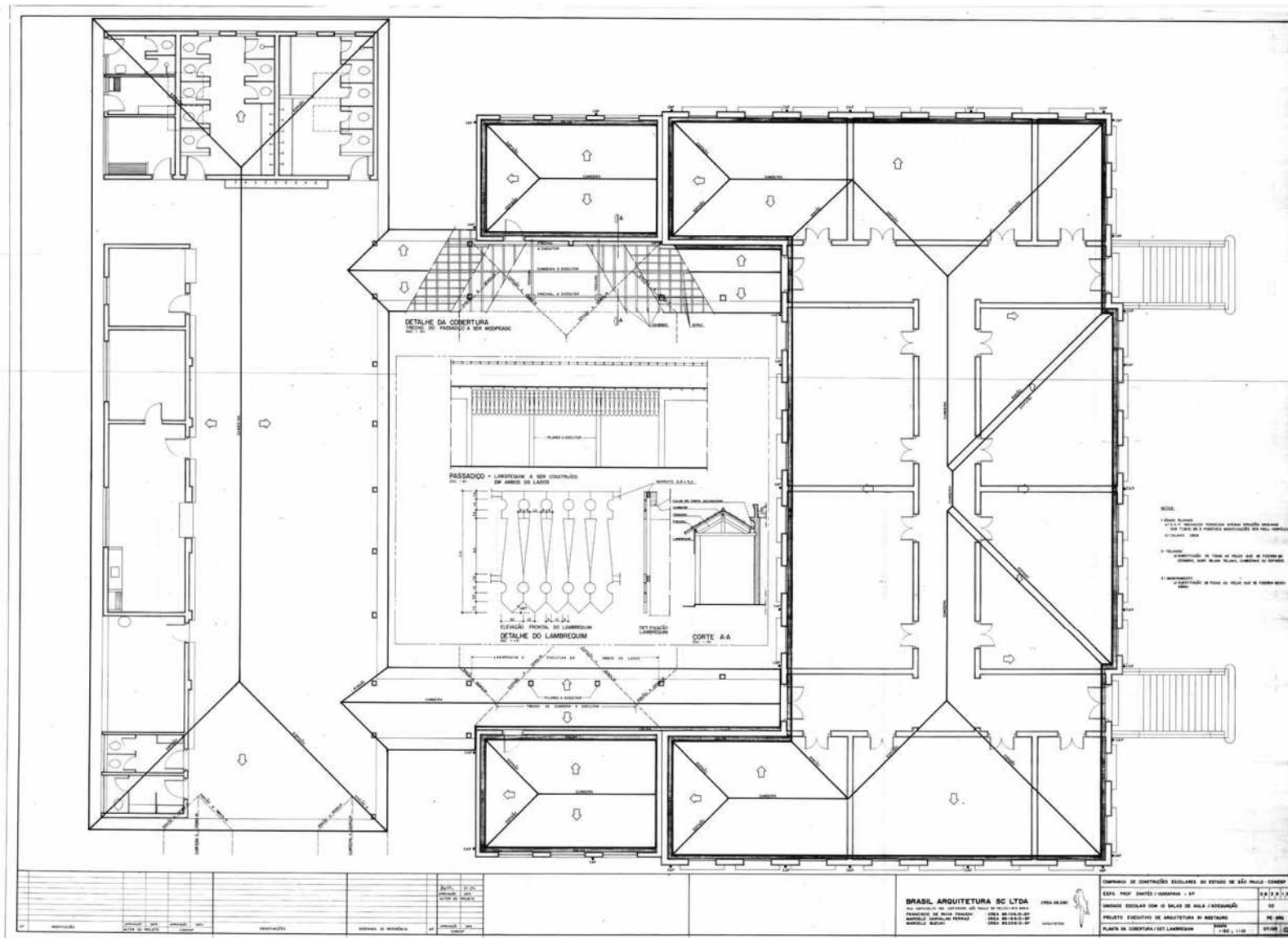


Figura 063 – Planta da Cobertura – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.

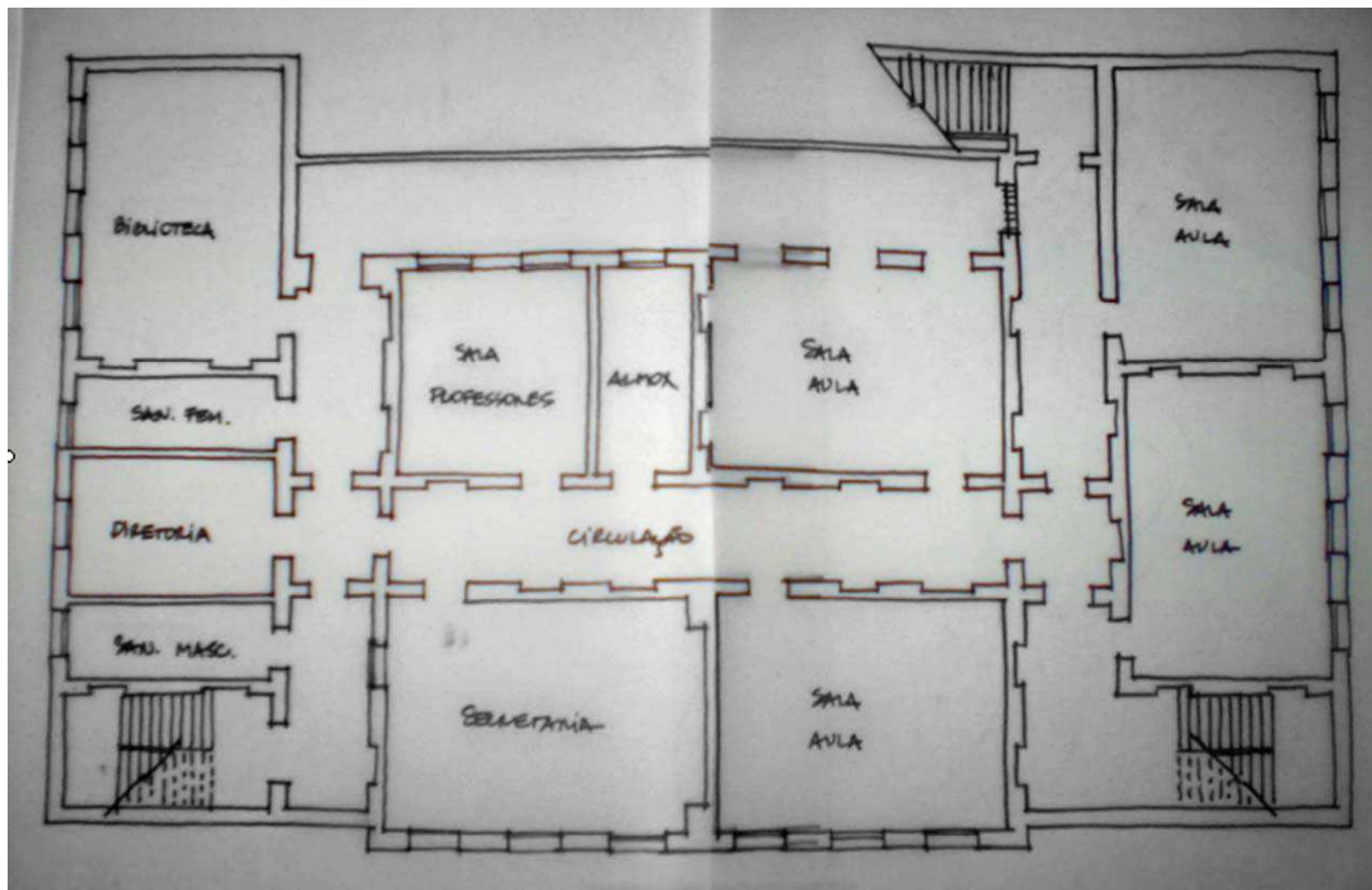


Figura 064 – Planta do Subsolo – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE.

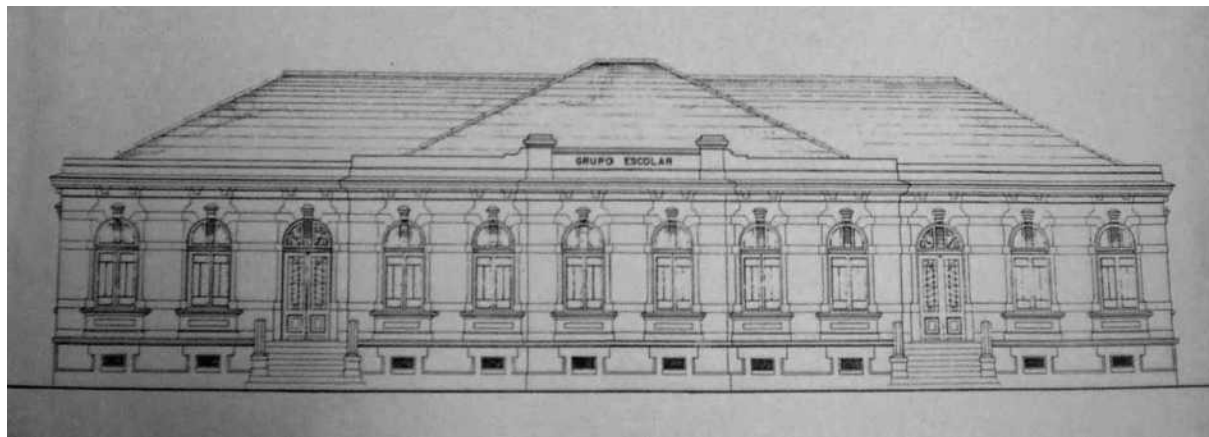


Figura 065 – Fachada antes da intervenção. Fonte: arquivo do FDE.

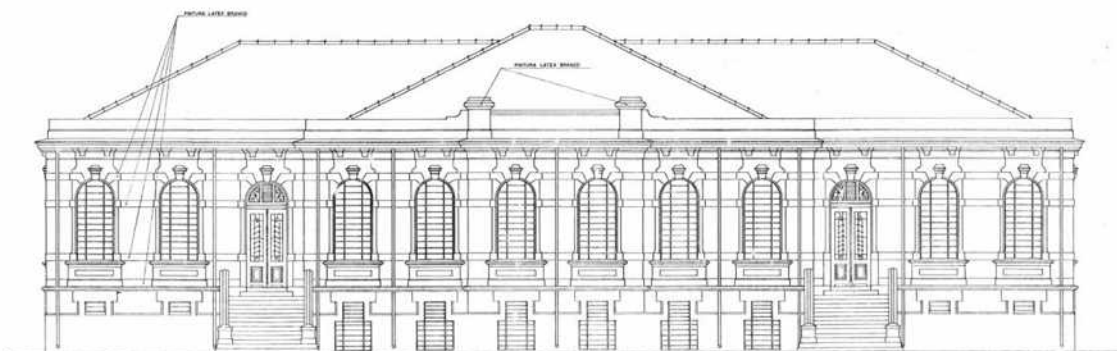
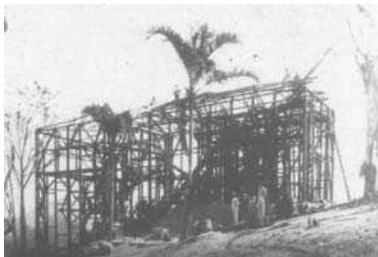


Figura 066 – Fachada após a intervenção. Fonte: arquivo do FDE.





## **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<sup>2</sup> (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*.

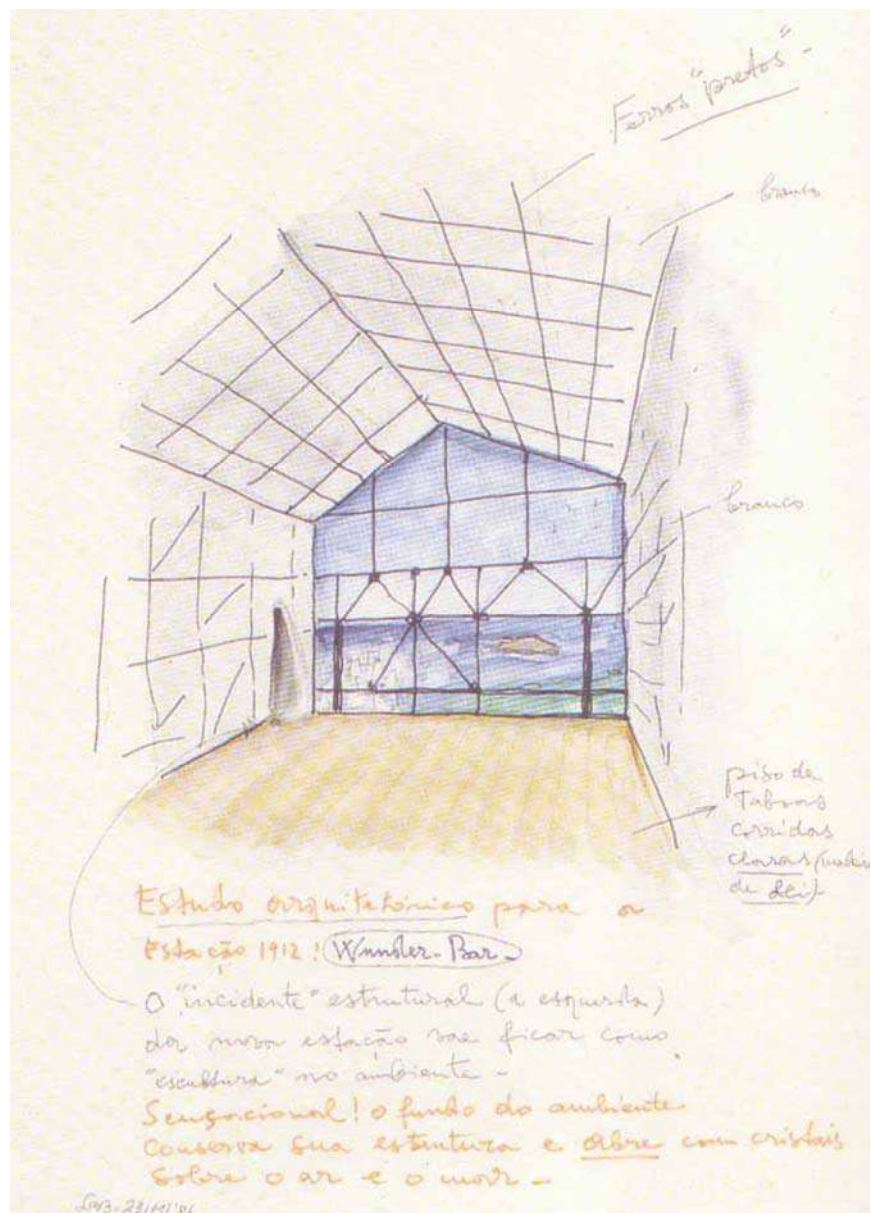


Figura 067 - croqui de Lina Bo Bardi para a estação. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 268.

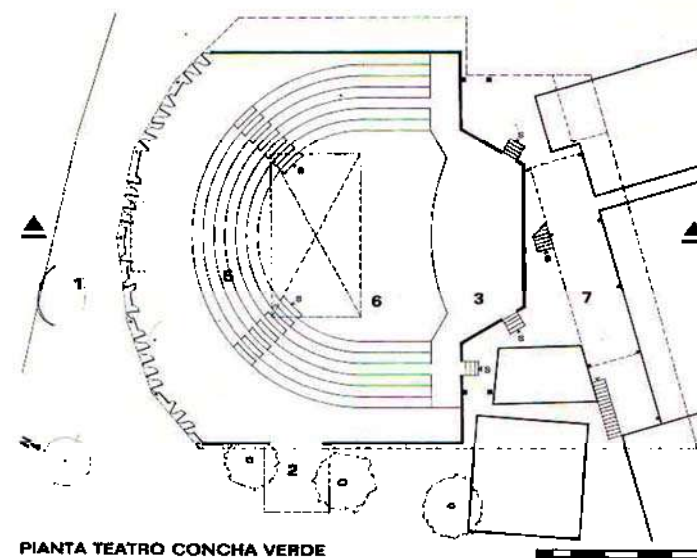
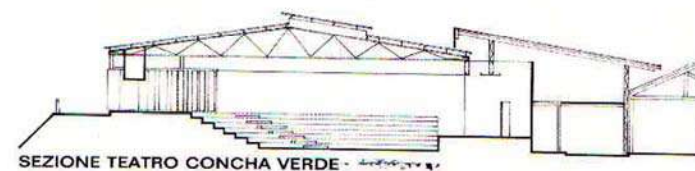
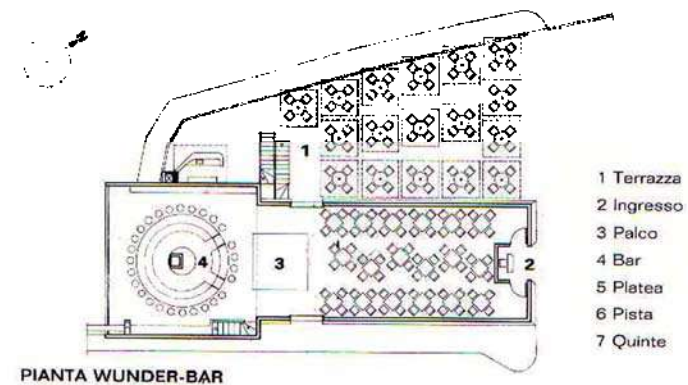


Figura 068 - projeto completo da estação e teatro. Fonte: FERRAZ, 1996, p.268.





## **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<sup>2</sup>

**Área construída:** 260,00 m<sup>2</sup> (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<sup>2</sup>

**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.

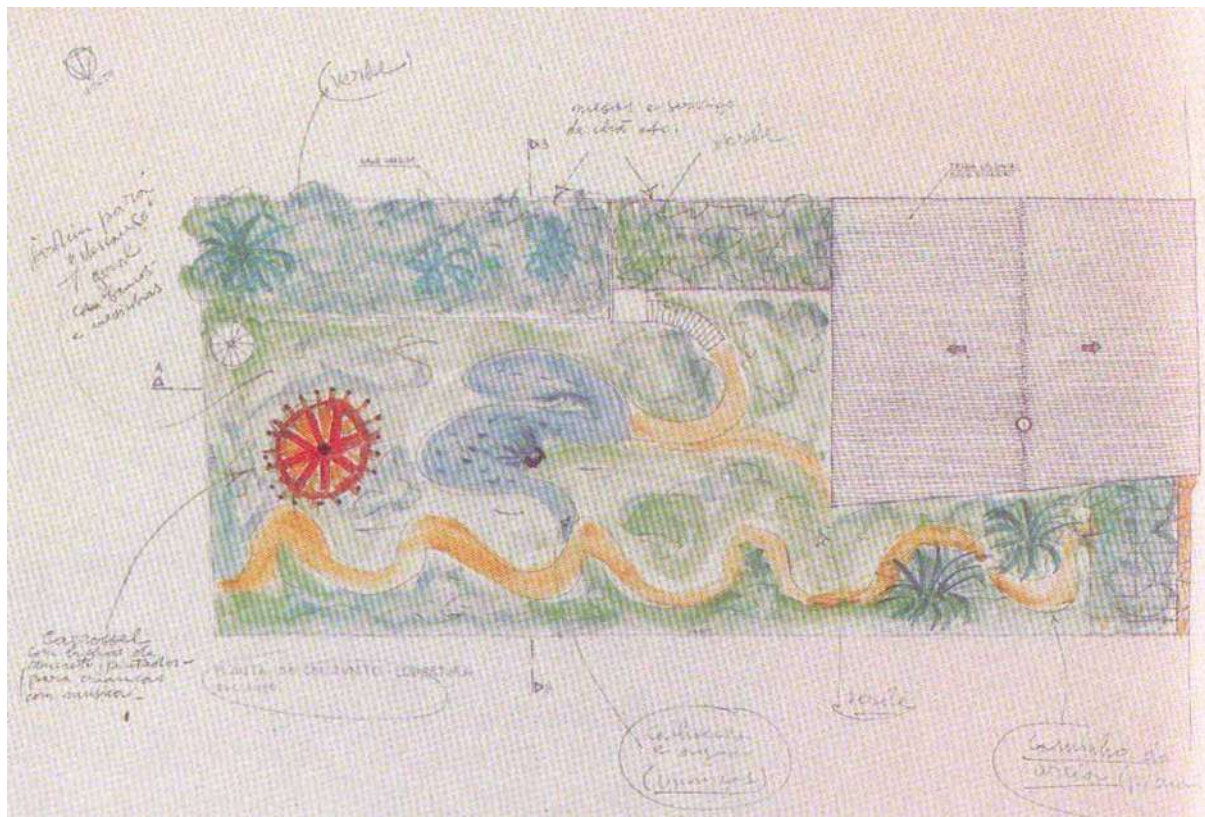


Figura 070 – Implantação, croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 308.



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.



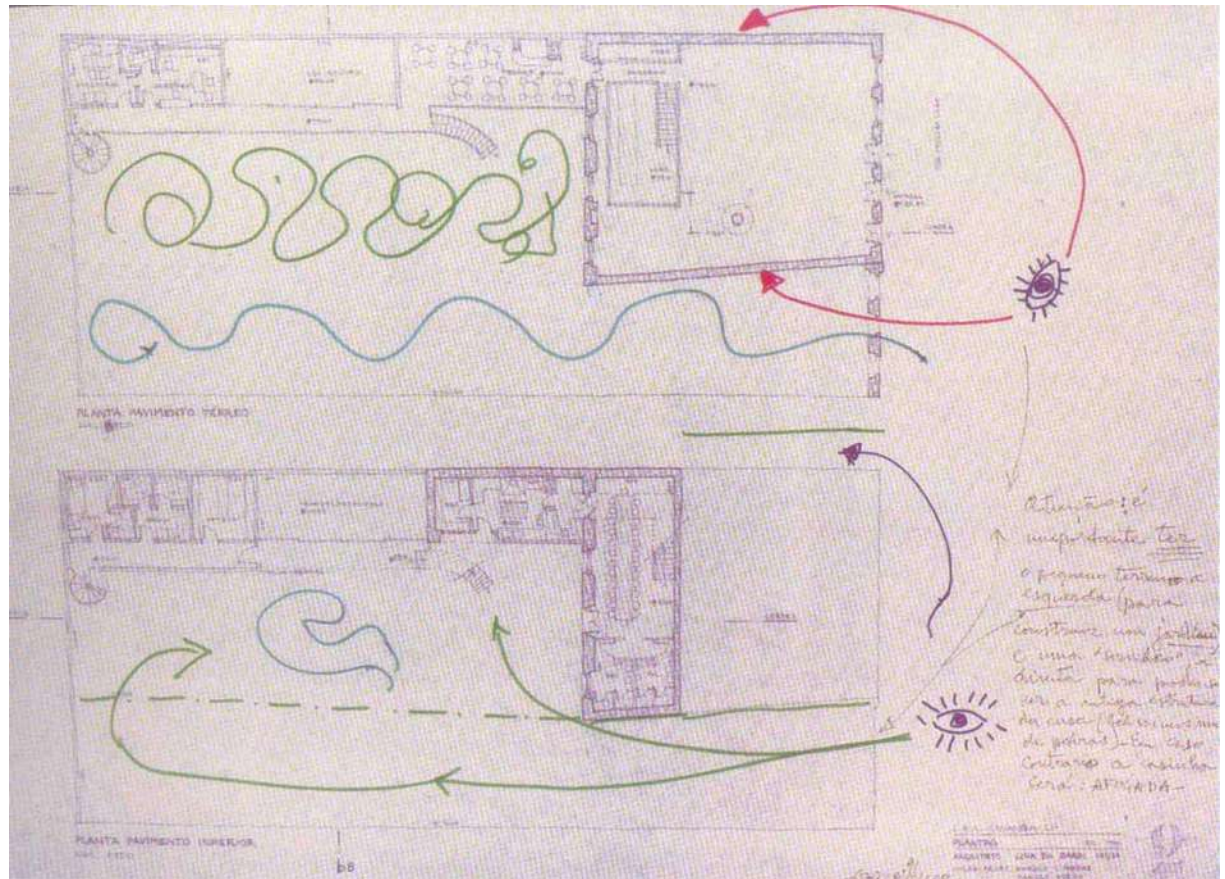
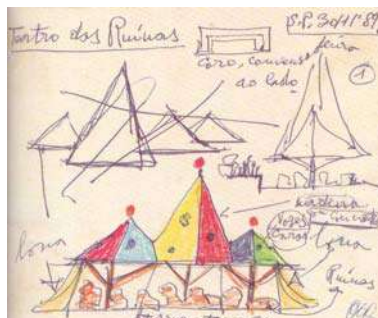


Figura 073 – Plantas, croquis de Lina Bo Bardi.  
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 309.





## 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<sup>2</sup> (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.

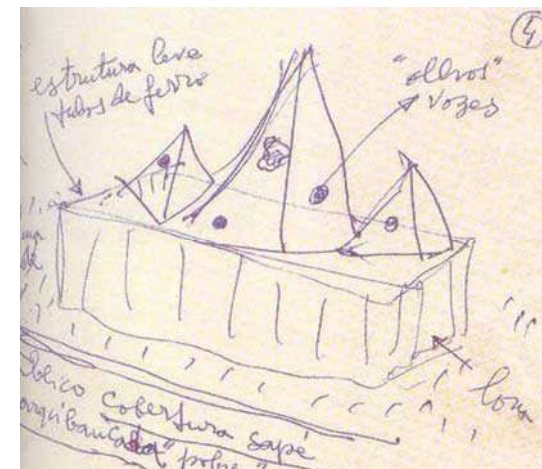


Figura 074 – Croqui de Lina Bo Bardi.

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).

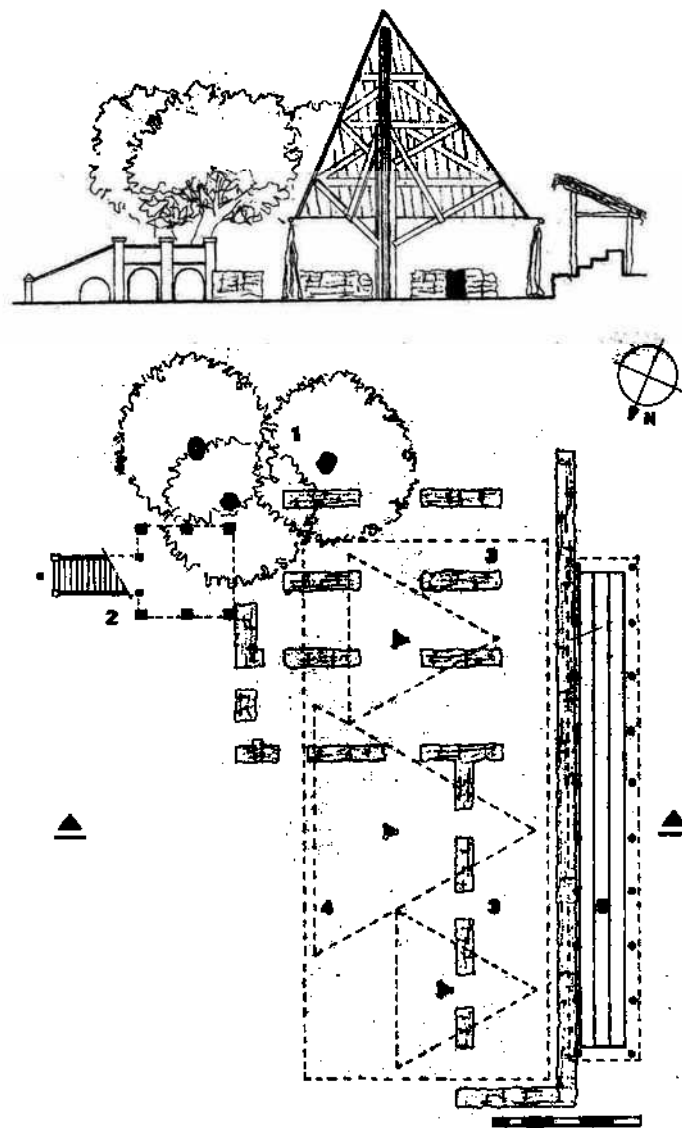
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.

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<sup>2</sup>

**Área construída:** 340,67 m<sup>2</sup> (Porão=79,02m<sup>2</sup> – Térreo=189,09m<sup>2</sup> – Sótão=72,51m<sup>2</sup>)

**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<sup>5</sup>

**Área de intervenção:**

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

**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 – lavanderia, dormitório e banheiro de empregados, depósito; piscina.

<sup>5</sup> 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.

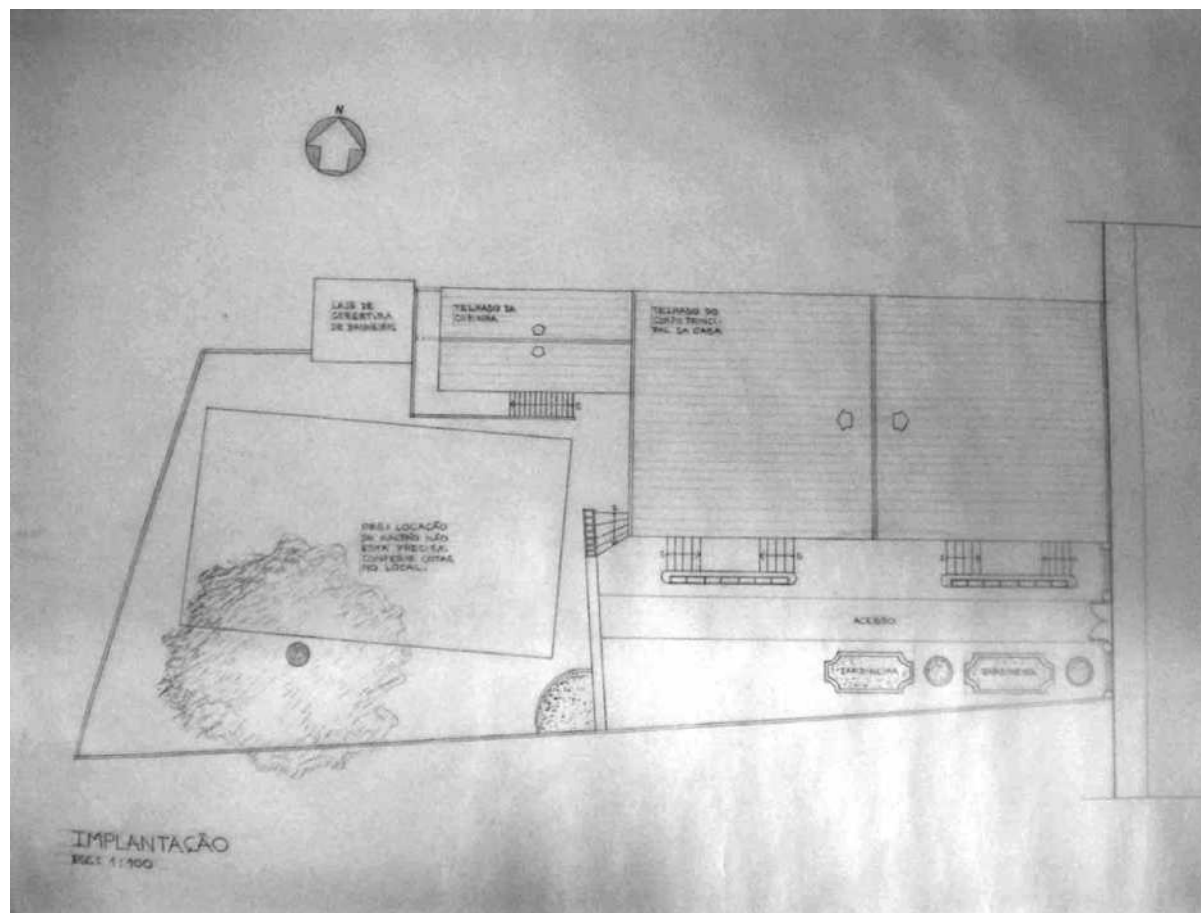


Figura 084 – Escada metálica. Foto: Marcelo Ferraz.

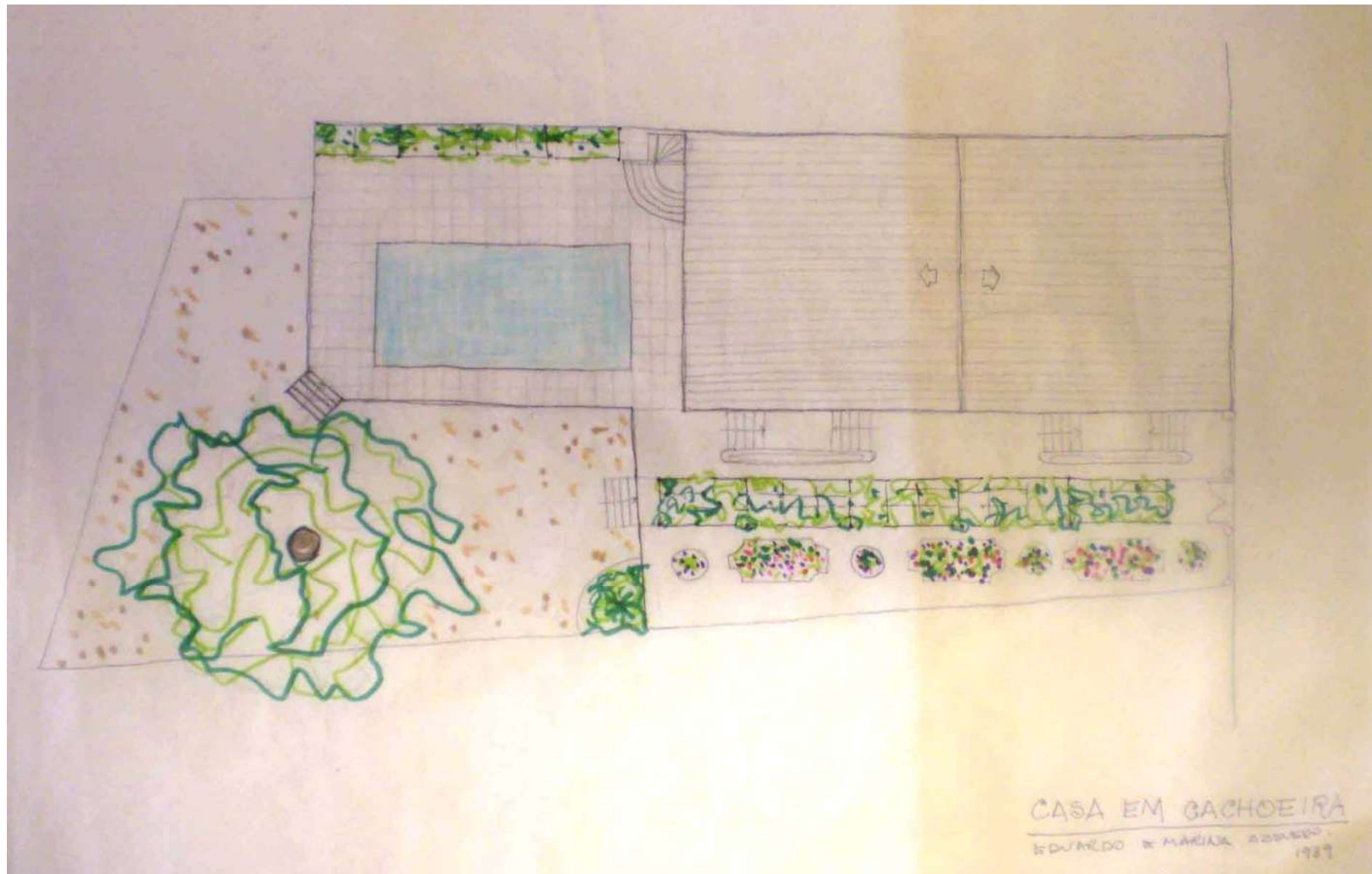


Figura 085 – Implantação depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

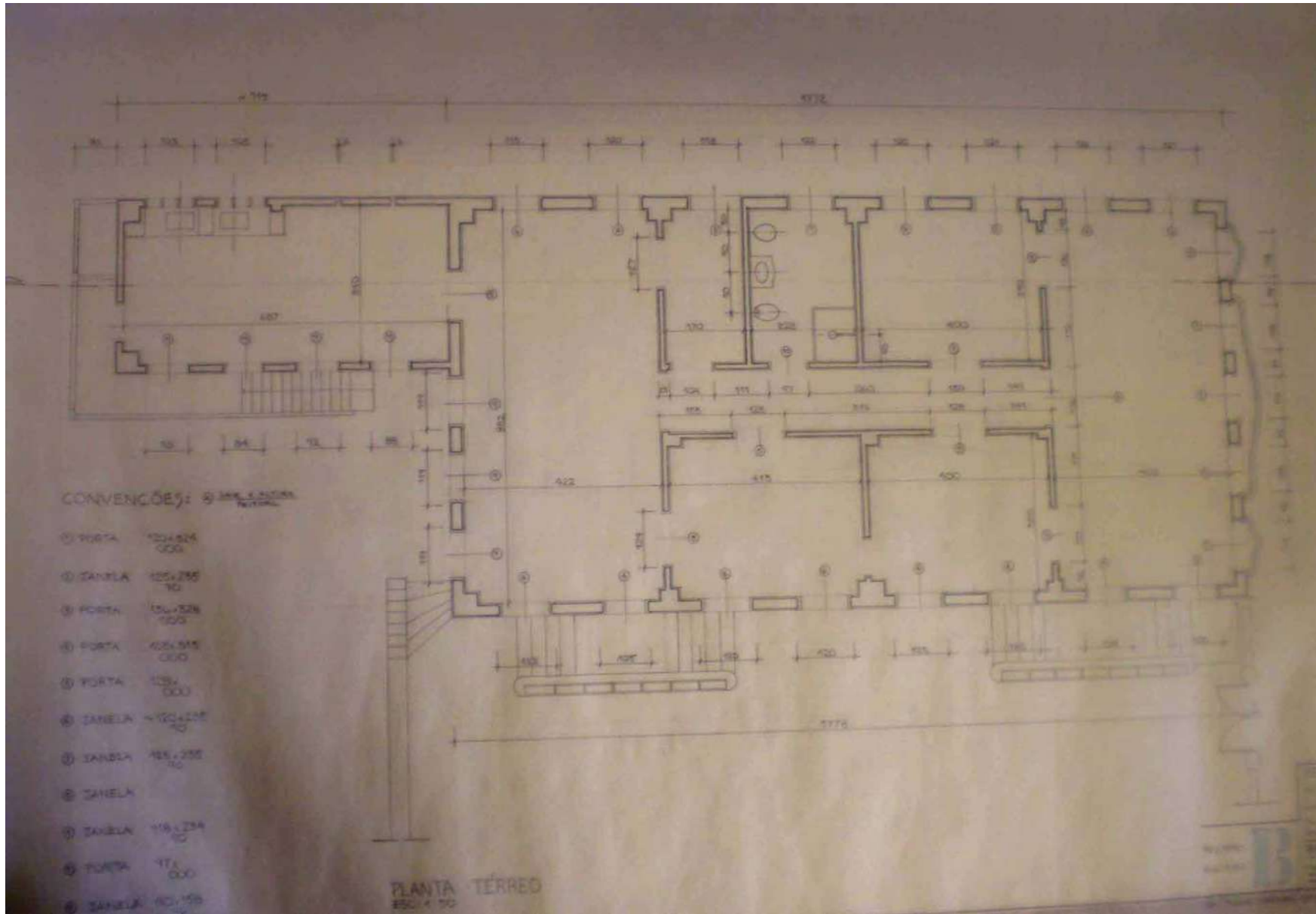


Figura 086 – Planta Pav. térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



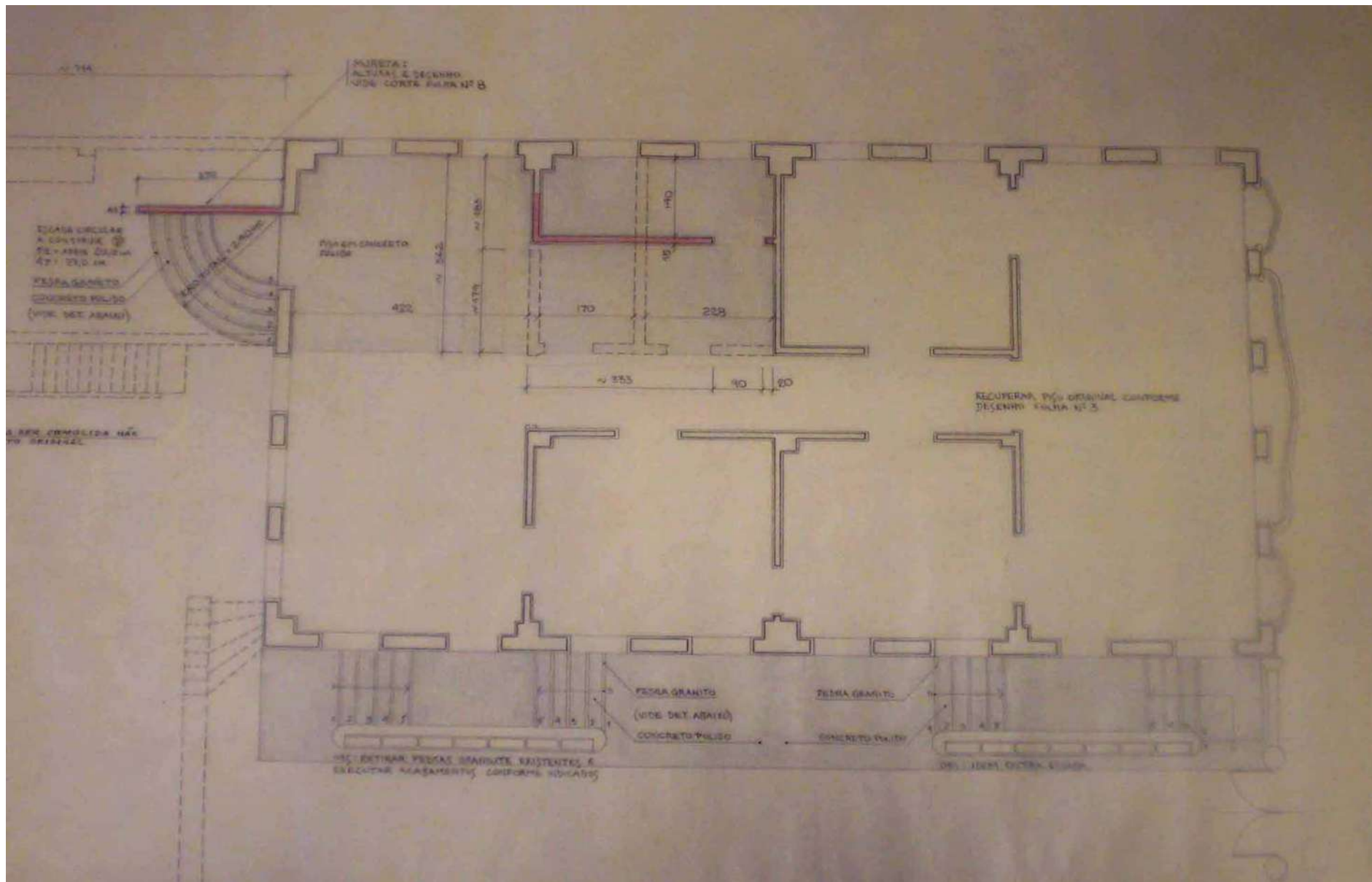


Figura 087 – Planta Pav. térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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

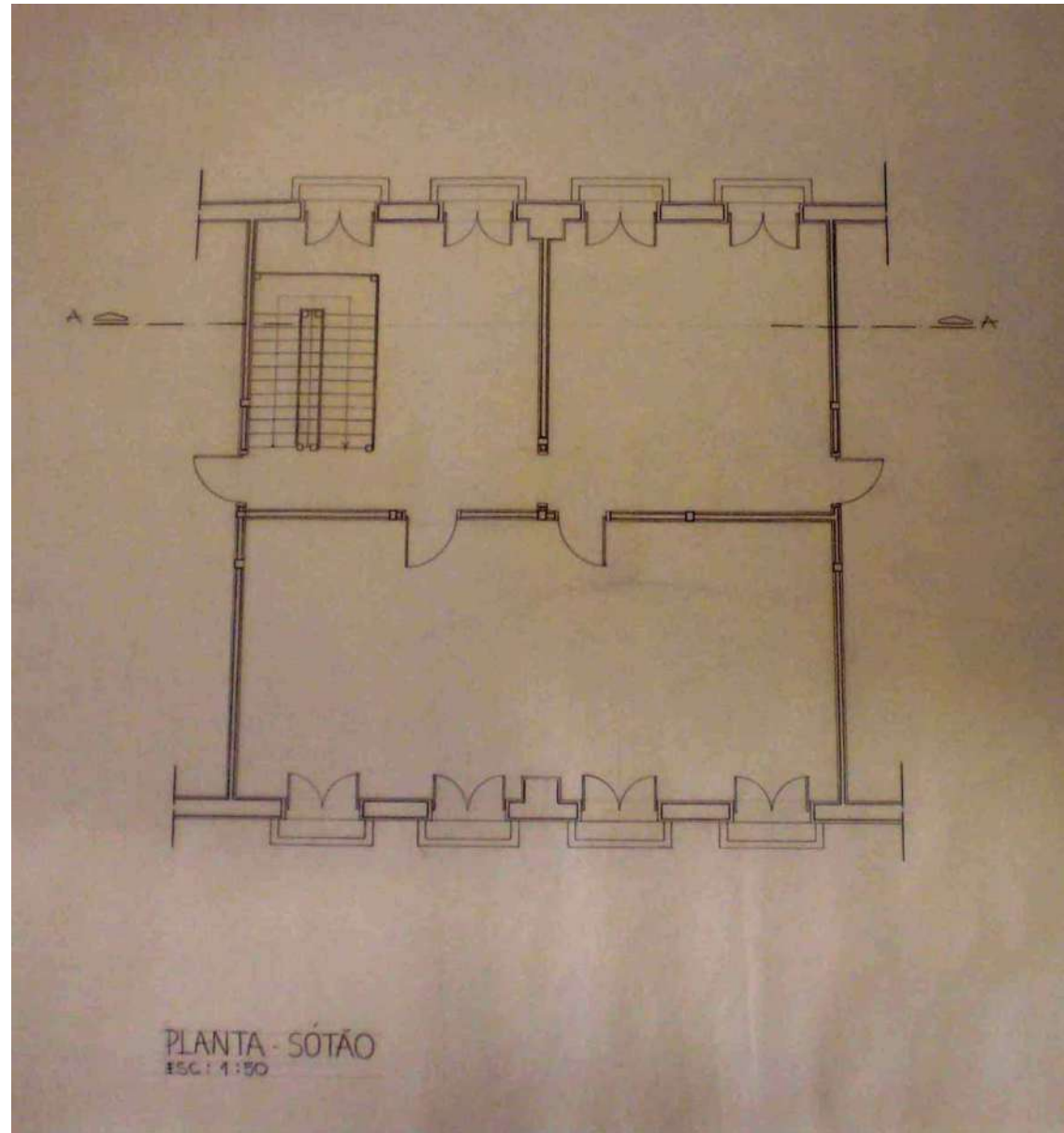


Figura 089 – Planta do Sótão antes da intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

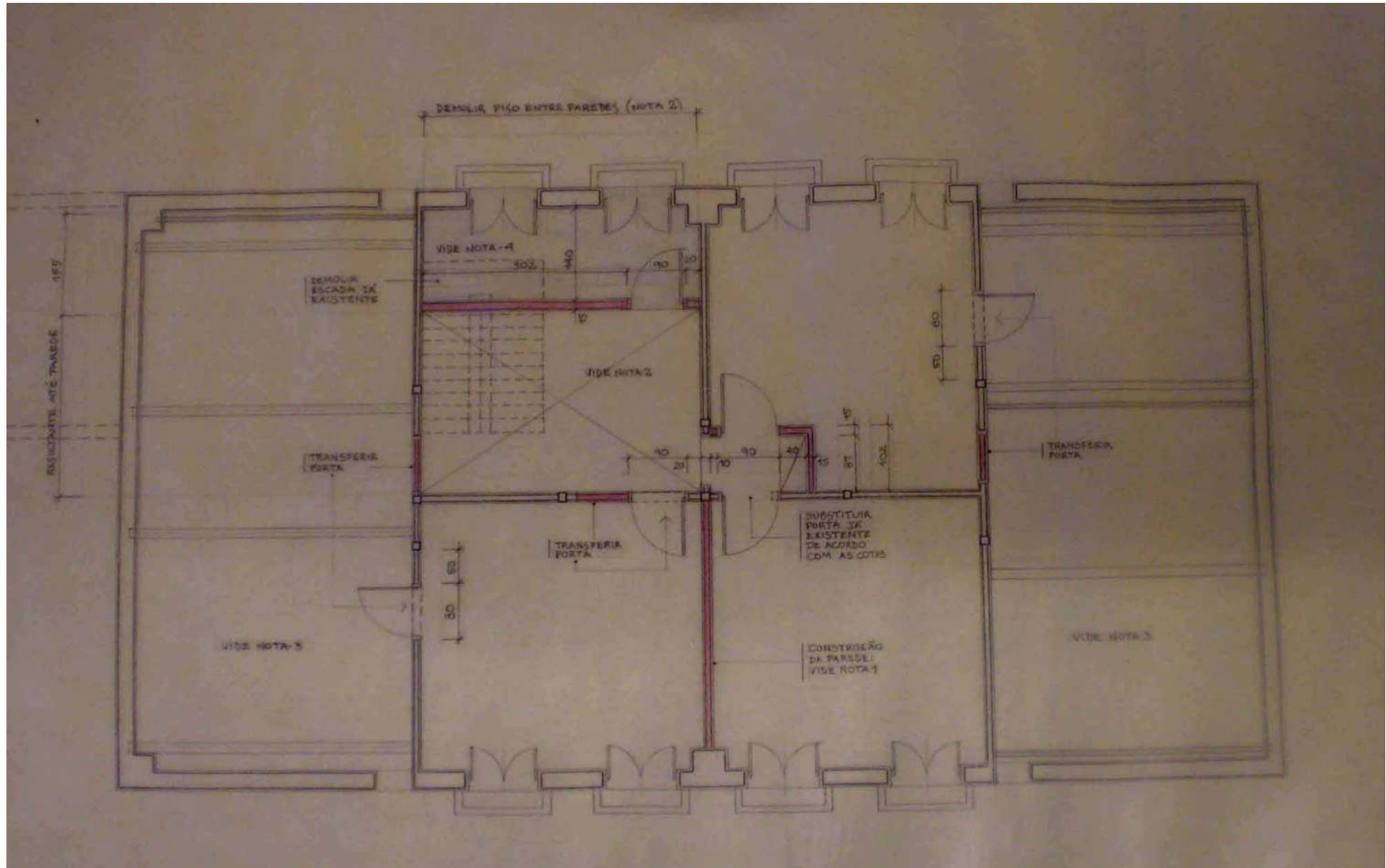


Figura 090 – Planta do Sótão depois antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.









## 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<sup>2</sup>

**Área construída:** 5.796 m<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup>: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; armazém de

1883: com 910,00 m<sup>2</sup>: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; gare de 1915 com 1.522,00 m<sup>2</sup>: 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<sup>2</sup>

**Uso:** misto.

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

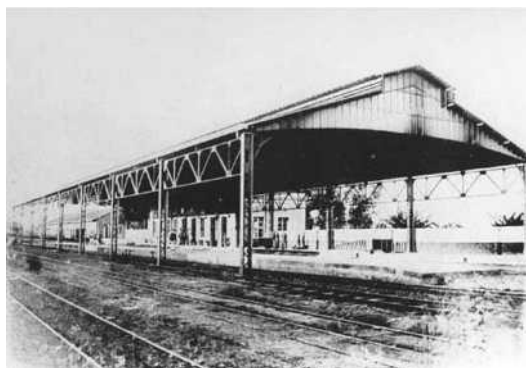
**Características Arquitetônicas:** prisma retangular pintado de branco, com dois pavimentos e teto–jardim. No térreo estariam dispostos parte do centro de documentação, o restaurante–choperia e o teatro. No primeiro pavimento ficariam o centro de documentação, a administração e serviços. Um jardim interno 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.





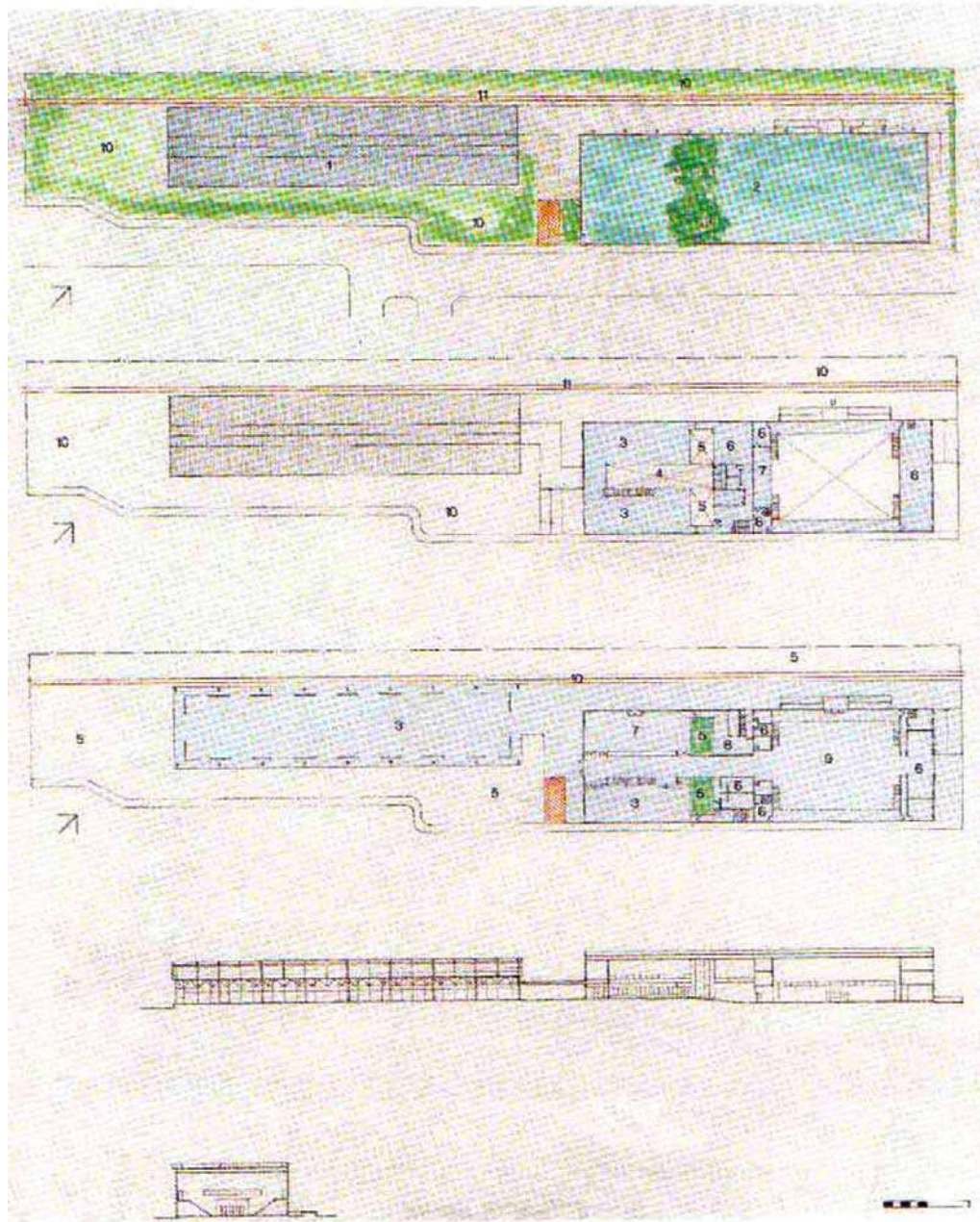


Figura 097 – projeto completo para Estação Guanabara.





## **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<sup>2</sup>

**Área construída:** 14.000,00 m<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup> 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 acrescentados 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 descupinzado, 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<sup>2</sup>

**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 1º e 2º 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.

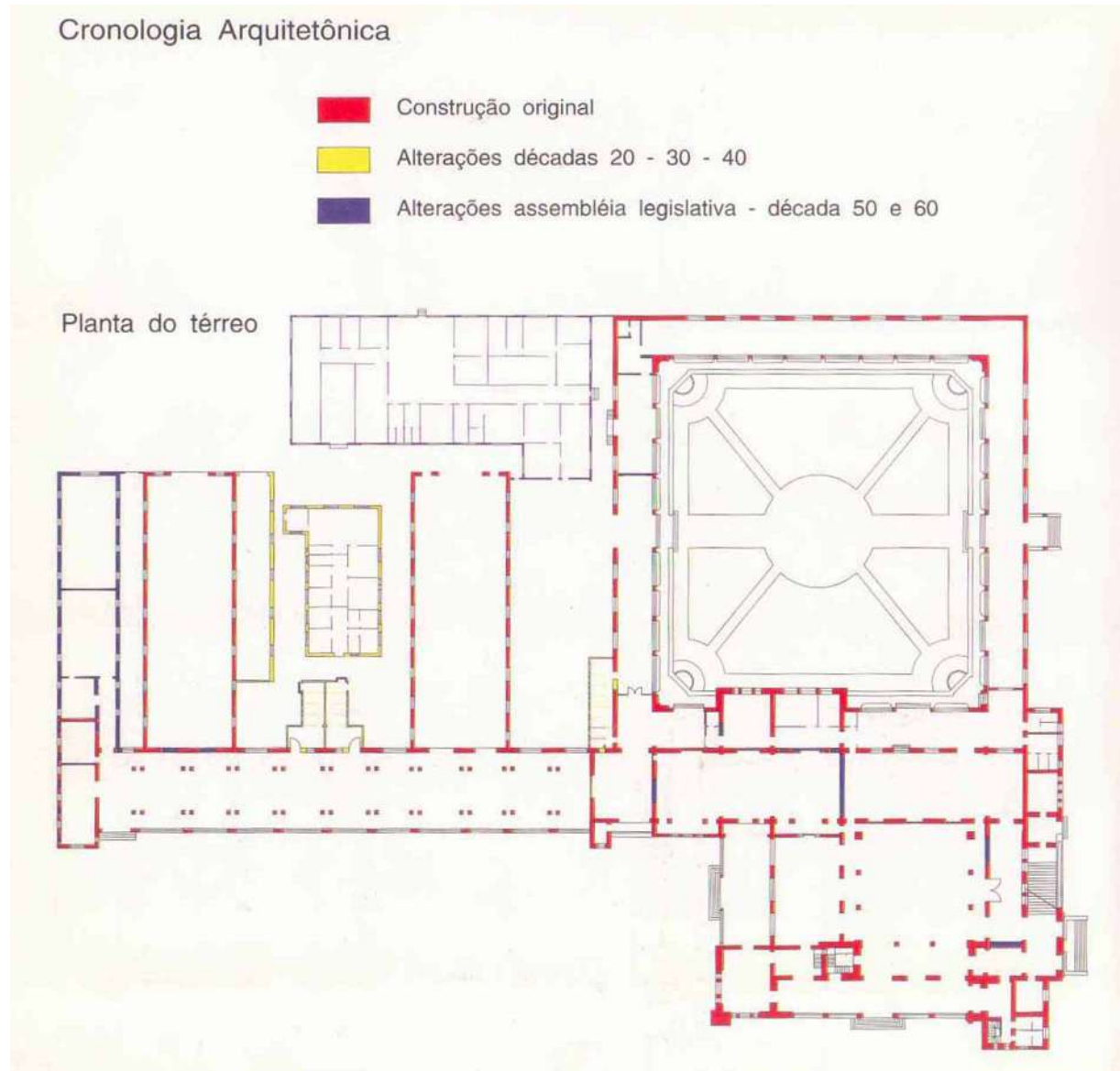


Figura 098 – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 62.

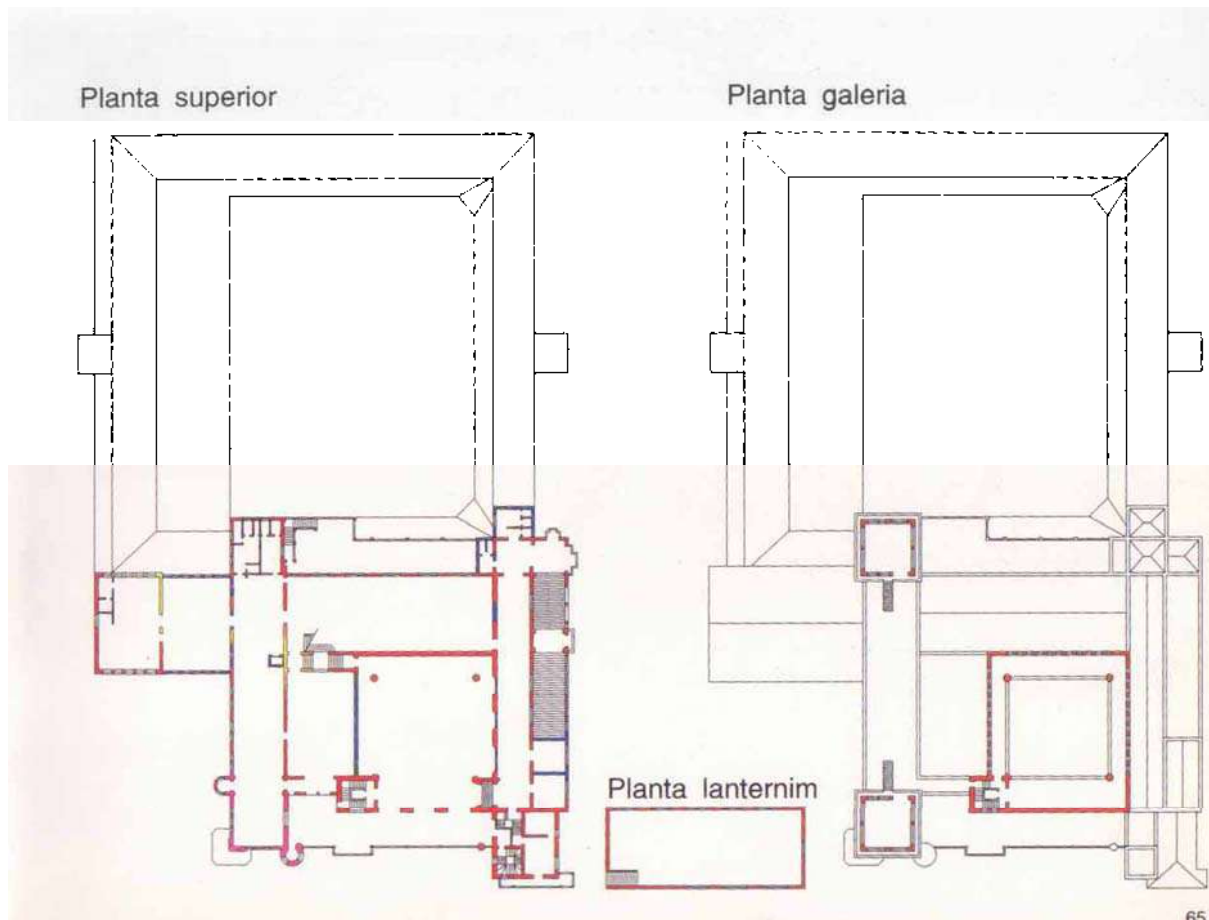


Figura 099 – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 65.



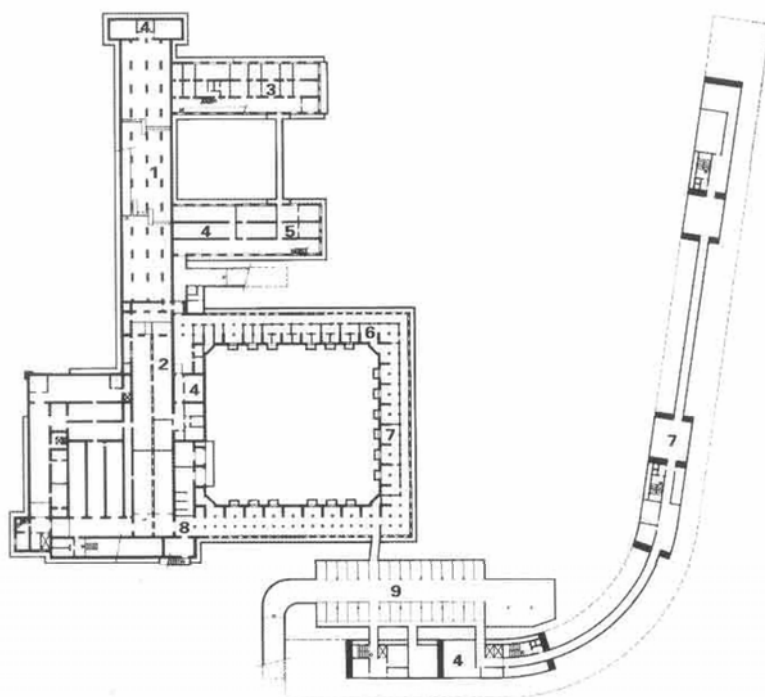


Figura 100 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do subsolo (1. restaurante; 2. cozinha; 3. centro de convivência infantil; 4. máquinas; 5. camarins; 6. funcionários; 7. áreas de apoio; 8. circulação do prefeito; 9. garagem).  
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.

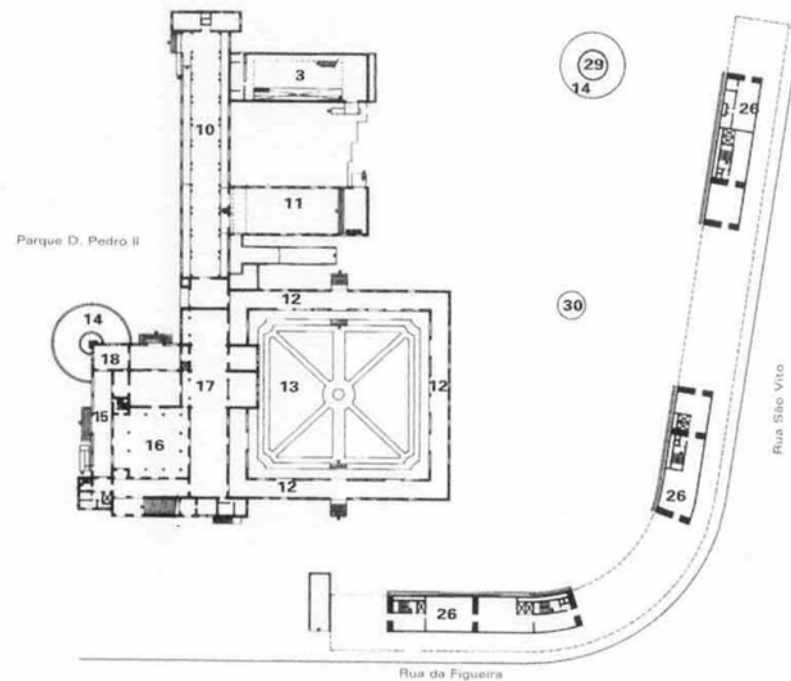


Figura 101 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do pavimento térreo (3. centro de convivência infantil; 10. foyer; 11. auditório; 12. loggia; 13. jardim; 14. espelho d'água; 15. varanda; 16. hall nobre; 17. assessorias; 18. gabinete do vice-prefeito; 26. hall; 29. torre caixa d'água; 30. grande fogueira).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

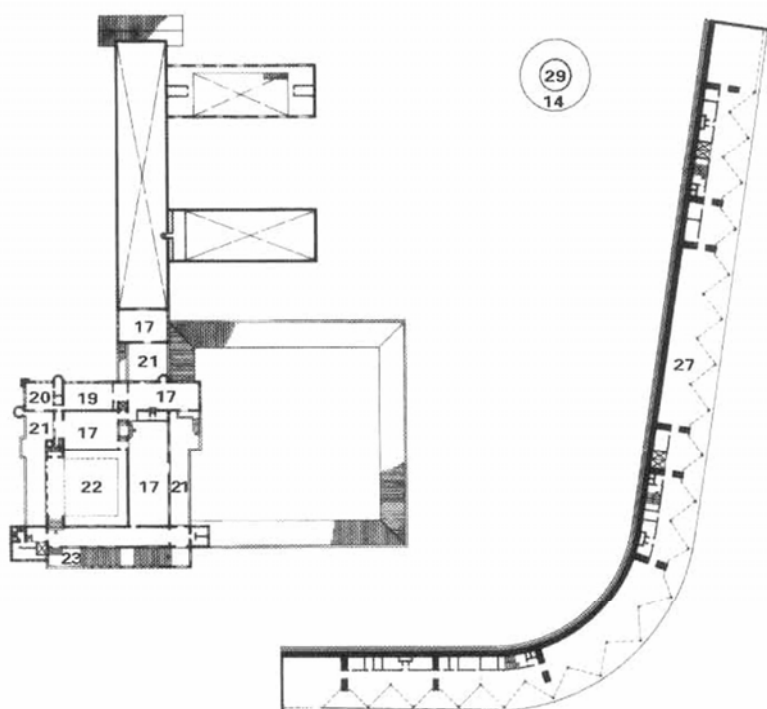


Figura 102 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 1º pavimento (14. espelho d’água; 17. assessorias; 19. gabinete do prefeito; 20. apartamento do prefeito; 21. terraço; 22. salão azul; 23. escadla monumental; 27. escritórios; 29. torre caixa d’água).

Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.

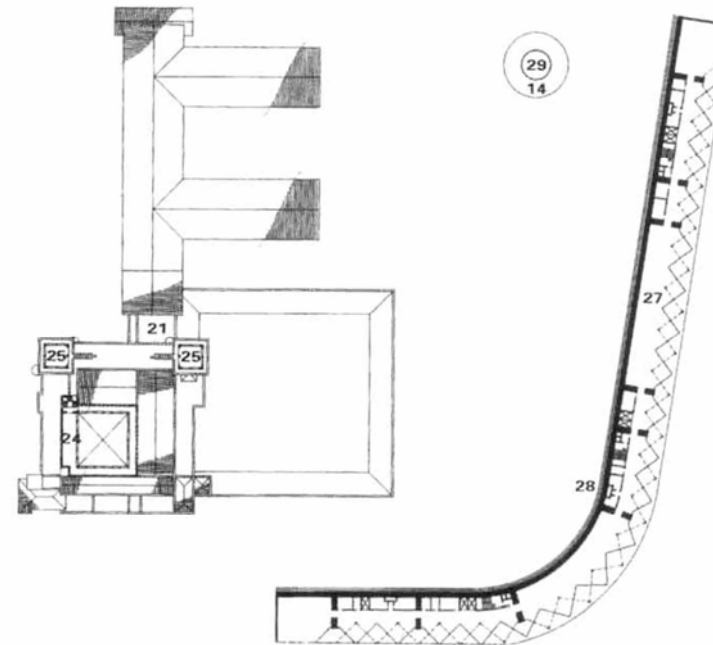


Figura 103 – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 2º pavimento (14. espelho d’água; 24. galeria; 25. torre–mirante; 26. hall; 27. escritórios; 28. jardim vertical; 29. torre caixa d’água).

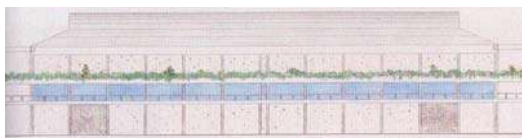
Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.



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<sup>2</sup>

**Área construída:** 16.655,00 m<sup>2</sup>

**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.

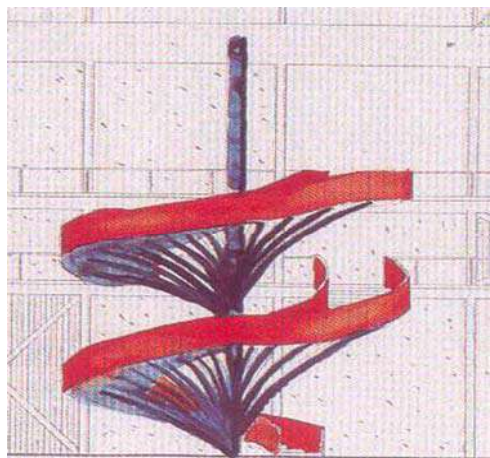


Figura 105 – Vista Geral dos Estúdios Vera Cruz.  
Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.

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

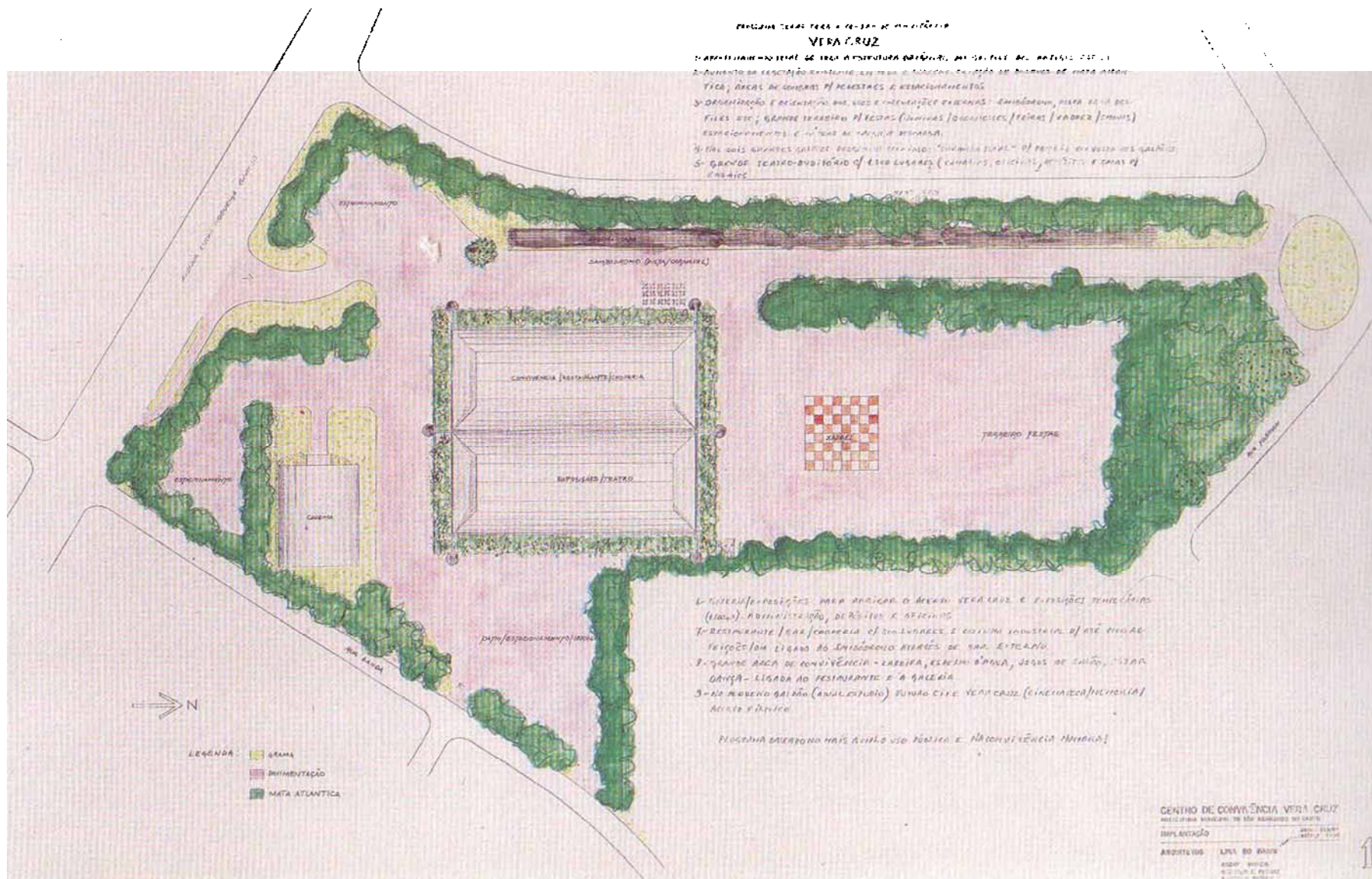


Figura 107 – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.316.



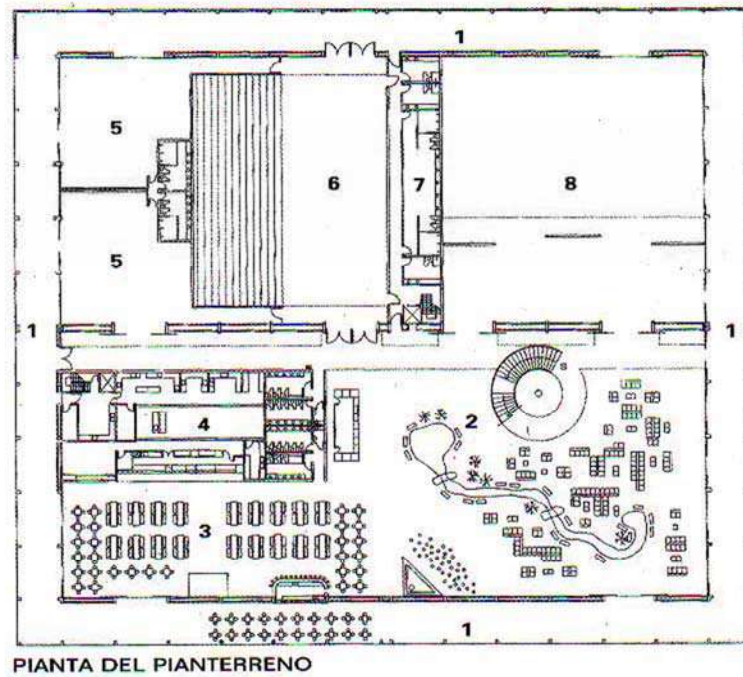


Figura 108 – Implantação com proposta de intervenção (1. varanda; 2. living; 3. restaurante; 4. cozinha industrial; 5. uso múltiplo; 6. teatro; 7. camarim; 8. exposições). Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.

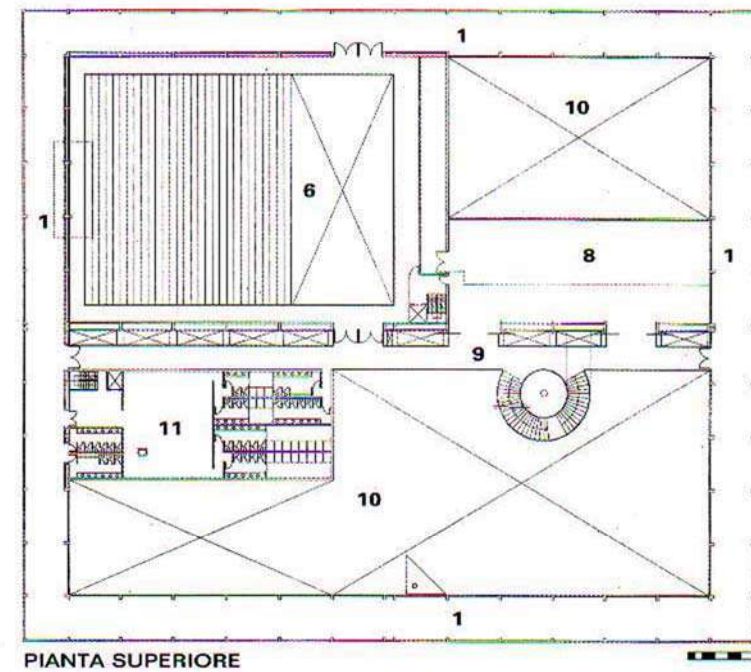


Figura 109 – Implantação com proposta de intervenção (1. varanda; 6. teatro; 8. exposições; 9. passarela; 10. vazio; 11. área de funcionários). Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.





## **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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 1.038,00 m<sup>2</sup> (edificação principal) e 530,00 m<sup>2</sup> (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<sup>6</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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<sup>2</sup>.

**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.

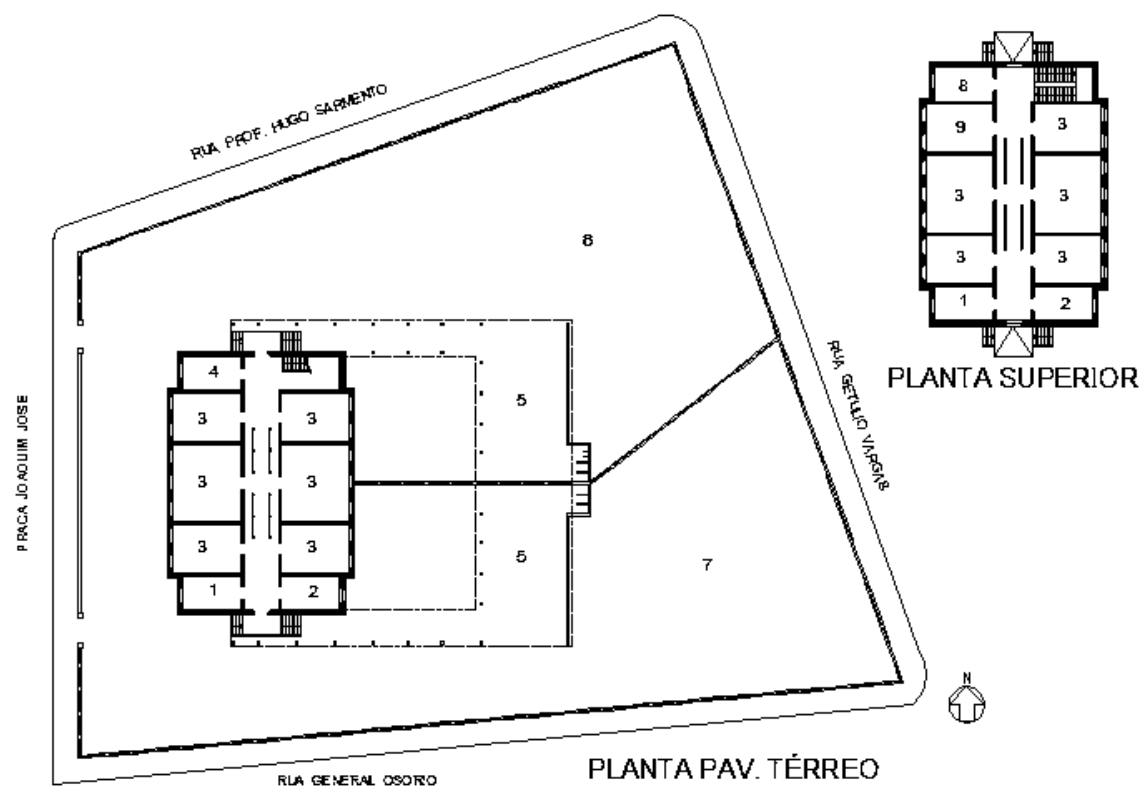


Figura 112 – Planta na década de 1900 (1. sanitários; 2. depósito; 3. sala de aula; 4. secretaria; 5. ginásio; 6. recreio dos meninos; 7. recreio das meninas; 8. sala de professores; 9. diretoria).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

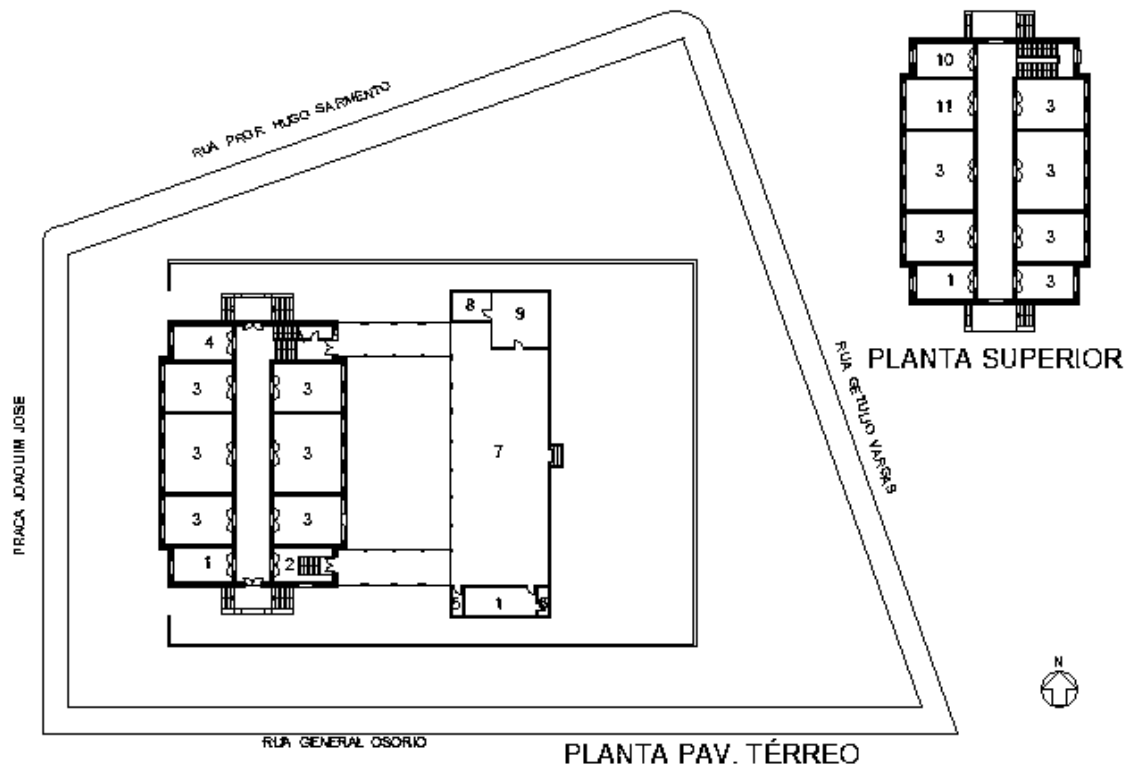


Figura 113 – Planta em 1947 (1. sanitários; 2. raio X; 3. sala de aula; 4. dentista; 5. sanitário de professores; 6. depósito; 7. galpão; 8. cozinha; 9. sopa escolar; 10. sala de professores; 11. diretoria).  
 Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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

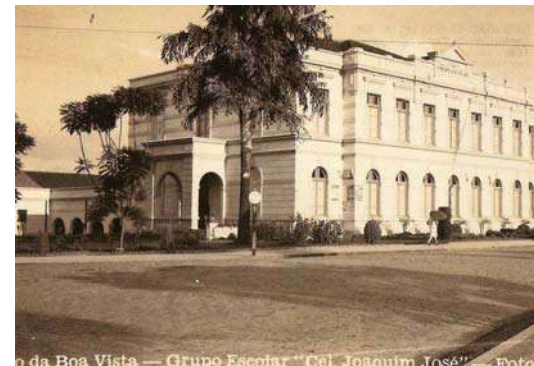


Figura 115 – Escola na década de 1950.  
 Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.

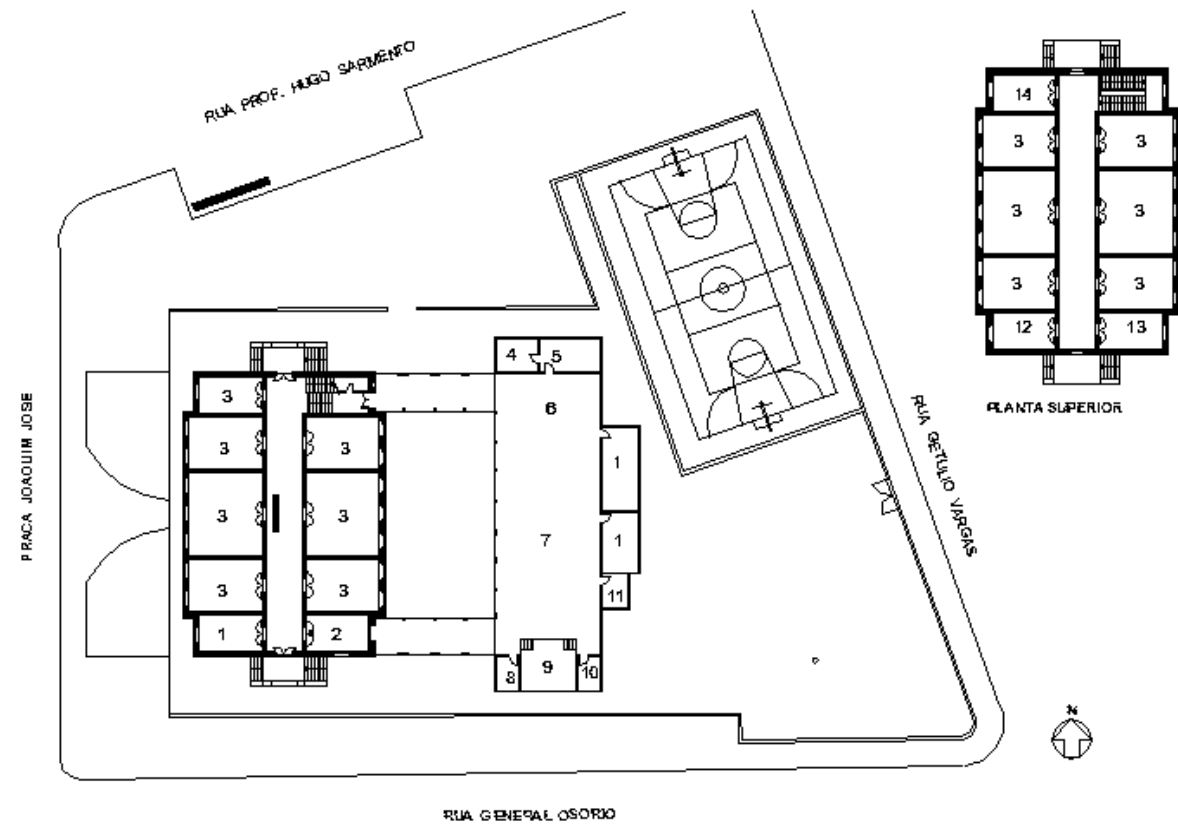


Figura 116 – Planta em 1992, antes da intervenção (1. sanitários; 2. sala de professores; 3. sala de aula; 4. despensa; 5. cozinha; 6. refeitório; 7. galpão; 8. educação física; 9. palco; 10. depósito; 11. cantina; 12. almoxarifado; 13. educação especial; 14. diretoria). Fonte: Acervo do escritório Brasil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

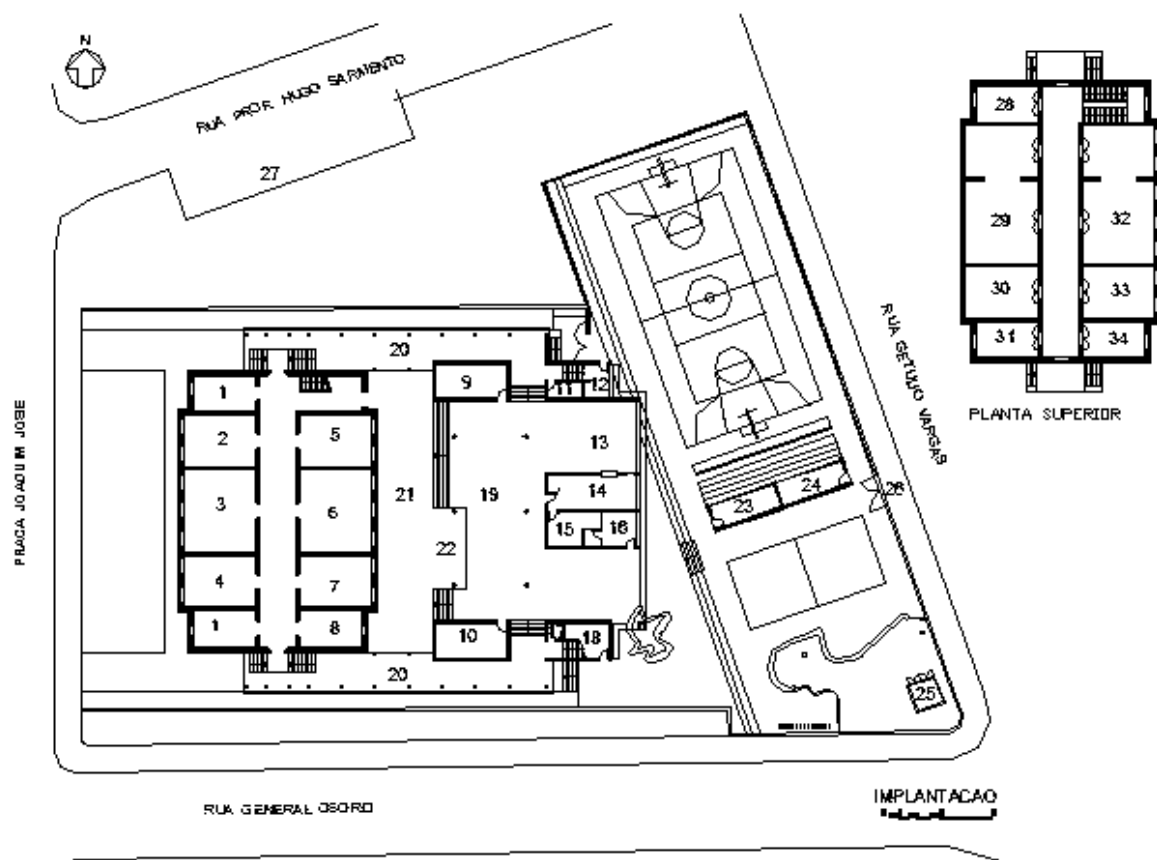


Figura 117 – Implantação após intervenção (1. sanitários da administração; 2. diretoria; 3. secretaria; 4. almoxarifado; 5. sala de informática; 6. sala de vídeo; 7. sala de professores; 8. SHTP; 9. sanitário masculino; 10. sanitário feminino; 11. vestiários de funcionários; 12. DMEF; 13. refeitório; 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.



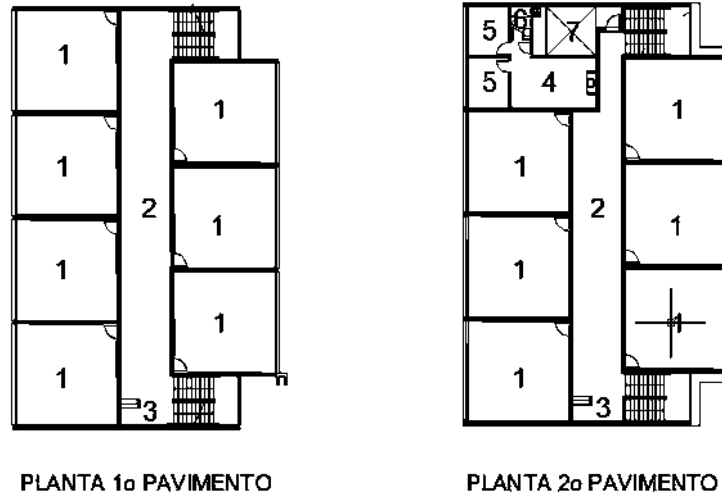


Figura 118 – Planta do 1º e 2º pavimentos do Edifício Novo (1. sala de aula; 2. circulação; 3. inspetor de alunos; 4. sala/cozinha; 5. dormitório; 6. sanitário; 7. terraço). Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.

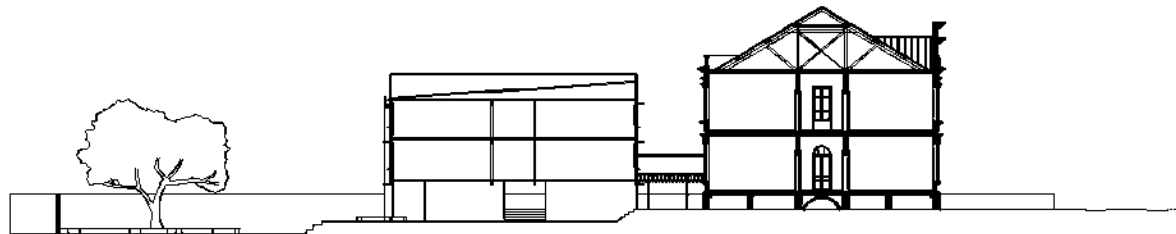


Figura 119 – Corte esquemático da intervenção. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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.

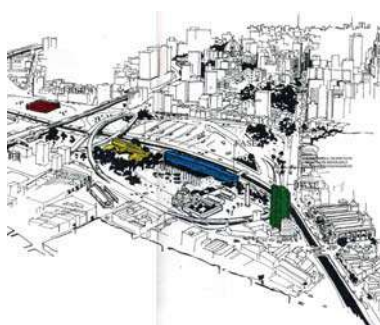


Figura 122 – Ligação entre o prédio velho e o prédio novo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 14.000,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>.

**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.

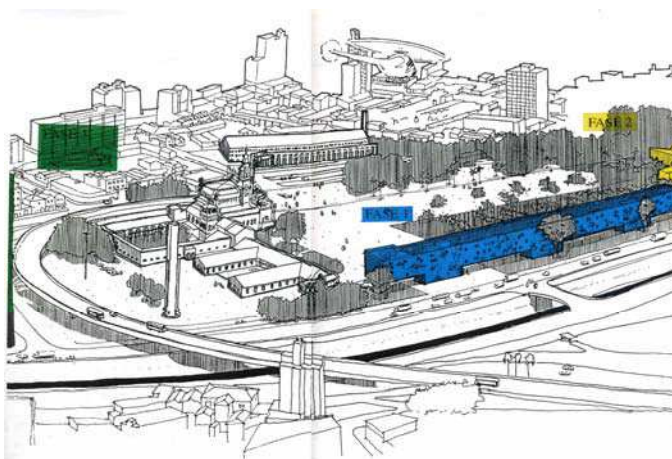


Figura 124 – Simulação da proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

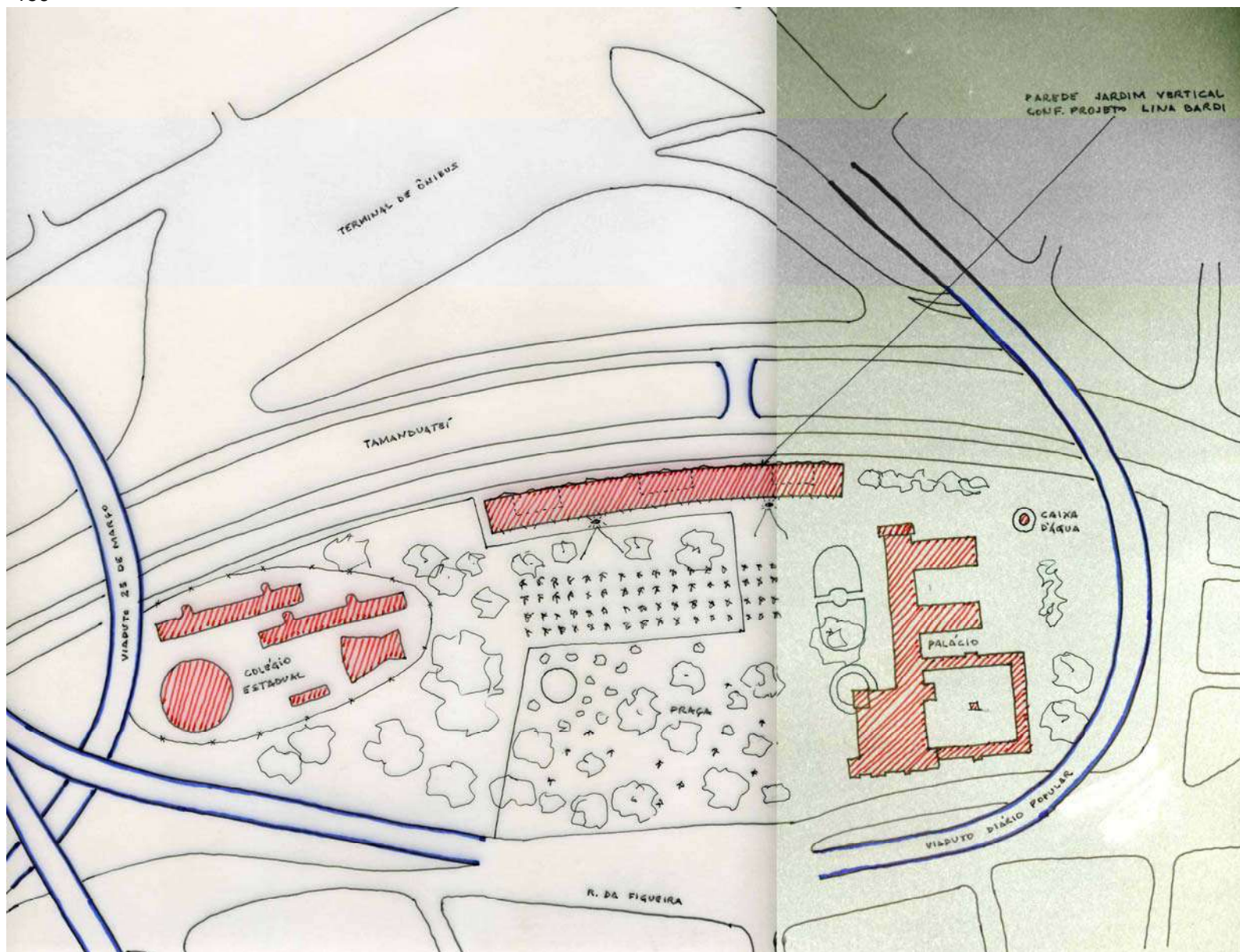


Figura 125 – Implantação com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

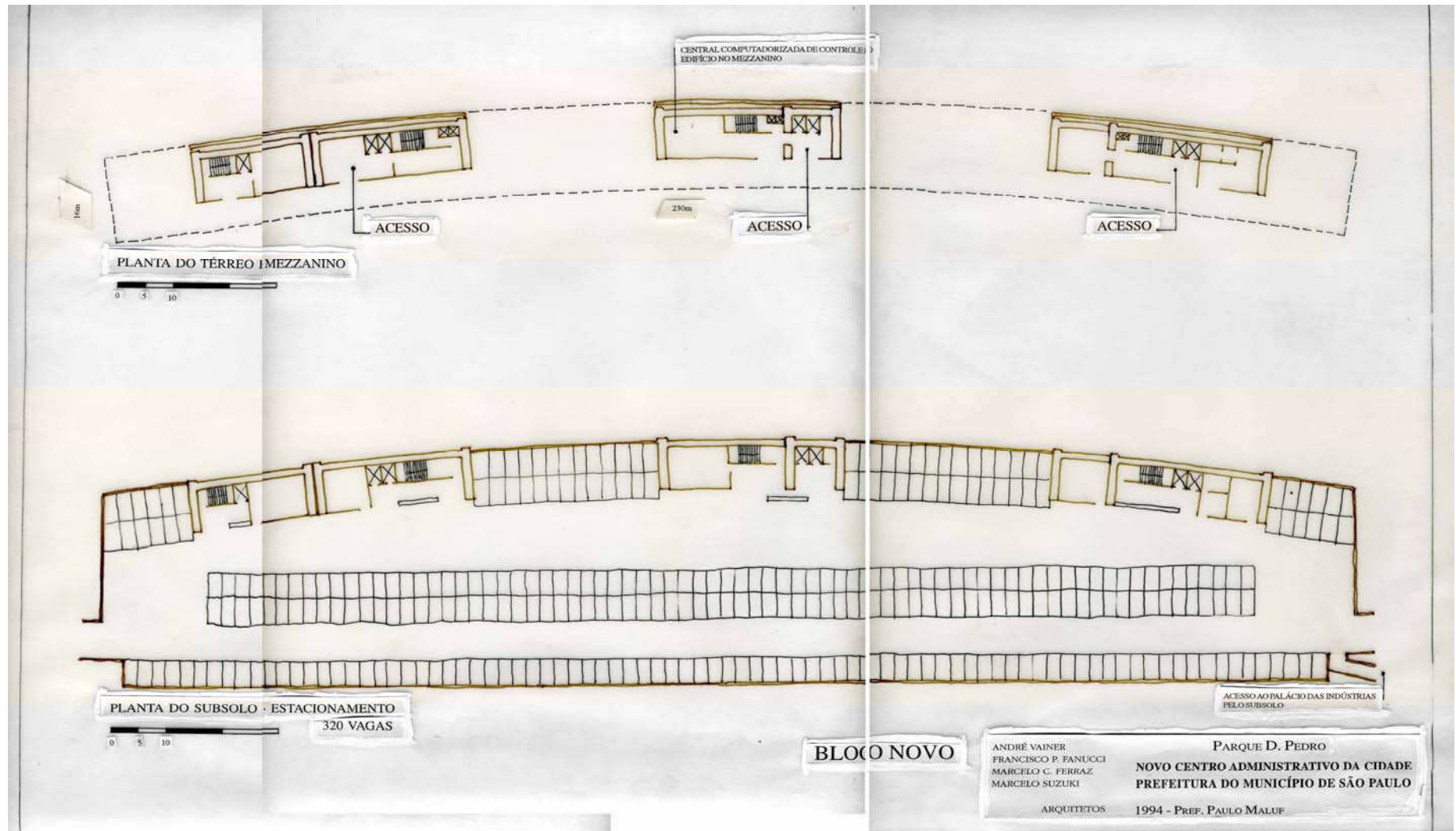


Figura 126 – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



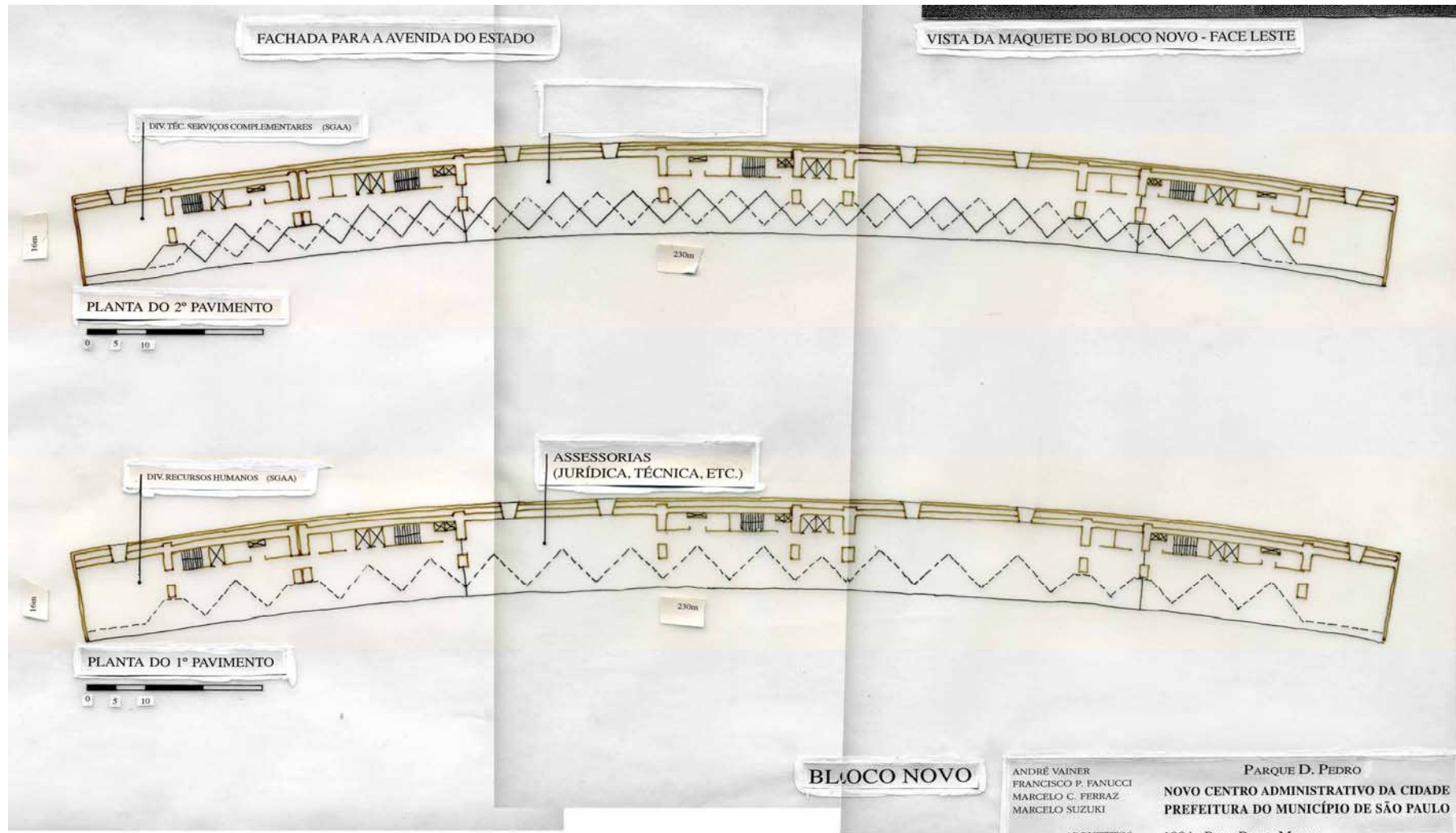


Figura 127 – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

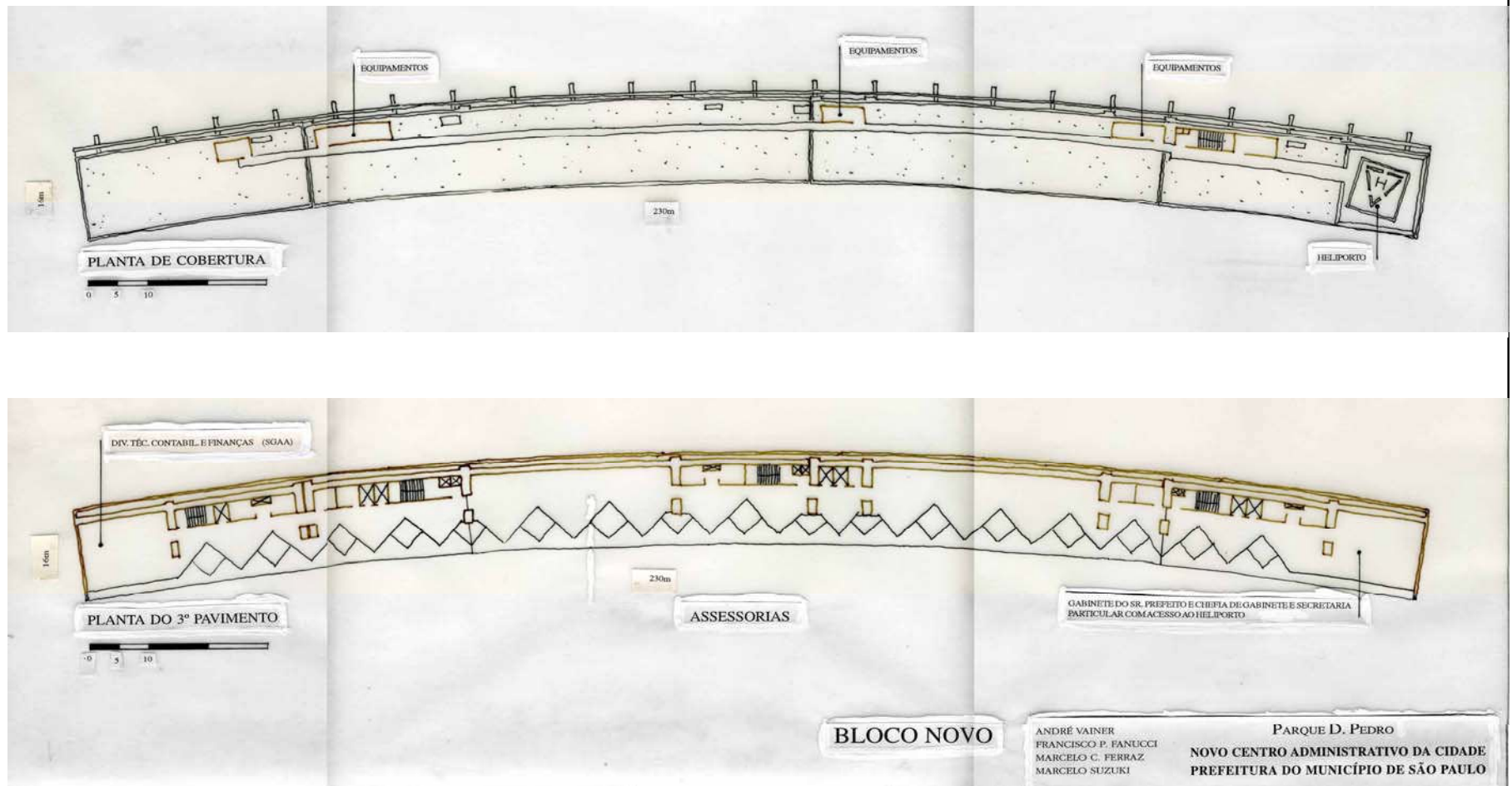


Figura 128 – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.







## 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 Giacomio 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 2.260,00 m<sup>2</sup>.

**Uso Original:** teatro – cinema – sala de espetáculos circenses e salão de baile (1º projeto); teatro – cinema (2º 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<sup>2</sup>. 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 Giacomino 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.

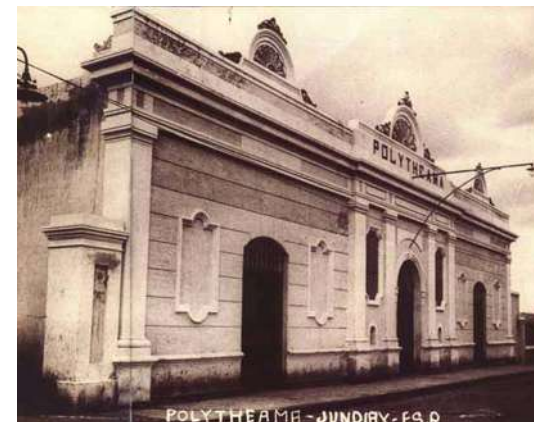


Figura 129 – Fachada do Teatro em 1911. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>.

**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.



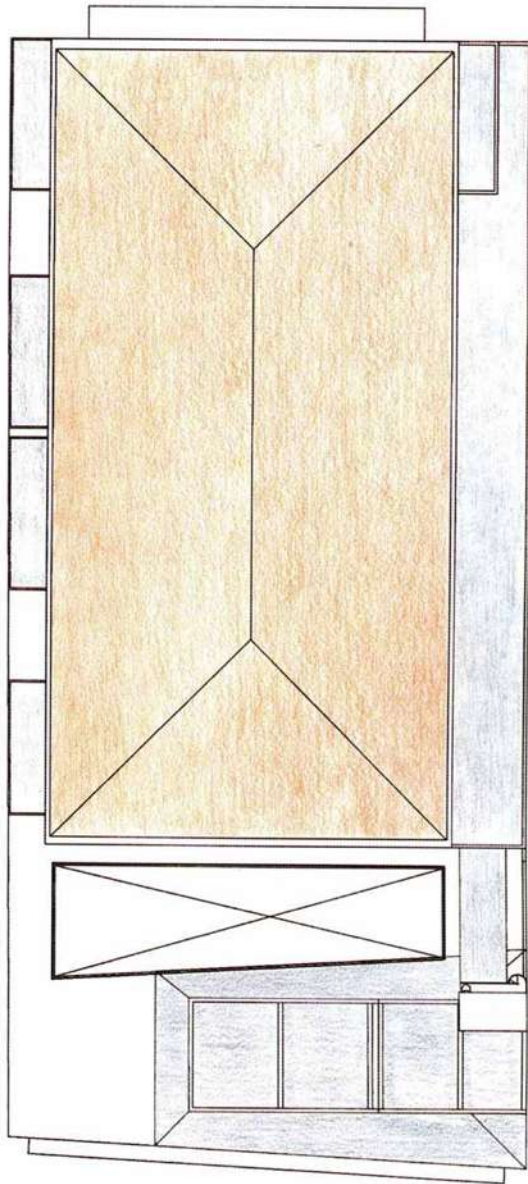


Figura 132 – Implantação – proposta de intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

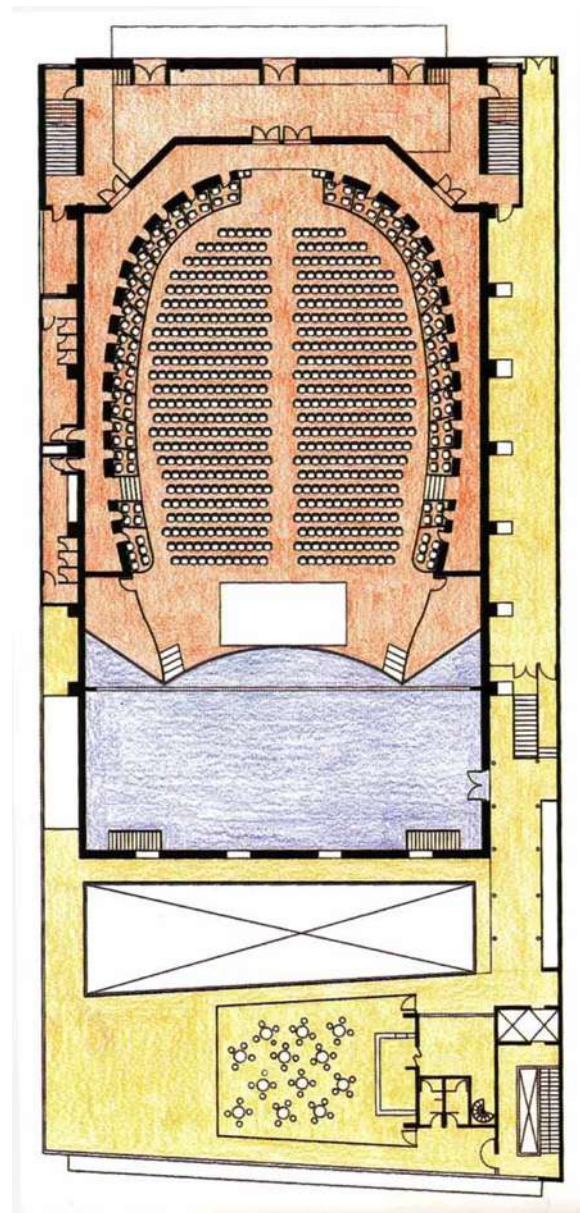


Figura 133 – Planta do Térreo – proposta de intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

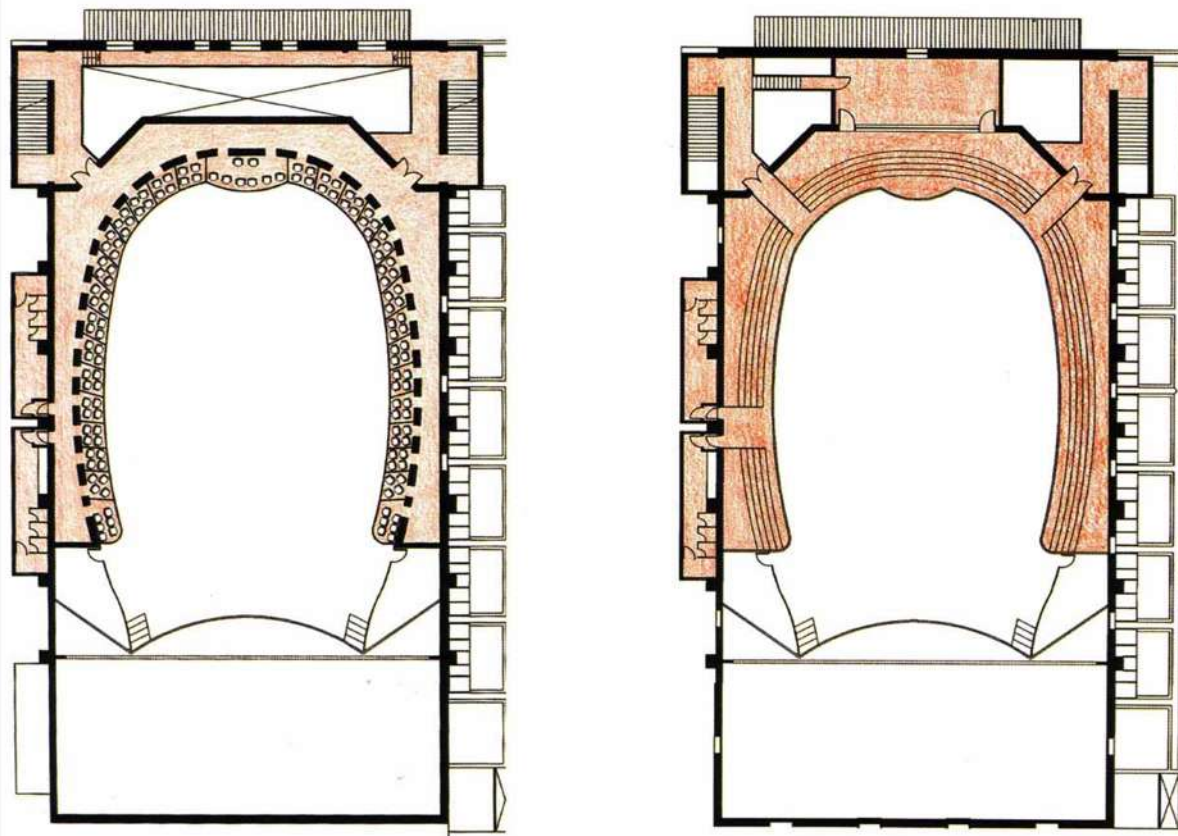


Figura 134 – Plantas das frisas e arquibancadas – proposta de intervenção.  
 Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

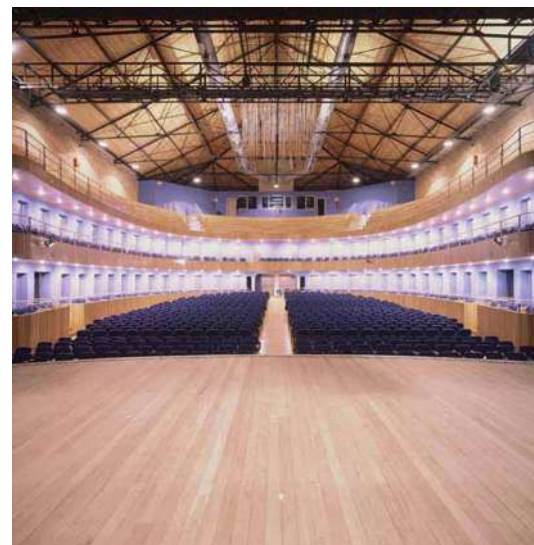


Figura 135 – Vista da platéia antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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



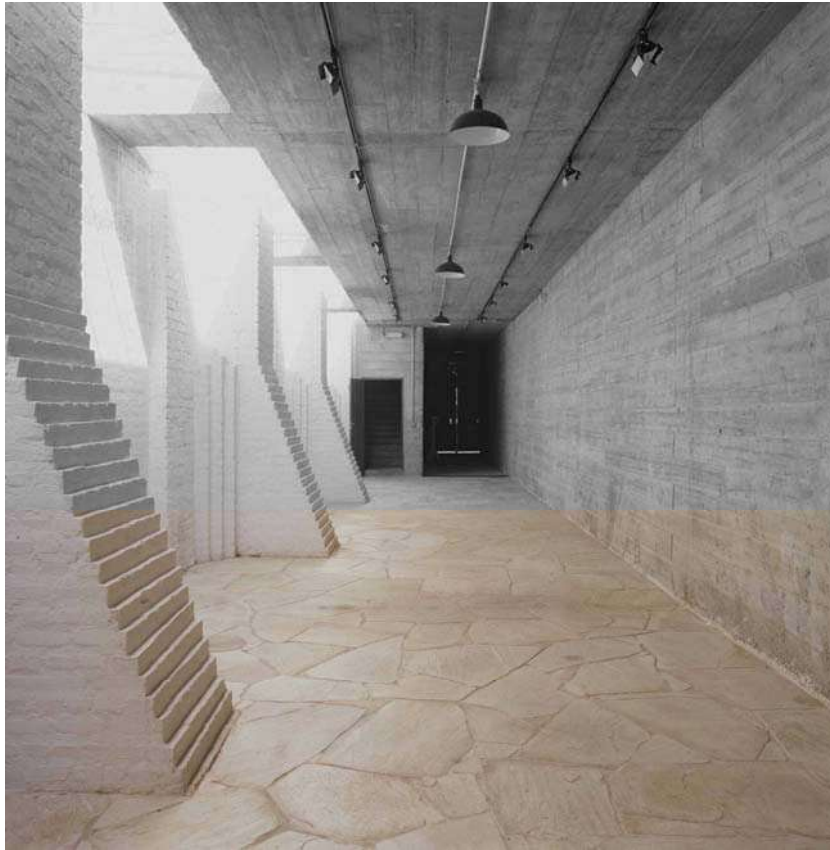


Figura 137 – Corredor Lateral. Foto: Nelson Kon.

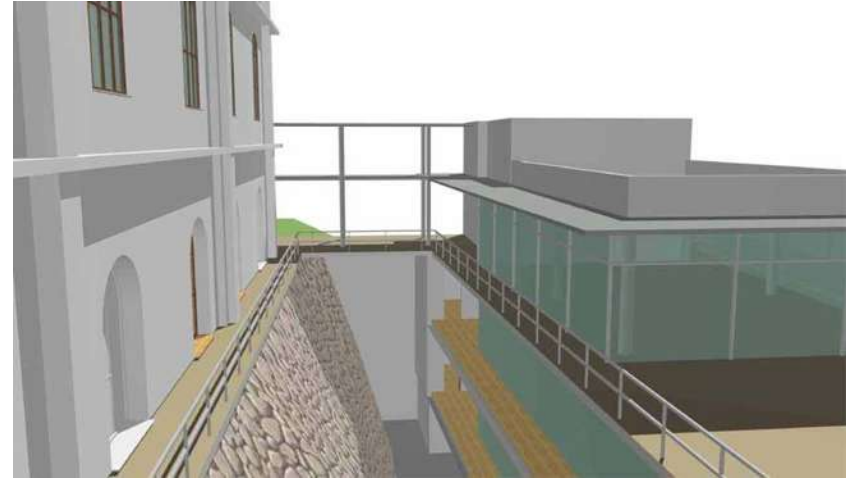


Figura 138 – Ligação entre prédio velho e prédio novo.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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

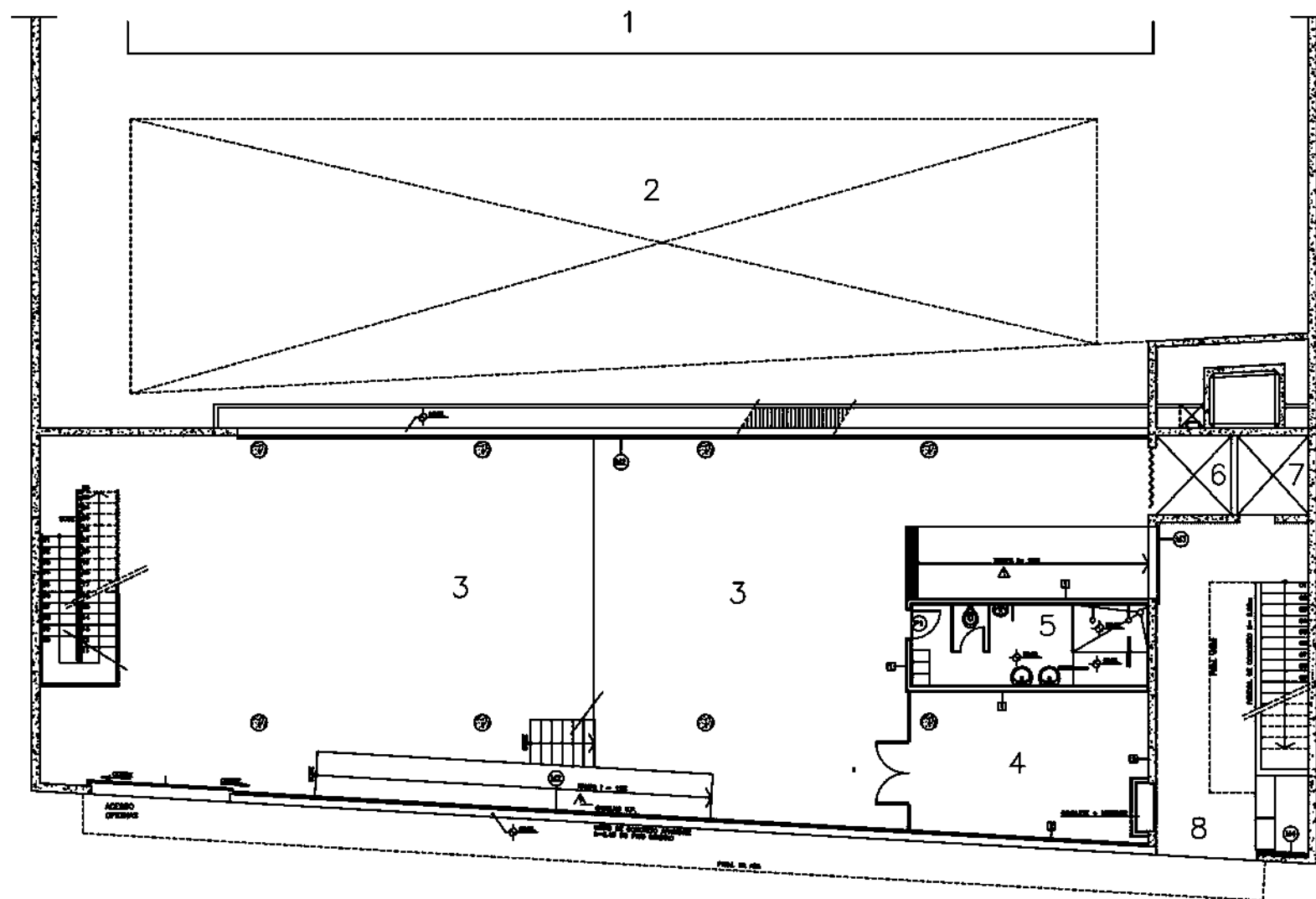


Figura 140 – Planta do pavimento térreo do prédio novo (1. edificação existente; 2. vazio; 3. oficinas; 4. transformador; 5. vestiário; 6. monta-carga; 7. poço do elevador; 8. portaria). Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.

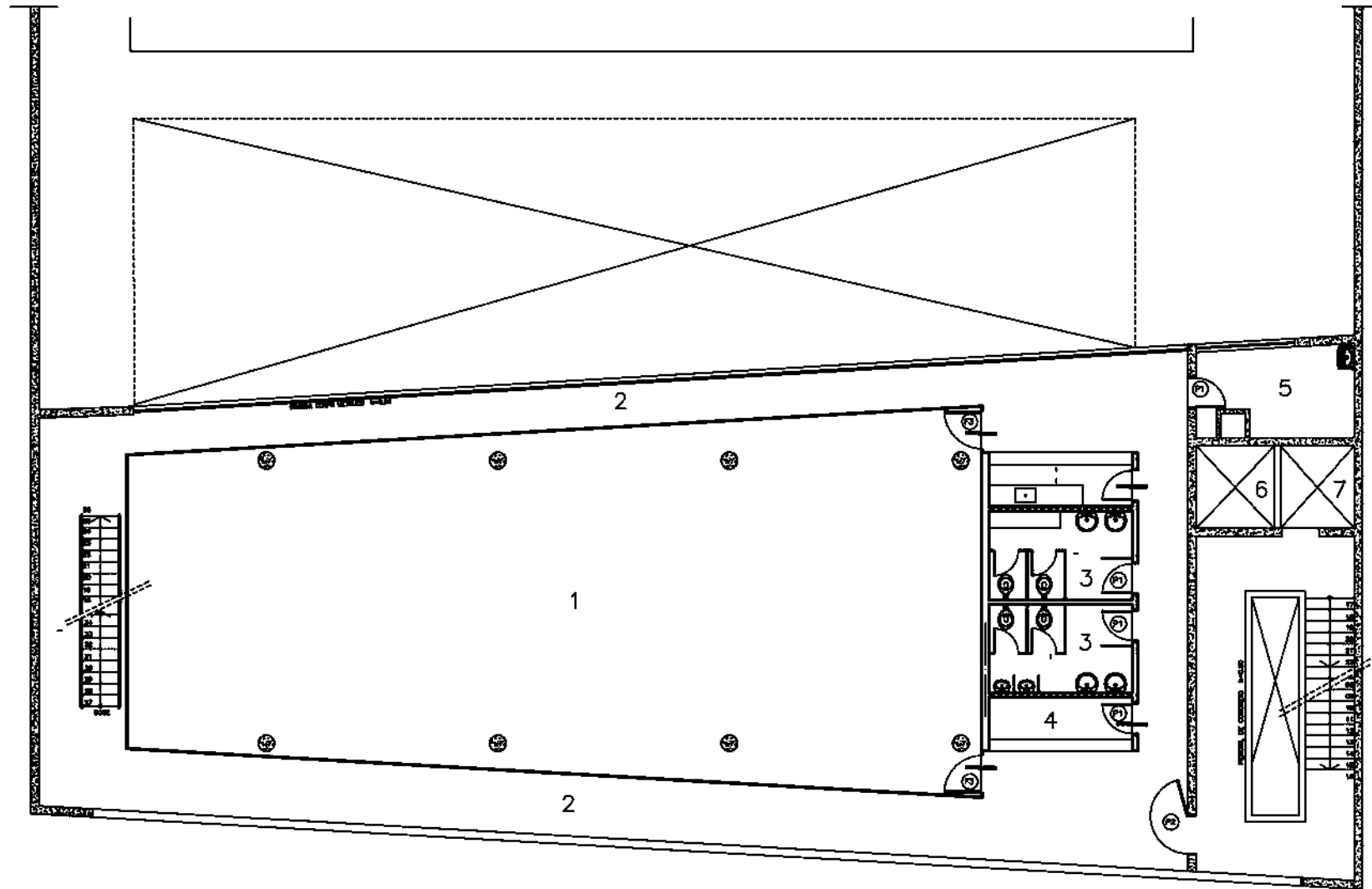


Figura 141 – Planta do 1º pavimento do prédio novo (1. cursos; 2. circulação; 3. sanitários; 4. informações; 5. depósito; 6. monta-carga; 7. poço do elevador). Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.

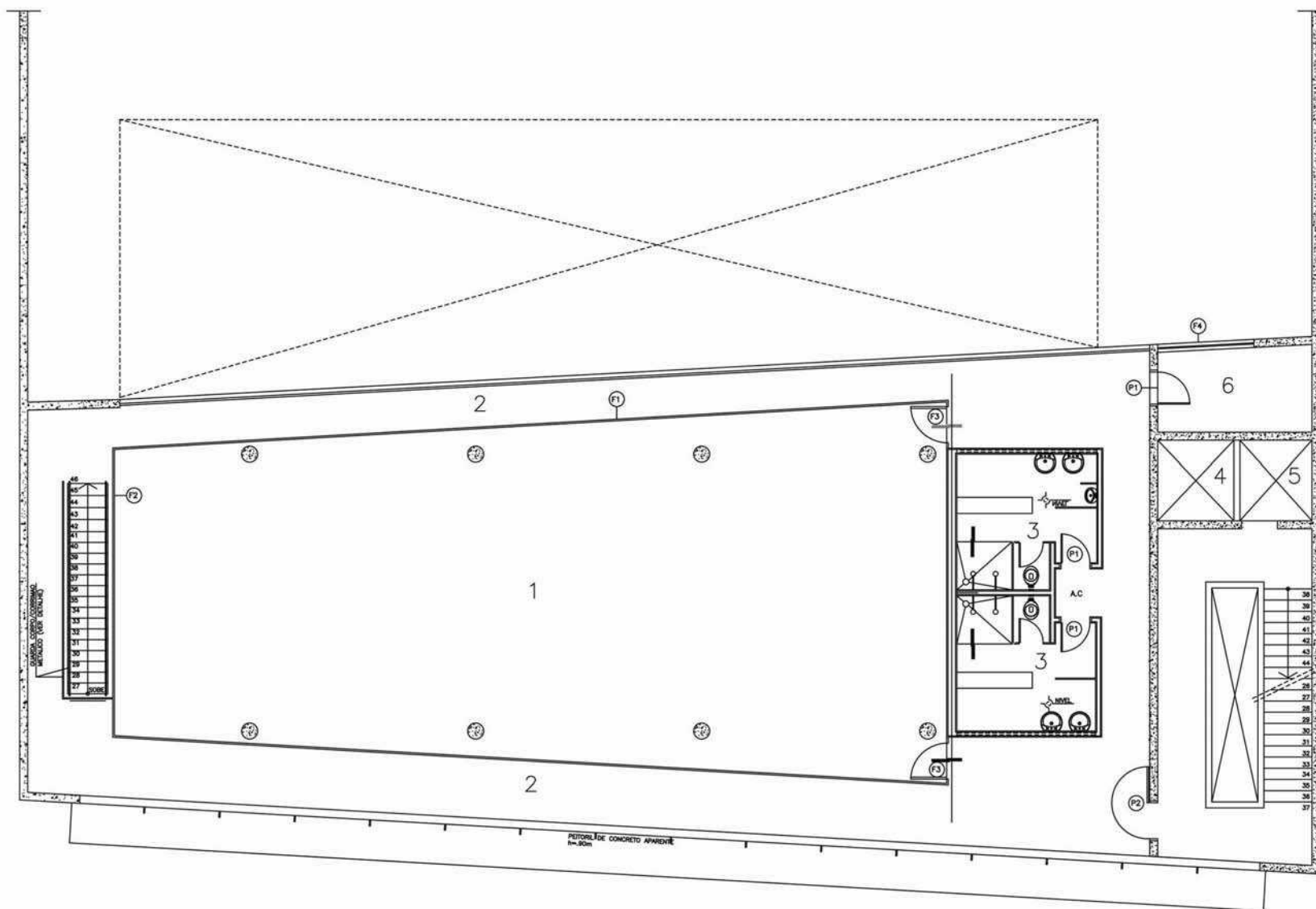


Figura 142 – Planta do 2º pavimento do prédio novo (1. ensaios; 2. circulação; 3. vestiário; 4. monta-carga; 5. poço do elevador; 6. depósito).

Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.

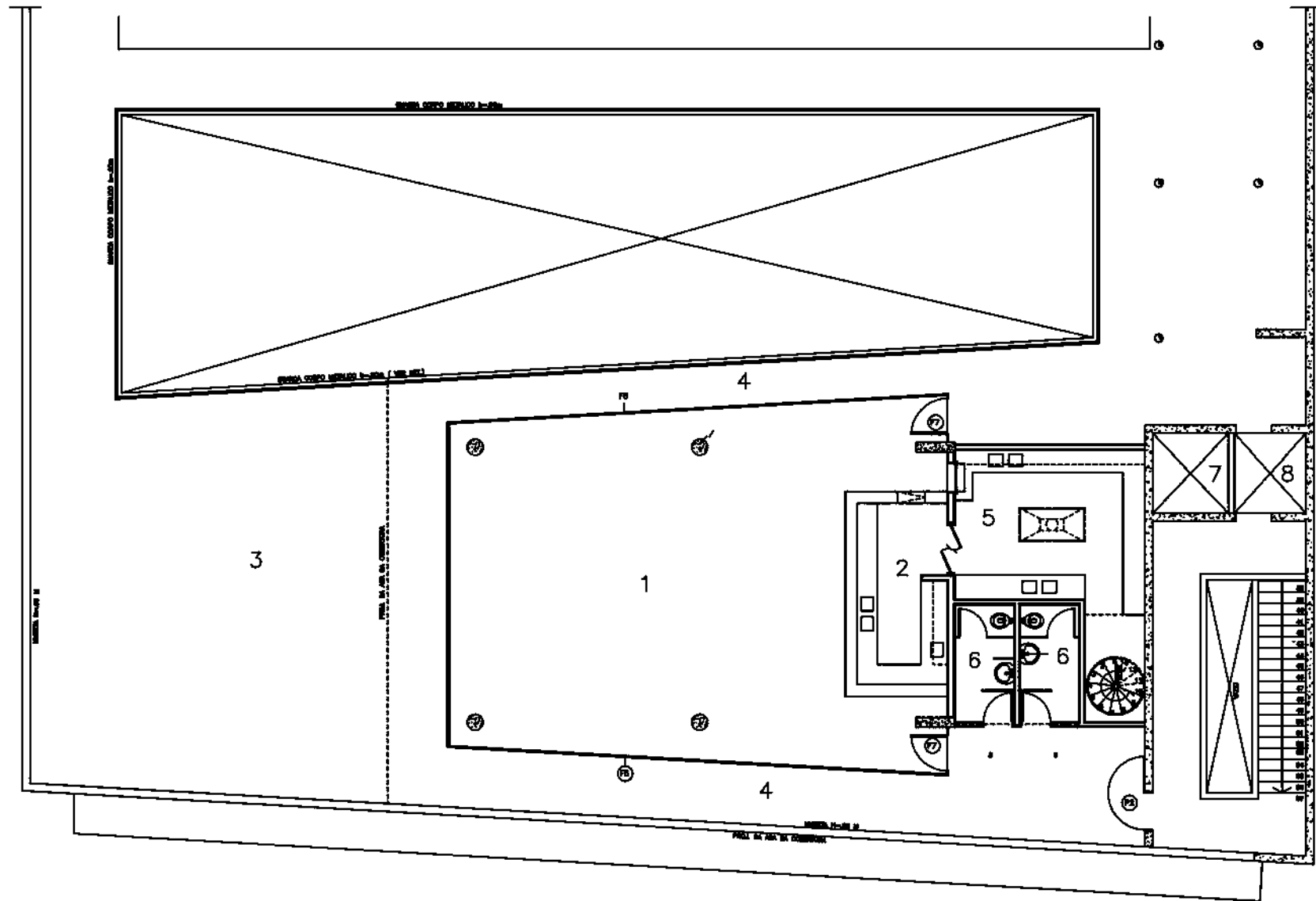


Figura 143 – Planta do 3º pavimento do prédio novo (1. restaurante; 2. bar; 3. terraço; 4. circulação; 5. cozinha; 6. sanitários; 7. monta-carga; 8. elevador). Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.







## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 725,00 m<sup>2</sup> (engenho) e 1.108,00 m<sup>2</sup> (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<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup>

**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.



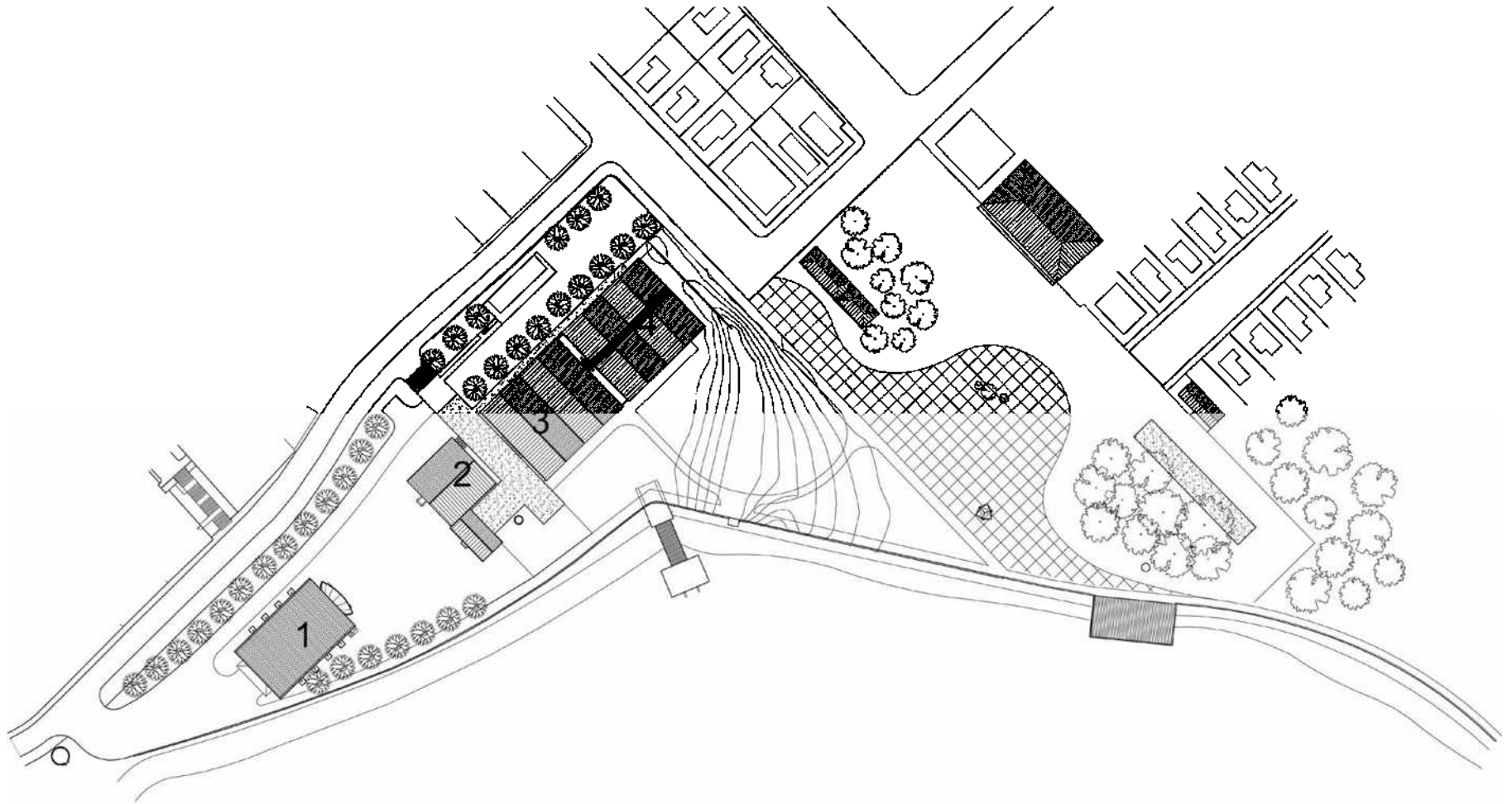


Figura 147 – Implantação com proposta de intervenção (1. teatro–auditório; 2. Memorial da Imigração Japonesa; 3. Centro de Convivência/Exposições; 4. Centro de capacitação de professores). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

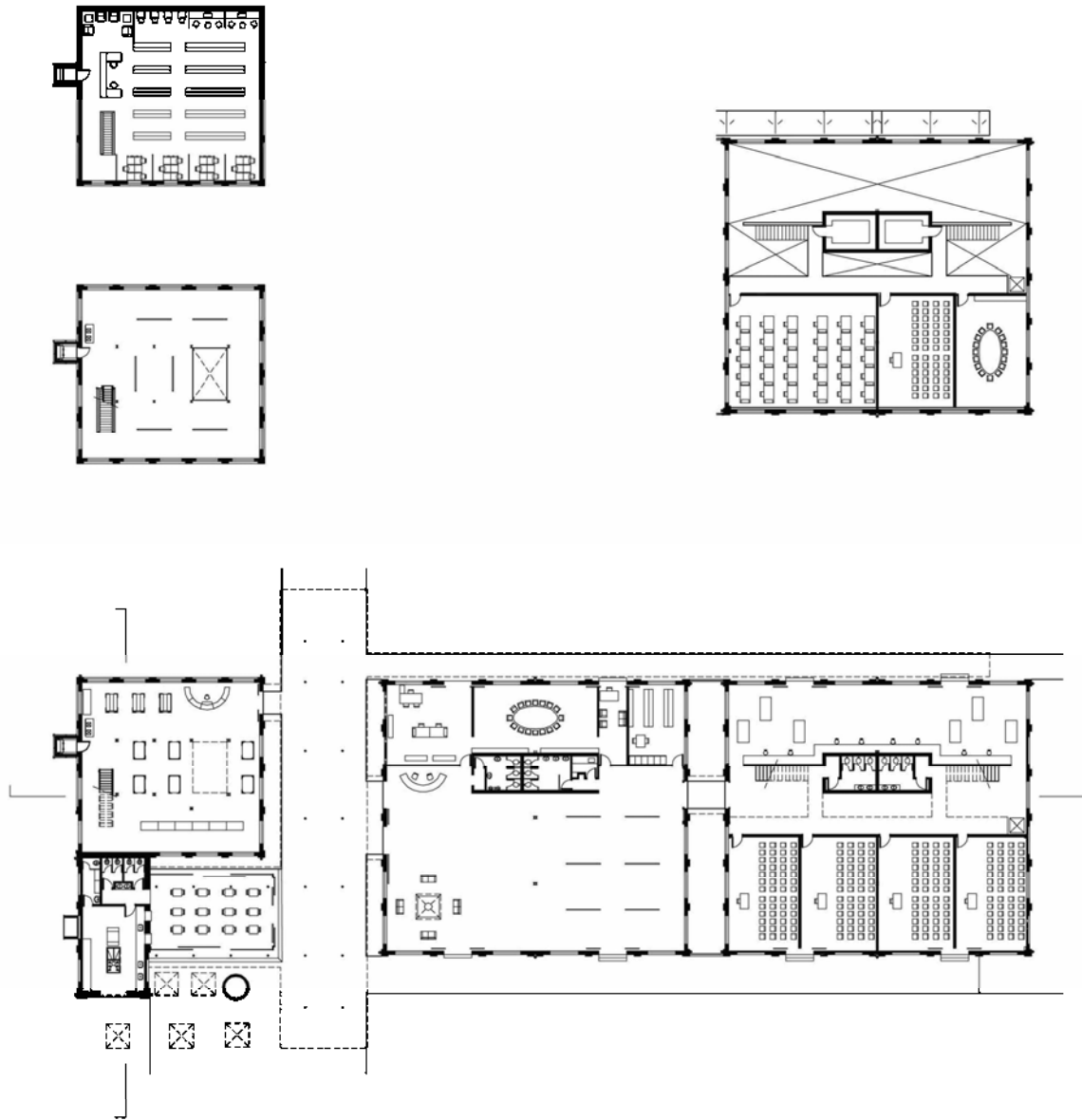


Figura 148 (acima) – Plantas do prédio do Memorial (antigo Engenho, à esquerda) e dos galpões. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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.

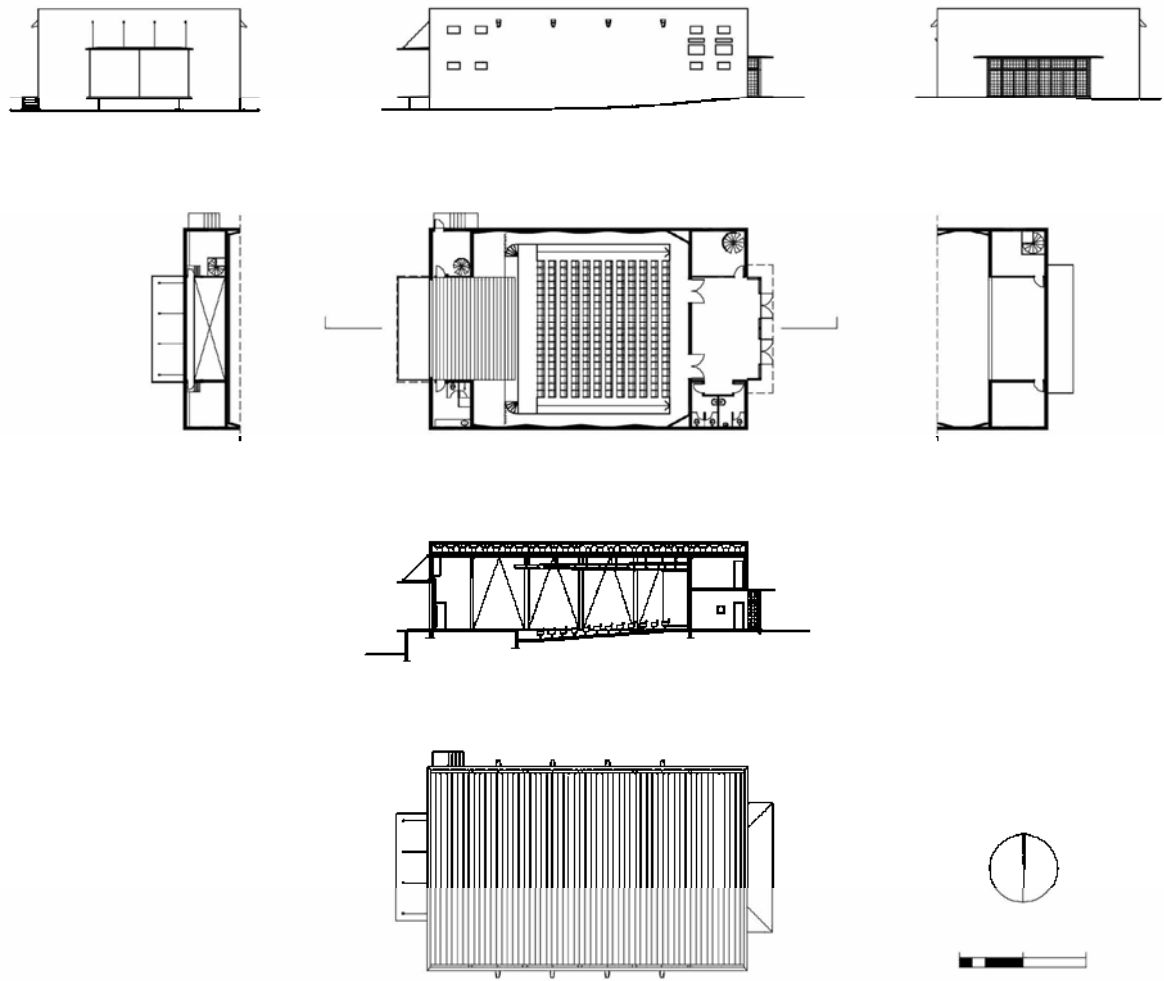


Figura 152 – Projeto completo do Teatro. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



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



## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 16.655,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup> (Centro Cultural) e 680,00 m<sup>2</sup> (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 abraçariam 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.

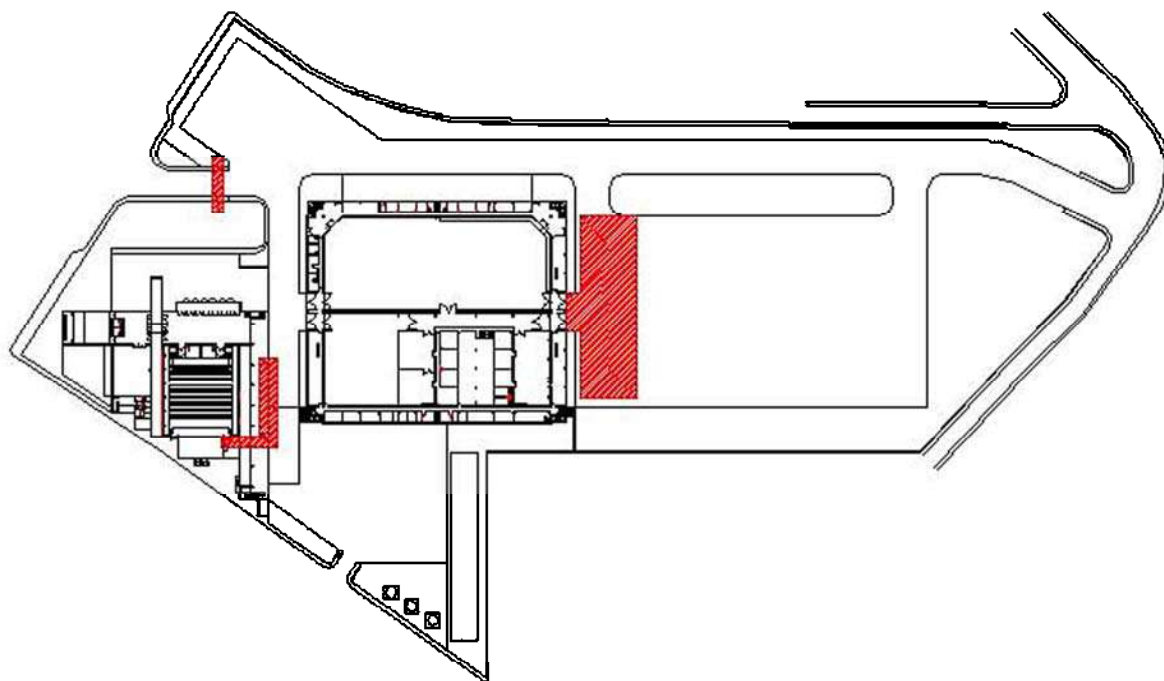


Figura 154 – Planta do Conjunto Vera Cruz com proposta de demolição (em vermelho).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

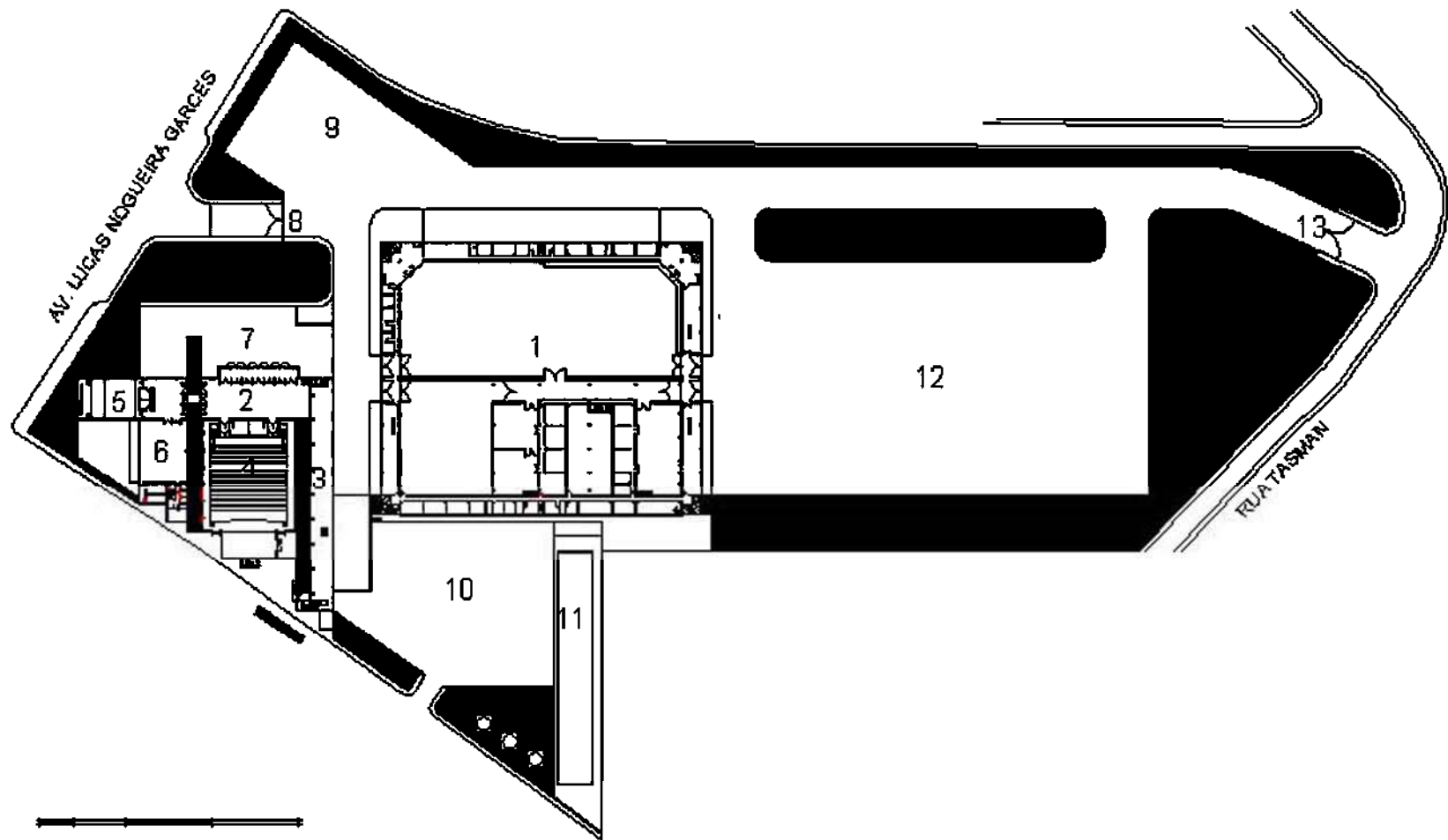


Figura 155 – Implantação com proposta de intervenção (1.estúdios; 2. centro cultural; 3. memorial; 4. cine/teatro; 5. cinema; 6. restaurante; 7. praça; 8. entrada; 9. estacionamento existente; 10. estacionamento de serviço; 11. edifício técnico; 12. *back lot*; 13. entrada de serviços). Fonte: Acervo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

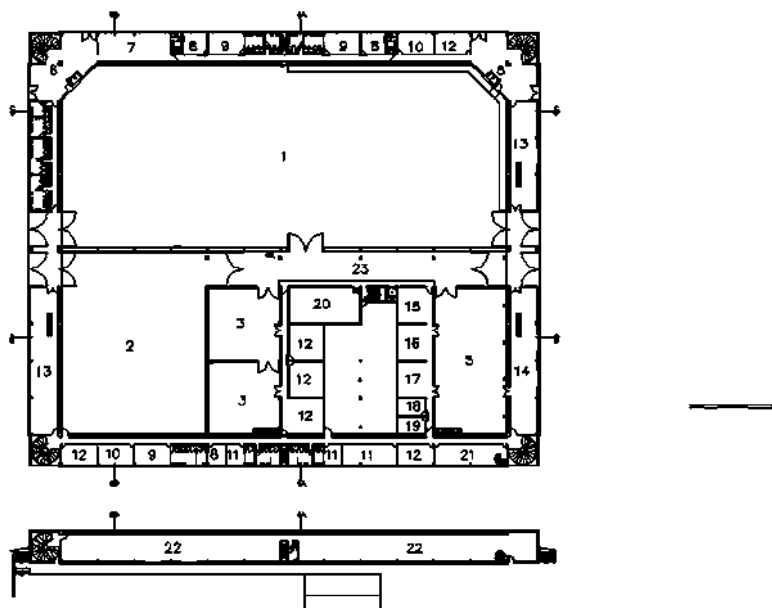


Figura 156 – Estúdios, planta do pavimento térreo com proposta de intervenção (1. estúdio A; 2. estúdio B; 3. estúdio cine/TV; 4. laboratório de filmes; 5. estúdio de efeitos especiais; 6. saguão de entrada; 7. recepção/administração; 8. camarim individual; 9. camarim coletivo; 10. figurino; 11. maquiagem; 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.

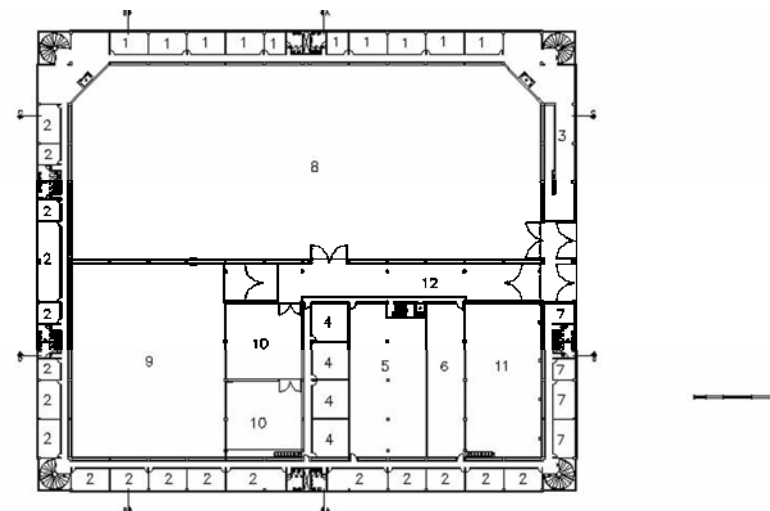


Figura 157 – Estúdios, planta do primeiro pavimento com proposta de intervenção (1. sala de aula; 2. administração; 3. lanchonete; 4. apoio técnico; 5. laboratório filmes; 6. animação e scanner; 7. apoio aos estúdios; 8. vazio estúdio A; 9. vazio estúdio B; 10. vazio estúdio cine/TV; 11. estúdio de efeitos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

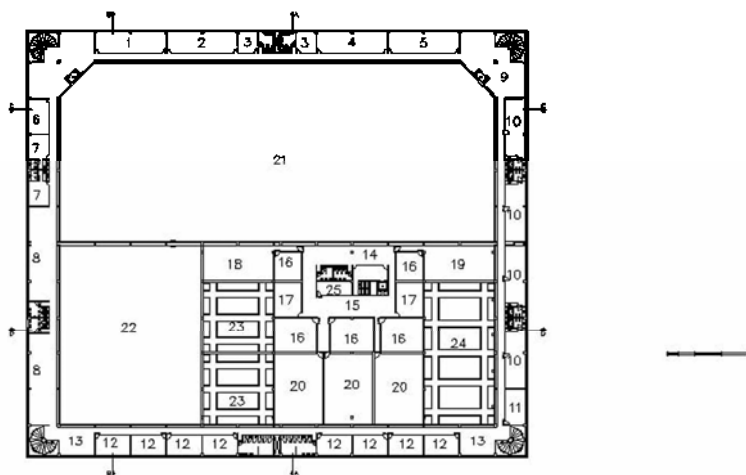


Figura 158 – Estúdio, planta do segundo pavimento, com proposta de intervenção: 1.biblioteca; 2. pesquisa; 3. projeção; 4. acervo; 5. reuniões; 6. secretaria; 7. sala; 8. administração; 9. estar apartamentos; 10. apartamento; 11. apoio apartamento; 12. alojamento; 13. estar alojamento; 14. recepção; 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.

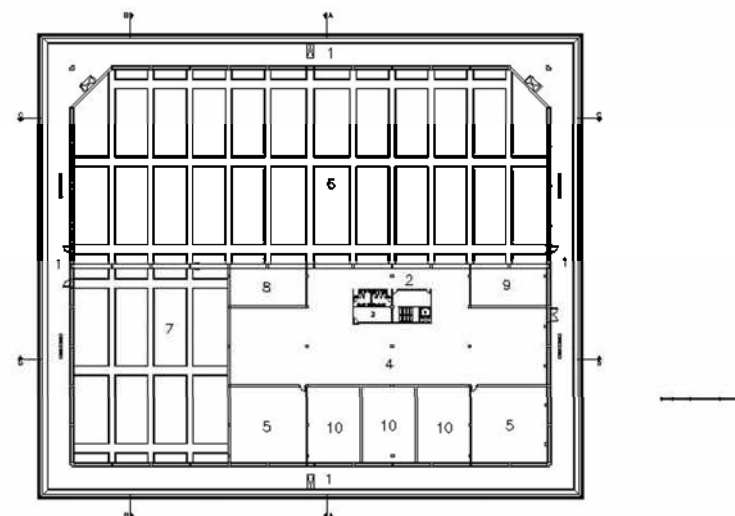


Figura 159 – Estúdios, planta da cobertura, com proposta de intervenção (1. reservatório d'água e *fan&coils*; 2. recepção; 3. depósito; 4. administração; 5. estúdio de som; 6. vazio estúdio A; 7. vazio estúdio B; 8. vazio estúdio *foley*; 9. vazio estúdio mixagem; 10. vazio estúdio de som). Fonte: Acervo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

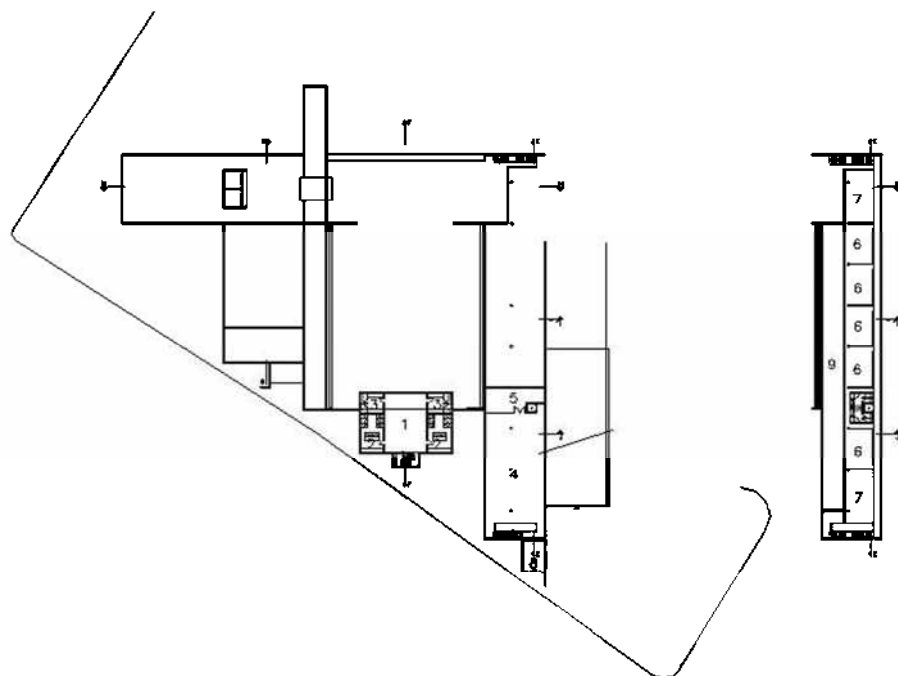
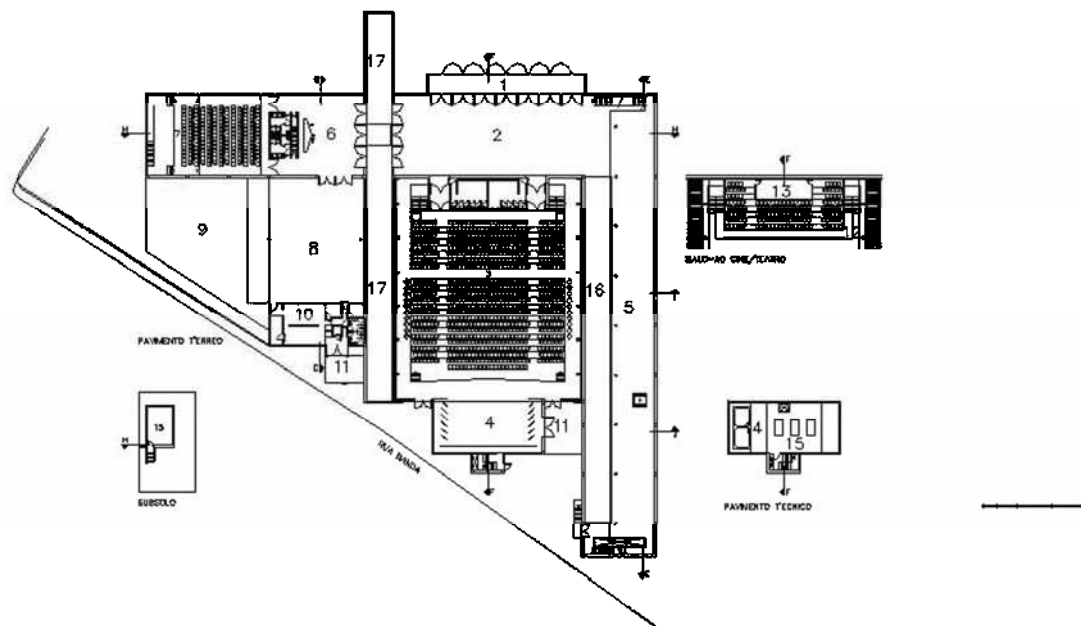


Figura 160 – Centro Cultural, planta térreo, com proposta de intervenção (1. balcão e pavimentos técnicos 1. acesso ao público; 2. foyer cine/teatro; 3. platéia cine/teatro; 4. palco; 5. memorial Vera Cruz; 6. foyer cinema; 7. platéia cinema; 8. restaurante; 9. pátio restaurante; 10. cozinha; 11. acesso 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.





## 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*. Entre 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.



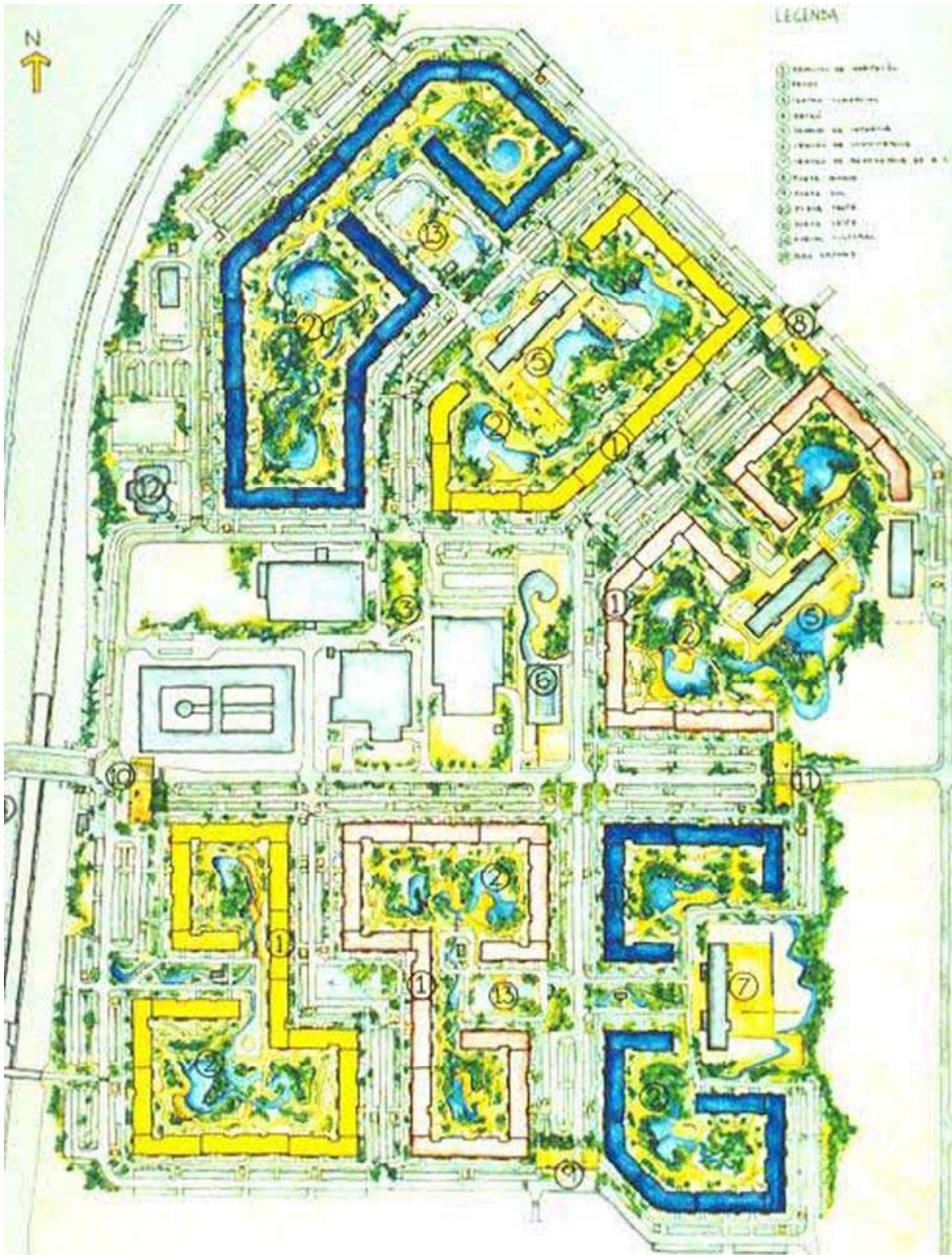


Figura 167 – Implantação com proposta de Intervenção para conjunto habitacional *Gelbes Viertel*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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.



# Neues Deutschland

57. Jahrgang / Nr. 62  
 Berlin, Sonntag, 9. April 1997  
 Herausgeber: Deutscher  
 Volkskongress / LDPD  
 Redaktion: LDPD  
 Druck: LDPD  
 Vertriebsstelle:  
 LDPD

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.

# Berliner Zeitung

Irakien 2000 Lit. Danemark 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 Klez ein neues Gesicht geben.

Der von der WoGeHe als „Gelbes Viertel“ bezeichnete Klez zwischen Wuhlegraben, Carola-Neher-Straße und Erich-Kästner-Straße wird wohl demnächst einen neuen Namen brauchen. Denn im Zuge der Sanierung wurde ein brasilianisches Architekturbüro mit einer farbenfrohen Verjüngungskur beauftragt. „Wir schlagen beispielsweise Großplastiken als Eingangstore zum Vier-

tel 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 Klez 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 Mil-

lionen 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 Klez“ umsehen. sr



# B.Z.

Nr. 82/15 ★ 121. Jahr / Mittwoch, 9. April 1997 ★ A 2032 A



**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,-

Mittwoch, 9. April 1997



## 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 Wohnungsmodernisierung. WoGeHe-Sprecher Olaf Dietze: „Mieterhöhungen sind durch Grundsanierungsmaßnahmen nicht zu befürchten!“

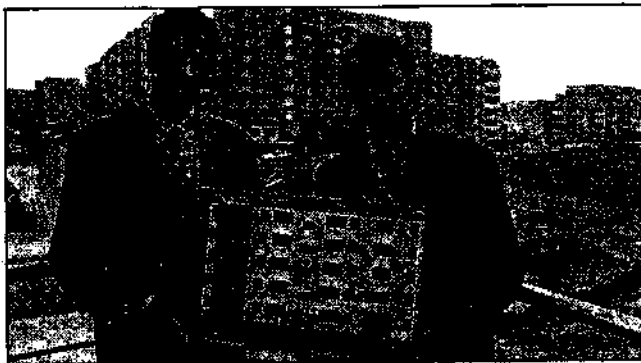


Foto: Beurch

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

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 1990, 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 seleção de três. Esses selecionados tiveram um mês para projetar um



Maquete apresentada com o projeto: conceitos latino-americanos

novo desenho para o bairro. Dois brasileiros e um argentino foram escolhidos: o Brasil Arquitetura, de Marcelo Ferraz (São Paulo), e o escritório de Eolo Maia e João Vasconcelos (Belo Horizonte) e Justo Solsona e Clorindo Testa (Buenos Aires).

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 Amílcar de Castro, Miguel dos Santos, Siron Franco e Franz Krajcberg.

**ARTISTAS  
VÃO  
DESENHAR  
ENTRADAS**

USA 1994-1995  
Prêmio Pulitzer

**O ESTADO DE S. PAULO**

SP - 14.000.000 - 10.000  
Ano 111 - Edição 1000  
Número 10.000

EDICAO  
SÃO PAULO

Julho 1995 (1995-1997)

Julho de Março 1995 (1995-1997)

Julho 111 - QUINTA-FEIRA 10.000

Formação: Março 1995 (1995-1997)

Julho de Março 1995 (1995-1997)

# FOLHA DE S. PAULO

São Paulo, quinta-feira, 17 de abril de 1997  
 DIRETOR DE REDAÇÃO: OTAVIO FRASSERIO • 4 USINA: RUA DA BARRICADEIRA, 133 • 04033-900 SÃO PAULO • SP • TEL: 51 31.144

FOLHA DE S. PAULO

quinta-feira, 17 de abril de 1997 ilustrada 4 ■ 3

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 urbana 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 Eóla Maia e Jo Vasconcelos também passou para essa etapa. O terceiro finalista foi um grupo de arquitetos argentinos que incluía o arquiteto e artista plástico Christiano Testa.

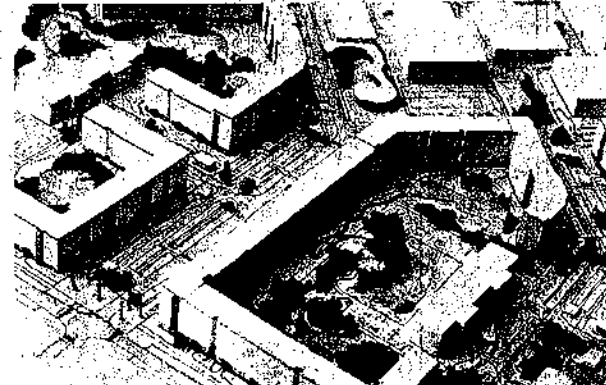
No dia 17 de março, os representantes dos três projetos finalistas enviaram seus projetos e maquetes.

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 cenário 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, 40, brasileiros nascidos no Rio de Janeiro. O projeto de reurbanização é a continuação de Vera Cruz.

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

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

A reformulação de Ferraz e Fanucci prevê a construção de blocos de edifícios 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 investimento 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 WoGefte teve então a ideia de contratar apenas escritórios latino-americanos para a reforma do bairro amarelo.

O projeto de Ferraz e Fanucci teve quatro fases básicas. O primeiro delas foi a criação de quatro "portais", para o bairro. Serão estruturas erguidas 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. Antônio de Castro fará a "portal" norte, Miguel dos Santos fará a sul, Sérgio Franco engará a leste, e Paulo Krajcberg, a oeste.

Outro ponto no projeto foi o uso de muros e abas (espécie de balcão de treliça).

O terceiro ponto foi a reforma dos pátios internos, com pedras portuguesas, espelhos d'água, e com os azulejos revestidos de azulejos estampados com pedronagem kadwéu (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.

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

Fases

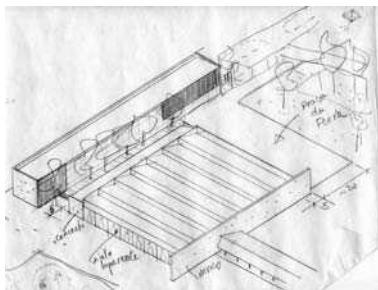
A execução do projeto terá três fases distintas. A primeira fase começa em junho e prevê a reforma da parte externa dos prédios. Esse estágio do projeto deve ser concluído em janeiro.

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.





# Museu da Indústria e da Imigração

---

## 1997

### 1. EDIFÍCIO HISTÓRICO

**Endereço:** Av. Dr. Cavalcanti, 396, Jundiá SP, Brasil.

**Autoria:** desconhecida.

**Data do Projeto:** não encontrada.

**Data da Construção:** não encontrada.

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

**Área construída:** 33.566,00 m<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup> 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<sup>2</sup> (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<sup>2</sup>

**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 Jundiáí.



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



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.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 770,00 m<sup>2</sup>.

**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 início 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”<sup>7</sup>.

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.

---

<sup>7</sup> 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.

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 acrescentadas à edificação – tubulação de ar condicionado, nova iluminação, rede elétrica, de telefonia, de lógica – foram embutidas no piso ou no forro.

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



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



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

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<sup>8</sup>, 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.

---

<sup>8</sup> Memorial do Projeto (Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura).

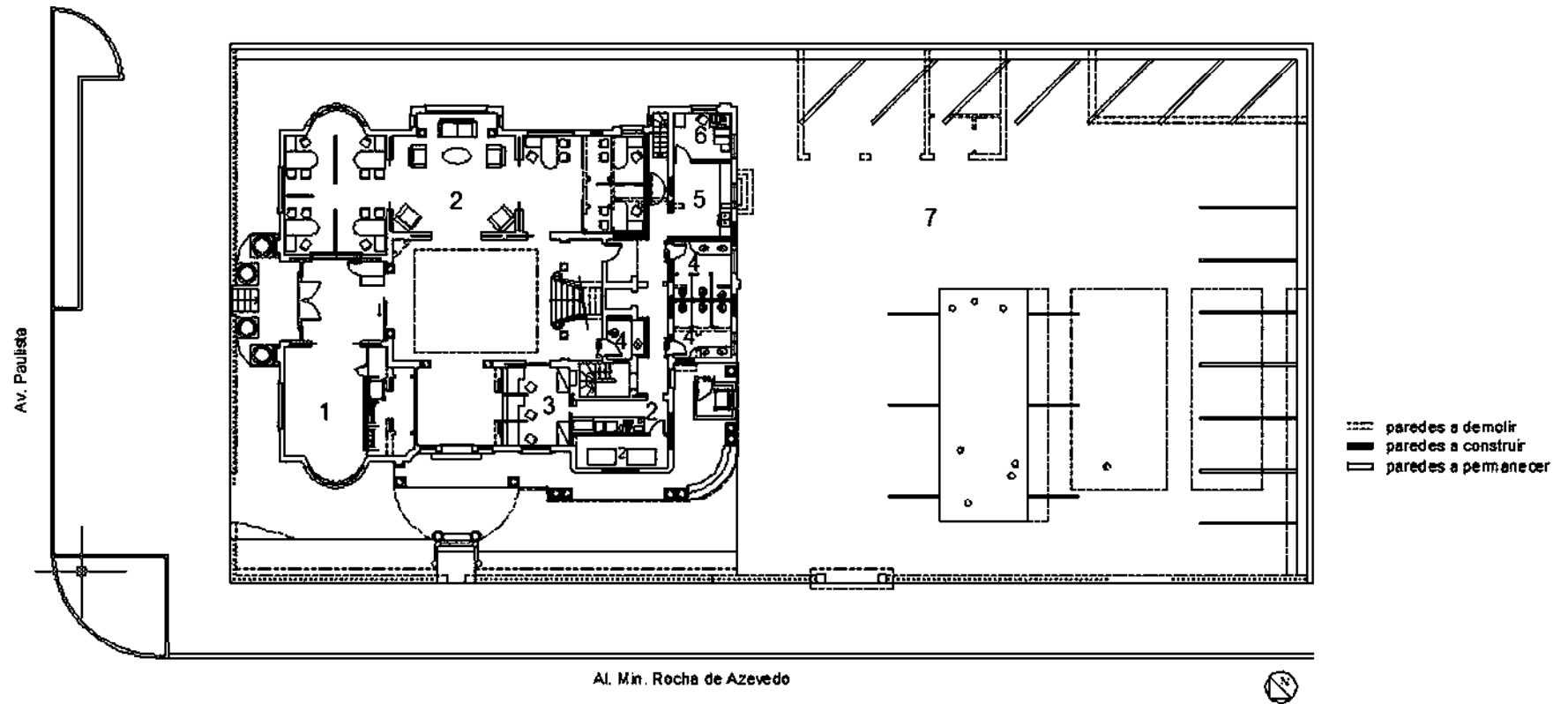


Figura 178 – Planta do Pavimento Térreo (1. auto atendimento; 2. gerentes; 3. caixas; 4. sanitários; 5. copa; 6. site; 7. estacionamento).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

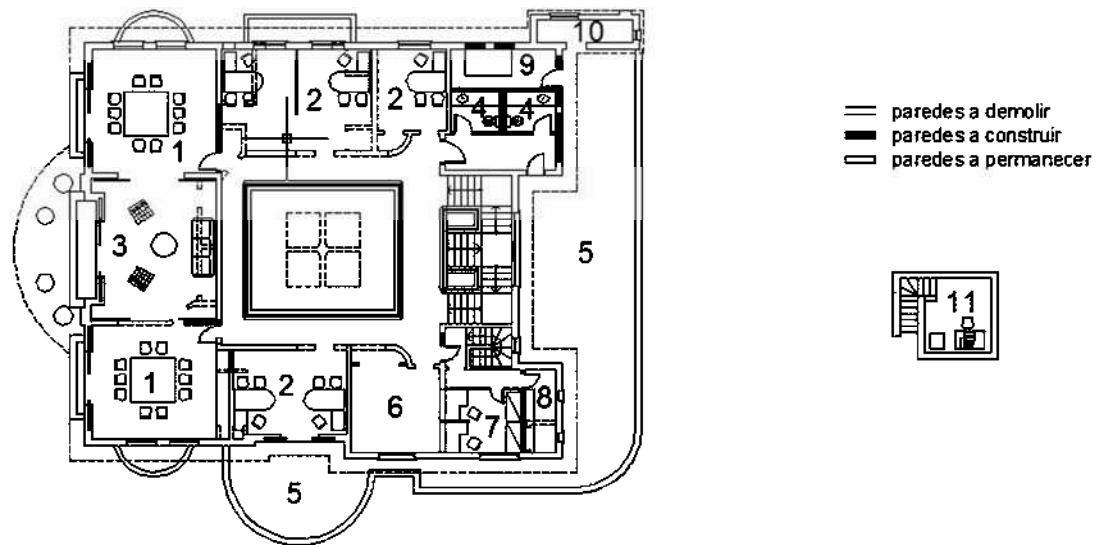


Figura 179 – Planta do Pavimento Superior e Planta do Subsolo (1. sala de reuniões; 2. gerentes; 3. sala de estar; 4. sanitários; 5. terraço; 6. hall dos caixas; 7. caixas; 8. almoxarifado; 9. ar condicionado; 10. apoio; 11. tesouraria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 180 – Corte Transversal.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

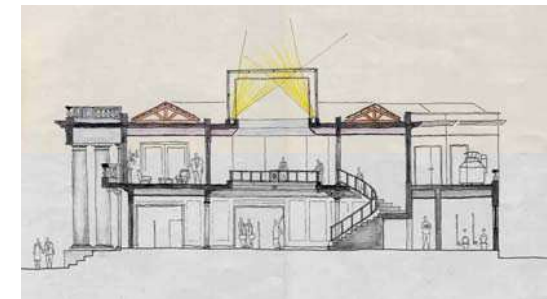


Figura 181 – Corte Longitudinal.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** não se conhece a área construída original, pois o edifício passou por inúmeras reformas. Área atual: 1.030,00 m<sup>2</sup>.

**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 europeia 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.

### 2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

**Área de intervenção:** 2312,00 m<sup>2</sup>

**Uso atual:** cine-teatro.



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

**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<sup>9</sup>,

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.

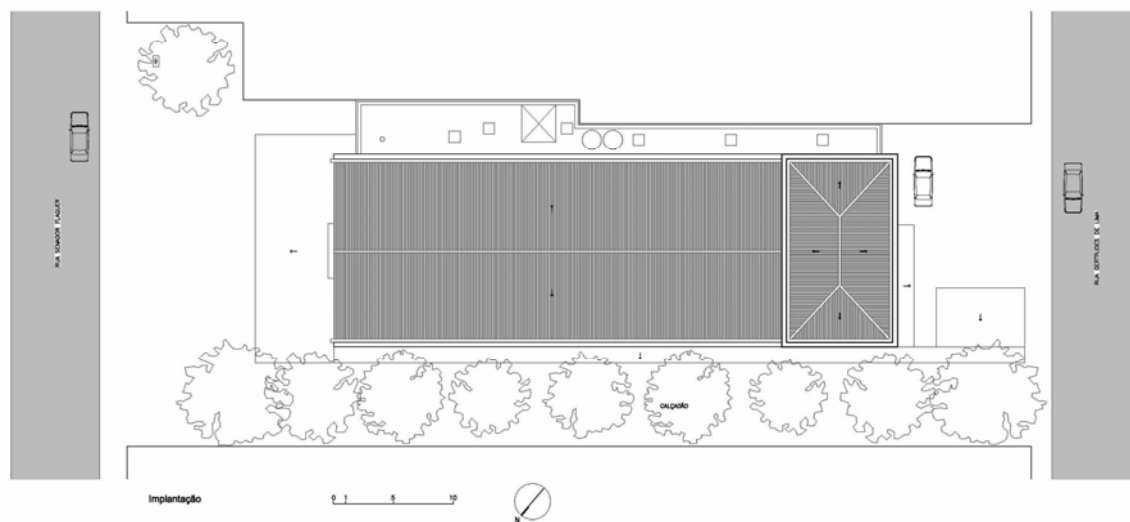


Figura 185 (acima) – Cine Teatro Carlos Gomes em 1992. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.

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

<sup>9</sup> Memorial do Projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura (Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura)

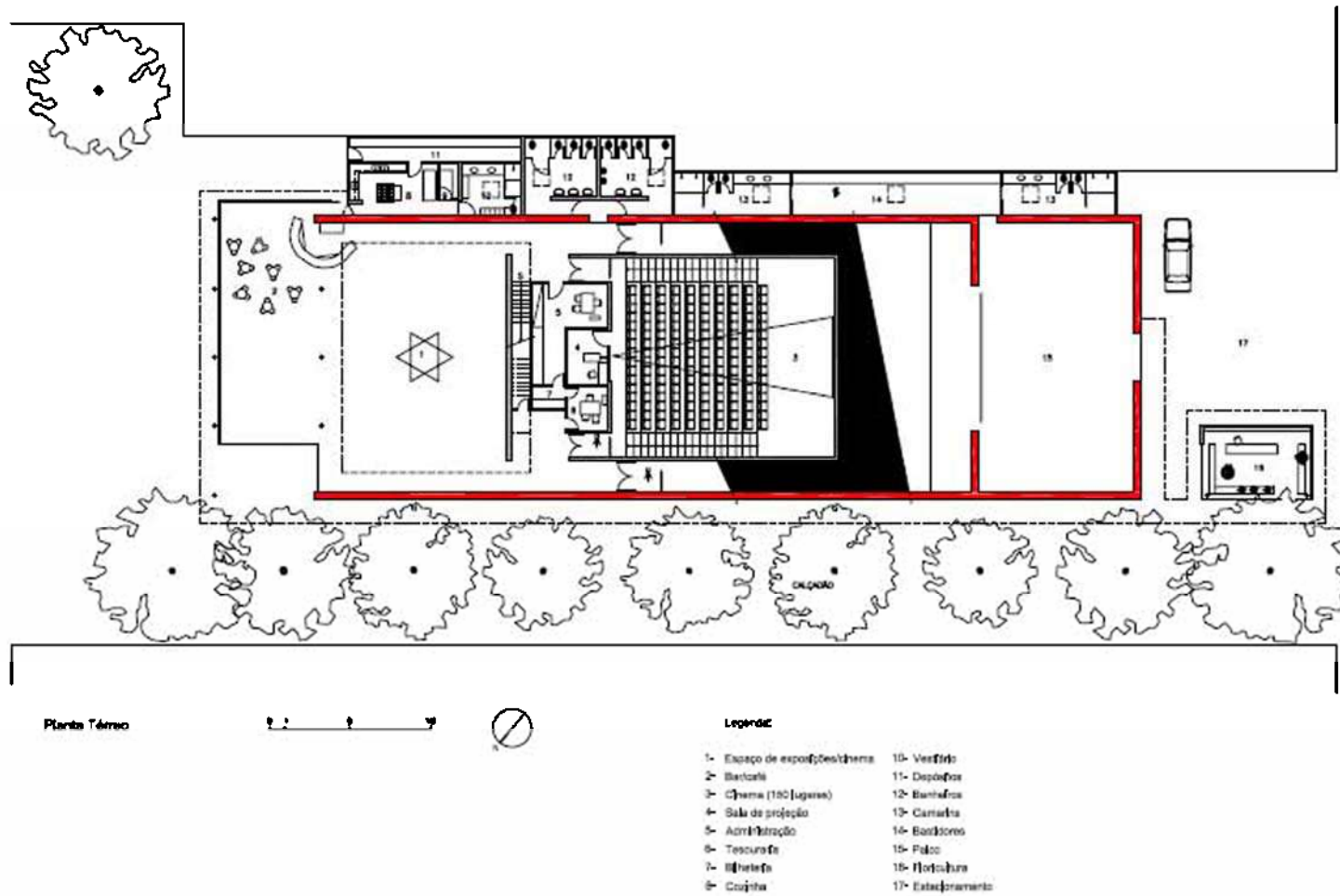


Figura 187 – Planta do pavimento térreo com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

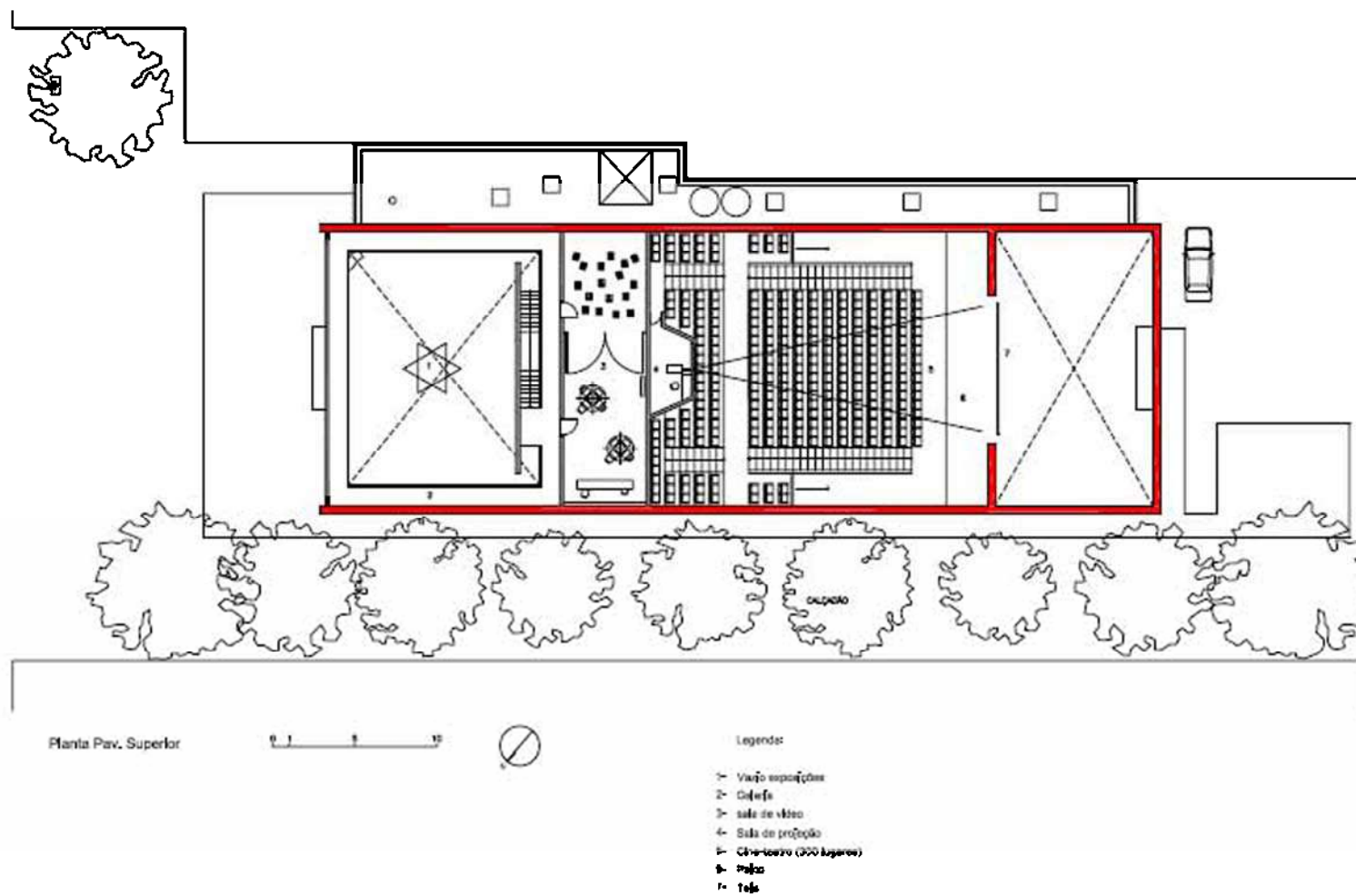


Figura 188 – Planta do pavimento superior com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





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.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 1640,00 m<sup>2</sup>.

**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, cimalthas 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 acrescentados 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).

## 2. INTERVENÇÃO

**Autoria:** Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci.

**Data do Projeto:** 2000.



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

**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<sup>2</sup>

**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.



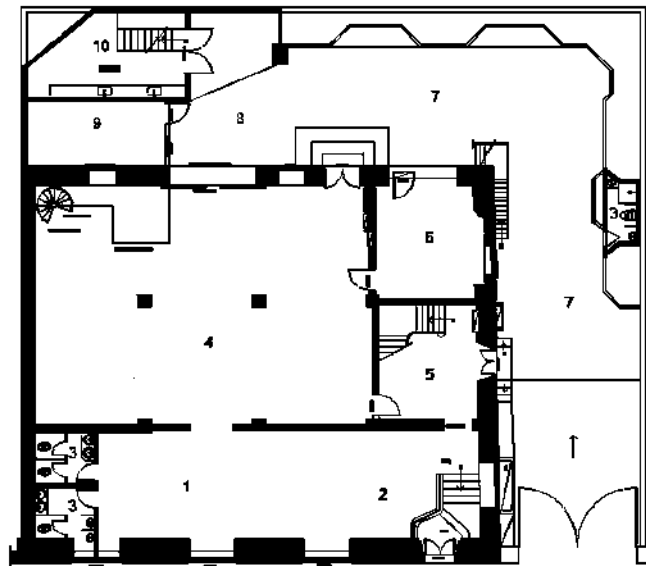


Figura 193 – Planta do Pavimento Térreo antes da intervenção (1. salão de exposições; 2. recepção; 3. sanitários; 4. salão de exposições; 5. hall; 6. almoxarifado; 7. área descoberta; 8. bistrô; 9. centro de documentação e pesquisa; 10. copa).  
Fonte: IAB–RJ.

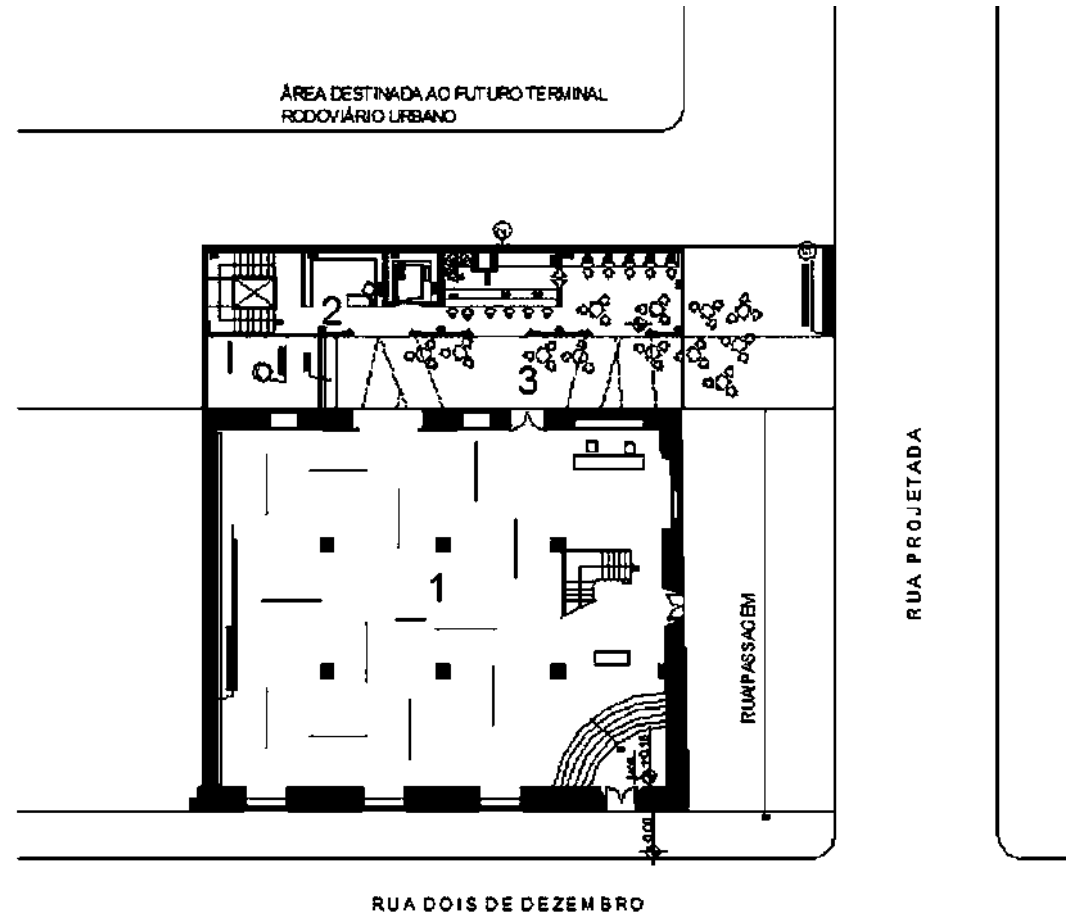


Figura 194 – Proposta de intervenção no Pavimento Térreo (1. galeria de arte contemporânea; 2. livraria; 3. bistrô).  
Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

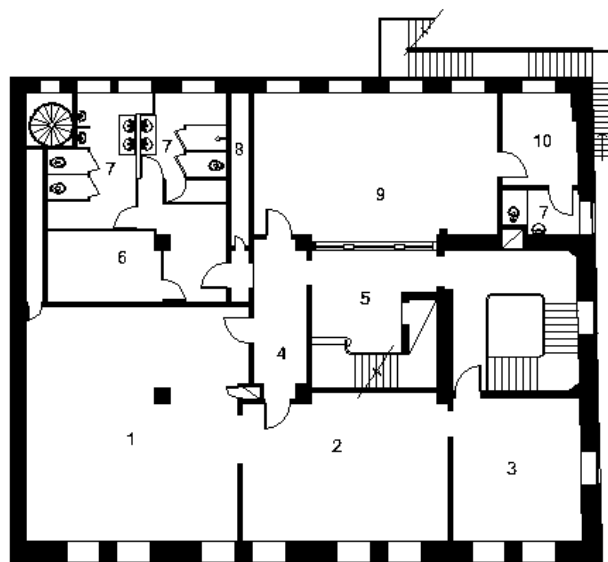


Figura 195 – Planta do 1º Pavimento antes da intervenção (1/2/3. sala de exposições; 4. circulação; 5. hall; 6. copa; 7. sanitários; 8. shaft; 9. administração; 10. depósito). Fonte: IAB–RJ.

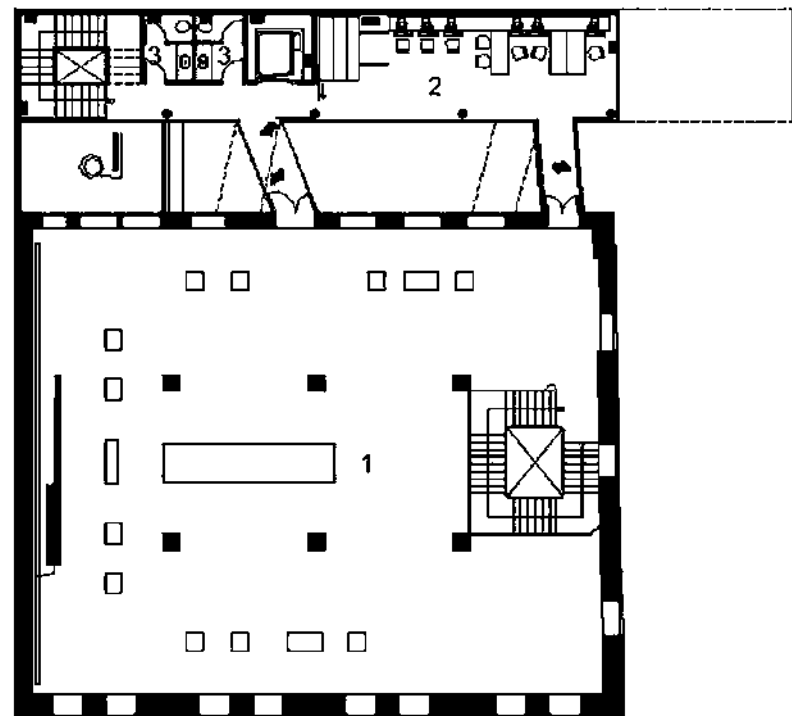


Figura 196 – Proposta de Intervenção na 1º Pavimento (1. galeria de exposições permanentes; 2. centro de pesquisa, arquivo e documentação; 3. sanitários). Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

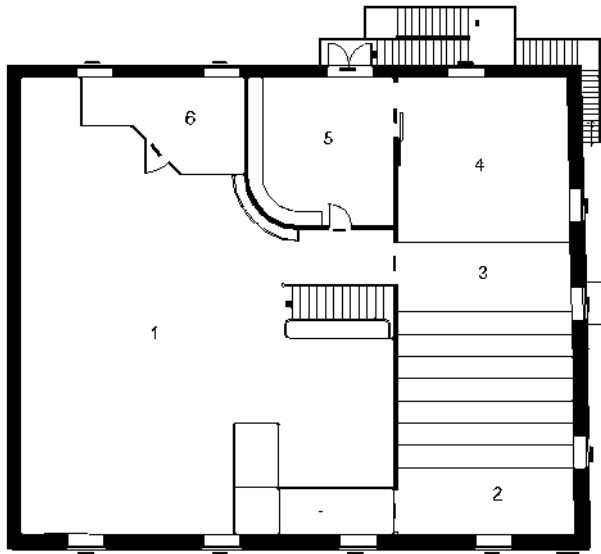


Figura 197 – Planta do 2º Pavimento antes da intervenção (1. sala de exposição de equipamentos; 2. acesso ao auditório; 3. platéia, 4. palco; 5. camarim; 6. depósito). Fonte: IAB–RJ.

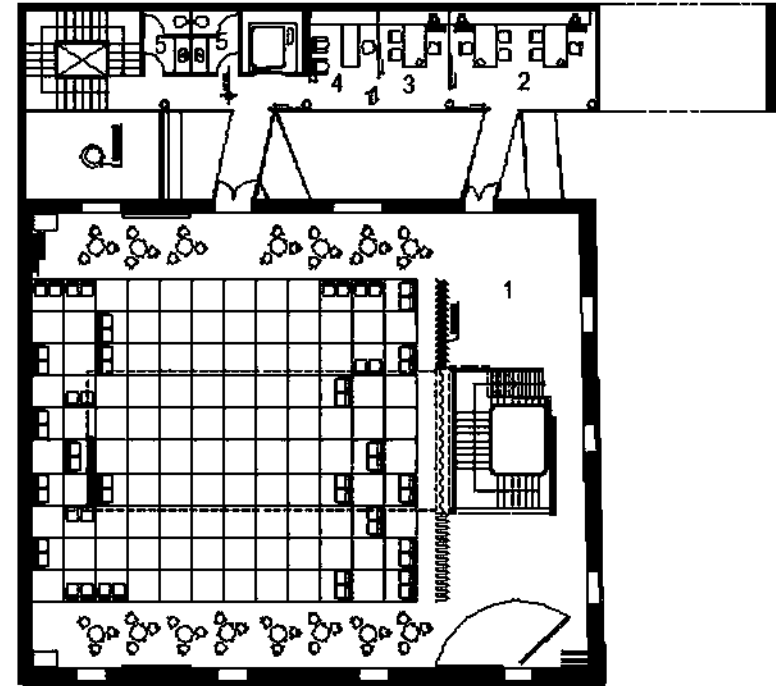


Figura 198 – Proposta de intervenção no 2º Pavimento (1. espaço transformável; 2. produção cultural; 3. assessoria de imprensa; 4. recepção; 5. sanitários). Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

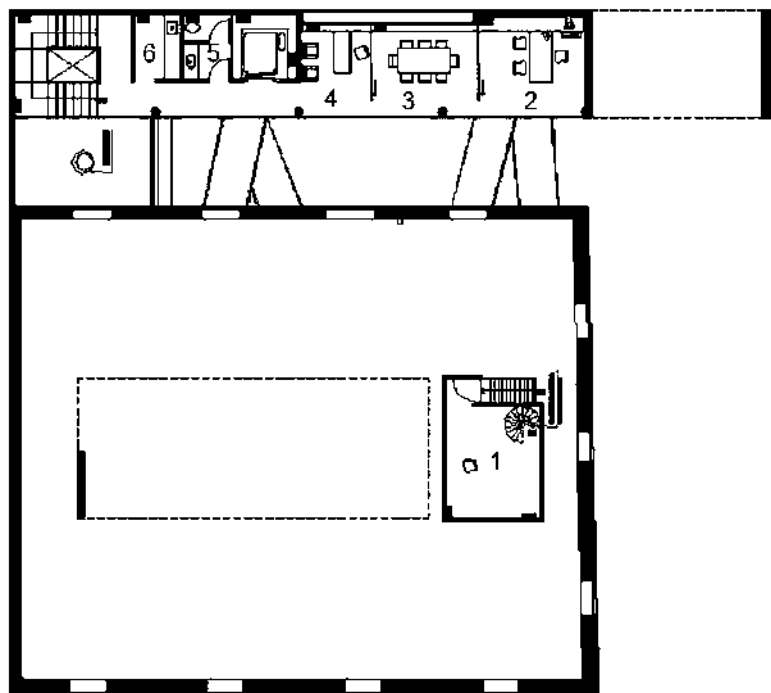


Figura 199 – Proposta para mezanino do 2º pavimento (1. sala de projeção; 2. diretoria; 3. reuniões; 4. recepção; 5. sanitários; 6. copa).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

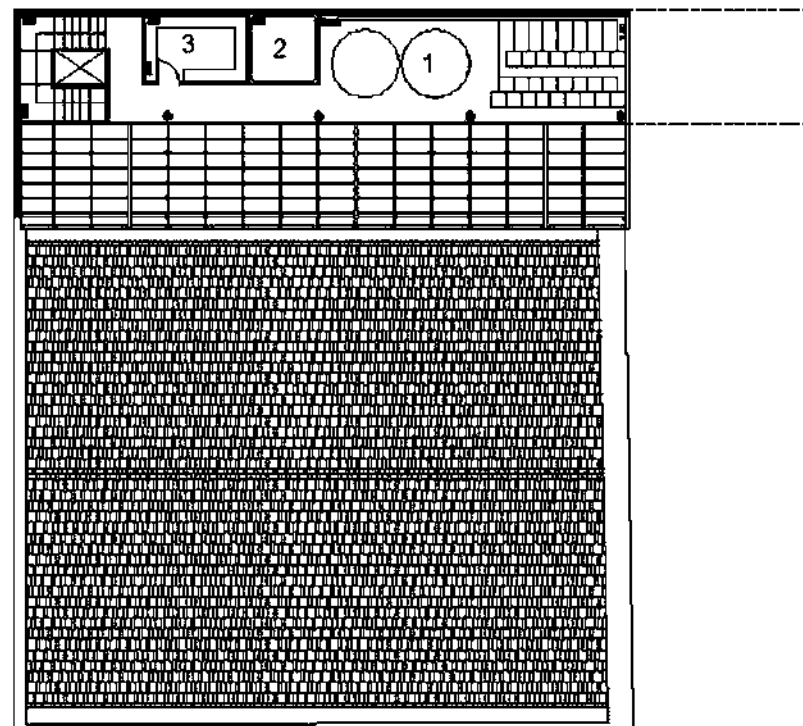


Figura 200 – Proposta de intervenção – Planta de Cobertura (1. reservatórios; 2. reservatório de incêndio; 3. depósito).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

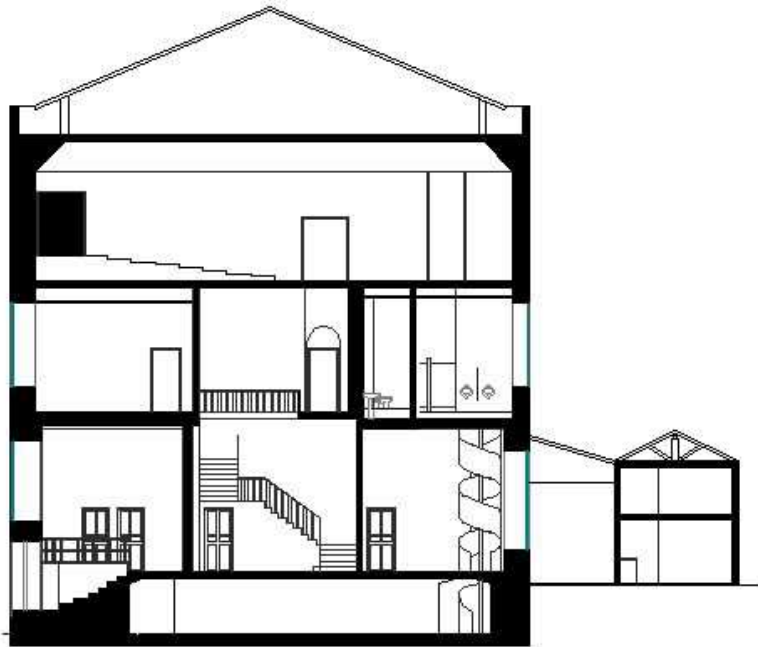


Figura 201 – Corte esquemático antes da intervenção.

Fonte: IAB/RJ.

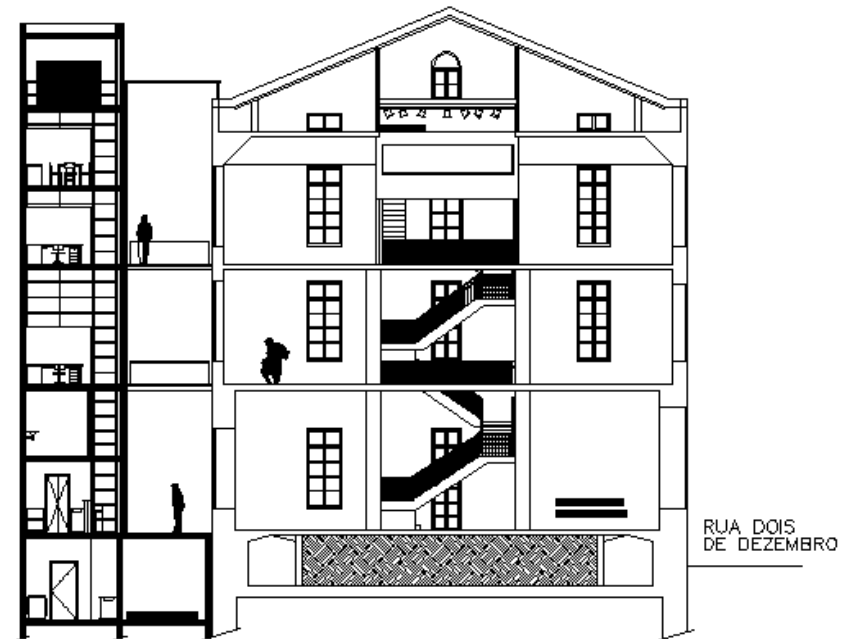


Figura 202 – Proposta de intervenção – corte esquemático.

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.





# 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 195,00 m<sup>2</sup>.

**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.

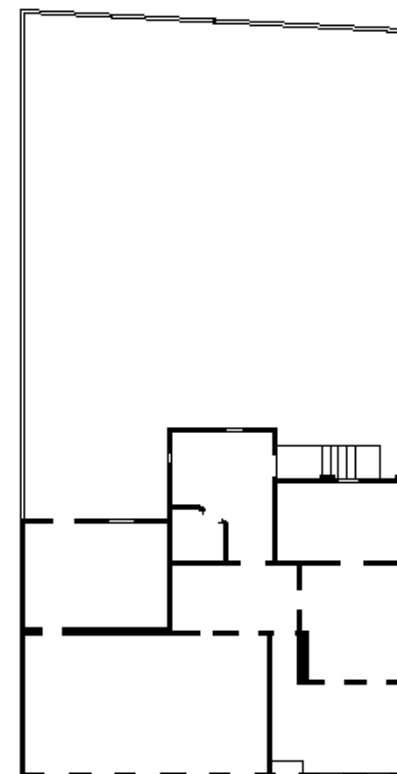


Figura 206 – Planta da edificação existente.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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<sup>2</sup>

**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.

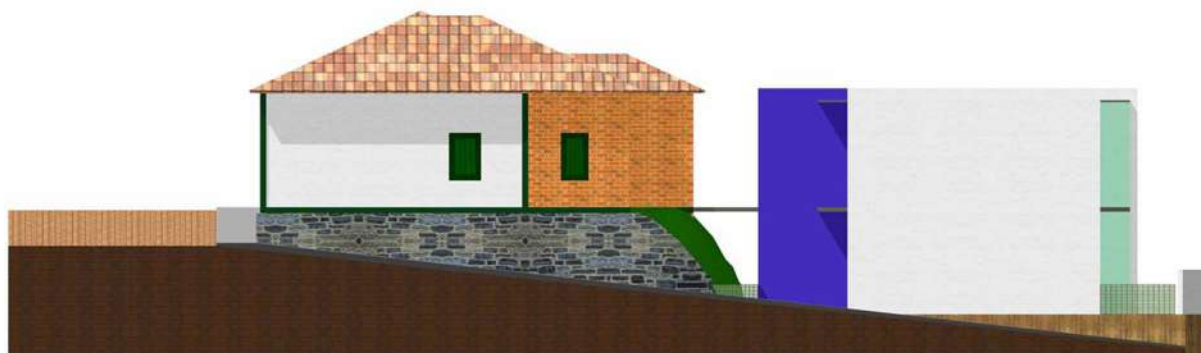


Figura 209 – Vista lateral da intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

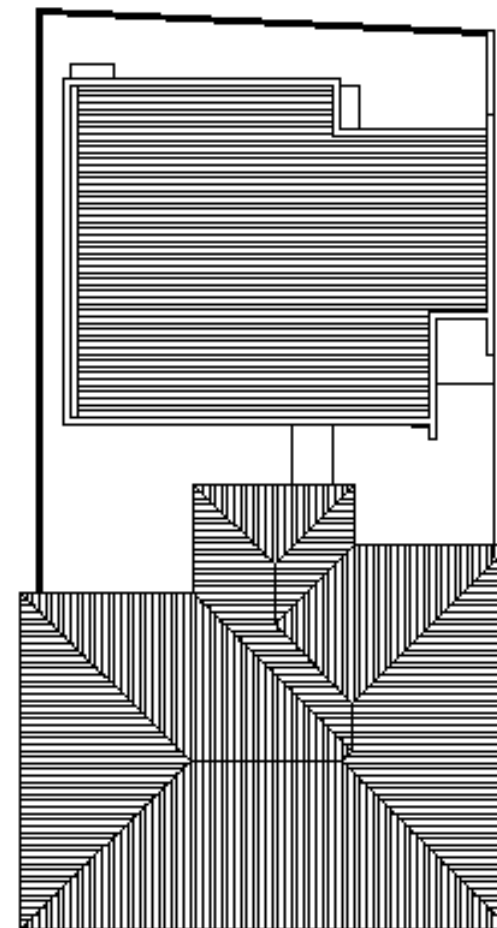


Figura 210 – Planta de Cobertura.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

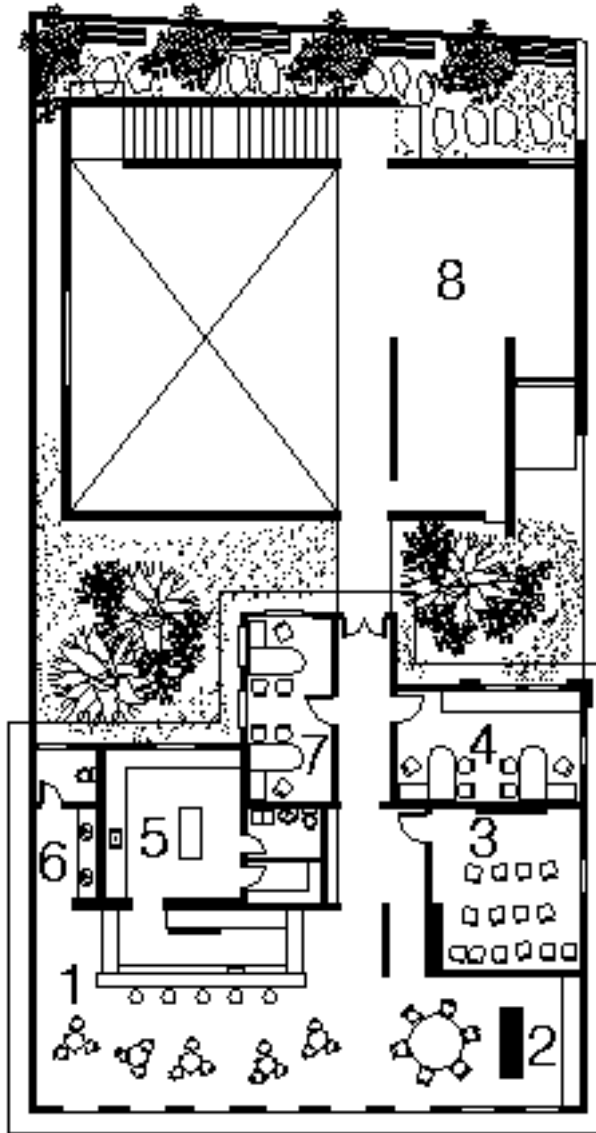


Figura 211 – Proposta da intervenção no pavimento térreo (1. bar/café; 2. uso múltiplo; 3. sala de vídeo; 4. administração; 5. cozinha; 6. sanitários; 7. administração; . exposições). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

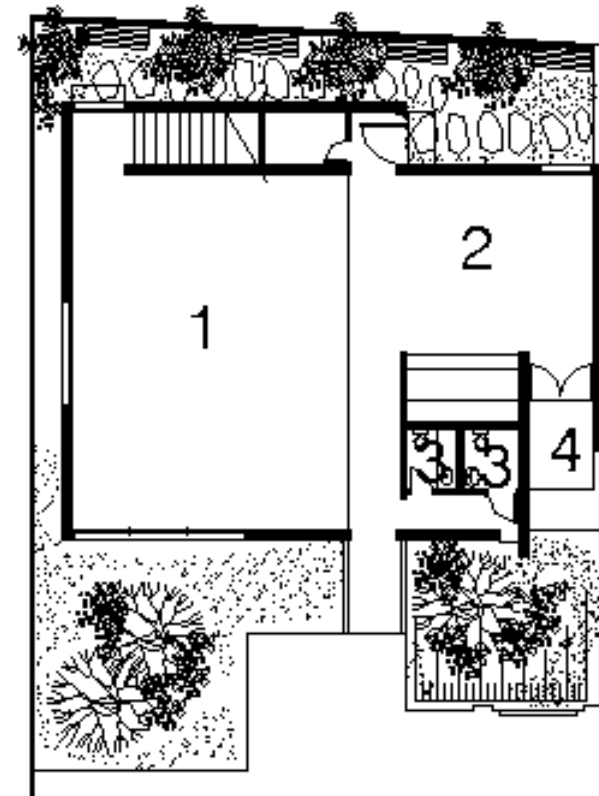


Figura 212 – Proposta da intervenção no pavimento inferior (1. salão de atividades gerais; 2. estar; 3. sanitários; 4. acesso. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

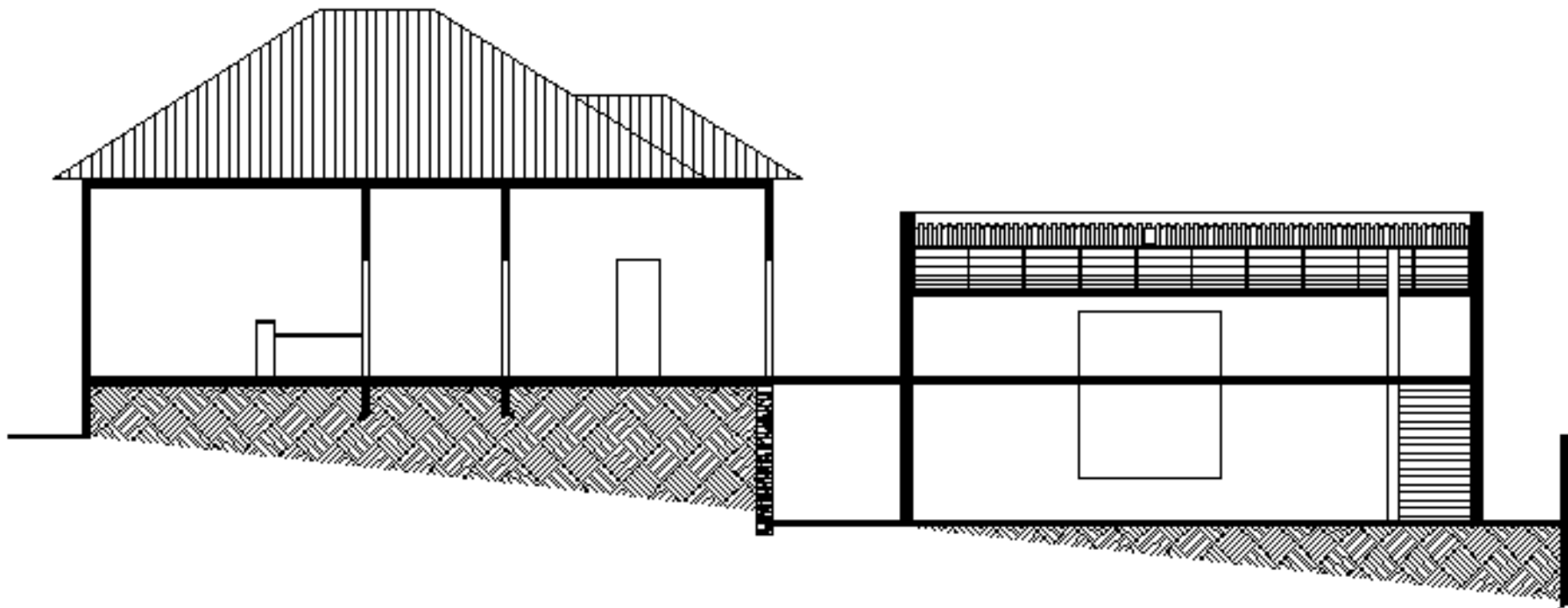


Figura 213 – Proposta da intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





## 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<sup>2</sup>

**Área construída:** 5.796,00 m<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup>: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; armazém de 1883: com 910,00 m<sup>2</sup>: edifício em alvenaria, térreo, com cobertura em estrutura de madeira e telhado cerâmico; gare de 1915 com 1522,00 m<sup>2</sup>: edificada com estrutura metálica inglesa.

## 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.

### 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



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



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

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<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup> 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.







## 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<sup>2</sup>

**Área construída:** 1575,00 m<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup>; hoje o terreno tem, aproximadamente, 4.800 m<sup>2</sup>). 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, mármore, 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.

**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.

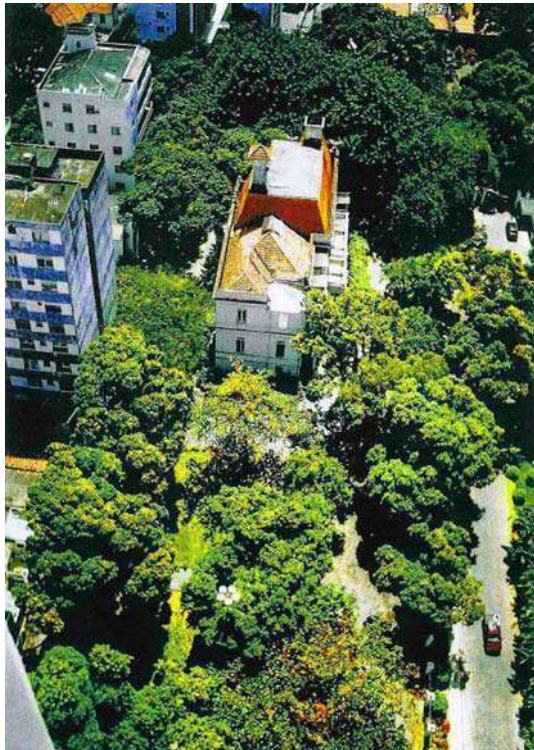


Figura 220 – Vista aérea antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

## 2.2. PRÉDIO NOVO

**Área construída:** 1.480,00 m<sup>2</sup>

**Uso:** museu

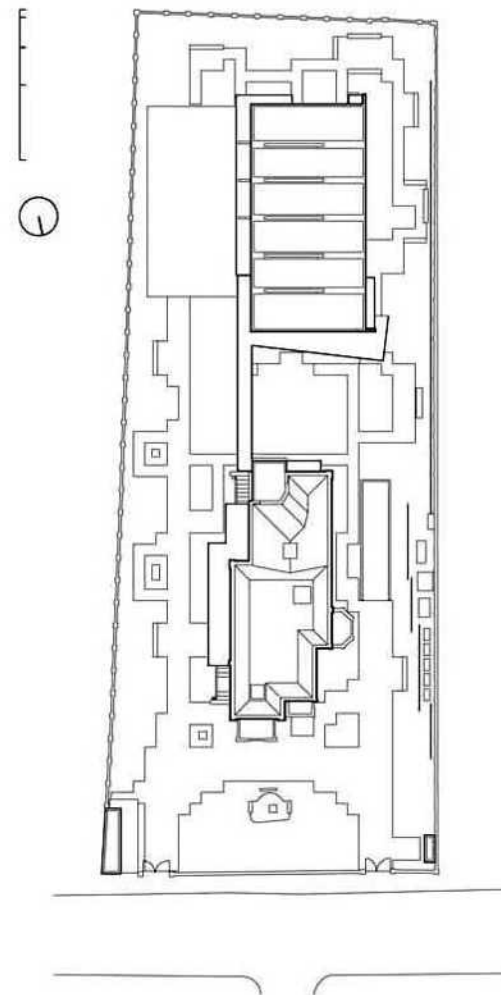
**Programa:** exposição temporária, depósito, reserva técnica, oficina, bar/café.

**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.



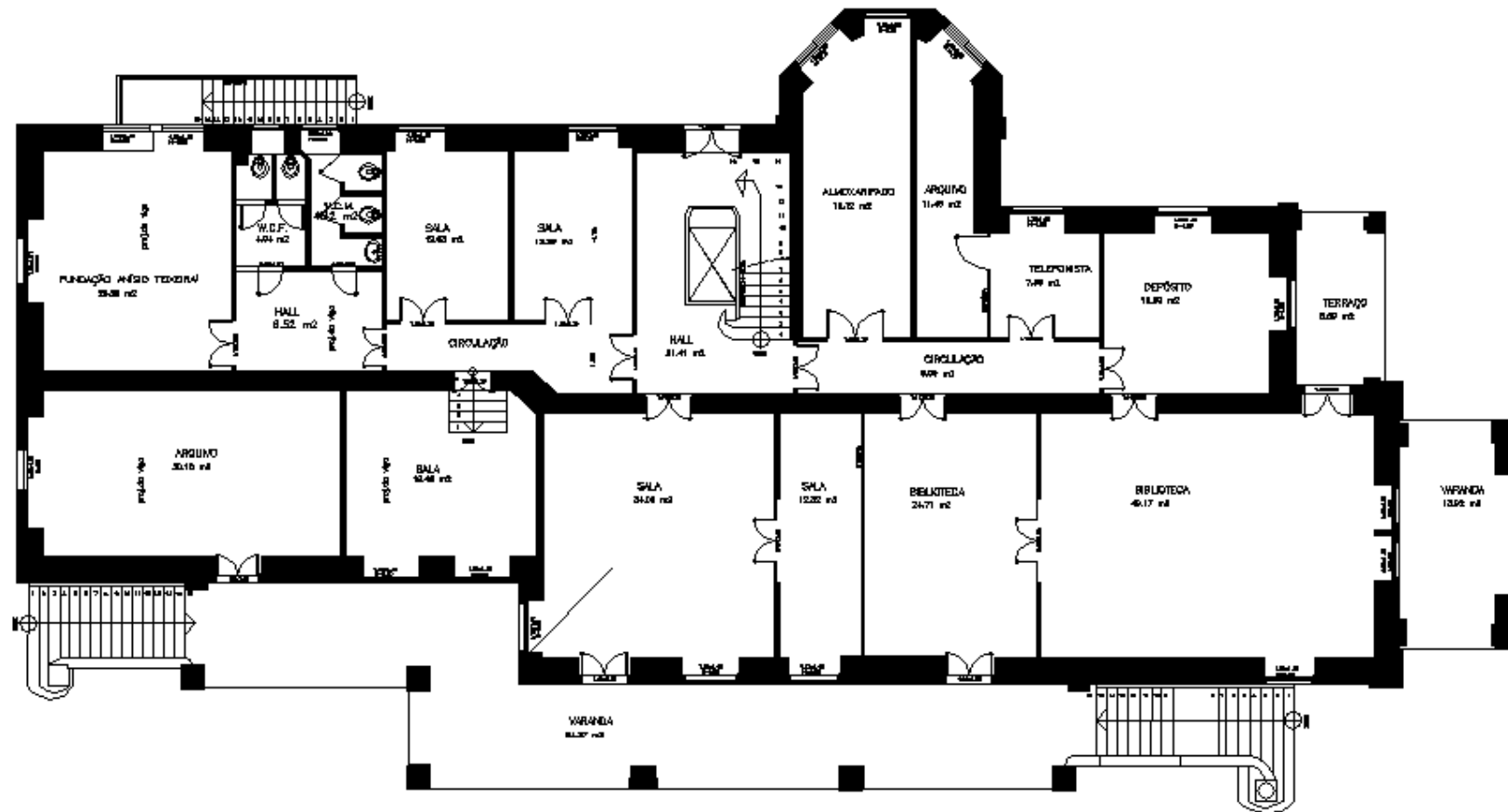


Figura 222 – Planta do Pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

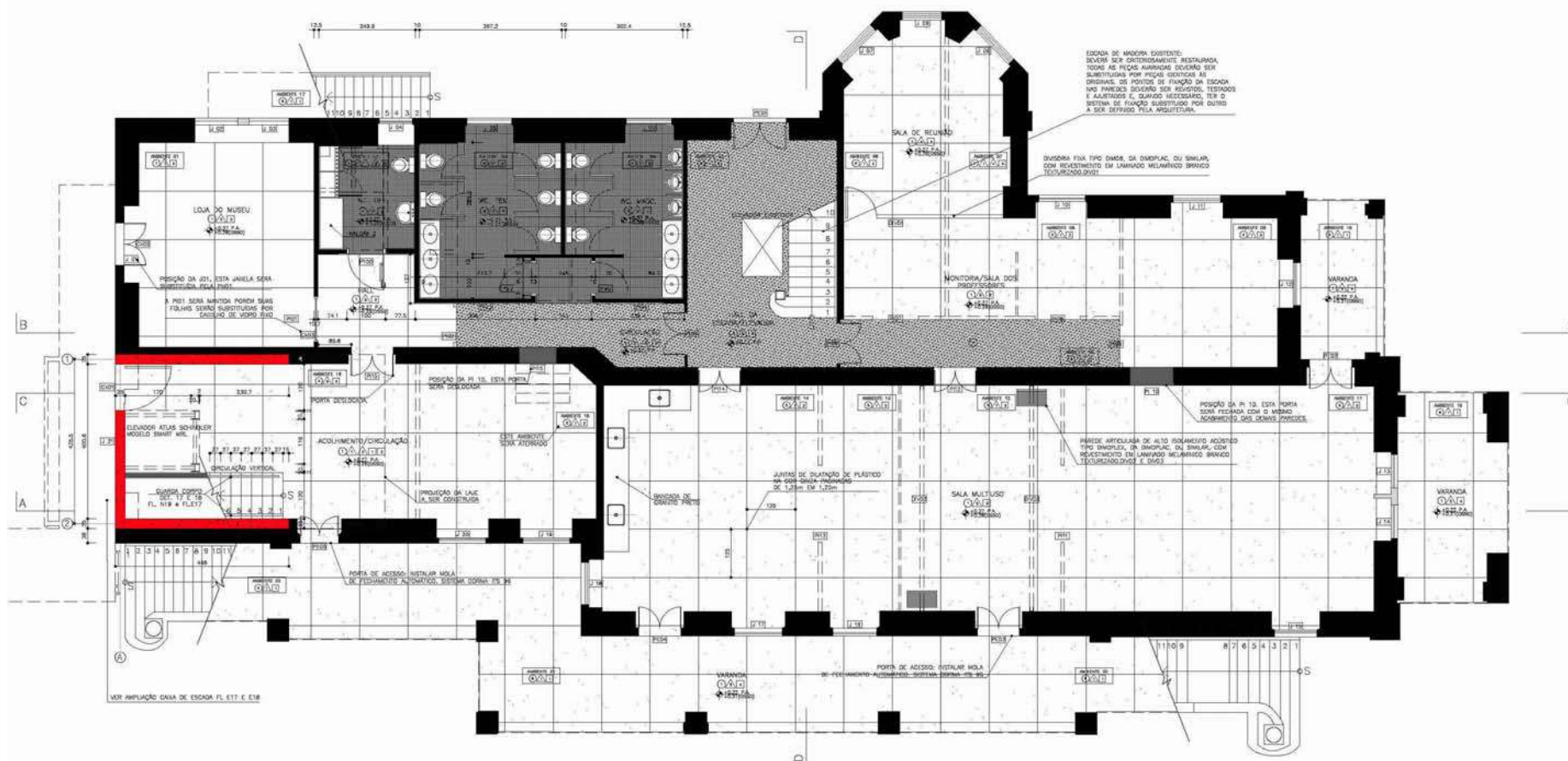


Figura 223 – Planta do Pavimento térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



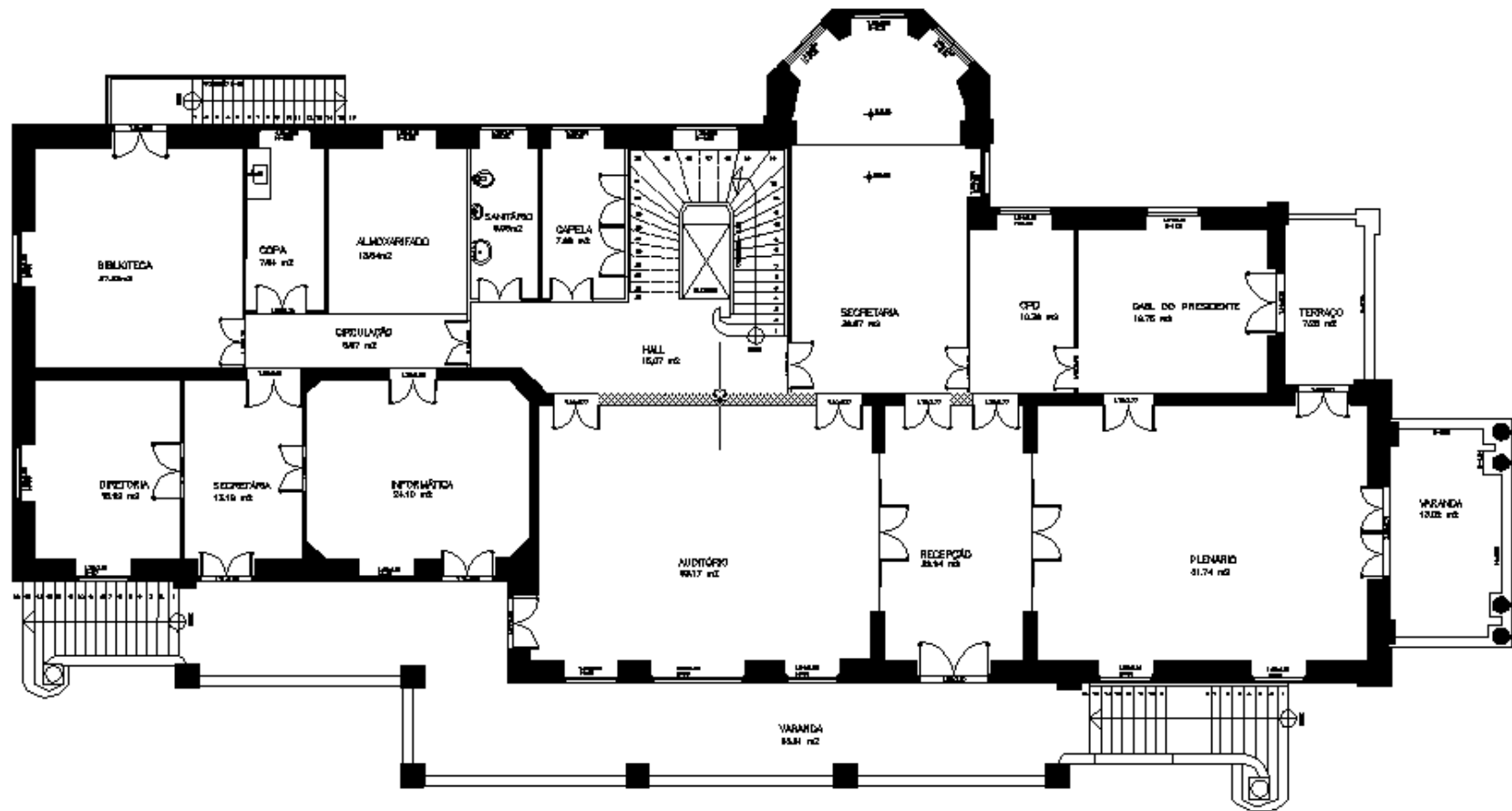


Figura 224 – Planta do 1º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



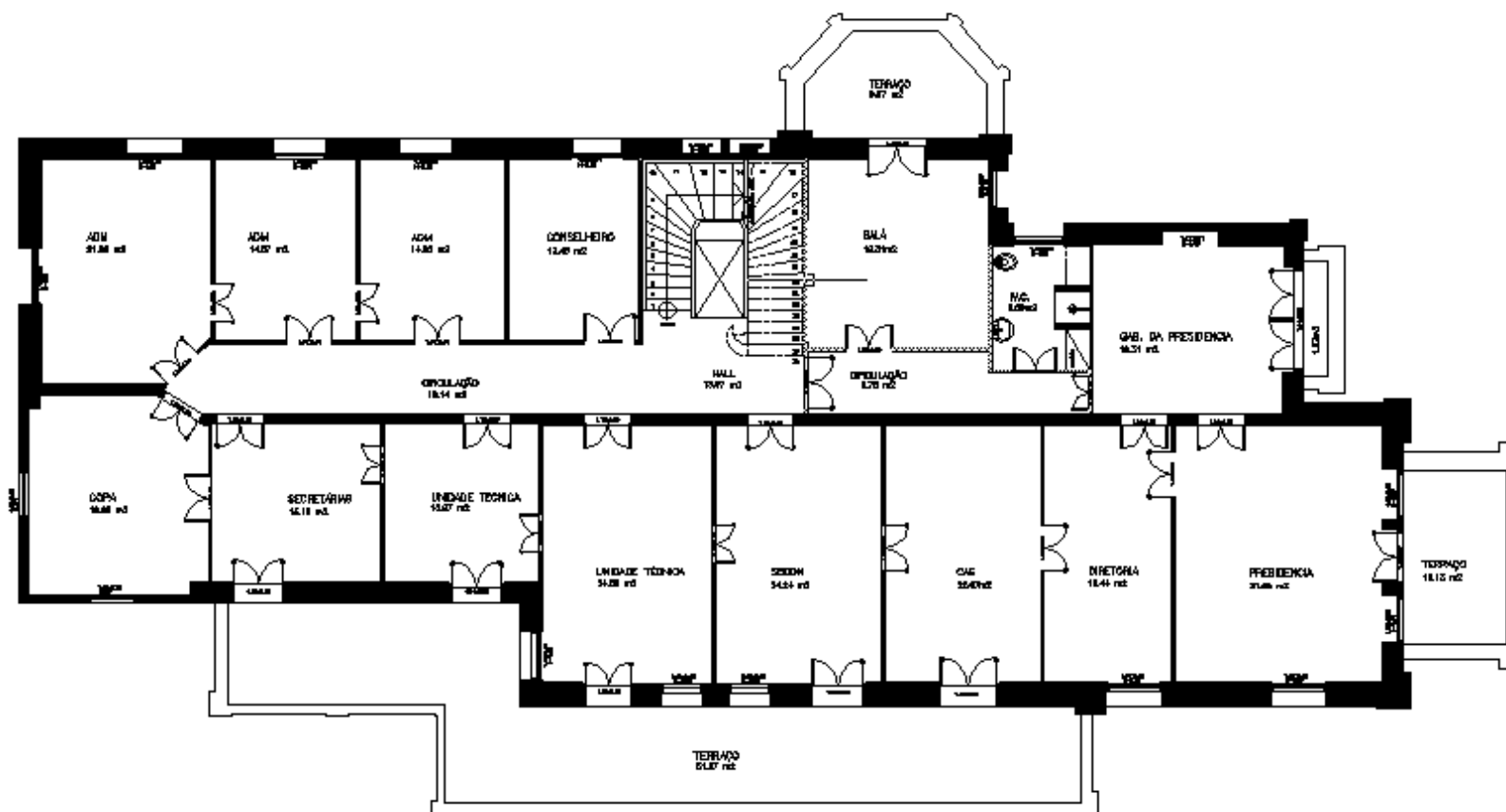


Figura 226 – Planta do 2º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





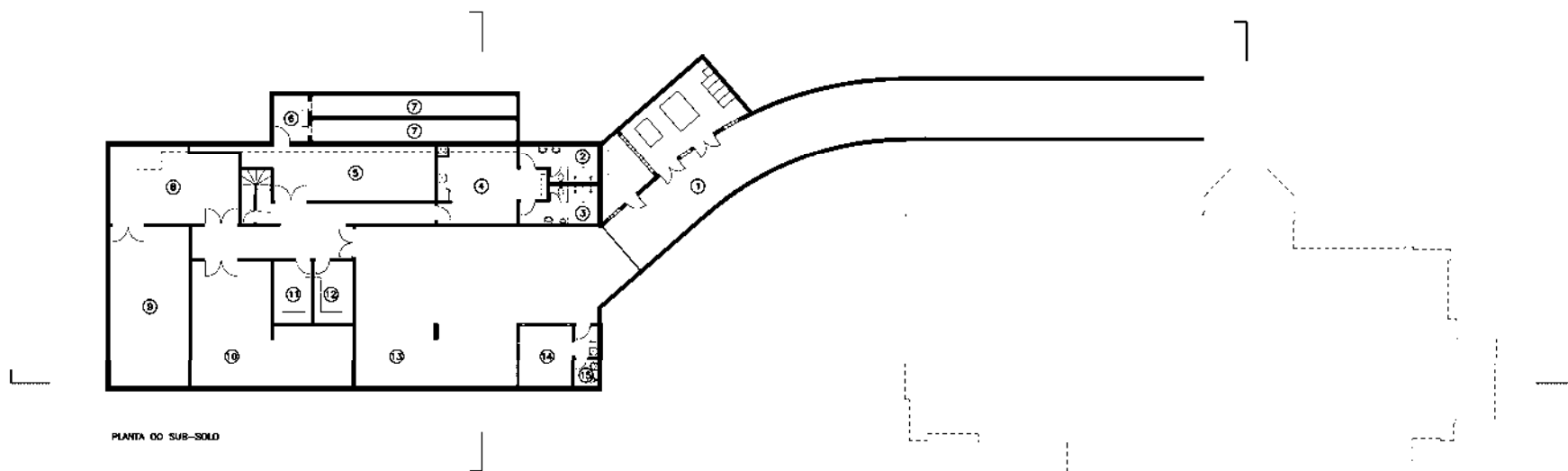


Figura 229 – Planta do Subsolo – prédio novo (1. acesso ao subsolo; 2. vestiário feminino; 3. vestiário masculino; 4. cozinha/refeitório; 5. ar condicionado; 6. acesso bombas e reservatório; 7. reservatório; 8. oficina/apoio; 9. reserva técnica; 10. depósito museu; 11. depósito café/bar; 12. depósito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

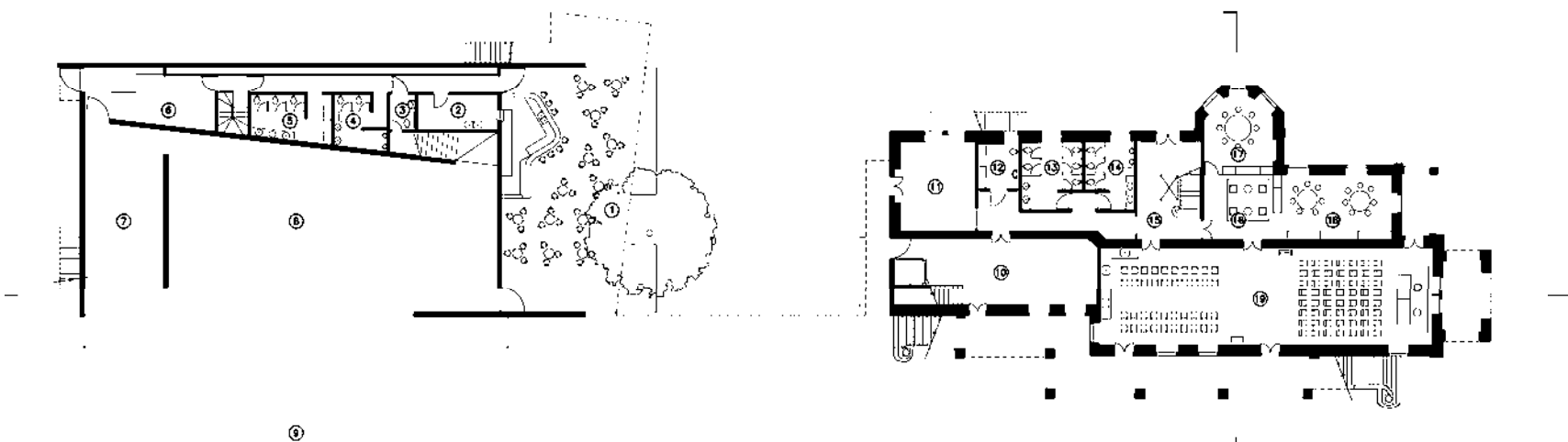


Figura 230 – Planta do Térreo – prédio novo. (1. café/bar; 2. cozinha; 3. WC deficiente físico; 4. WC masculino; 5. WC feminino; 6. apoio; 7. sala expositiva; 8. sala expositiva; 9. pátio de esculturas; 10. acolhimento; 11. livraria do museu; 12. WC deficiente físico; 13. WC feminino; 14. WC masculino;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



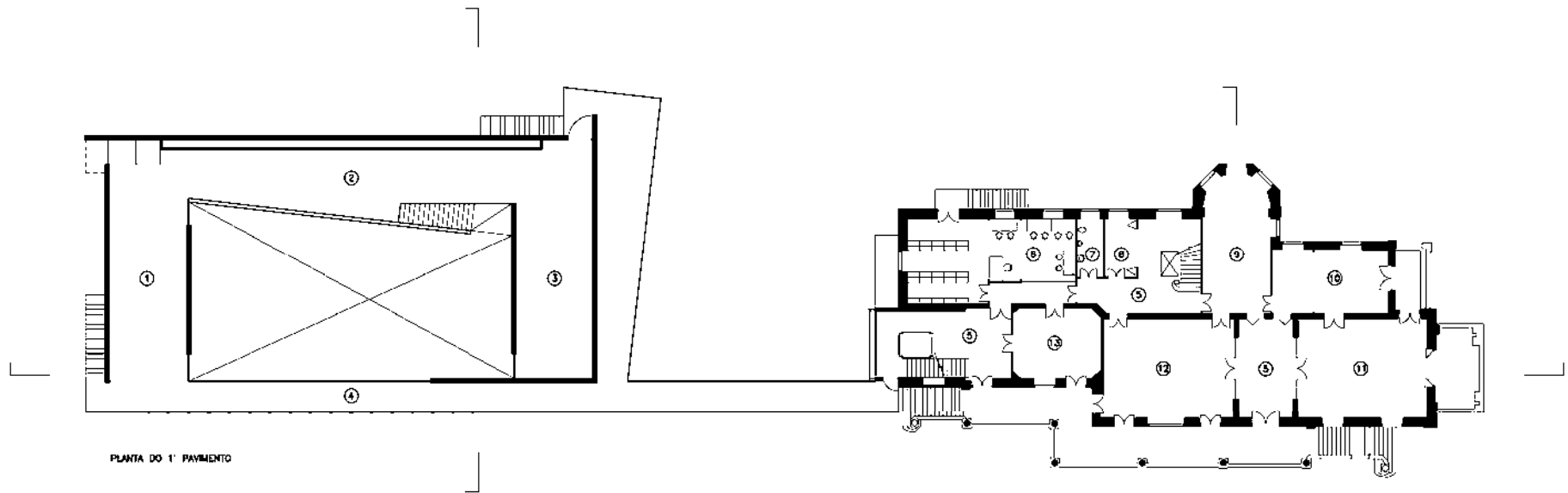


Figura 231 – Planta do Pavimento Superior – prédio novo (1. sala expositiva; 2. sala expositiva; 3. sala expositiva; 4. passarela de acesso. 5. hall; 6. centro de documentação; 7. WC; 8. memorial do palacete; 9. exposição permanente; 10. exposição permanente; 11. exposição permanente; 12. exposição permanente;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

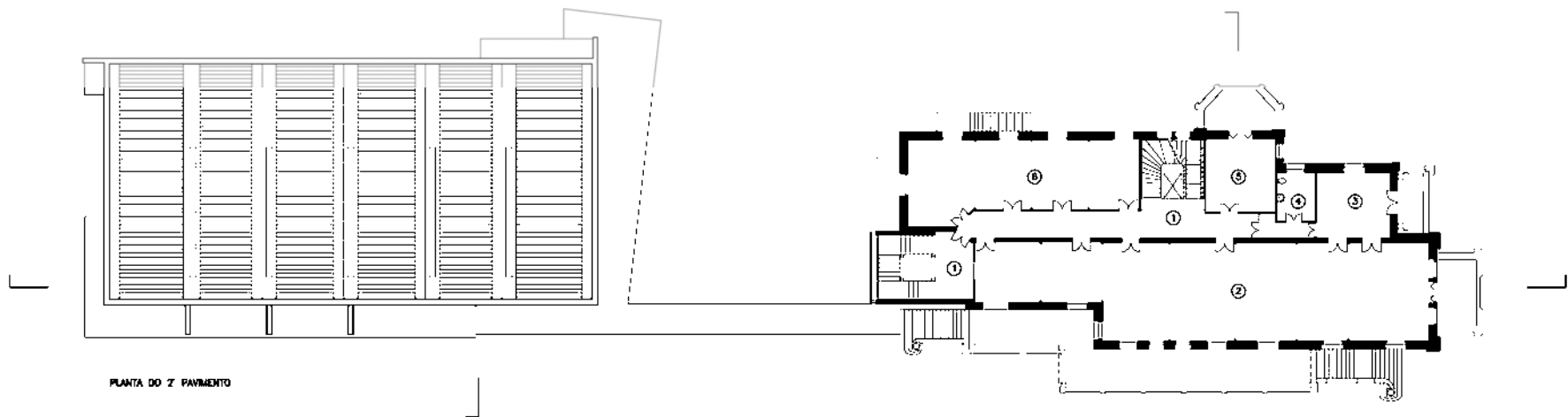


Figura 232 – Planta de cobertura – prédio novo (1. hall; 2. exposição permanente; 3. exposição permanente; 4. WC; 5. exposição permanente; 6. exposição permanente; 7. administração). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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.

MUSEU RODIN BAHIA

## 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.*

Documento 010 – Carta de Emanuel 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 BAHIA

*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 Fundação 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.*

## MUSEU RODIN BAHIA

**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 quarenta obras, uma pequena biblioteca, um pequeno auditório, uma pequena reserva técnica, uma sala de arte-educação para crianças deficientes visuais, ateliês de marfins e modelagem, um café e uma lojinha.*

**Sugestão:**

*Paroco 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, a 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.*

## MUSEU RODIN BAHIA

- 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 exequível 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*

## MUSEU RODIN BAHIA

*Rodin" seja propulsor de ações na área 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*







## 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<sup>2</sup>

**Área construída:** 21.492,70 m<sup>2</sup> (8.619,00 m<sup>2</sup> – edificação principal e 12.873,70 m<sup>2</sup> – 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, funcionando 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.

## 2.1. INTERVENÇÃO

**Autoria:** Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

**Data do Projeto:** 2001.

**Data da Construção:** o escritório Brasil Arquitetura não venceu o concurso<sup>10</sup>.

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

## 2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

---

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



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





Figura 238 – Fachada principal – levantamento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

**Área acrescida:** a edificação principal tem 8.619,00 m<sup>2</sup>

**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*.

## 2.2. PRÉDIO NOVO – anexo ao edifício histórico

**Área construída:** 10.000,00 m<sup>2</sup>

**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–mastos 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.

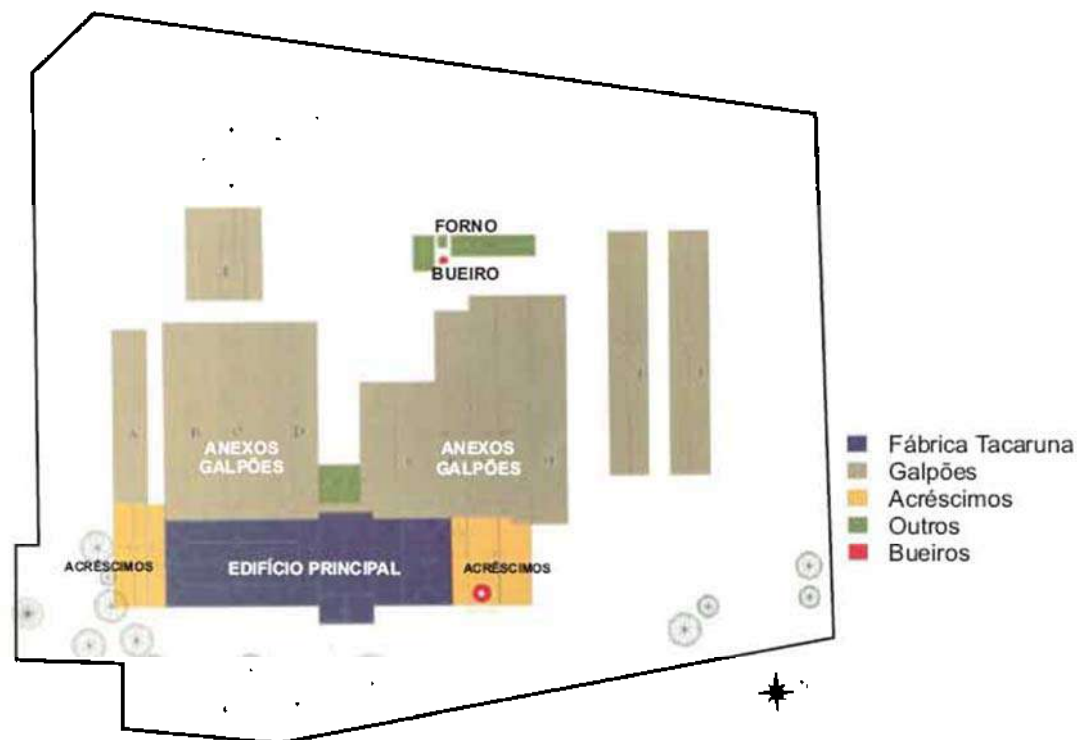






Figura 241 – Implantação com proposta de intervenção (1. Edifício antigo; 2. edifício novo; 3. hotel; 4. concha acústica; 5. Memorial de integração das artes). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

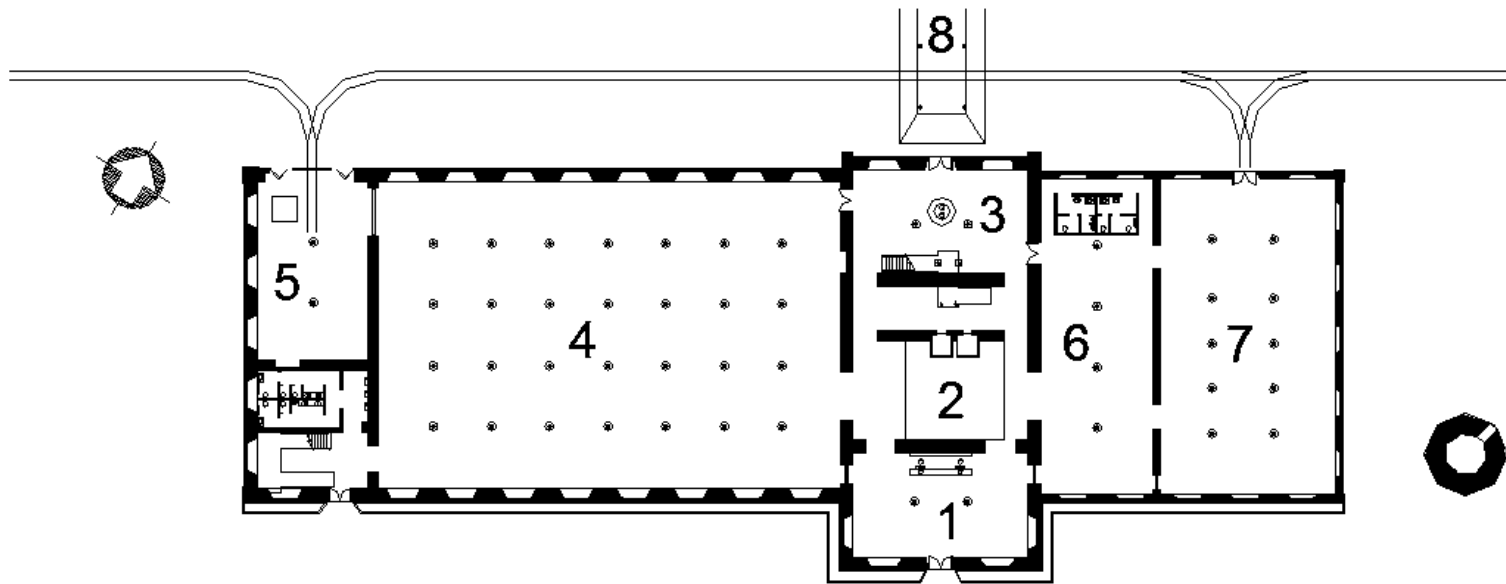


Figura 242 – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do pav. Térreo (1. hall de acesso; 2. circulação vertical; 3. hall de conexão com o prédio novo; 4. exposições temporárias; 5. linha do trenzinho de serviços; 6. circulação; 7. centro de interpretação; 8. marquise de ligação com prédio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

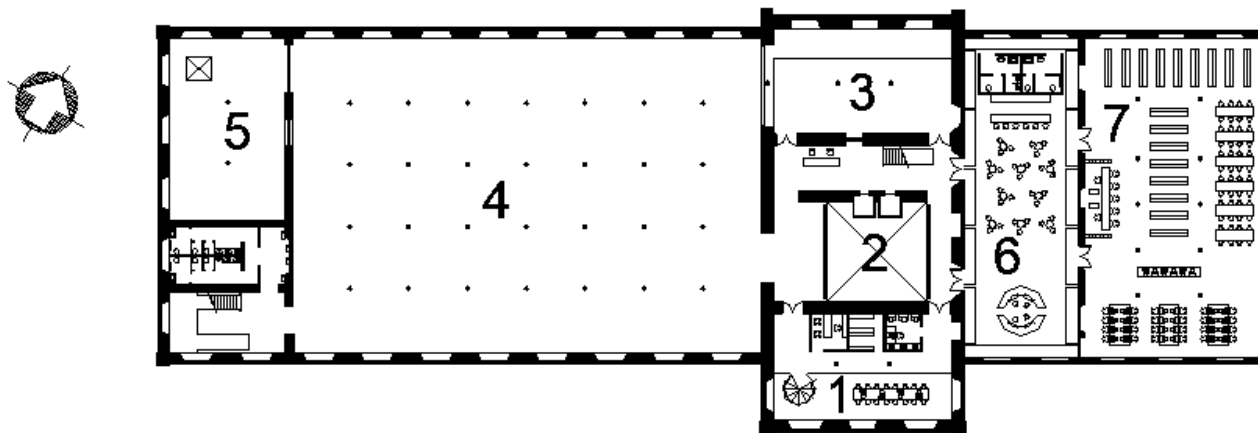


Figura 243 - Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 1º pavimento (1. centro de documentação; 2. circulação vertical; 3. reserva técnica 2; 4. exposição permanente; 5. reserva técnica 1; 6. loja/café; 7. centro de documentação). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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.

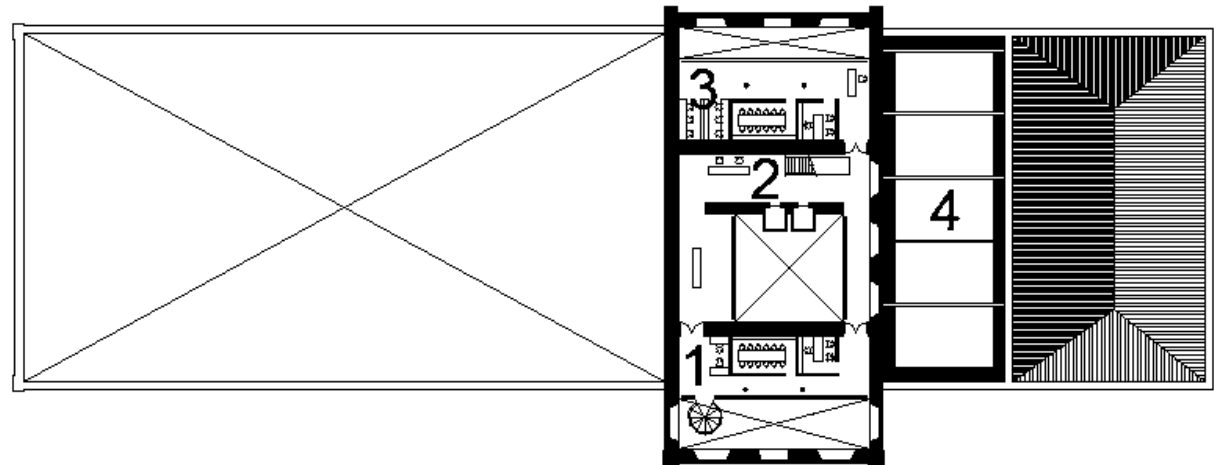
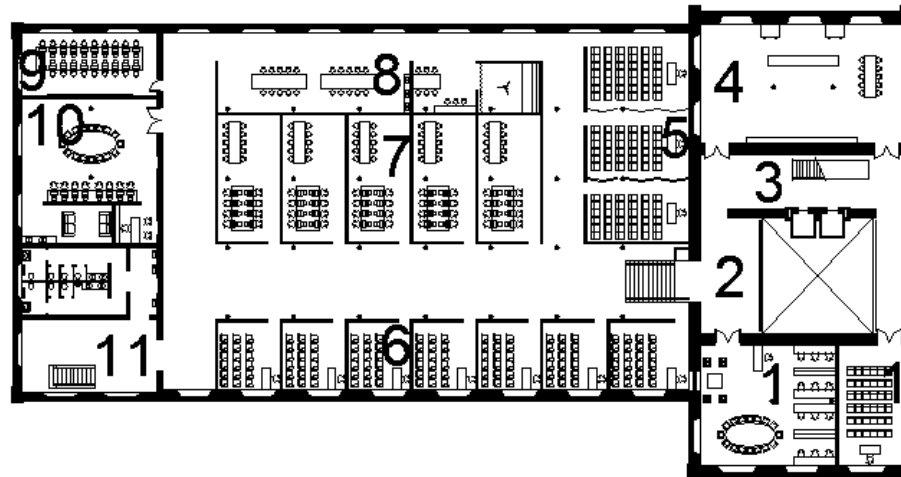


Figura 245 - Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º pavimento (1. setor de imprensa; 2. circulação vertical; 3. circulação; 4. atelier do artista; 5. salas auditório; 6. salas de aula; 7. oficinas e estúdios; 8. salas de aula; 9. oficina de informática; 10. sala de professores; 11.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



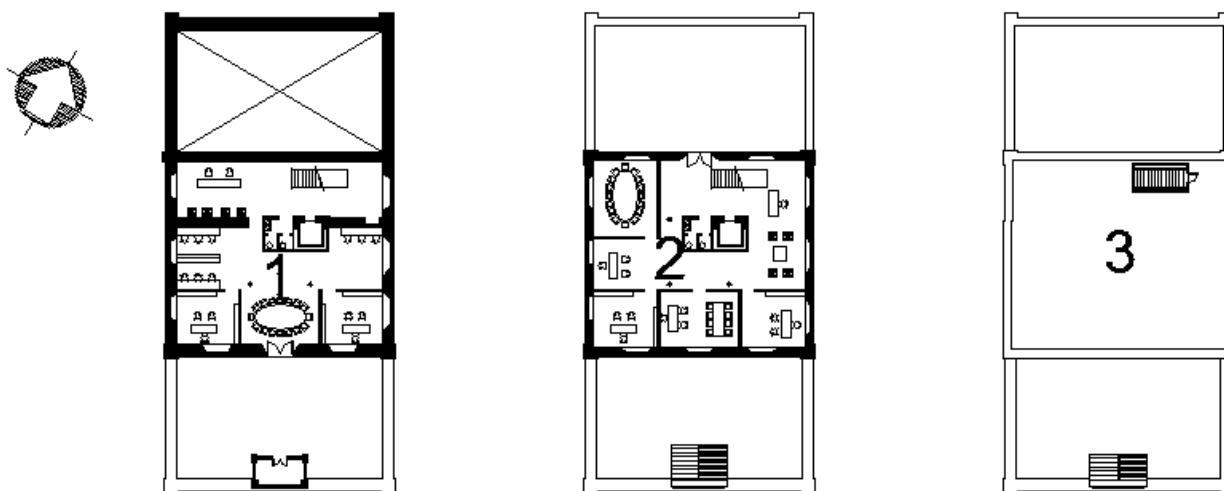


Figura 246 - Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º, 4º e 5º pavimento (1. administração geral; 2. conselho gestor; 3. terraço). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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

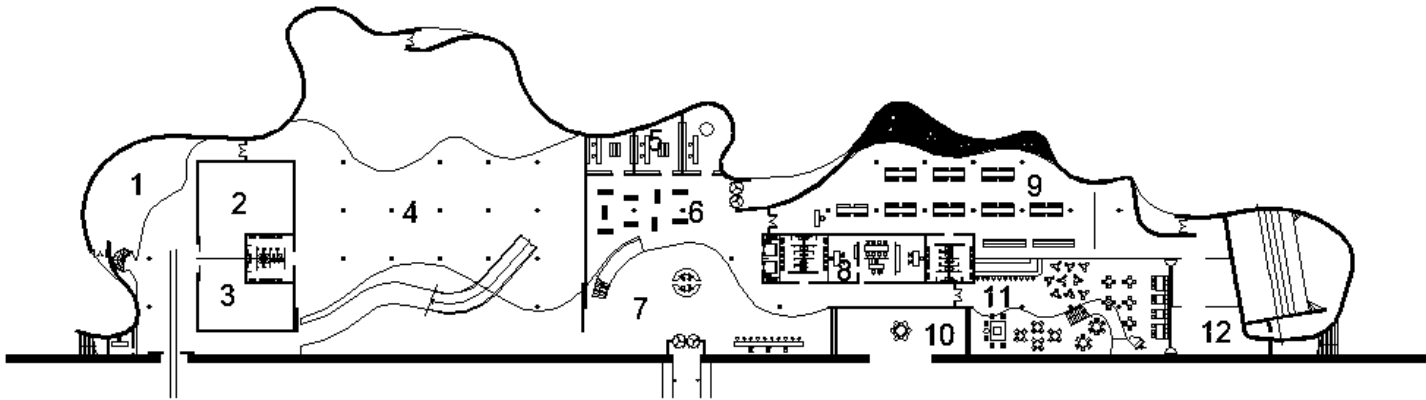


Figura 248 - Proposta para prédio novo - planta do pav. térreo (1. oficina geral e manutenção; 2. depósito; 3. depósito; 4. salão de mostras e feiras; 5. loja; 6. estar; 7. hall; 8. diretoria; 9. restaurante; 10. chaminé; 11. café/restaurante; 12. cozinha).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

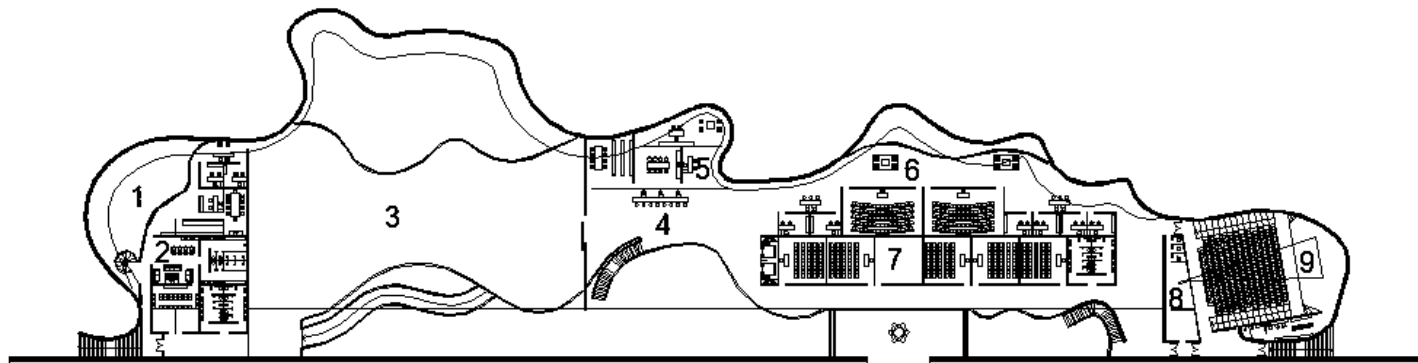


Figura 249 - Proposta para prédio novo - planta do 1º pavimento (1. estar funcionários; 2. administração das mostras e feiras; 3. salão de mostras e feiras; 4. recepção; 5. instituto do Terceiro Milênio; 6. estar; 7. auditório; 8. sala de apoio; 9. auditório).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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 exequibilidade. 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;

Concurso n.º 002/2002 - Concurso Tacaruna - ATA DA COMISSÃO JULGADORA

- ☞ Uma clara definição formal do antigo e do novo resultando num todo íntegro, 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 a 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:

Concurso n.º 002/2002 - Concurso Tacaruna - ATA DA COMISSÃO JULGADORA

☞ Potencializar edificadamente, a área de intervenção, buscando atingir a superfície construtiva máxima de 44.000m<sup>2</sup> estabelecida para as novas construções no terreno de 51.465m<sup>2</sup> (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*, antiguidades, gastronomia 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 agora, 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 tomar-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	EXEQUIBILIDADE	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







## 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<sup>2</sup>

**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 frente 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<sup>2</sup>

**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.

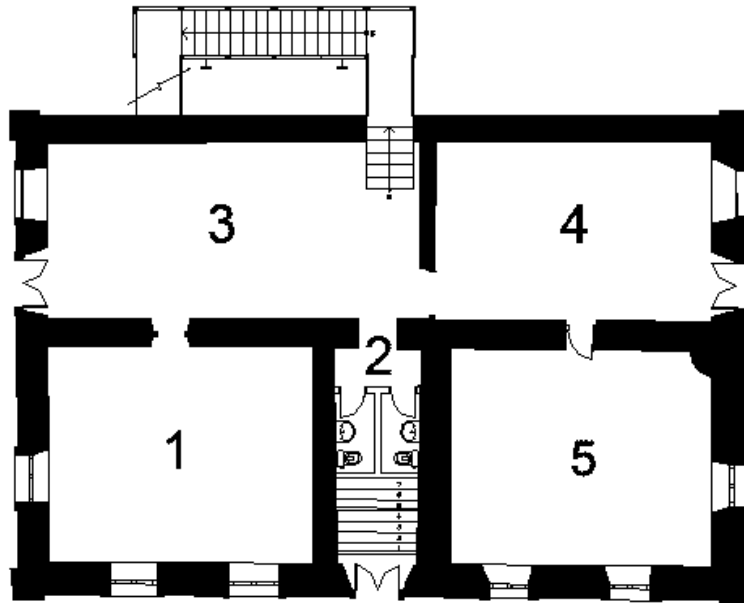


Figura 250 – Proposta de planta para o Pavimento Térreo (1. Sala de Exposições Temporárias; 2. Sanitários; 3. Sala dos Saberes e Fazeres; 4. Loja/Café; 5. Sala de Câmara e Cadeia). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

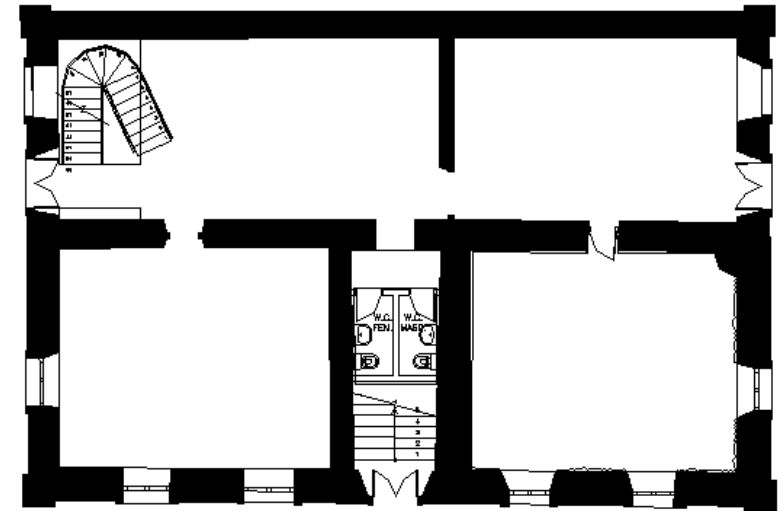


Figura 151 – Planta do Pavimento Térreo executada. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

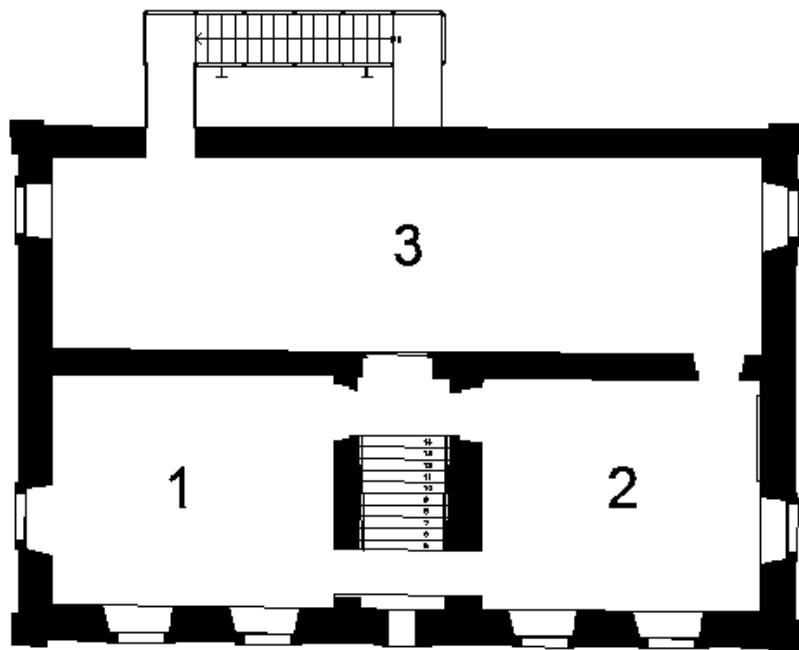


Figura 252 – Proposta de planta para o Pavimento Superior (1. Sala da Civilização Indígena; 2. Sala dos Navegadores; 3. Sala do Encontro).

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

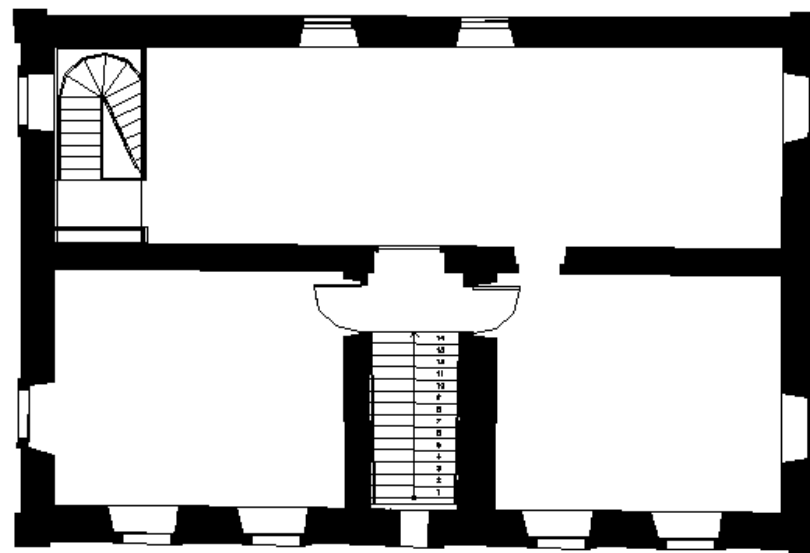


Figura 253 – Planta do Pavimento Superior executada.

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.

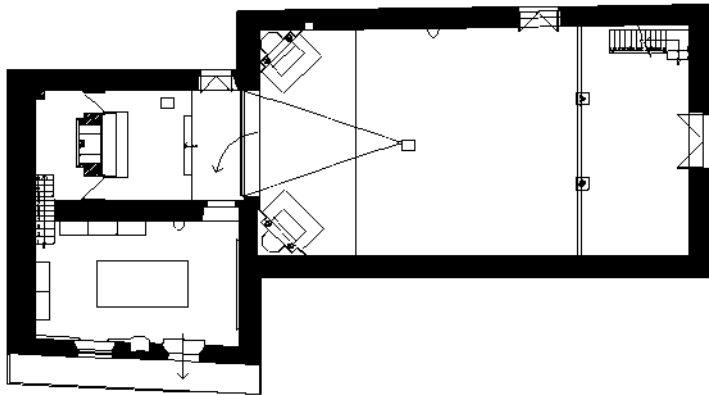


Figura 260 – Planta de estudo para Igreja de São Benedito – pequeno auditório.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 261 – Igreja de São Benedito. Foto: Patricia Viceconti. Nahas.





# 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<sup>2</sup>

**Área construída:** 17.806,00 m<sup>2</sup>

**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 Sucrierie Brésiliennes* 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 (Ubase), 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.

**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.

#### 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 ferro. 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 262 – Prédio 01 – Residência.

Foto: Anália Amorini.

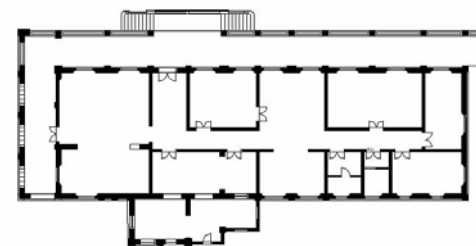


Figura 263 – Planta do prédio 01 – Residência.

Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.





Figura 264 – Prédio 02 – antigo apoio administrativo. Foto Anália Amorini.

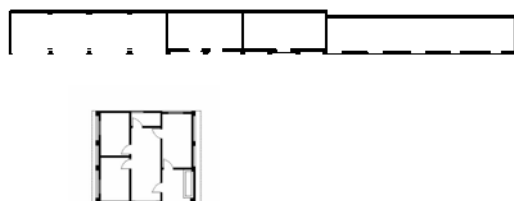


Figura 265 – Conjunto do prédio 03 – antigo Apoio Administrativo. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



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.

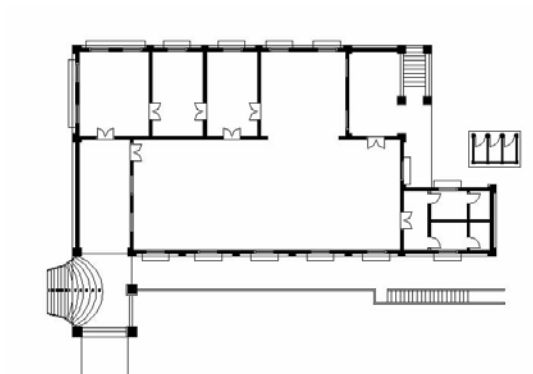


Figura 268 – Planta do prédio 04 – antigo  
escritório. Fonte: Prefeitura Municipal de  
Piracicaba.

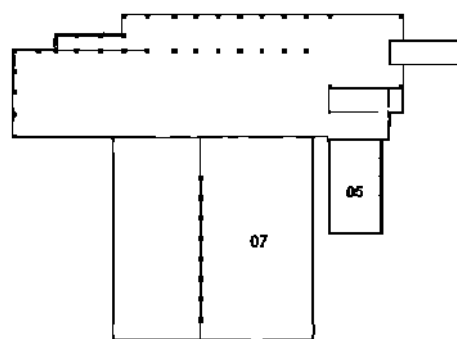


Figura 270 – Planta dos prédios 05 e 07 –  
antiga moenda, refinaria e fabricação. Fonte:  
Prefeitura Municipal de Piracicaba.

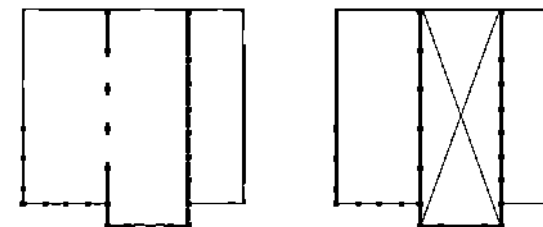


Figura 272 – Planta do prédio 06 – antiga destilaria.  
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 273 – Prédio 08. Foto Anália Amorini –  
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

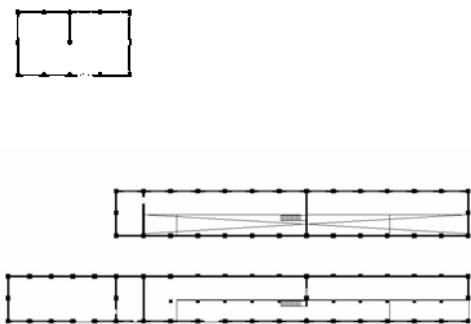


Figura 274 – Planta dos prédios 08 e 08a –  
antigo almoxarifado. Fonte: Prefeitura  
Municipal de Piracicaba.

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 francesas). 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.



Figuras 275 e 276 – Prédios 09 e 10.

Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

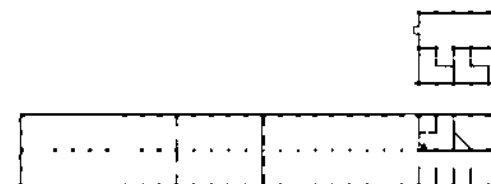


Figura 277 – Planta dos prédios 09 e 10 – antiga oficina e manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



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.

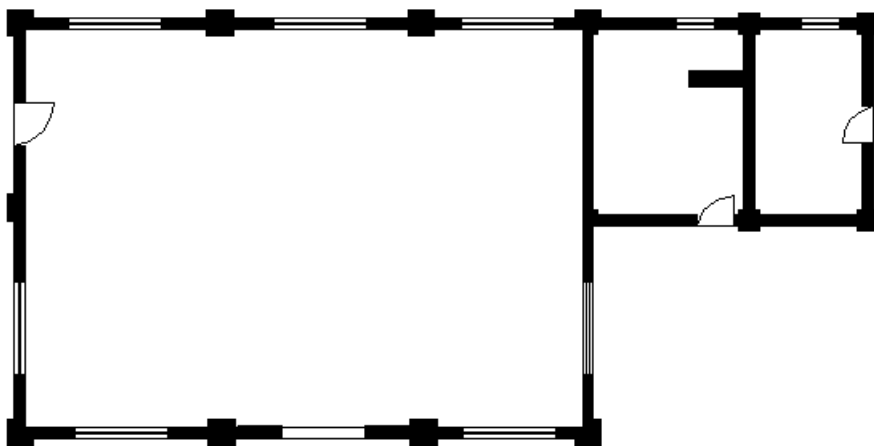


Figura 280 – Planta do prédio 11 – antigo apoio às oficinas. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

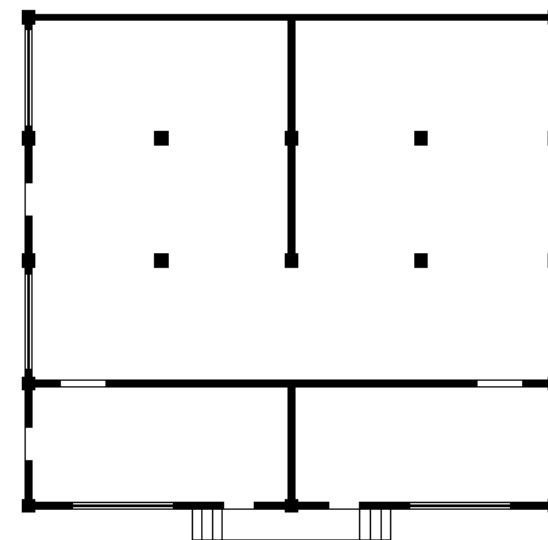


Figura 282 – Planta do prédio 13 – antiga mercenaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

- 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.
- 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).
- 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 283 – Prédio 14. Foto Anália Amorini –  
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

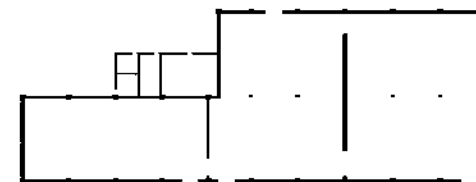


Figura 284 – Planta do prédio 14 – antigo  
armazém. Fonte: Prefeitura Municipal de  
Piracicaba.





Figura 285 – Prédio 14<sup>a</sup>. Foto Anália Amorini  
– Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 287 – Prédio 14<sup>b</sup>. Foto Anália Amorini  
– Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

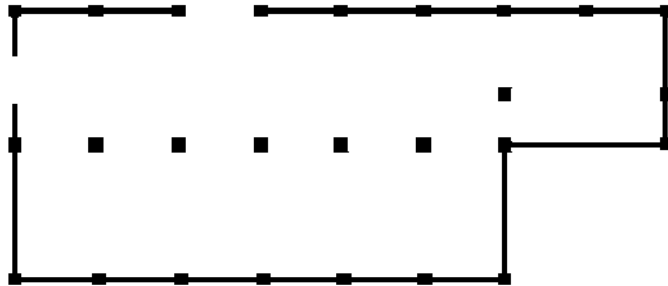


Figura 286 – Planta do prédio 14a – antigo armazém  
.Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

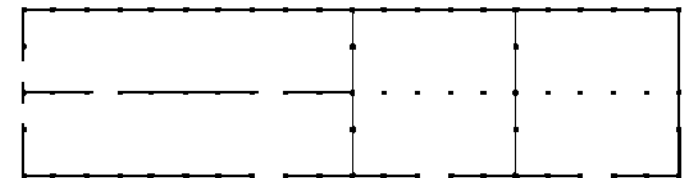


Figura 288 – Planta do prédio 14b – antigo armazém  
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 289 – Prédio 14c. Foto Anália Amorini –  
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 291 – Prédio 15. Foto Anália Amorini –  
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.



Figura 293 – Prédio 17. Foto Anália Amorini –  
Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.

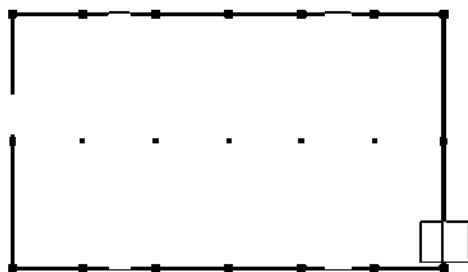


Figura 290 – Planta do prédio 14a –  
antigo armazém. Fonte: Prefeitura  
Municipal de Piracicaba.

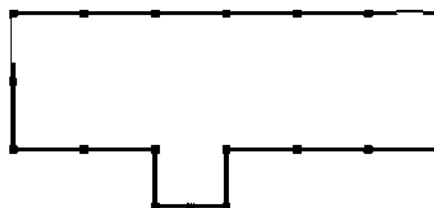


Figura 292 – Planta do prédio 15 –  
manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de  
Piracicaba.

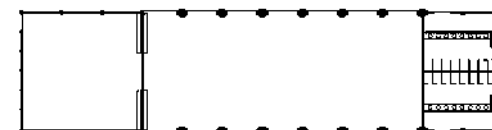


Figura 294 – Planta do prédio 17 – serralheria e  
carpintaria. Fonte: Prefeitura Municipal de  
Piracicaba.

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<sup>2</sup>.

**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).

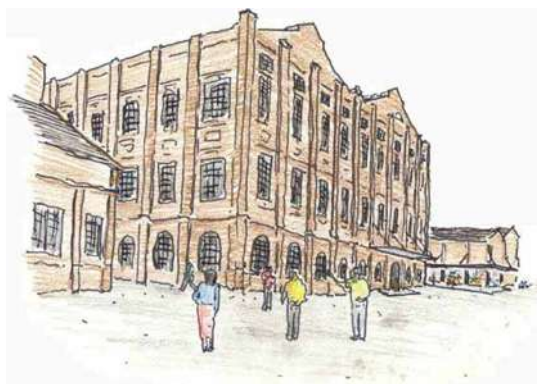


Figura 295 – Croqui da proposta de intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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 *Theater*. 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.

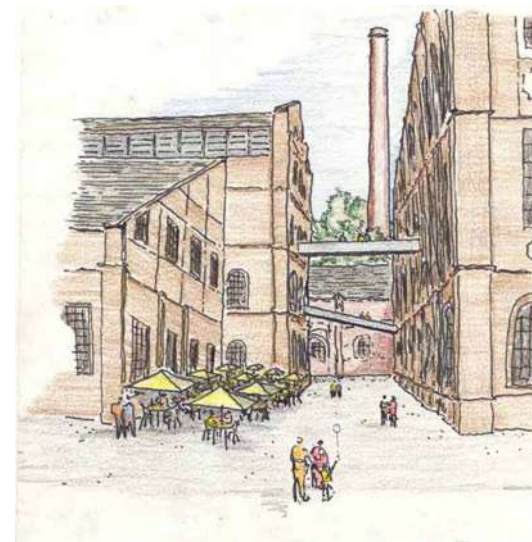


Figura 296 – Croqui da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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.



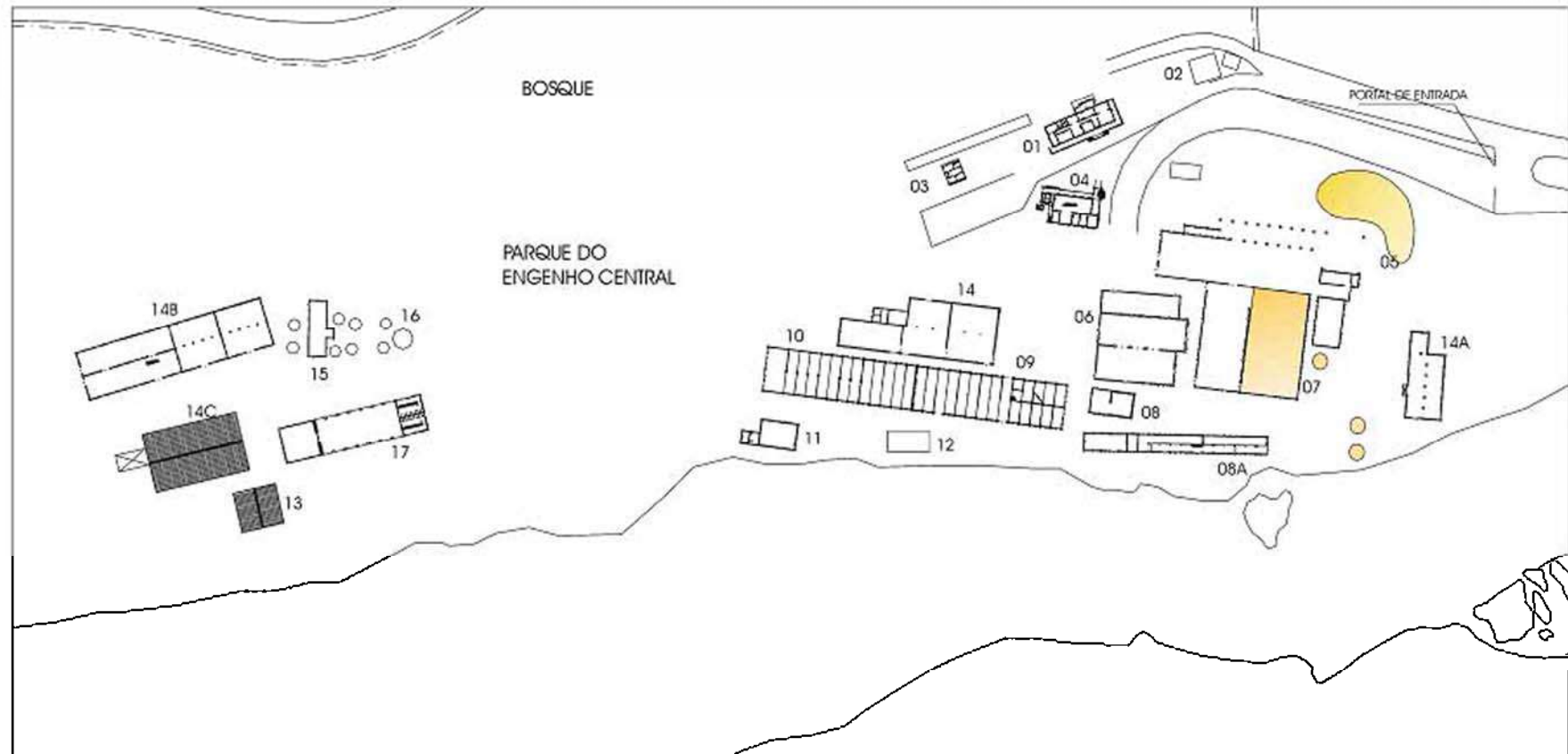
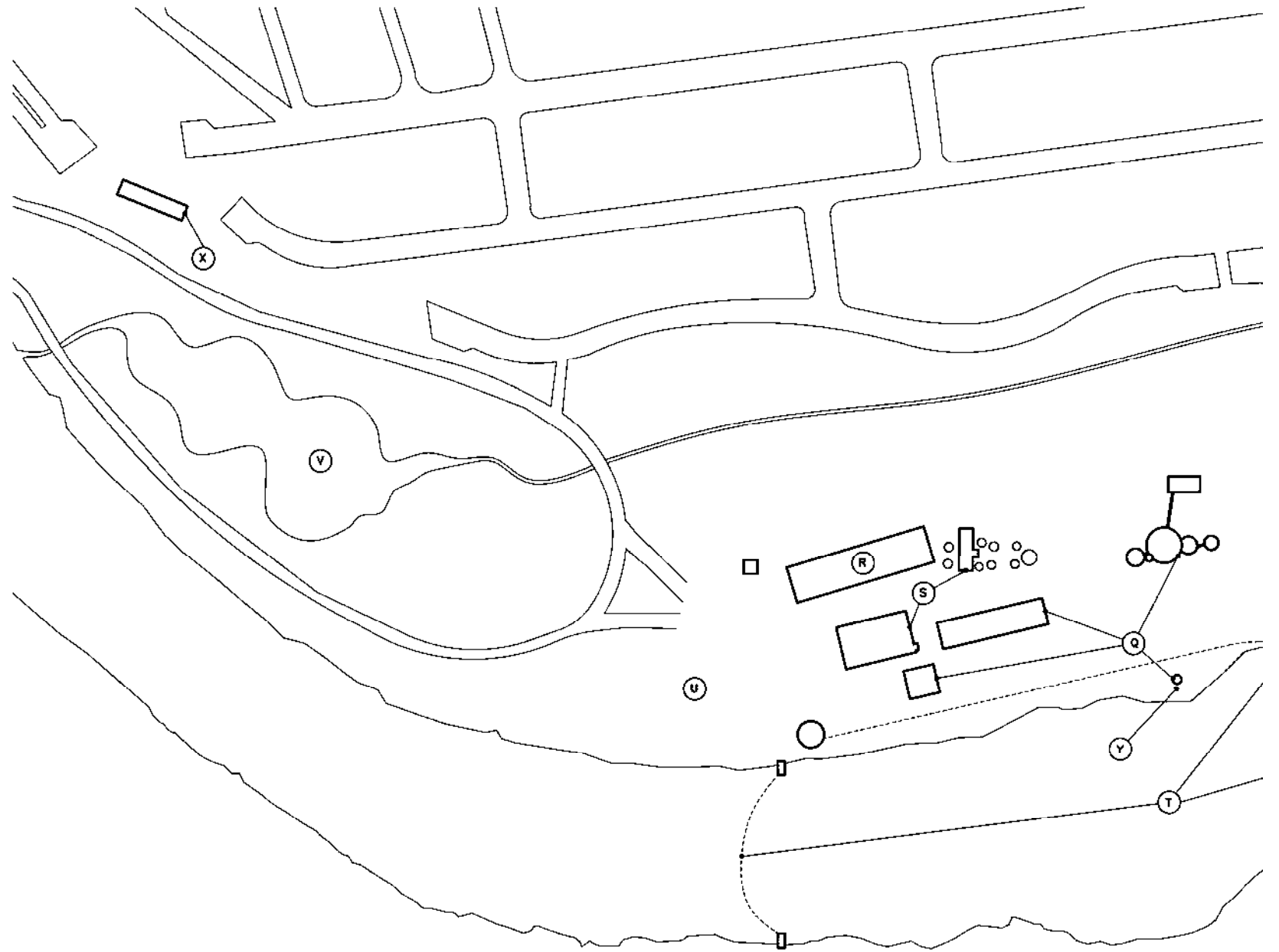


Figura 299 – Implantação do conjunto existente (1. Residência; 2. apoio administrativo; 3. apoio administrativo; 4. escritório; 5. moendas; 6. destilarias; 7. refinaria e fabricação; 8e 8A. almoxarifado; 9. oficinas. 10. manutenção dos trens; 11. apoio das oficinas; 12. vestiários; 13. marcenaria; 14 – 14A – 14B – 14C. armazém, 15. apoio e manutenção; 16. tanques de decantação; 17. serralheria e carpintaria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



IMPLANTAÇÃO



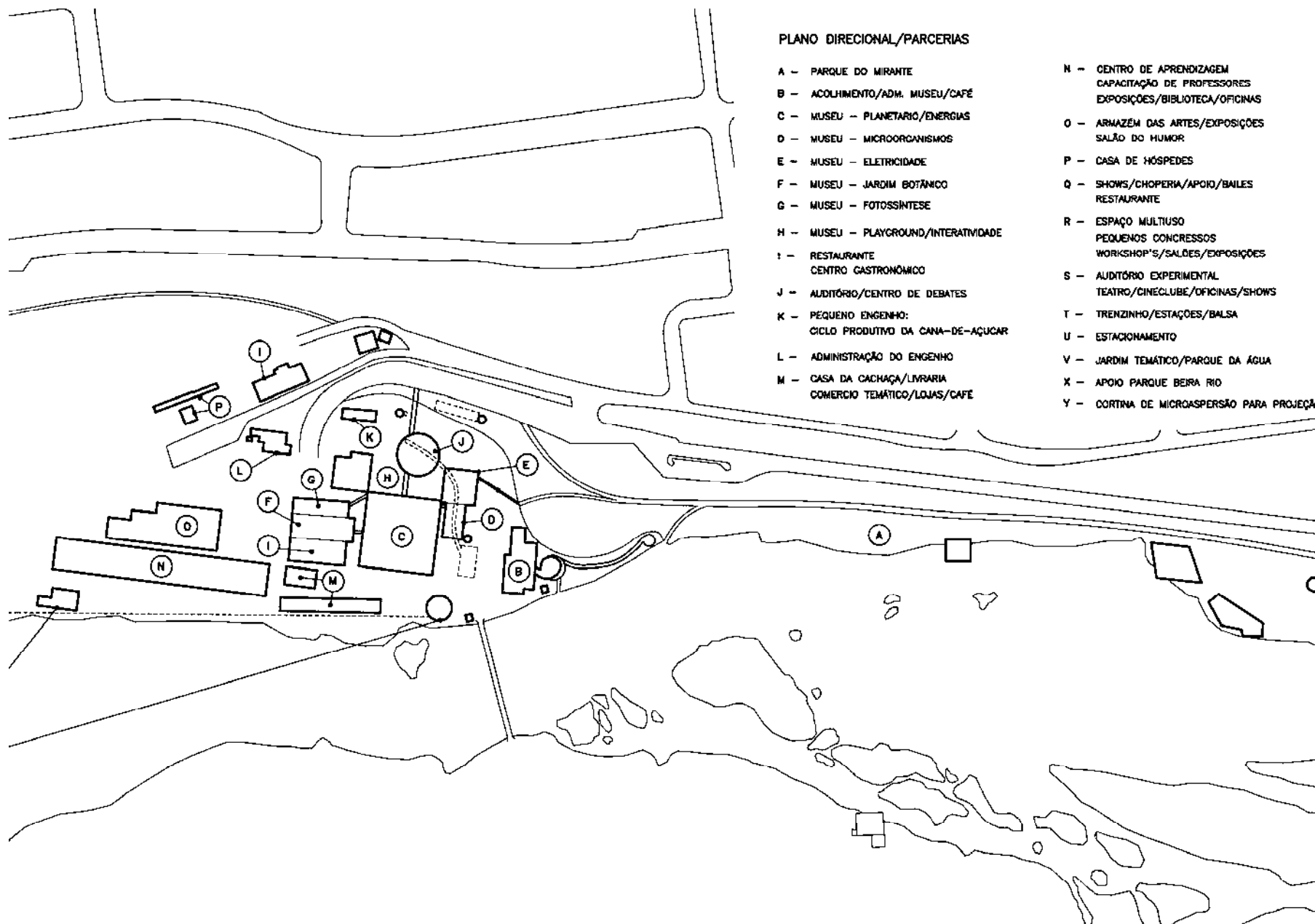


Figura 300 - Implantação geral com proposta de intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

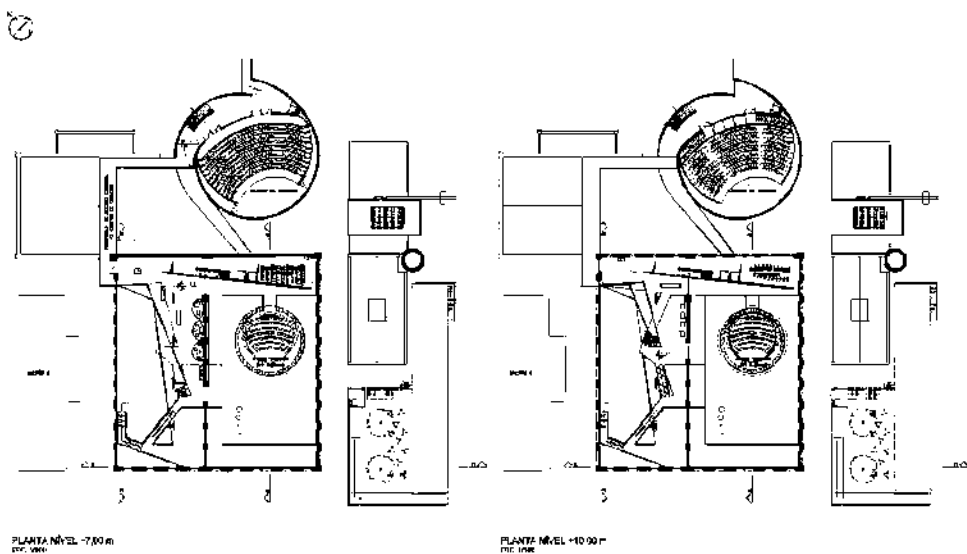
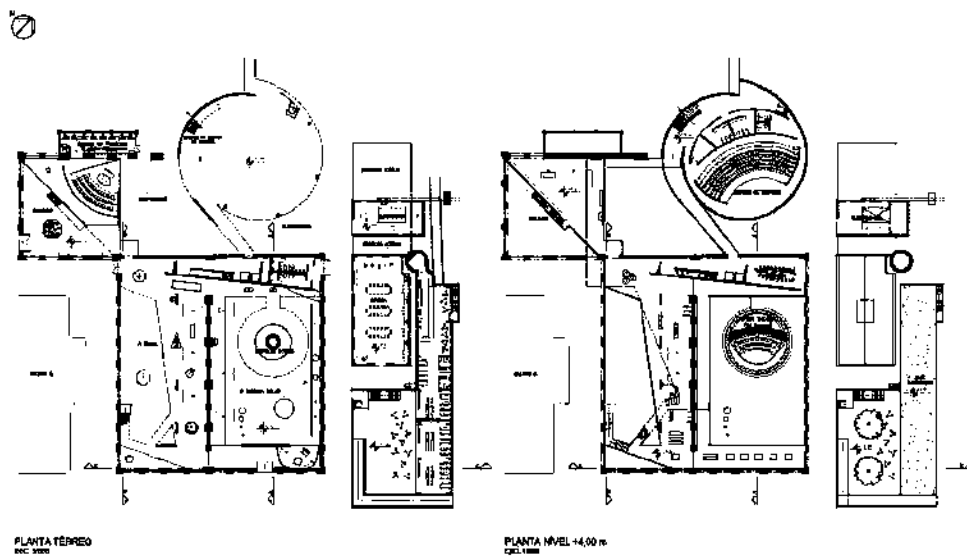


Figura 301 – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 302 – Estado atual dos prédios 05 e 07.  
Foto: Patricia Viceconti Nahas.

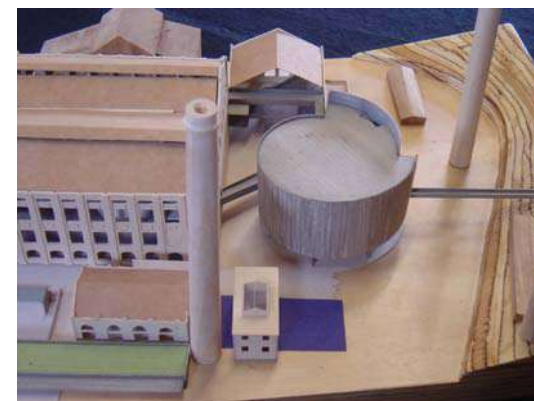


Figura 303 – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

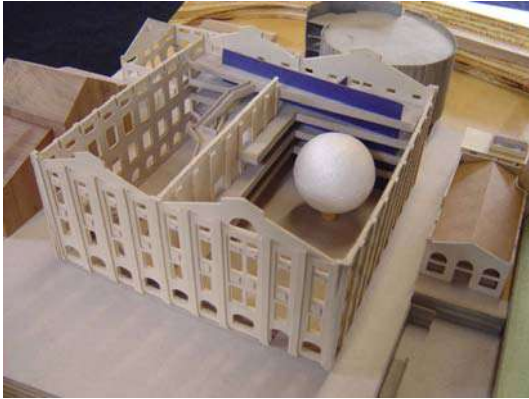


Figura 304 – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

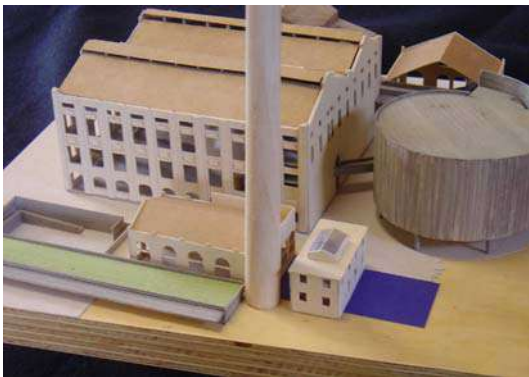


Figura 305 – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

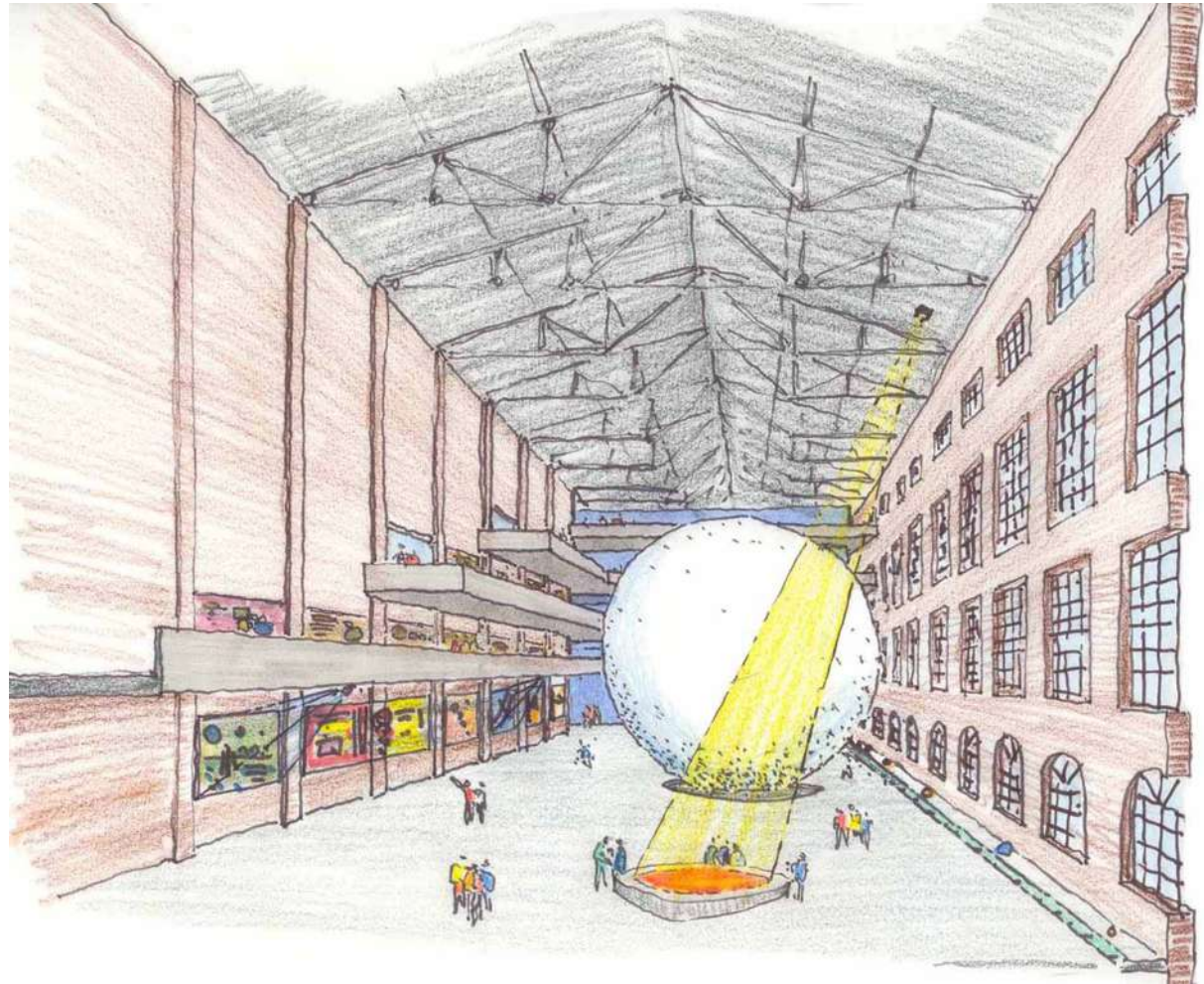


Figura 306 – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



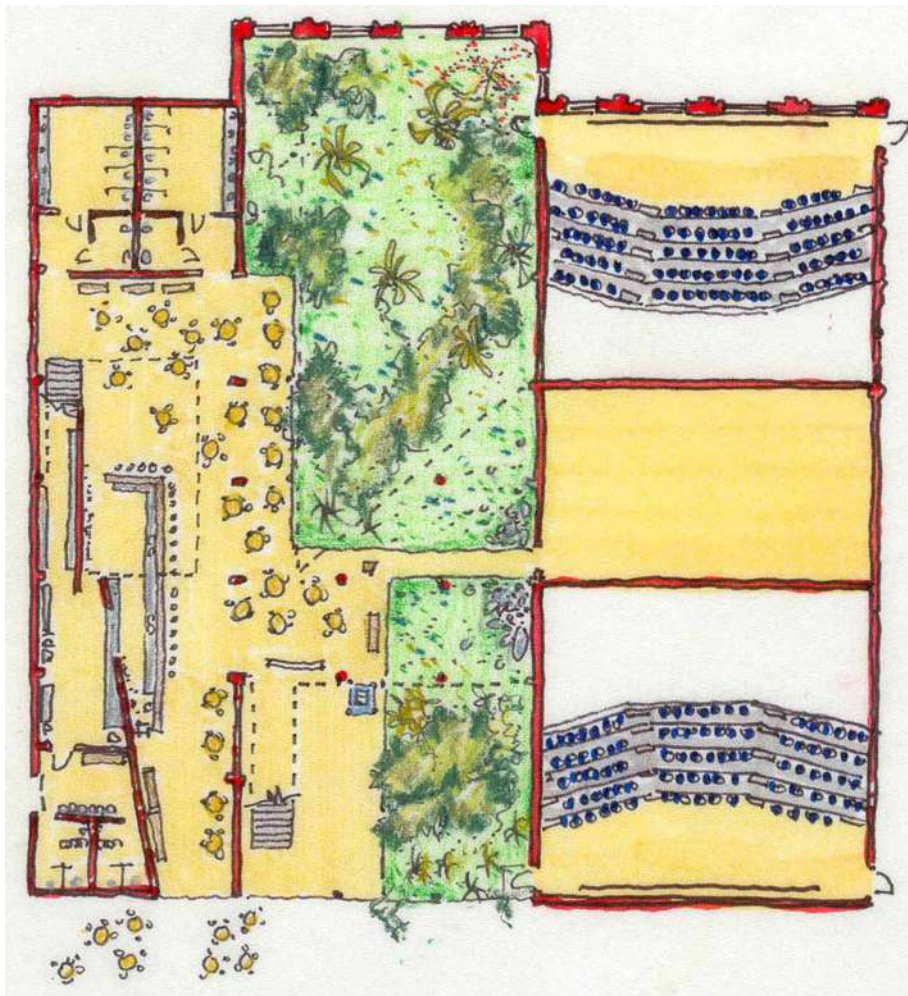


Figura 307 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 06.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

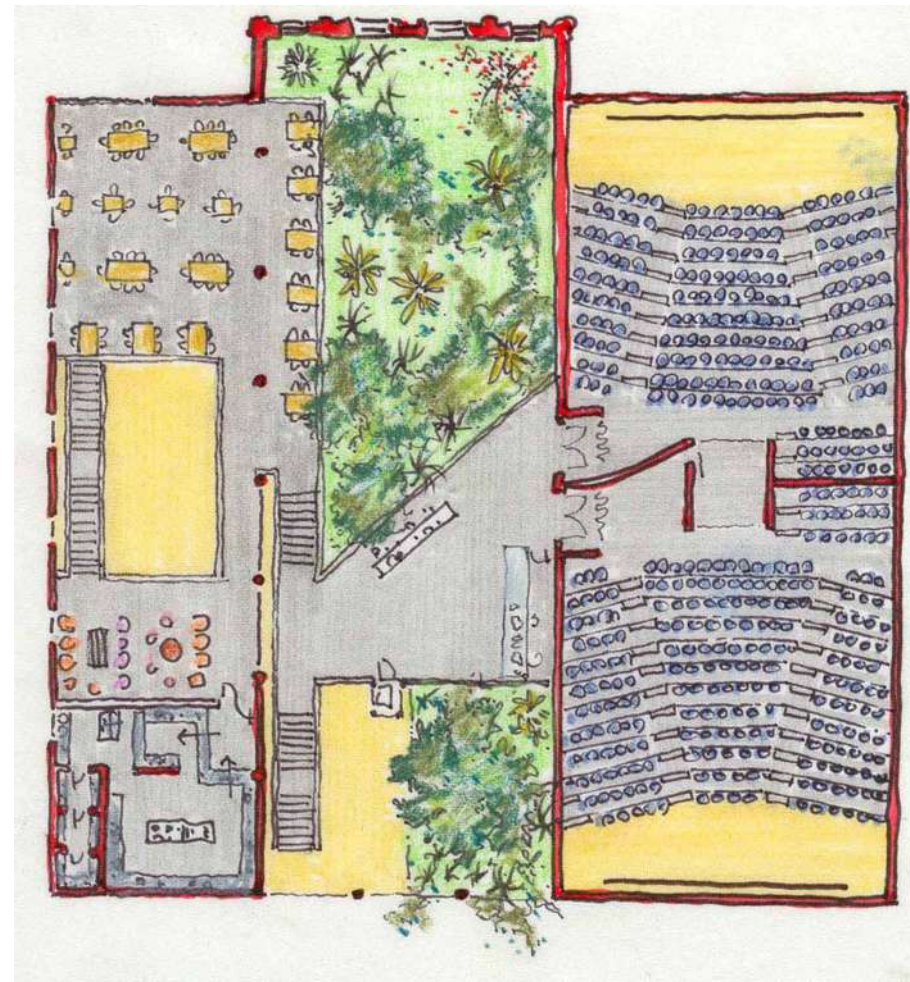


Figura 308 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 06.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



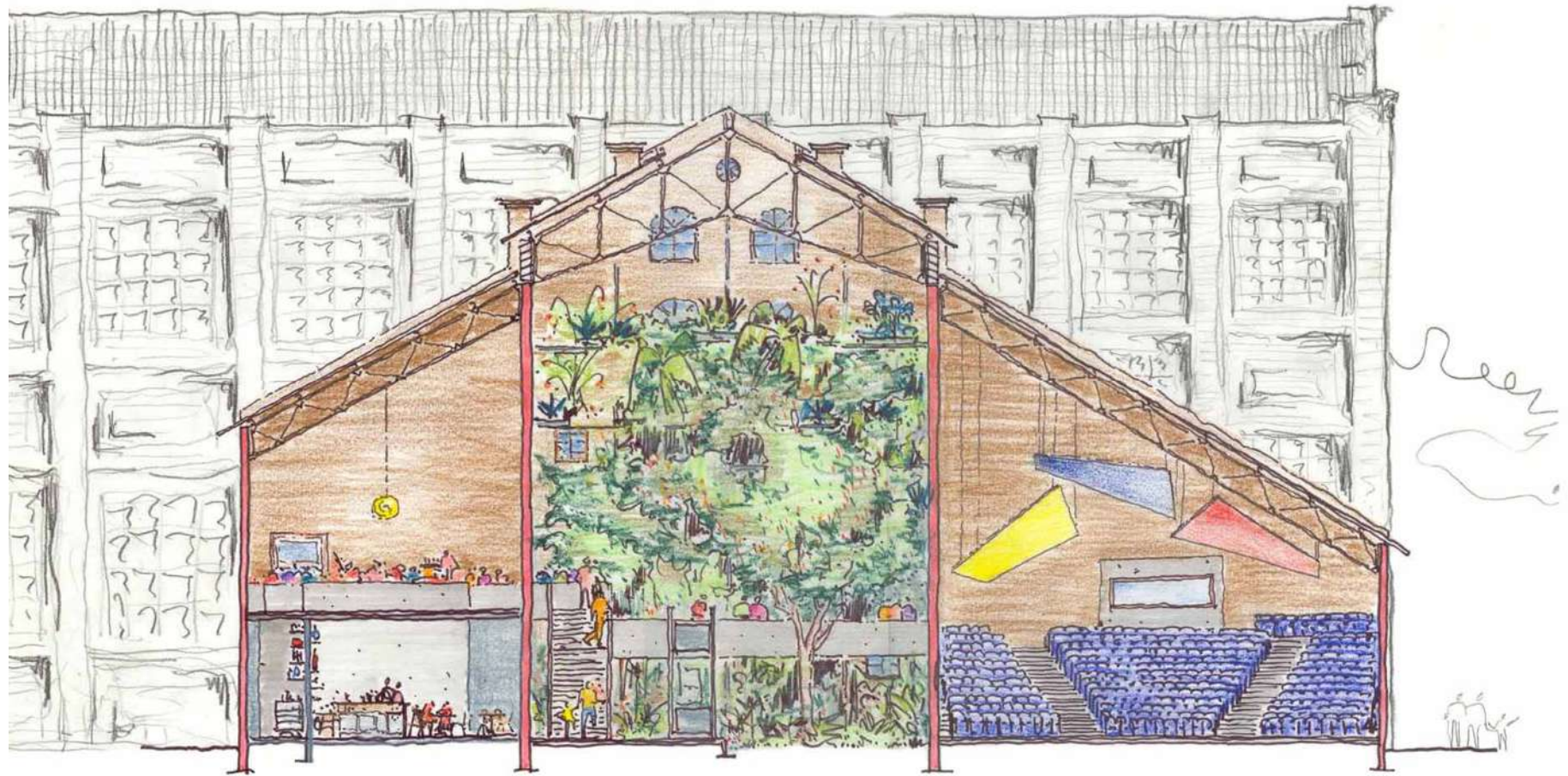


Figura 309 – Proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

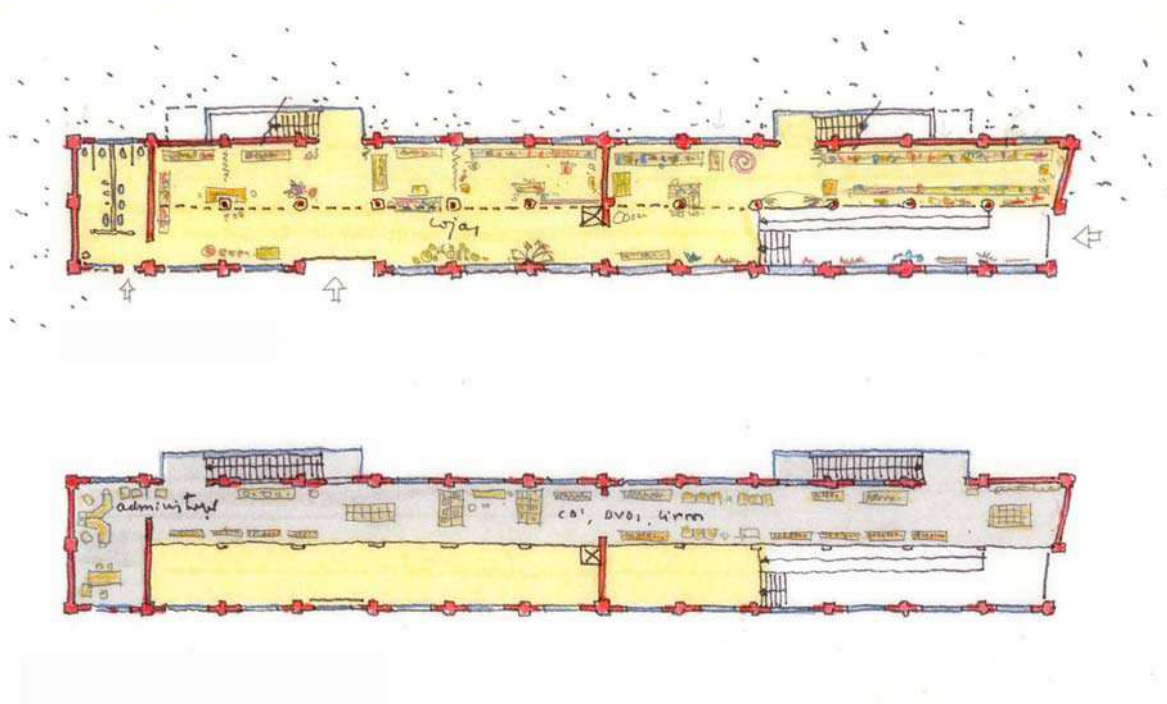


Figura 310 e 311 – Plantas do pav. térreo e superior com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

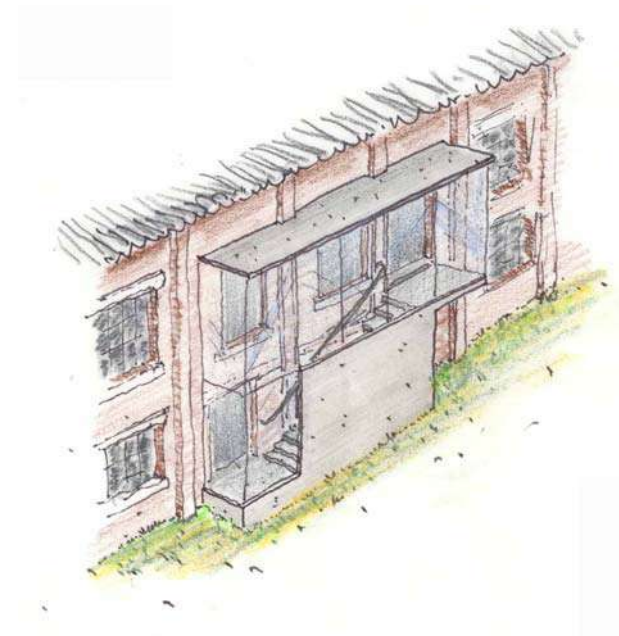


Figura 312 – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



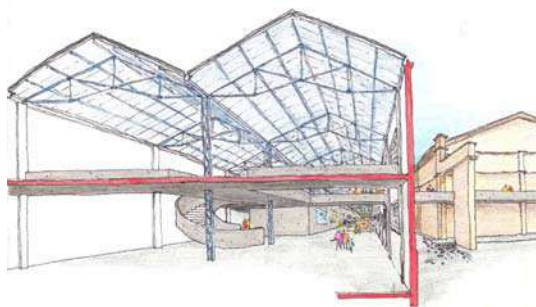


Figura 313 – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

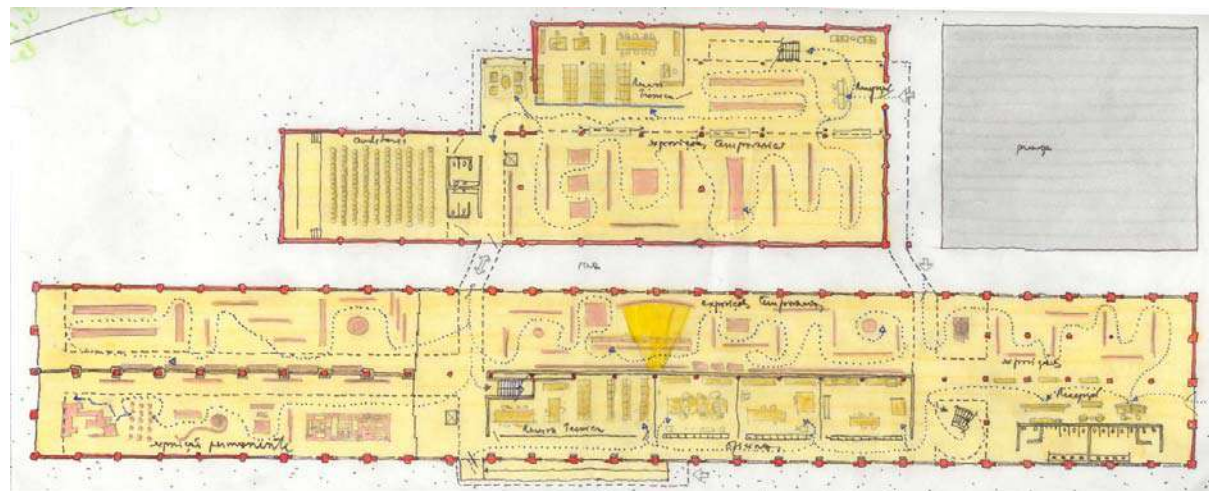


Figura 315 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

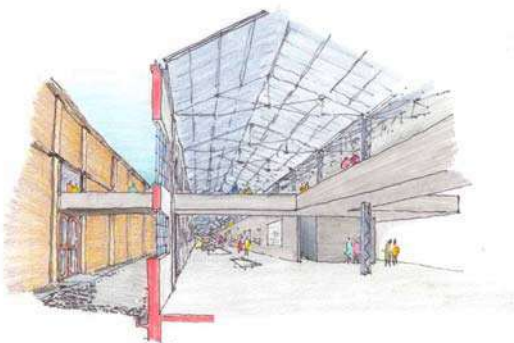


Figura 314 – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

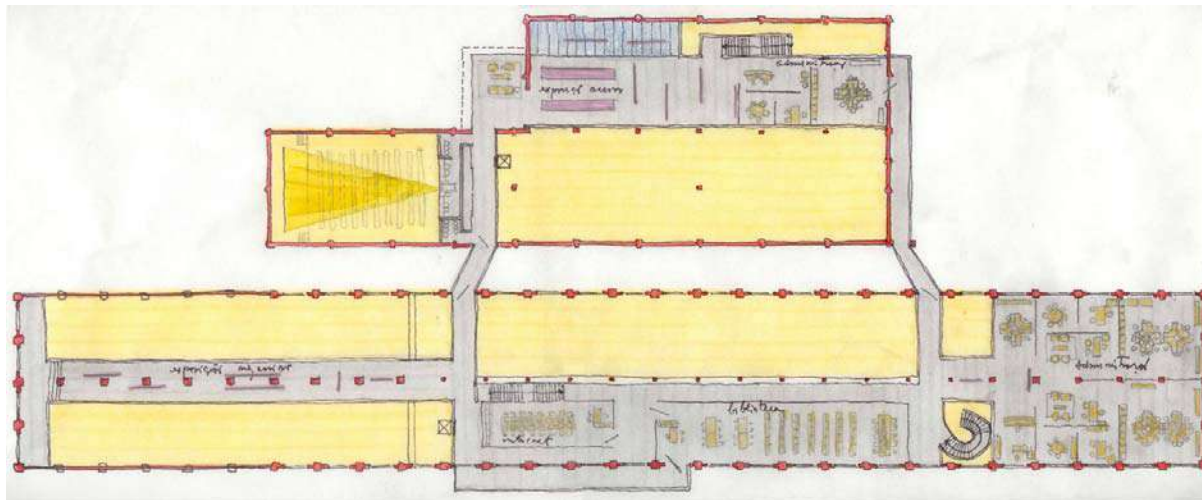


Figura 316 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

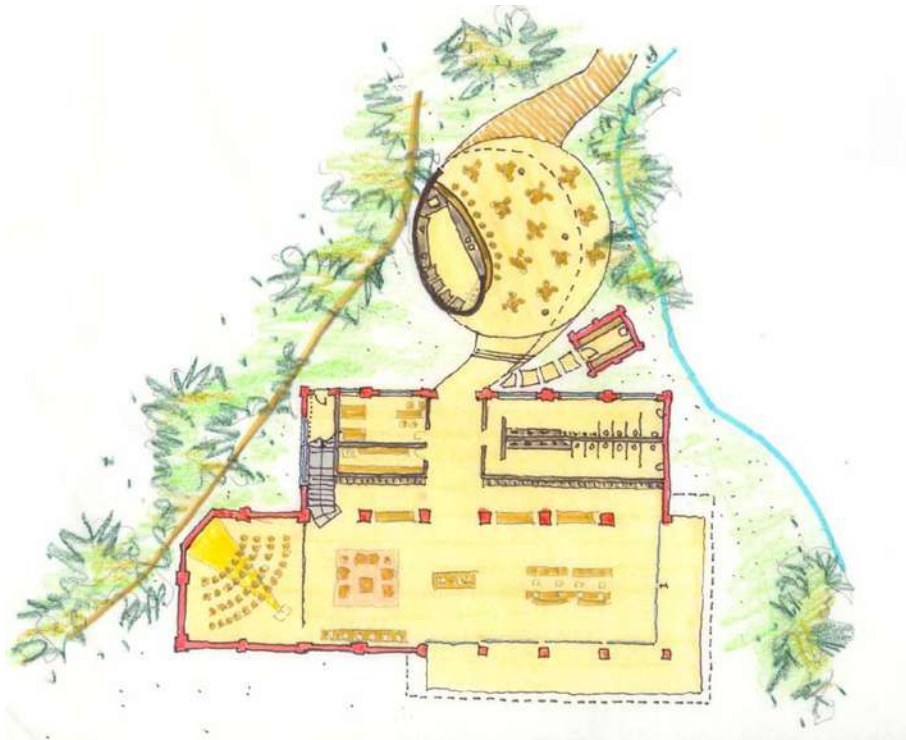


Figura 317 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

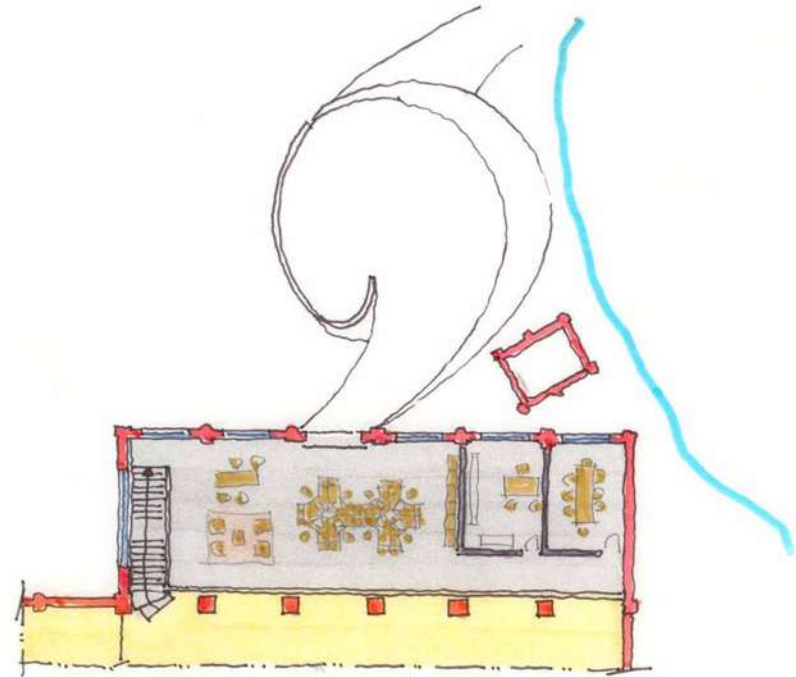


Figura 318 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14a. (Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.)



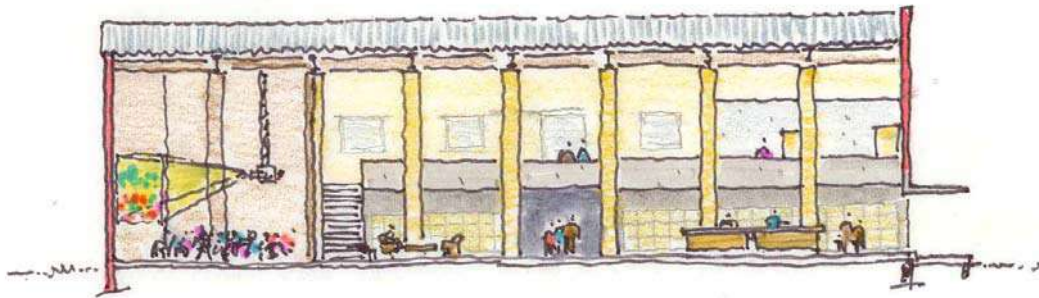


Figura 319 – Corte com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

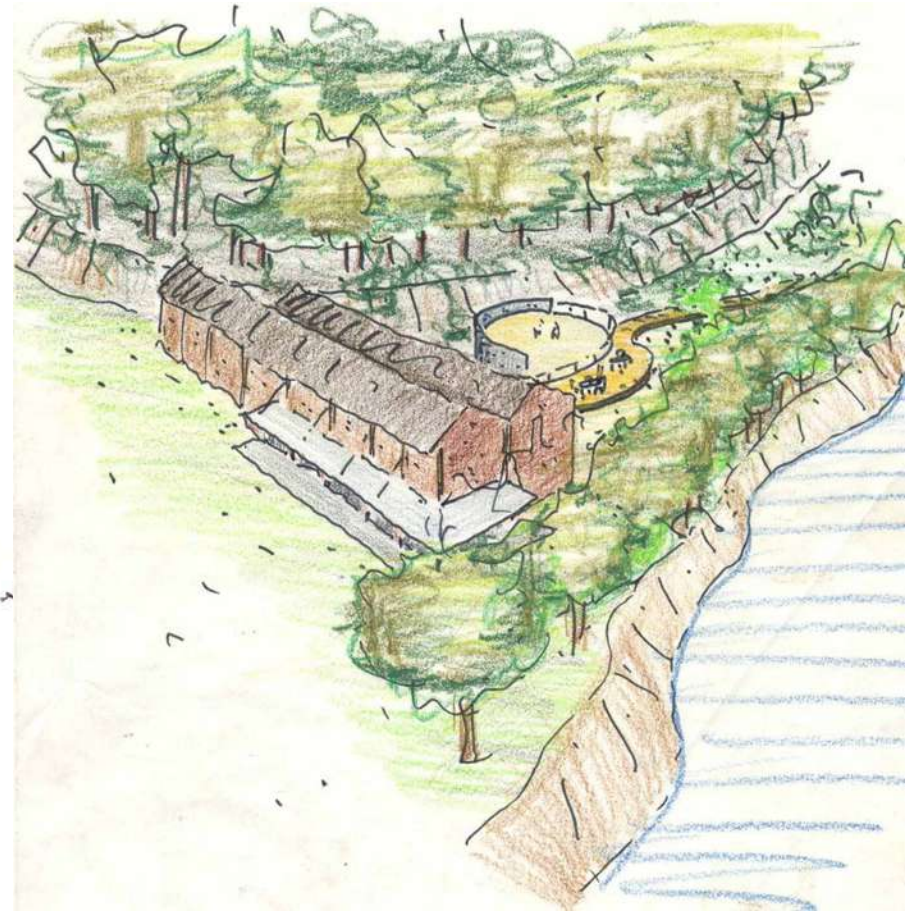


Figura 320 – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

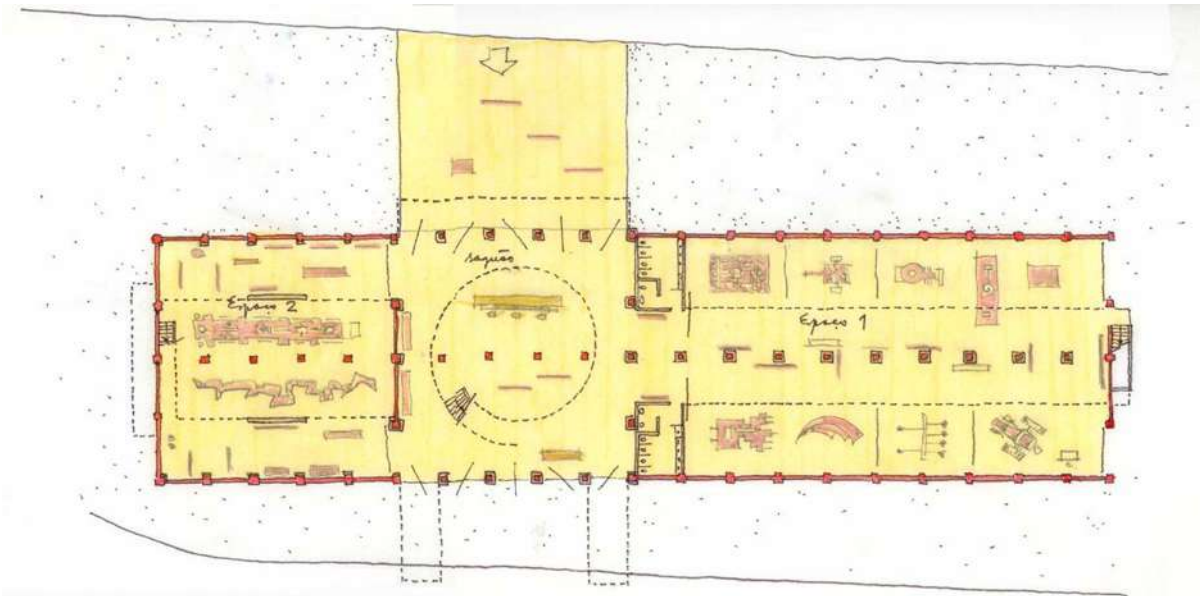


Figura 321 – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

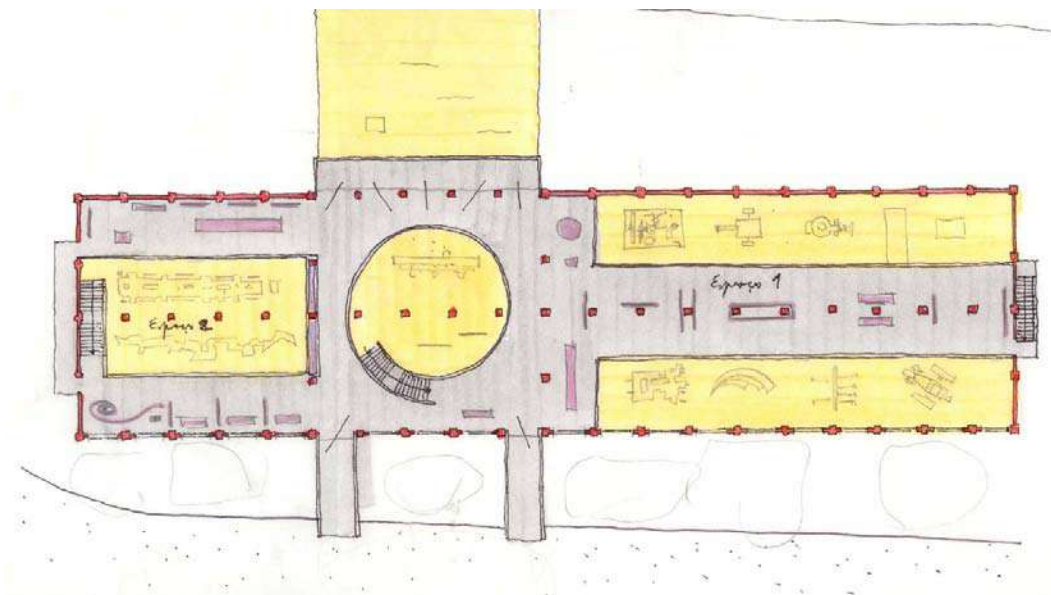


Figura 322 – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



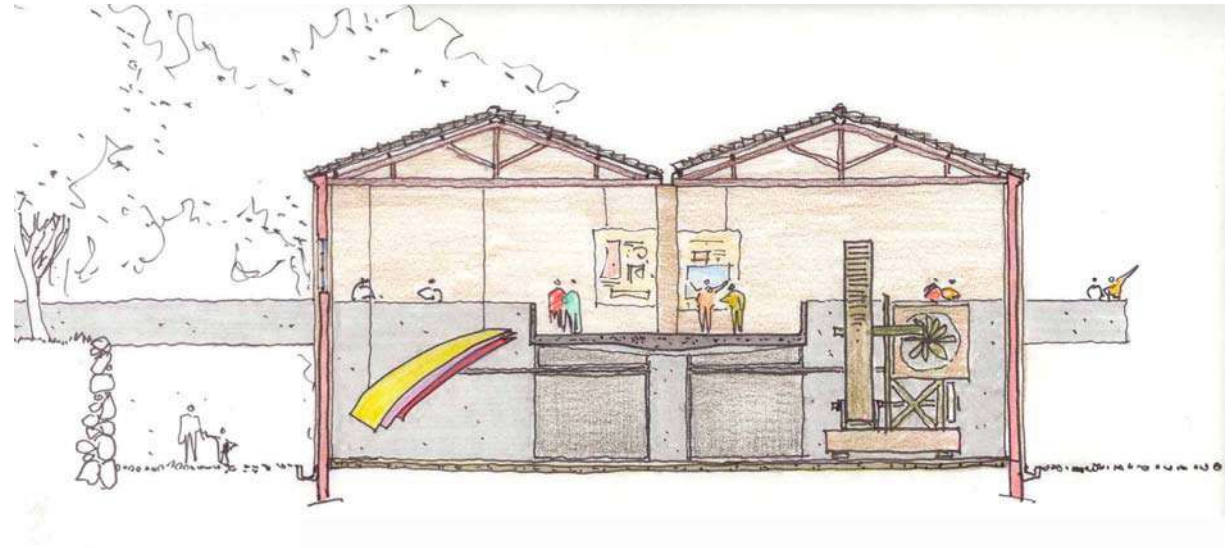


Figura 323 – Corte transversal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 324 – Corte longitudinal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





## **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<sup>2</sup>

**Área construída:** 27.300,00 m<sup>2</sup>

**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.

### 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.



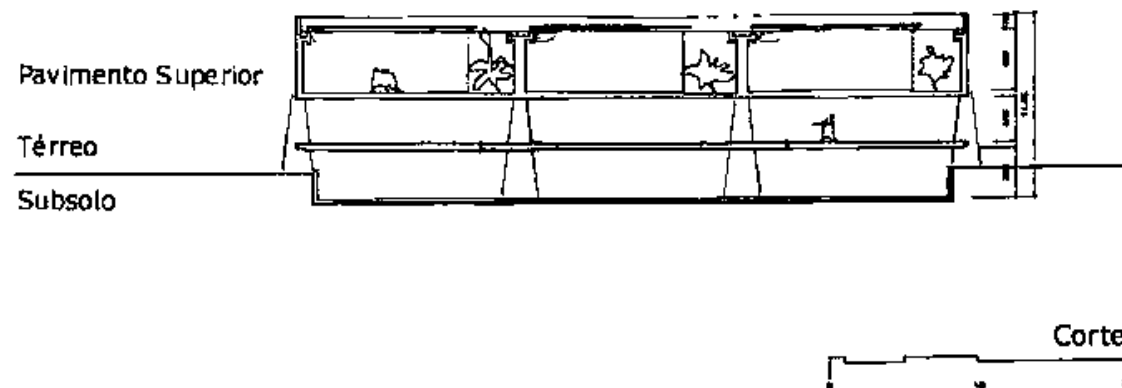
Figura 325 – Vista do Ed. Castelo Branco antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

**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.



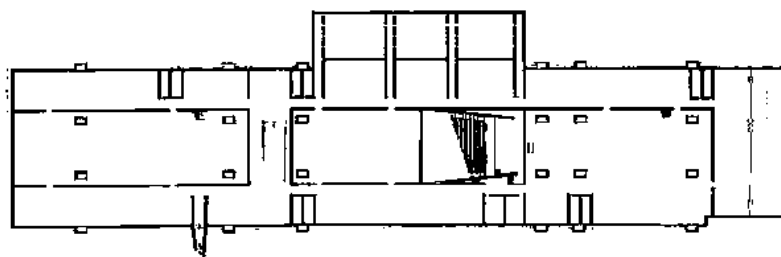


Figura 327 – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo antes da intervenção  
 Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

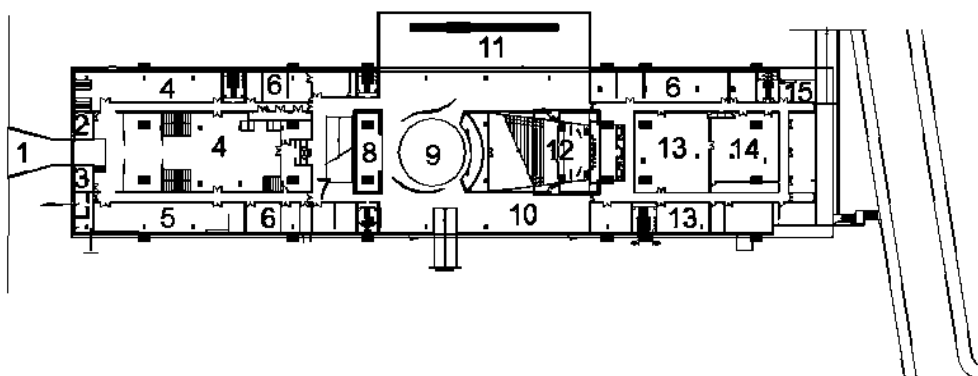


Figura 328 – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção (1. acesso carga e descarga; 2. central de Ar condicionado; 3. laboratório fotográfico; 4. reserva técnica; 5. laboratório de restauro; 6. salas administrativas e de apoio; 7. hall; 8. livraria/loja; 9. espaço Oscar Niemeyer; 10. acolhimento; 11. pátio das esculturas; 12. auditório; 13. depósitos; 14. marcenaria e oficinas; 15. funcionários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

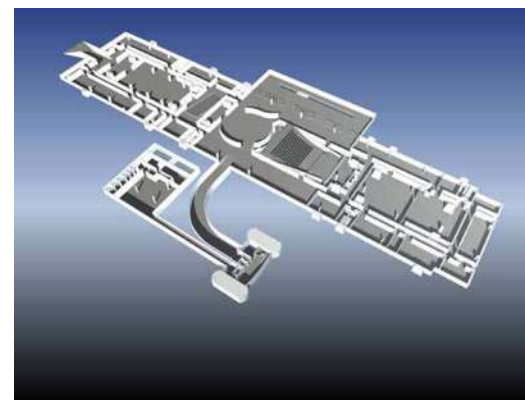


Figura 329 – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



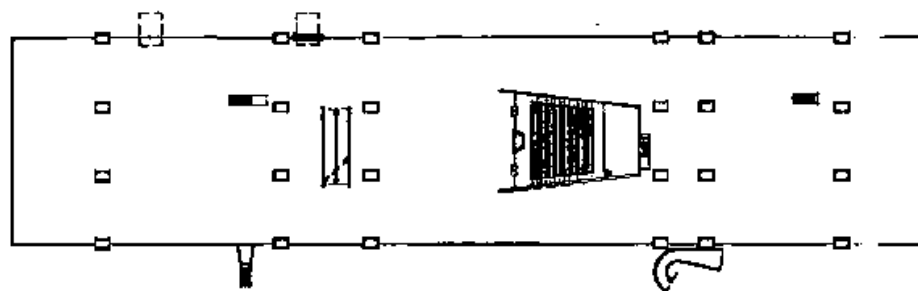


Figura 331 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo antes da intervenção.  
Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

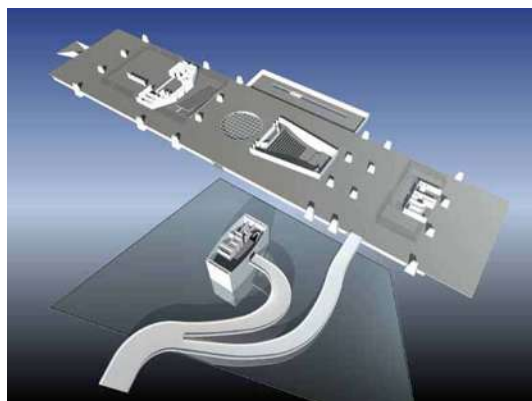


Figura 330 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

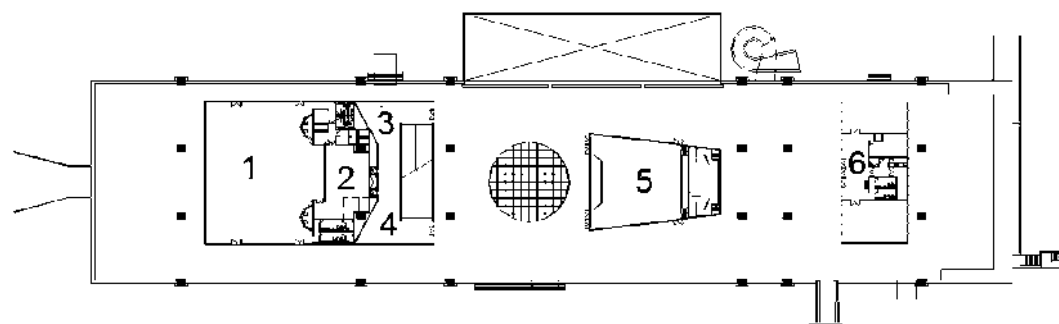


Figura 332 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção (1. restaurante; 2. cozinha; 3. bilheteria; 4. recepção; 5. auditório; 6. central de atendimento ao visitante). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

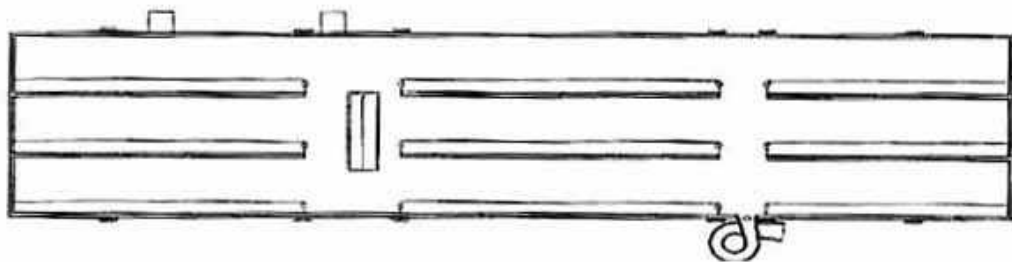


Figura 333 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior antes da intervenção.

Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.

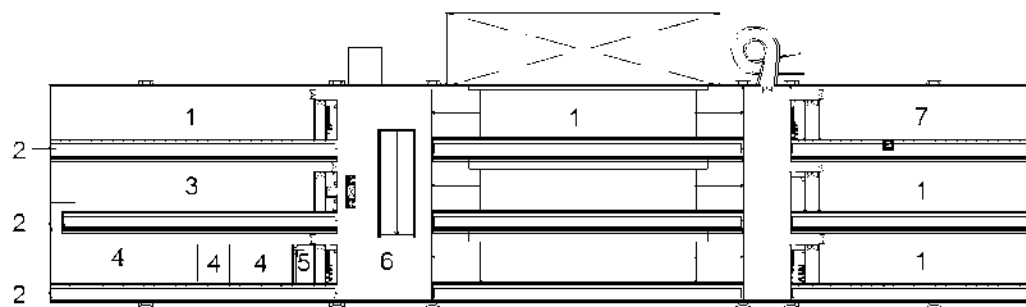


Figura 334 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção (1. salas expositivas; 2. jardim interno descoberto; 3. biblioteca; 4. salas de apoio; 5. copa; 6. recepção/estar; 7. montagem). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

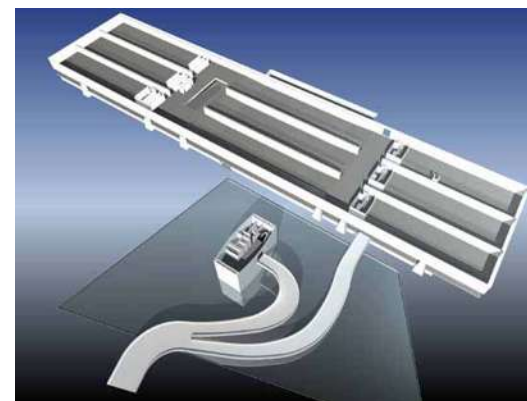


Figura 335 – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção.

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.

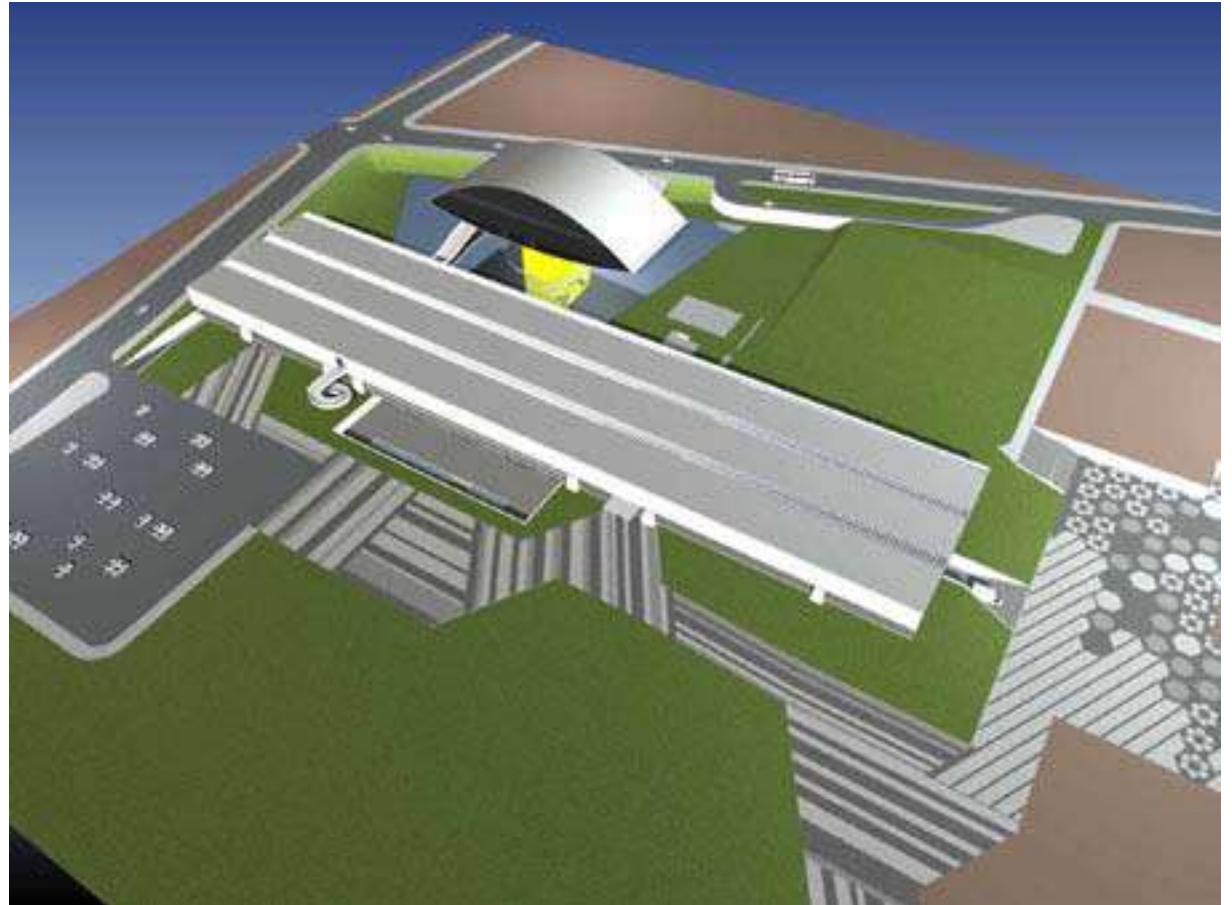


Figura 338 – Maquete eletrônica do Novo Museu. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 1387,00 m<sup>2</sup> (edificação principal); 3420,00 m<sup>2</sup> (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<sup>1</sup>, a edificação apresenta tipologia da primeira fase de ocupação da avenida. A Av. Paulista permaneceu tipicamente residencial até a década de 1950, quando

---

<sup>1</sup> 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<sup>2</sup> 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.

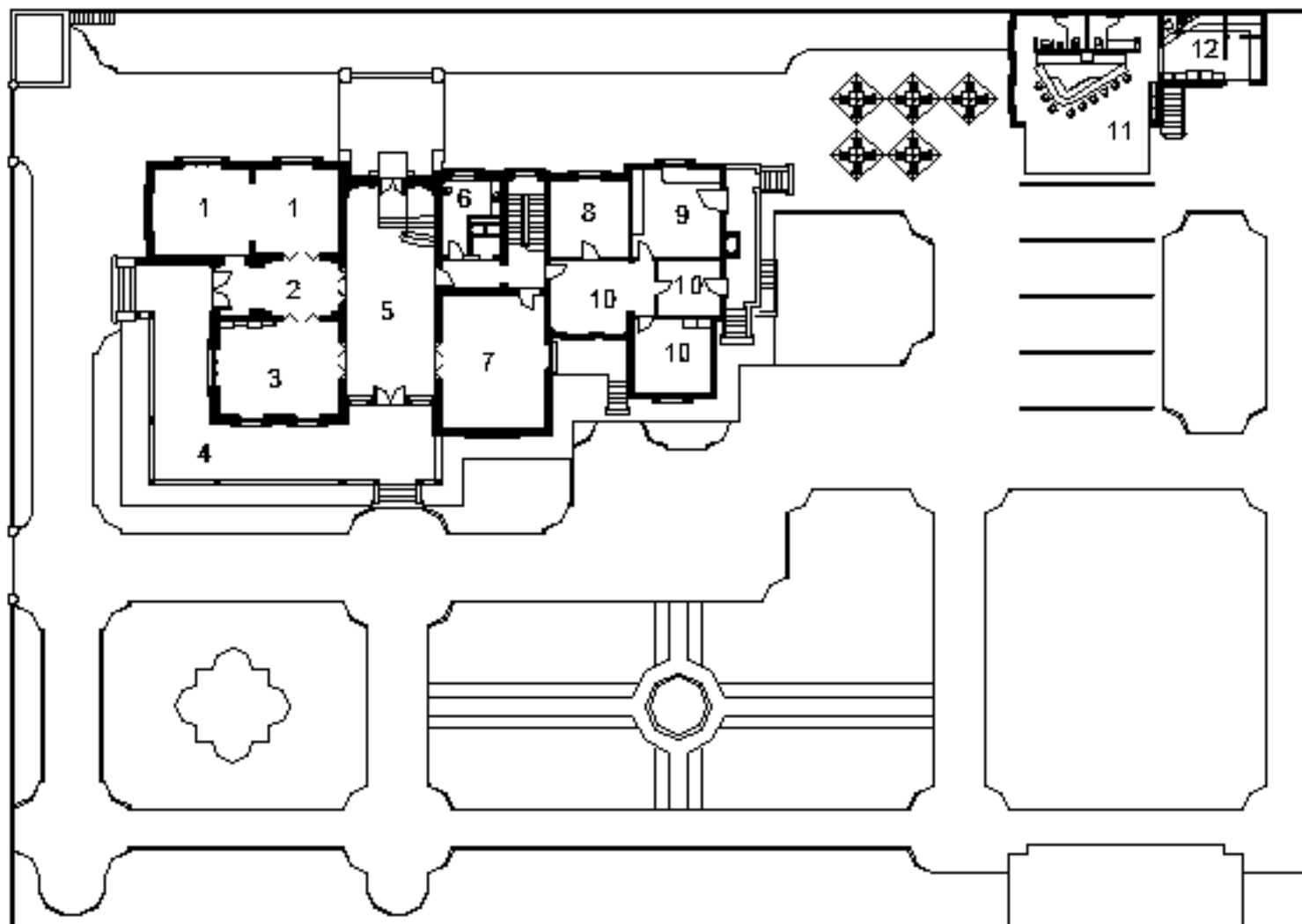


Figura 343 – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção (1. biblioteca; 2. hall; 3. livraria; 4. varanda; 5. recepção; 6. sanitários; 7. sala de internet; 8. redação; 9. editoração; 10. administração; 11. café; 12. revistaria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

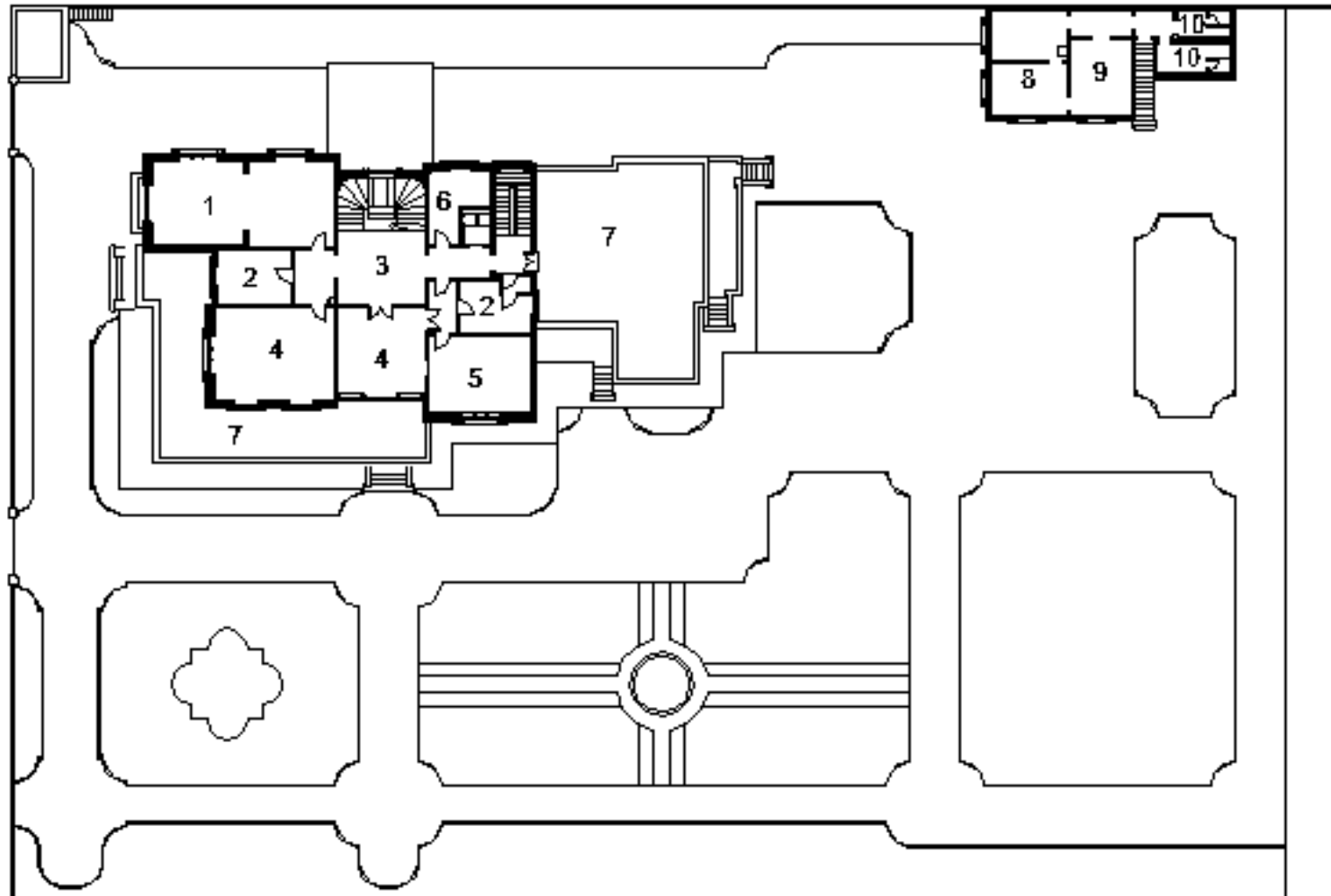


Figura 344 – Planta do 1º pavimento com a proposta de intervenção (1. auditório; 2. sanitário; 3. hall; 4. sala multiuso; 5. sala de estar; 6. depósito; 7. terraço; 8. cozinha; 9. despensa; 10. sanitário de funcionários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

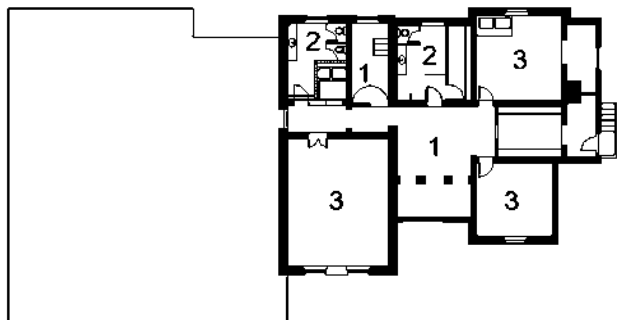


Figura 345 – Planta do Porão com a proposta de intervenção (1. hall; 2. sanitário; 3. oficina). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

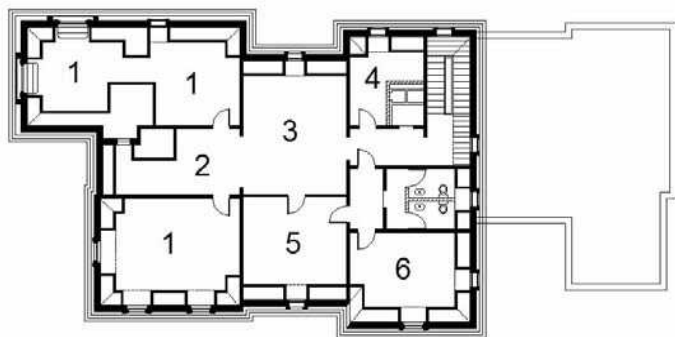


Figura 346 – Planta da Mansarda com a proposta de intervenção (1. administração; 2. secretaria; 3. recepção; 4. copa; 5. sala de reuniões; 6. Secretaria da Cultura). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 57.148,55 m<sup>2</sup>.

**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.

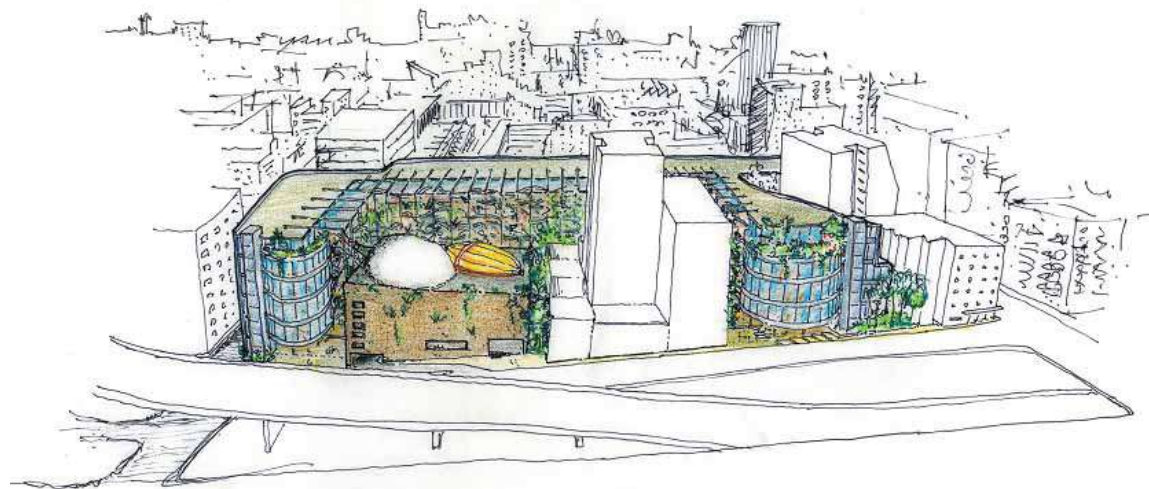
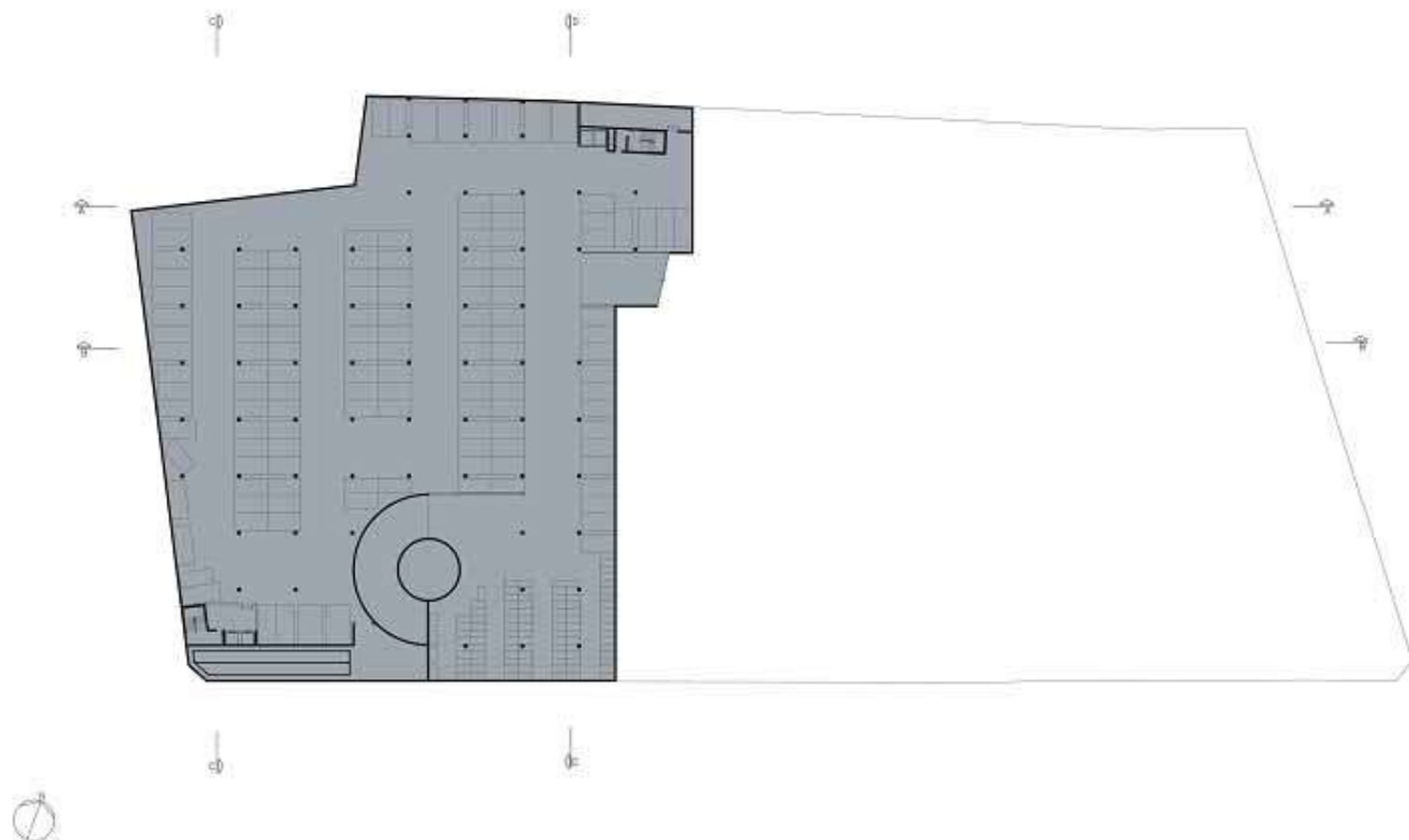


Figura 350 – Perspectiva com a proposta de intervenção.  
Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



**PLANTA NÍVEL 83.00 - SUBSOLO 4**

ÁREA= 5184,61m<sup>2</sup>  
 VAGAS DE AUTO= 119

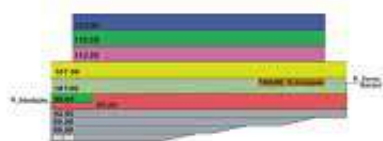
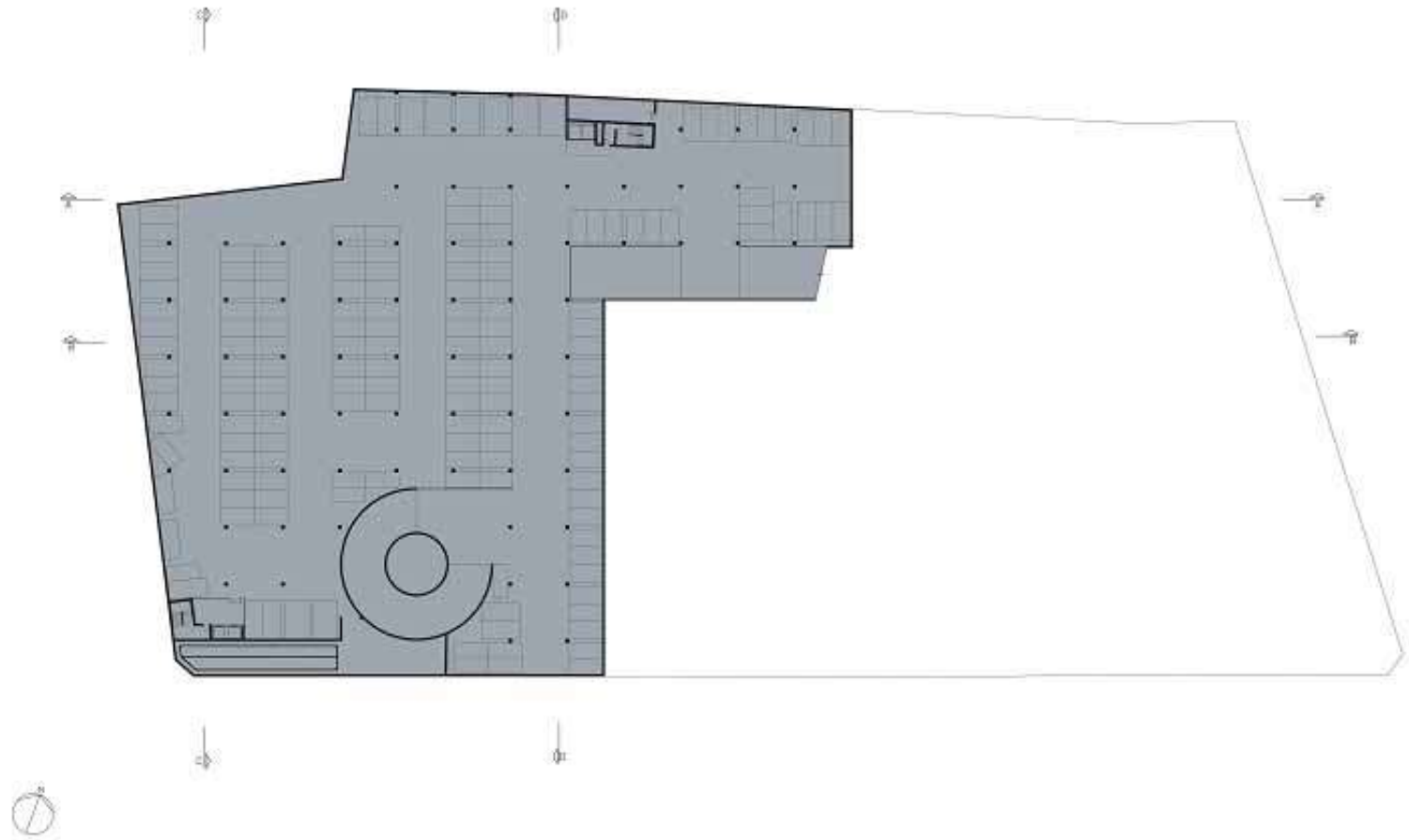


Figura 351 – Planta do subsolo 4.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



**PLANTA NÍVEL 86.00 - SUBSOLO 3**

ÁREA= 5842.41m<sup>2</sup>  
VAGAS DE AUTO= 163

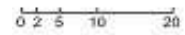
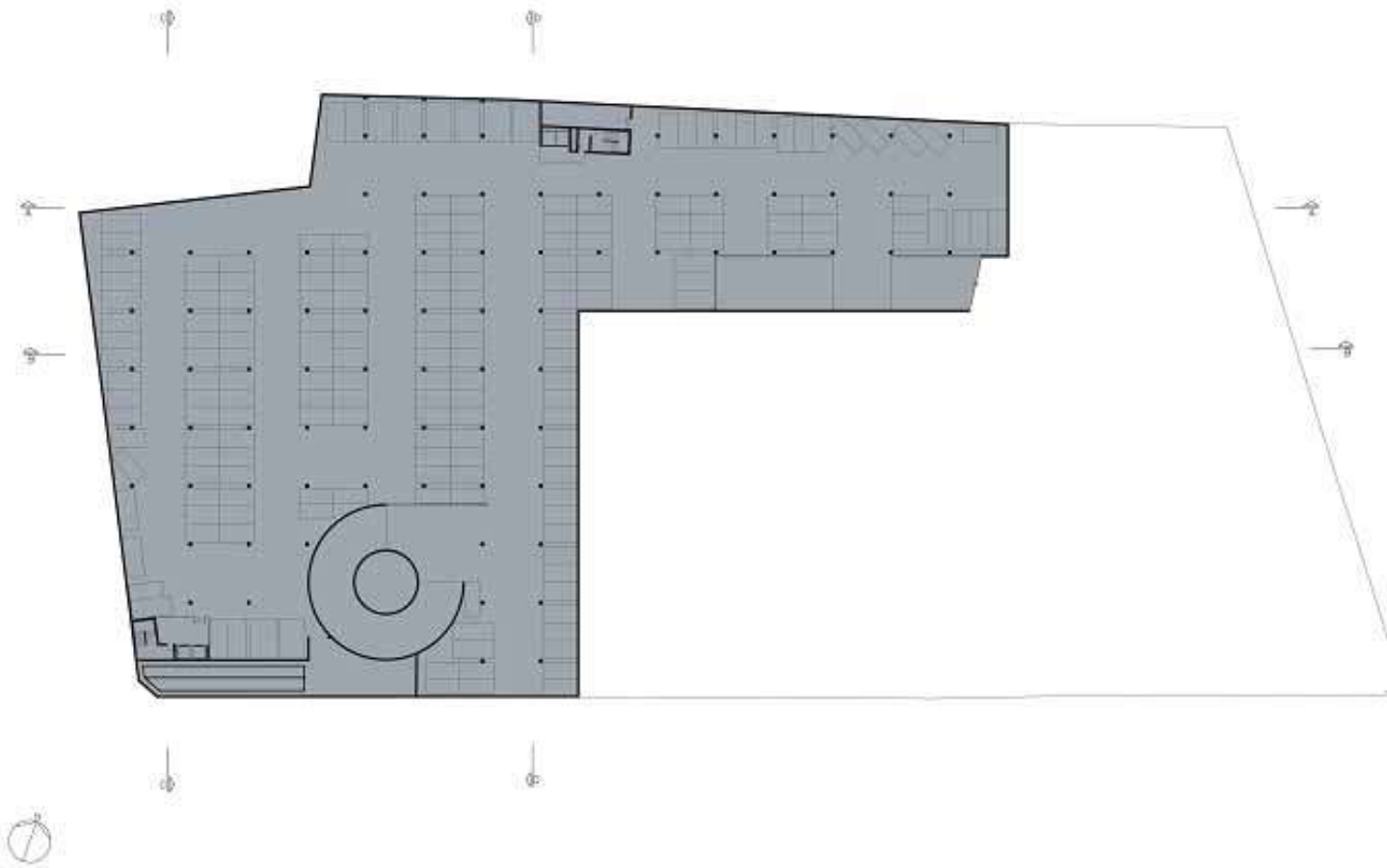


Figura 352 – Planta do subsolo 3.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



**PLANTA NÍVEL 89.00 - SUBSOLO 2**

ÁREA= 6477,68m<sup>2</sup>  
 VAGAS DE AUTO= 189

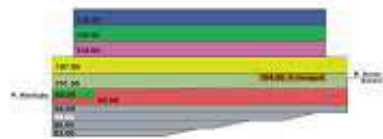
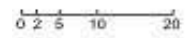


Figura 353 – Planta do subsolo 2.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.





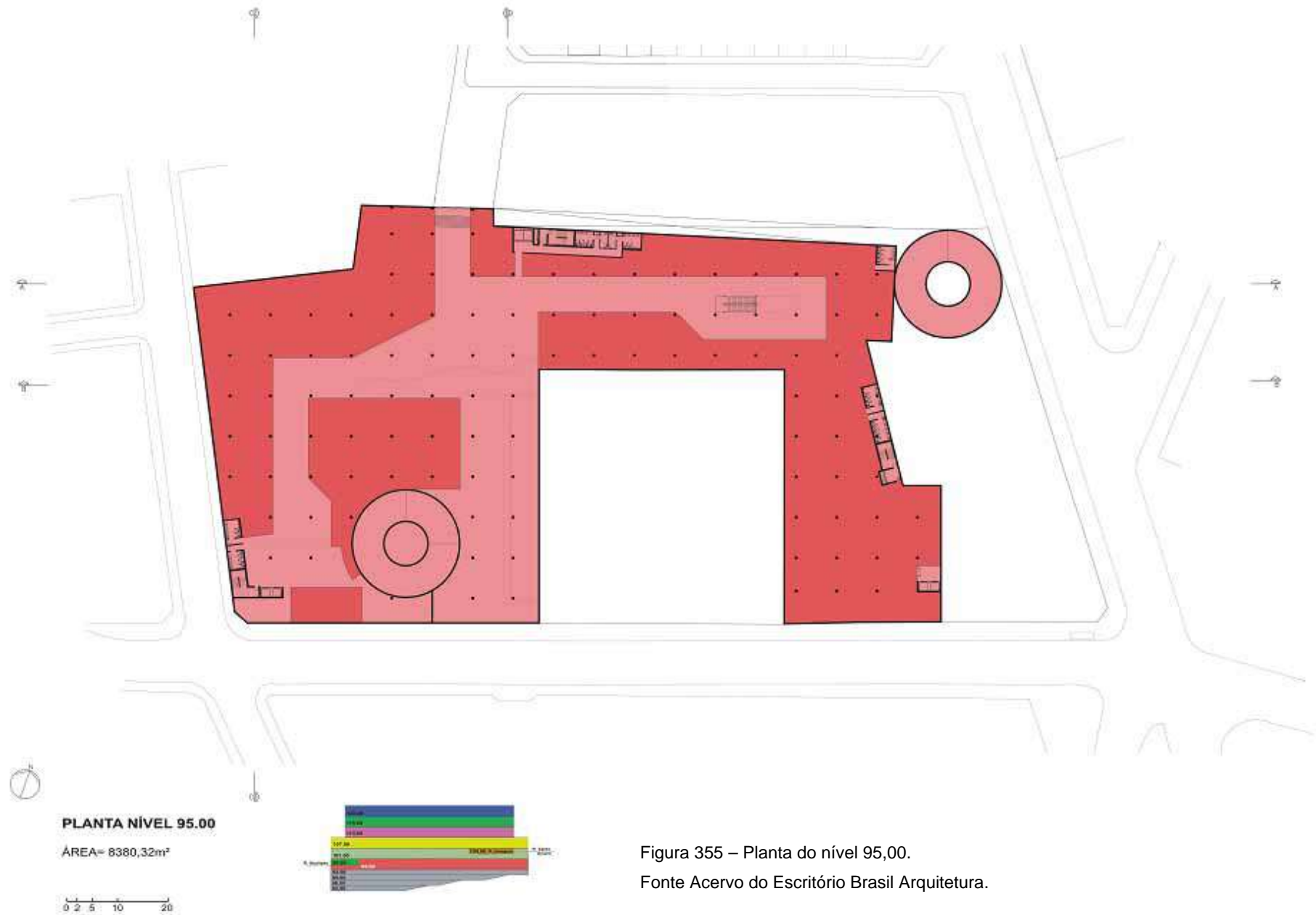
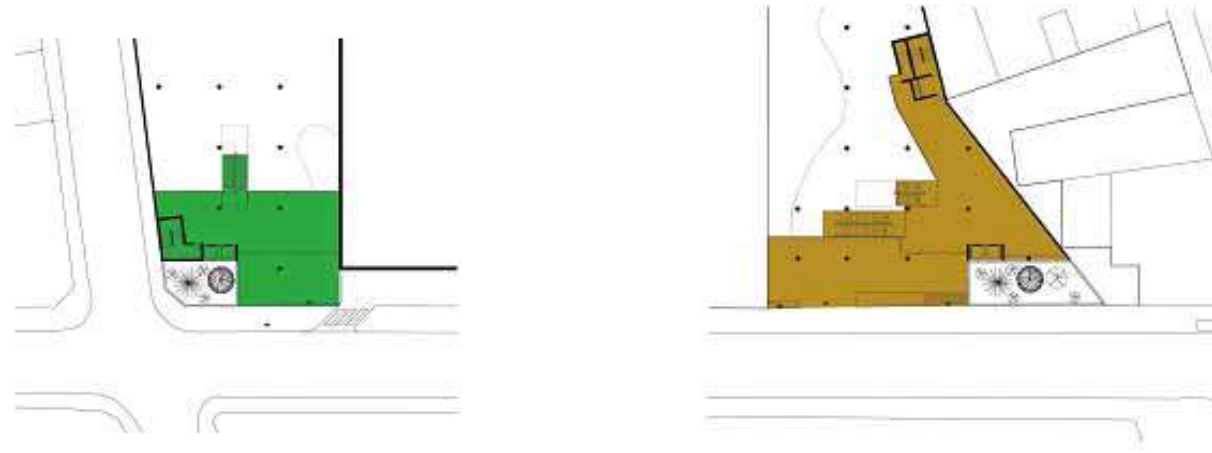


Figura 355 – Planta do nível 95,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



**PLANTA NÍVEIS INTERMEDIÁRIOS 98.00 E 104.00**

ÁREA 98.00= 236,08m<sup>2</sup>  
 ÁREA 104.00= 631,29m<sup>2</sup>

0 2 5 10 20



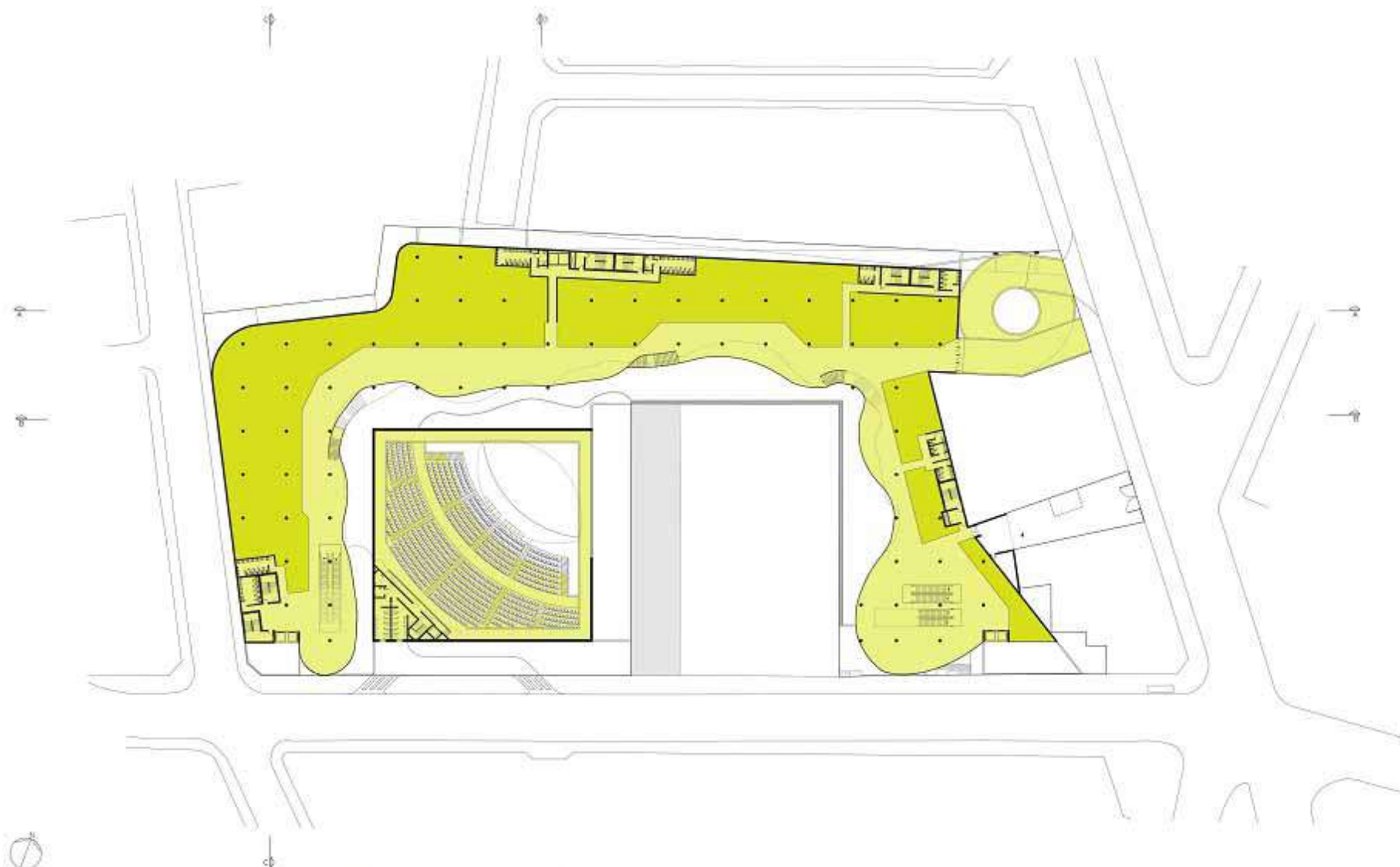
Figura 356 – Planta do nível 98,00 e 104,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



Figura 357 – Planta do nível 101,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



**PLANTA NÍVEL 107.00**

ÁREA= 4924,68m<sup>2</sup>

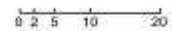


Figura 358 – Planta do nível 107,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.







Figura 360 – Planta do nível 119,00.  
Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

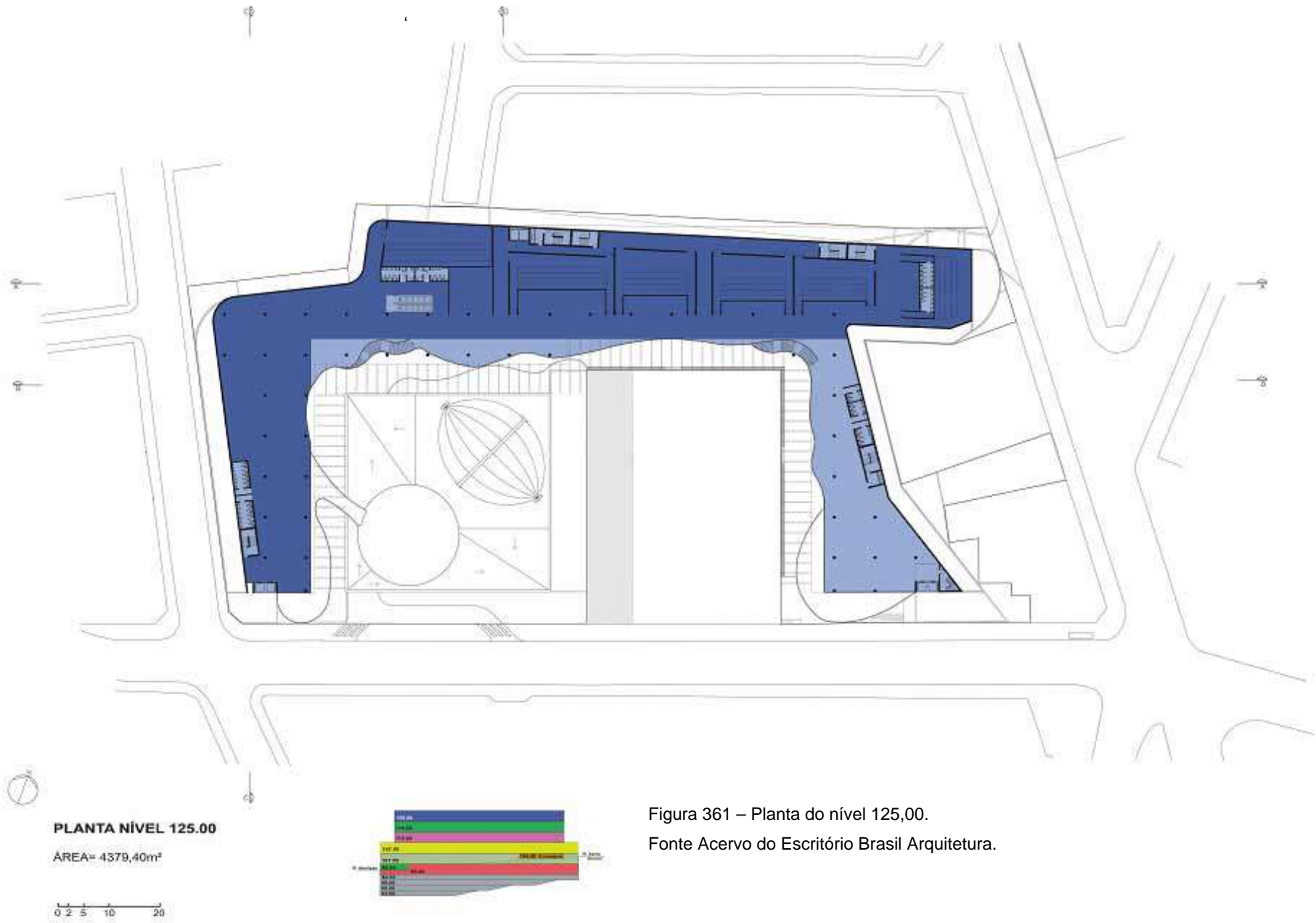
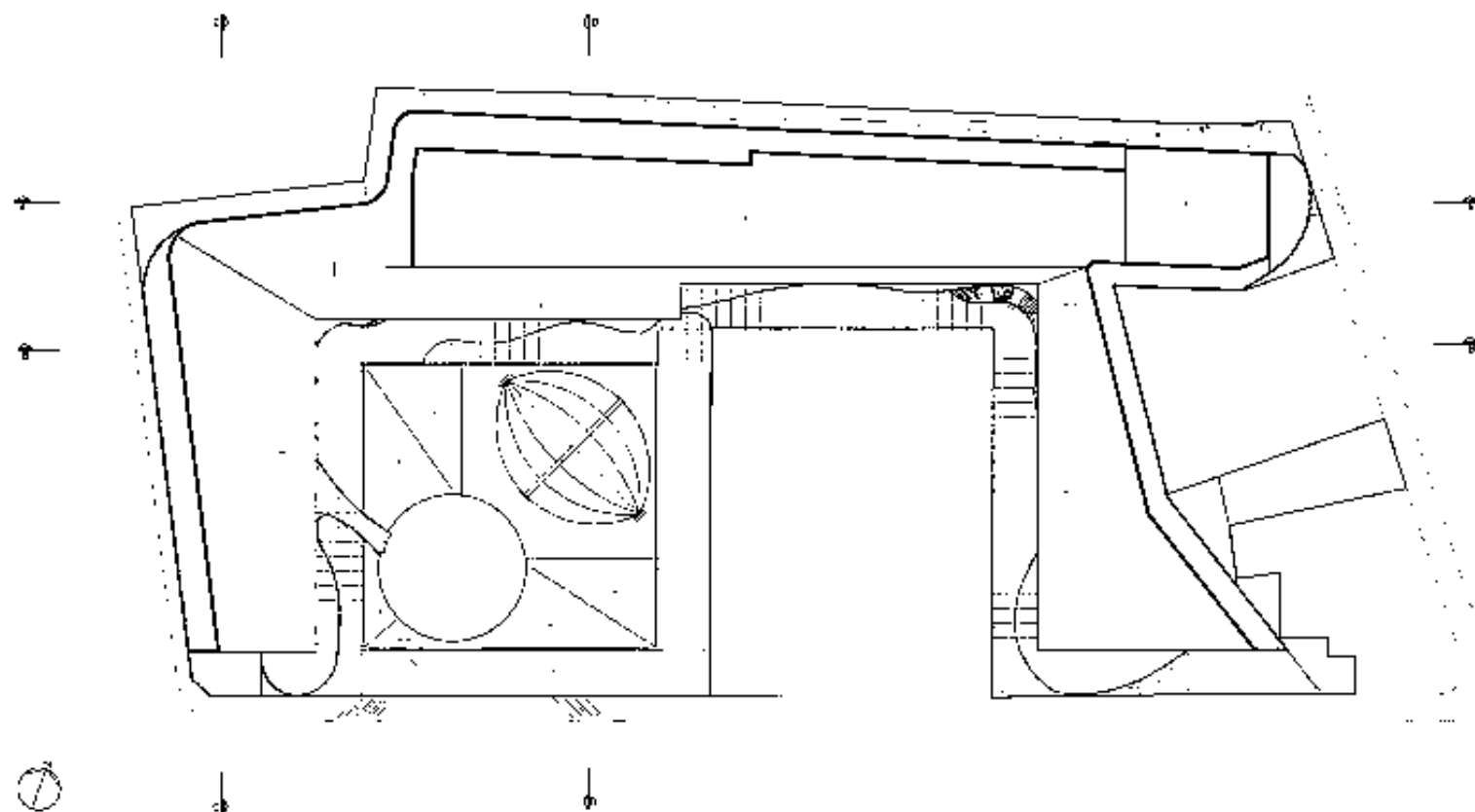


Figura 361 – Planta do nível 125,00.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

**PLANTA COBERTURA**

0 2 5 10 20

Figura 362 – Planta da cobertura.

Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

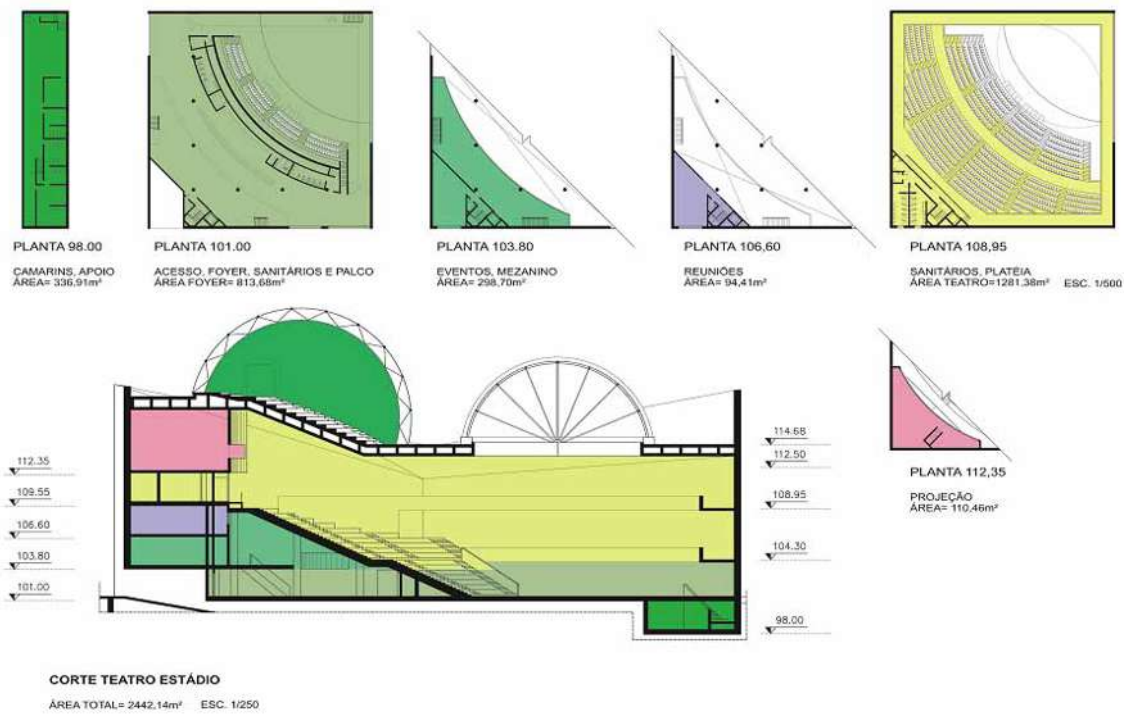


Figura 363 – Plantas e corte do Teatro. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

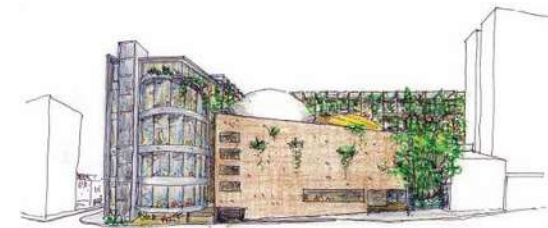


Figura 364 – Croqui da intervenção – exterior.  
 Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.

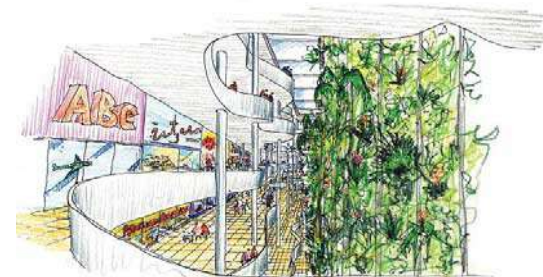


Figura 365 – Croqui da intervenção – interior.  
 Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.



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.



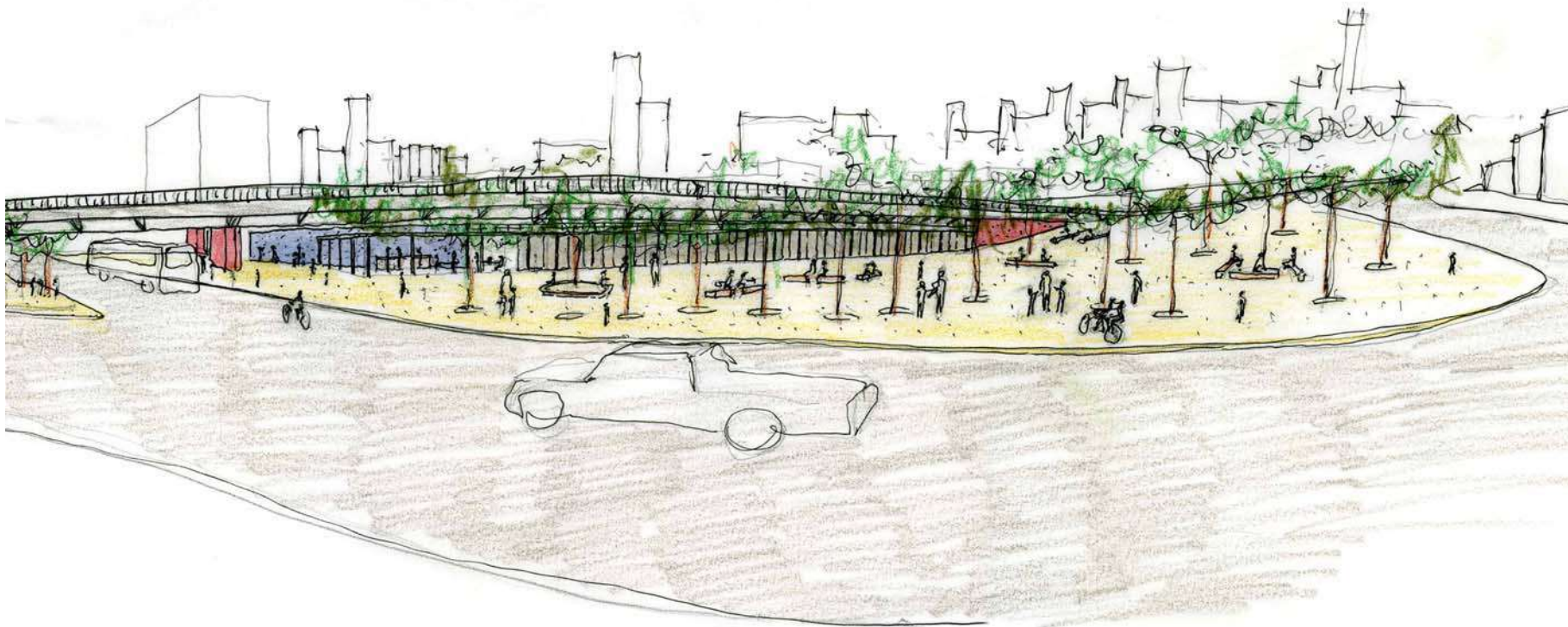


Figura 368 – Croqui para intervenção nos baixos do viadutoFonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 2538,00 m<sup>2</sup>.

**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.

## 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<sup>2</sup>.

**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 369 – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

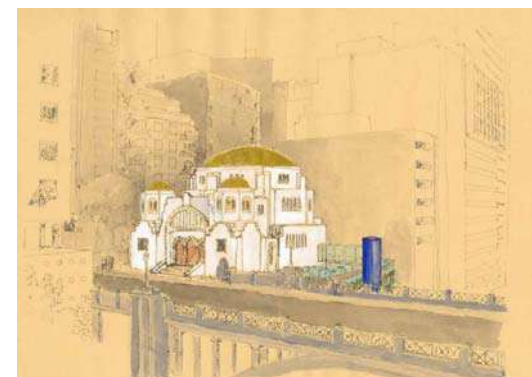


Figura 370 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 371 – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

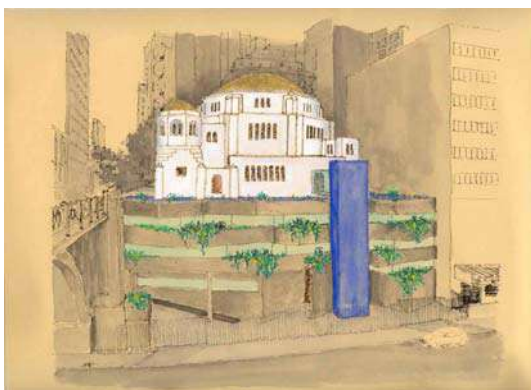


Figura 372 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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.

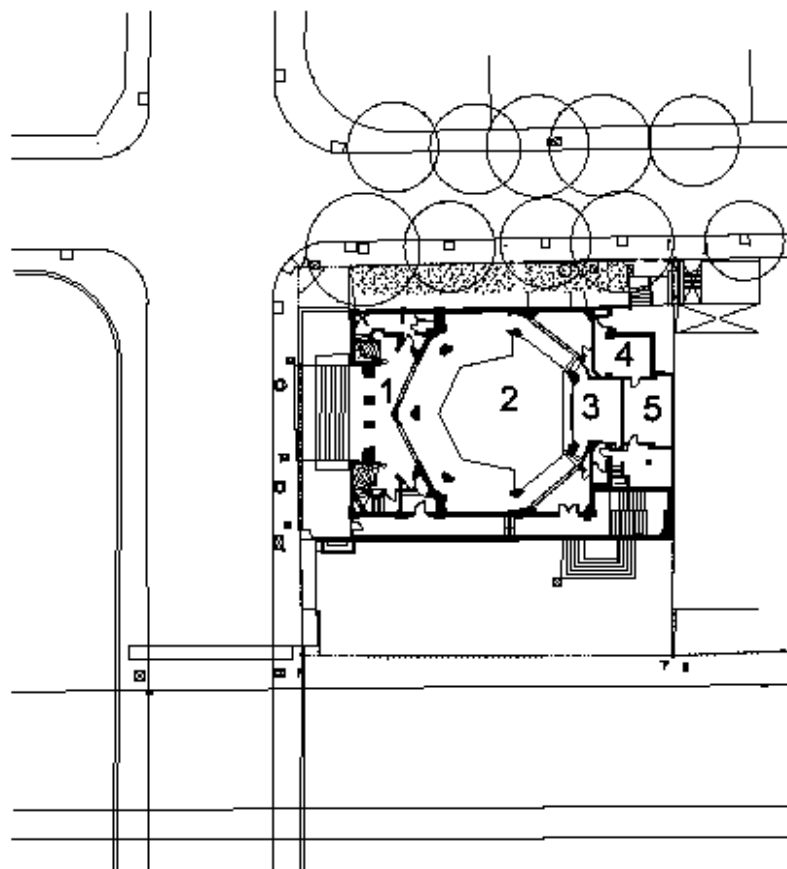


Figura 373 – Planta do pavimento térreo antes da intervenção (1. hall; 2. sinagoga/homens; 3. púlpito; 4. administração; 5. sala de reunião).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

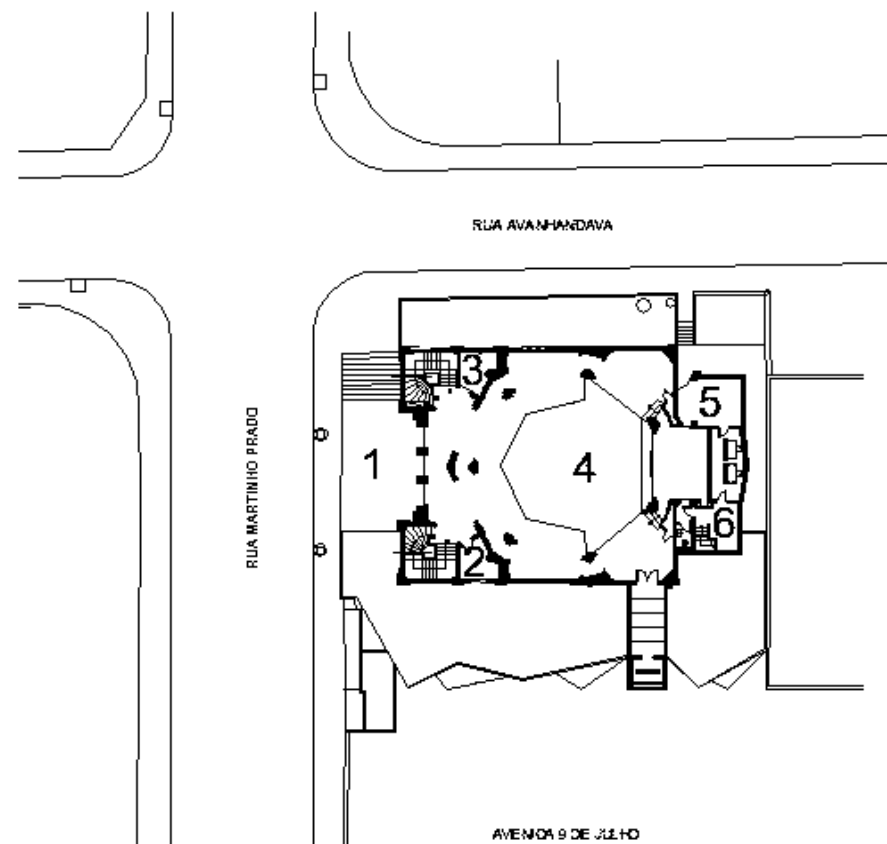


Figura 374 – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção (1. acesso; 2. chapelaria; 3. bilheteria; 4. exposições e eventos; 5. administração; 6. secretaria).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

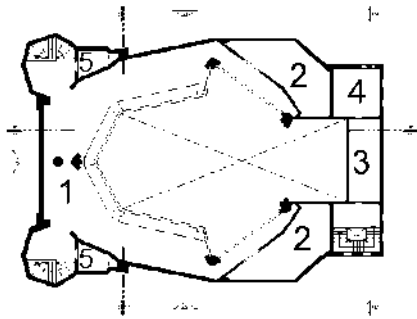


Figura 375 – Planta do pavimento superior antes da intervenção (1. sinagoga/mulheres; 2. área externa; 3. coro; 4. depósito; 5. sanitários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

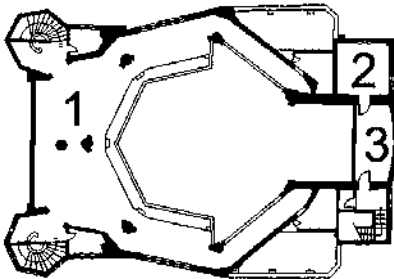


Figura 376 – Planta do pavimento superior com a proposta de intervenção (1. exposições e eventos; 2. diretoria; 3. reunião). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

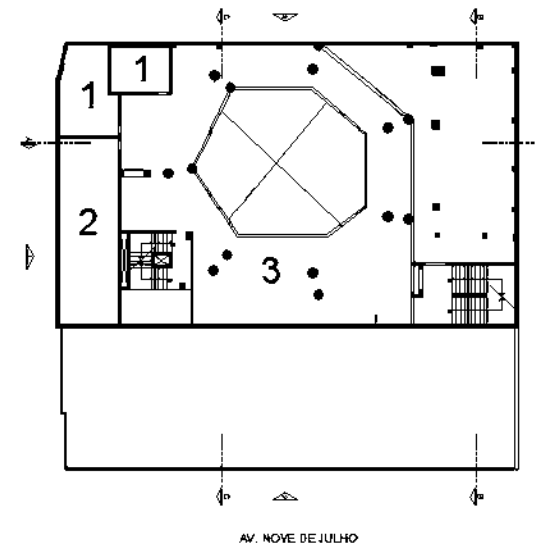


Figura 377 – Planta do subsolo 1 antes da intervenção (1. sanitários; 2. cozinha; 3. salão). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

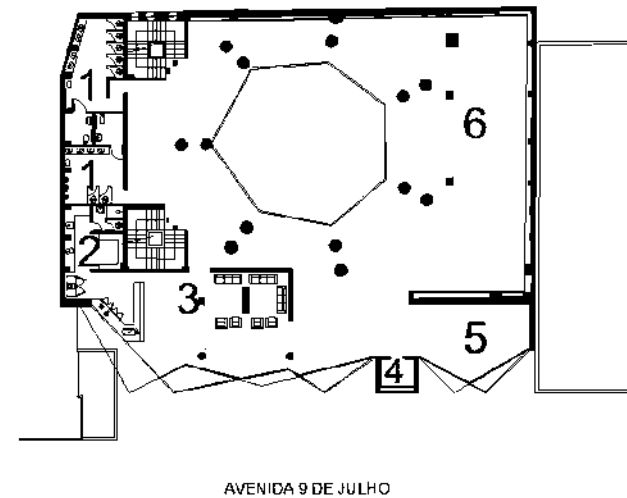


Figura 378 – Planta do subsolo 1 com a proposta de intervenção (1. sanitários; 2. cozinha/despensa; 3. bar/café; 4. elevador; 5. loja; 6. exposições temporárias). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

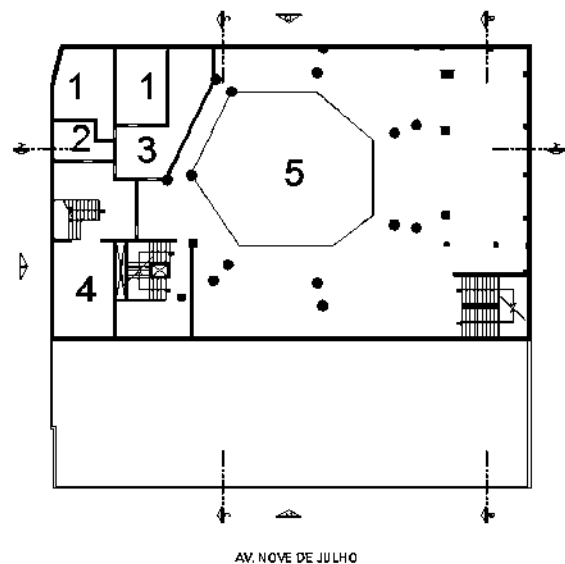


Figura 379 – Planta do subsolo 2 antes da intervenção (1. sanitários; 2. depósito; 3. circulações; 4. cozinha; 5. salão de festas). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

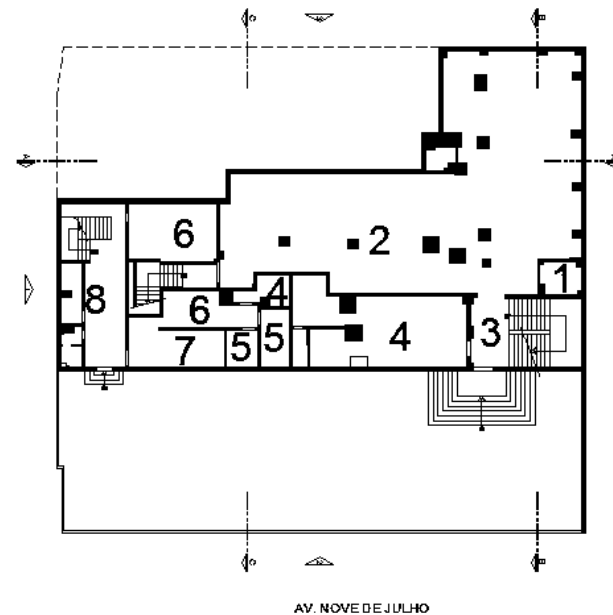


Figura 381 – Planta do subsolo 3 antes da intervenção (1. depósito; 2. sala; 3. hall; 4. sanitários; 5. dormitório; 6. sala; 7. cozinha; 8. zeladoria). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

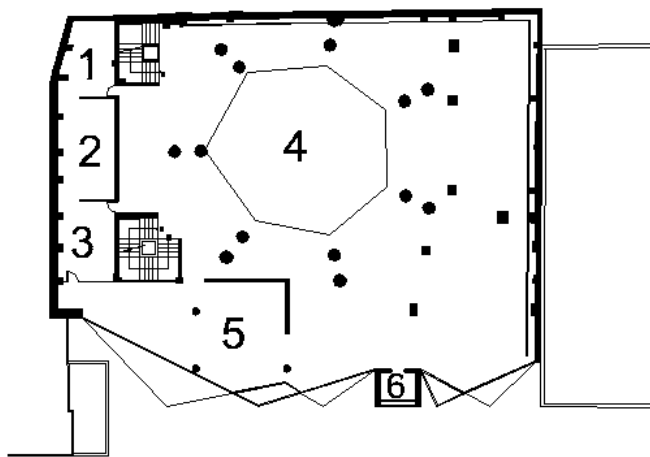


Figura 380 – Planta do subsolo 2 com a proposta de intervenção (1. Centro de Referência Integrado; 2. Sla Pedagógica Multiuso; 3. Trabalho pedagógico; 4. exposições permanentes; 5. profundamento temático; 6. elevador). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

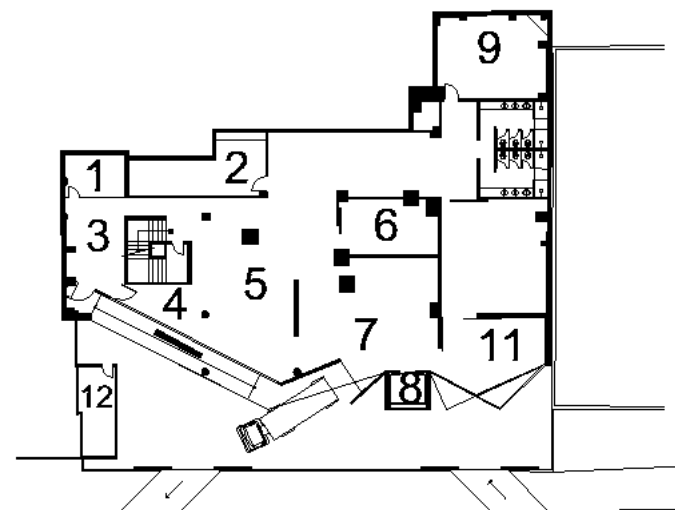


Figura 382 – Planta do subsolo 3 com a proposta de intervenção (1. central d controle; 2. depósito/amoxarifado; 3. acesso de serviços; 4. museu virtual; 5. museologia; 6. quarentena; 7. carga/descarga; 8. elevador; 9. copa; 10. reserva técnica; 11. restauro; 12. cabine primária). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



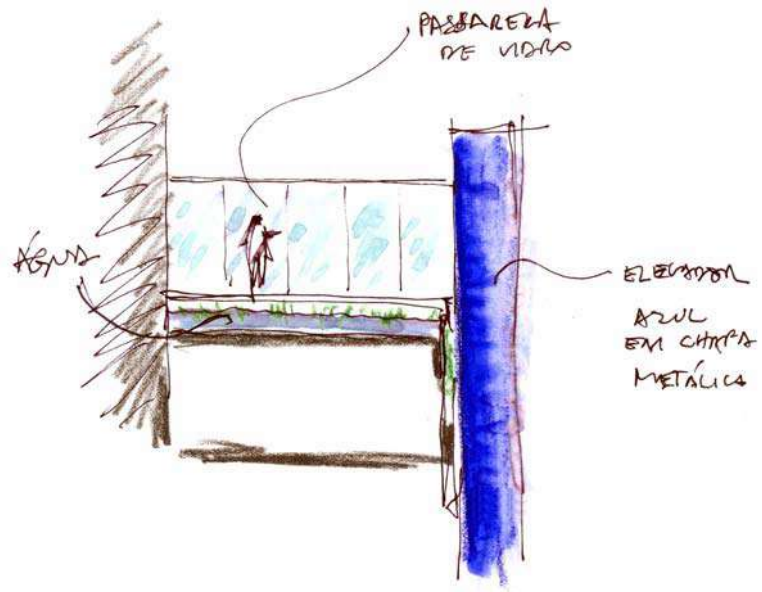


Figura 383 – Croqui, detalhe o elevador externo.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

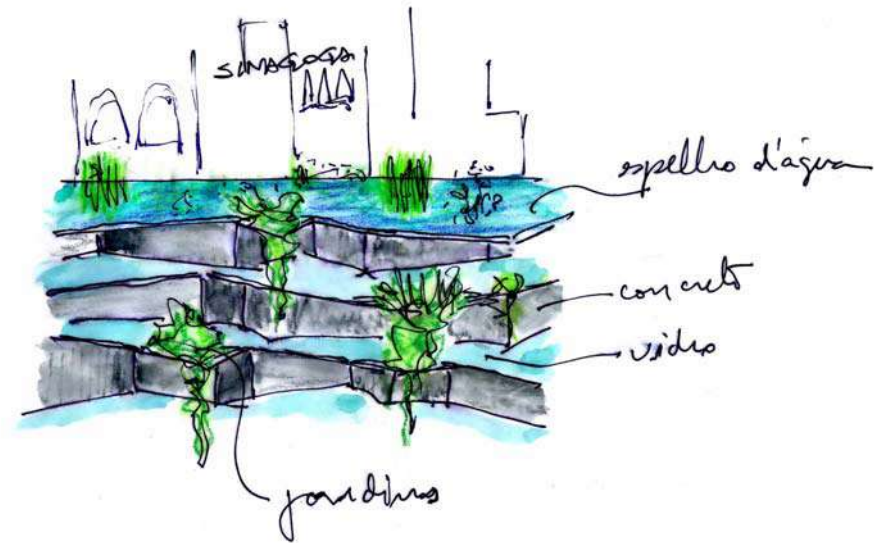


Figura 384 – Croqui com a nova fachada criada para a Av. Nove de Julho.  
(Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.)





## 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<sup>2</sup>.

**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 4º 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.

## 2. INTERVENÇÃO

**Autoria:** Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

**Data do Projeto:** 2004.

**Data da Construção:** 2004.

**Contratante:** Secretaria Municipal do Verde.



Figura 385 – Fachada.

Foto: Patricia Viceconti Nahas.

## 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<sup>12</sup>.

O projeto previa a implantação de espelhos d'água retangulares no local onde nascem os pilares externos em “V”, que não foram executados.

---

<sup>12</sup> Informação recebida pelo arquiteto Thales, em visita da autora ao local, março de 2008.

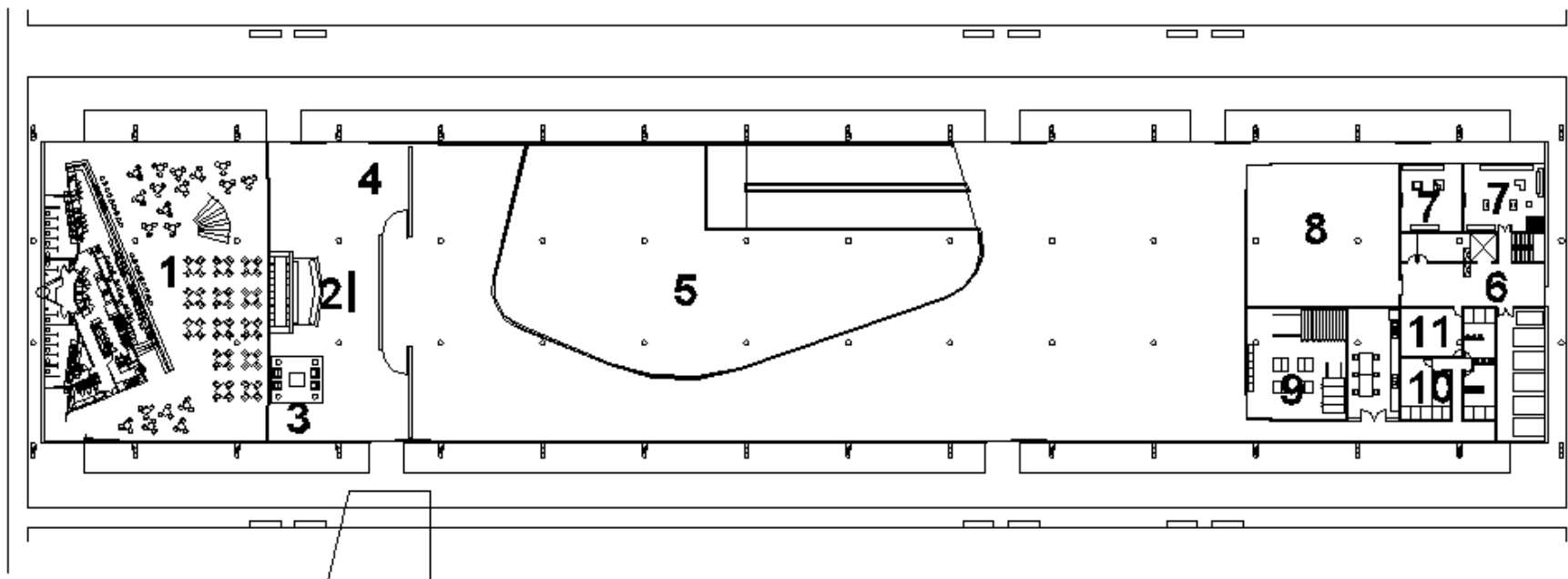


Figura 386 – Planta de intervenção – pavimento térreo (1. restaurante; 2. recepção; 3. estar; 4. loja; 5. exposições temporárias; 6. acesso funcionários; 7. marcenaria; 8. depósito; 9. reserva técnica; 10. vestiários; 11. reunião-funcionários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



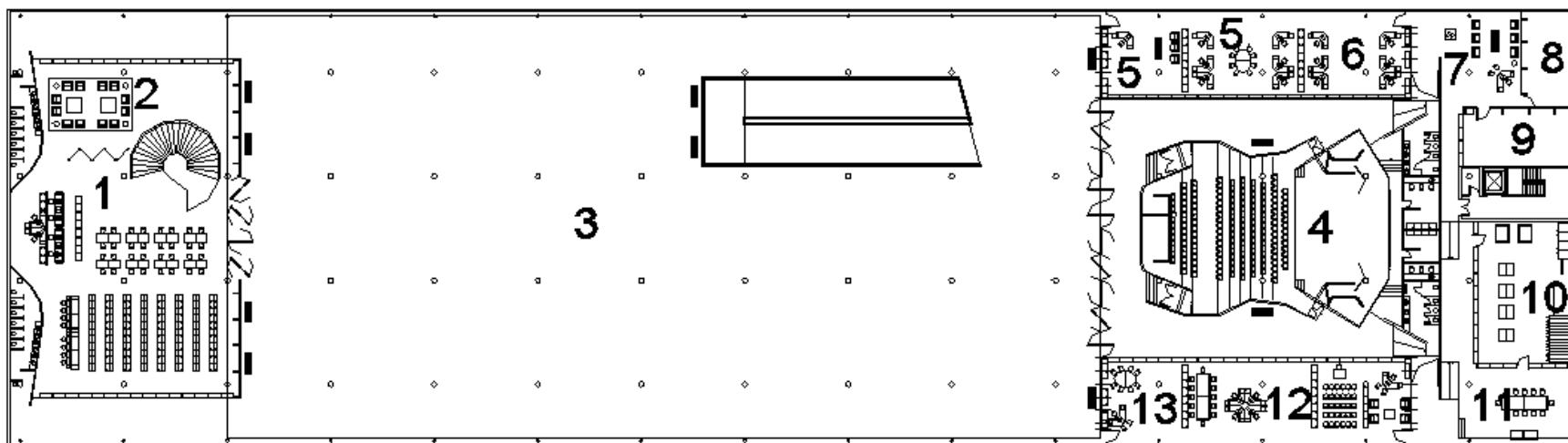


Figura 387 – Proposta de intervenção – pavimento superior (1. biblioteca; 2. Casa da África; 3. exposição permanente; 4. auditórios; 5. administração; 6. assessoria; 7. estar; 8. diretoria; 9. reuniões; 10. reserva técnica; 11. museologia; 12. arte e educação; 13. monitoria; 14. camarins. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

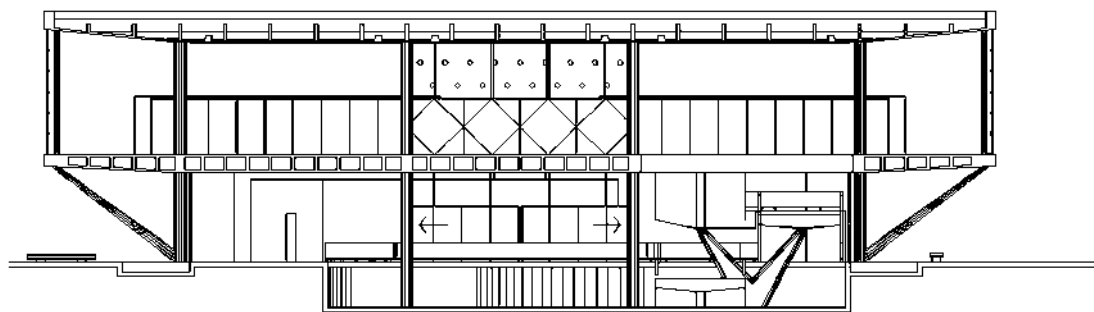


Figura 388 – Proposta de intervenção – corte.

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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 1.151,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>.

## 2.2. PRÉDIO NOVO

**Área construída:** aproximadamente 1.000,00 m<sup>2</sup>

**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.

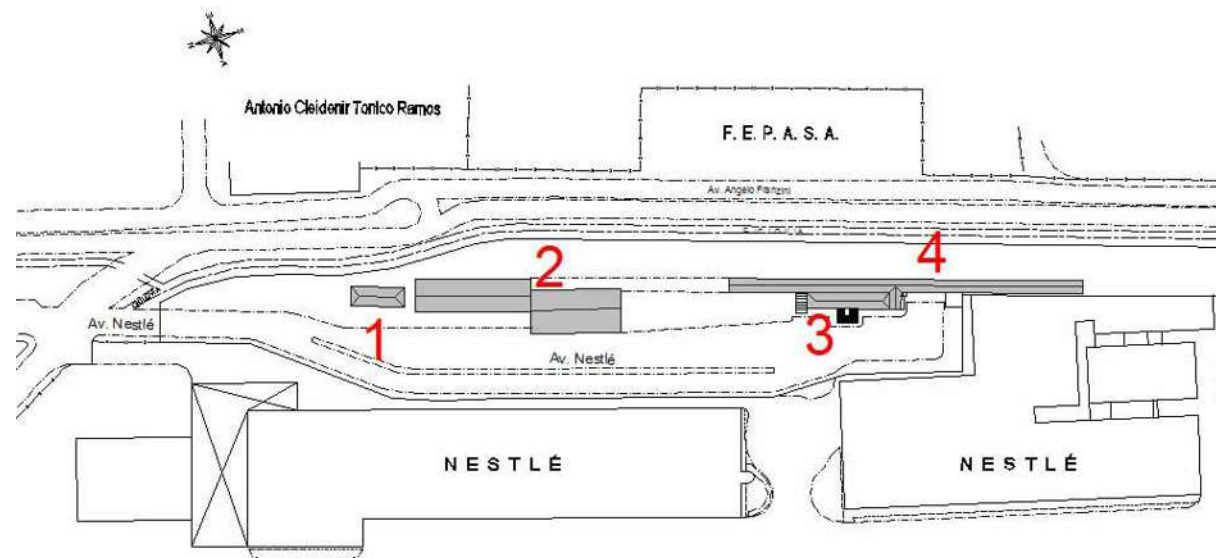


Figura 396 – Implantação antes da intervenção (1. Unidade Residencial; 2. Barrações; 3. Estação; 4. Plataforma). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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.

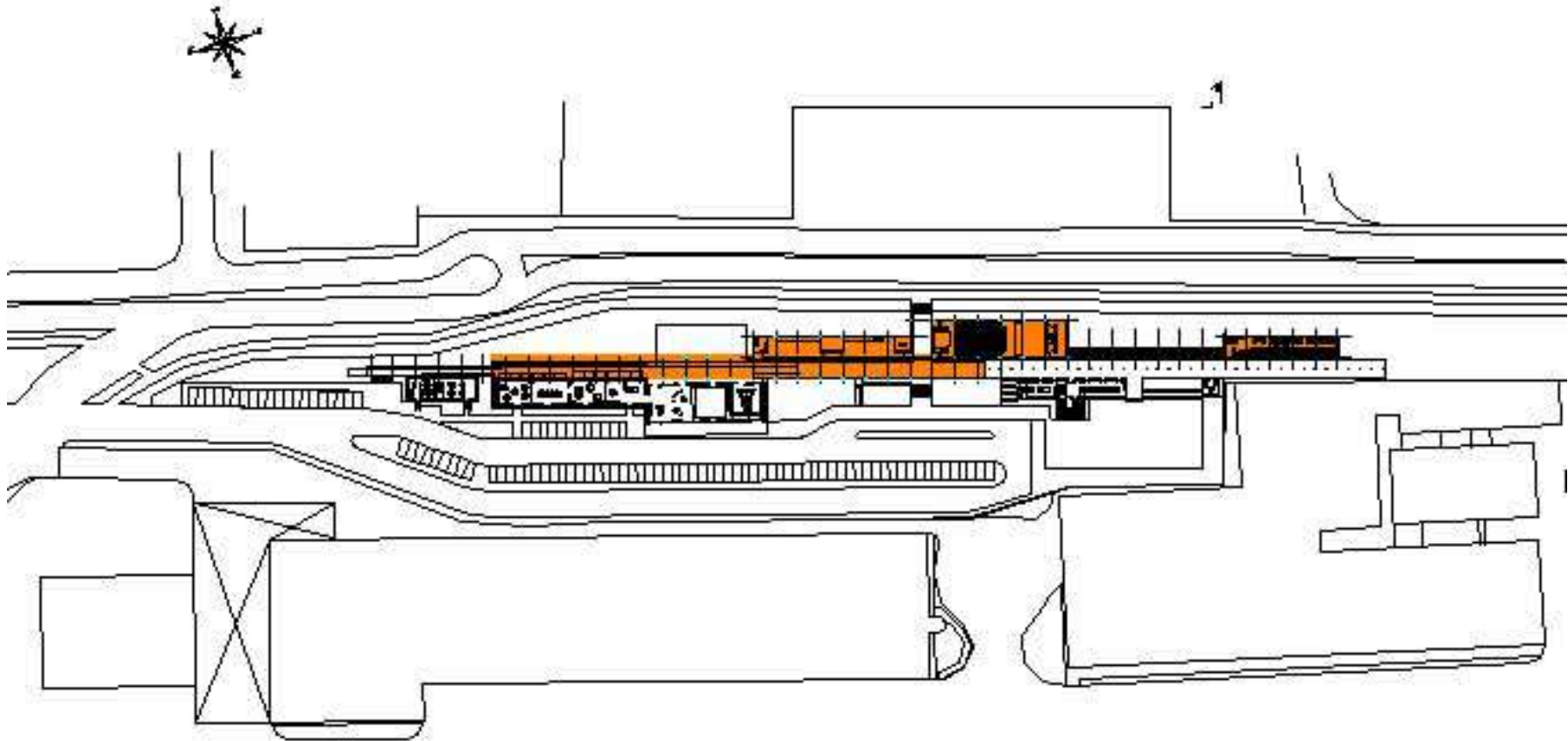


Figura 399 – Implantação com proposta de intervenção (em laranja, os prédios novos). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



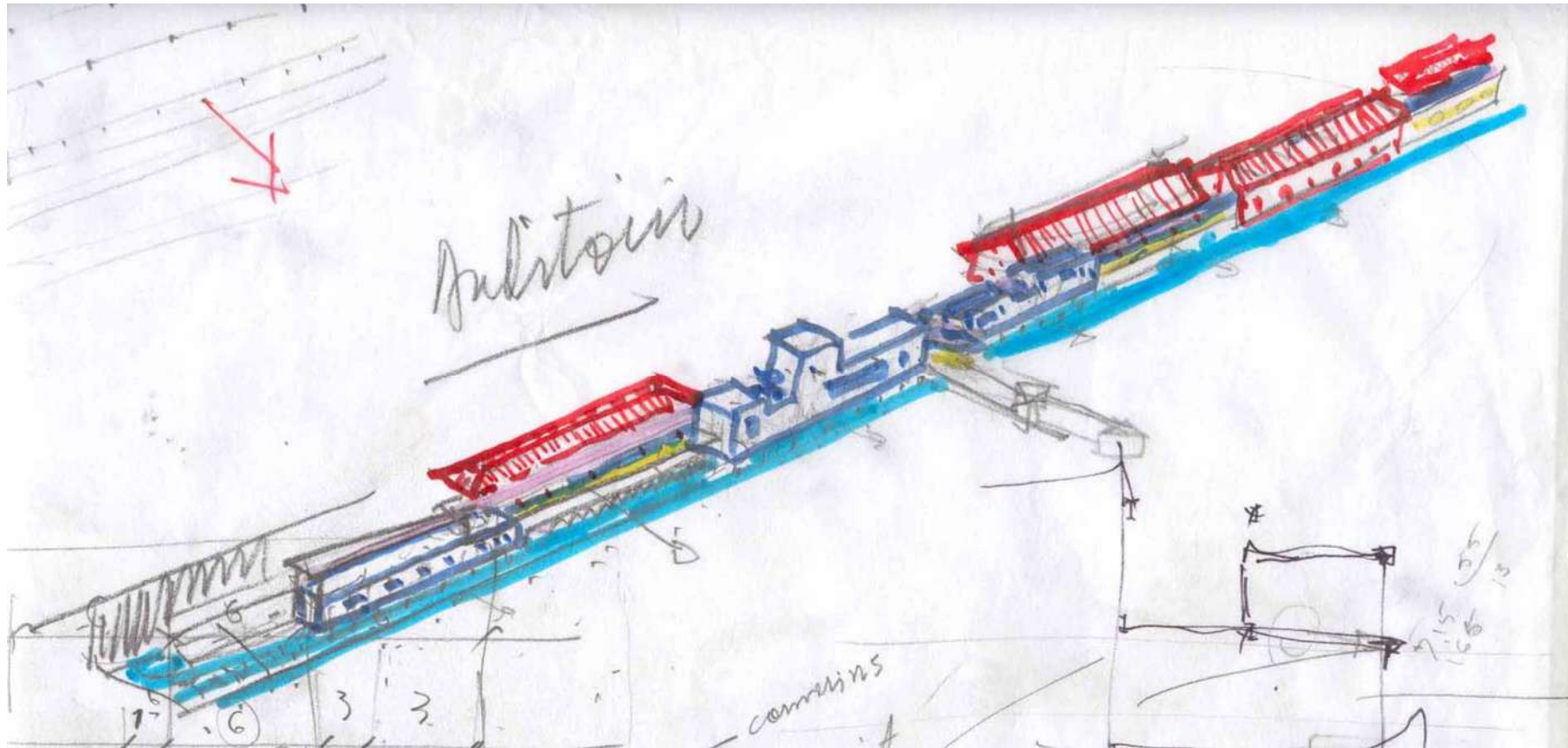
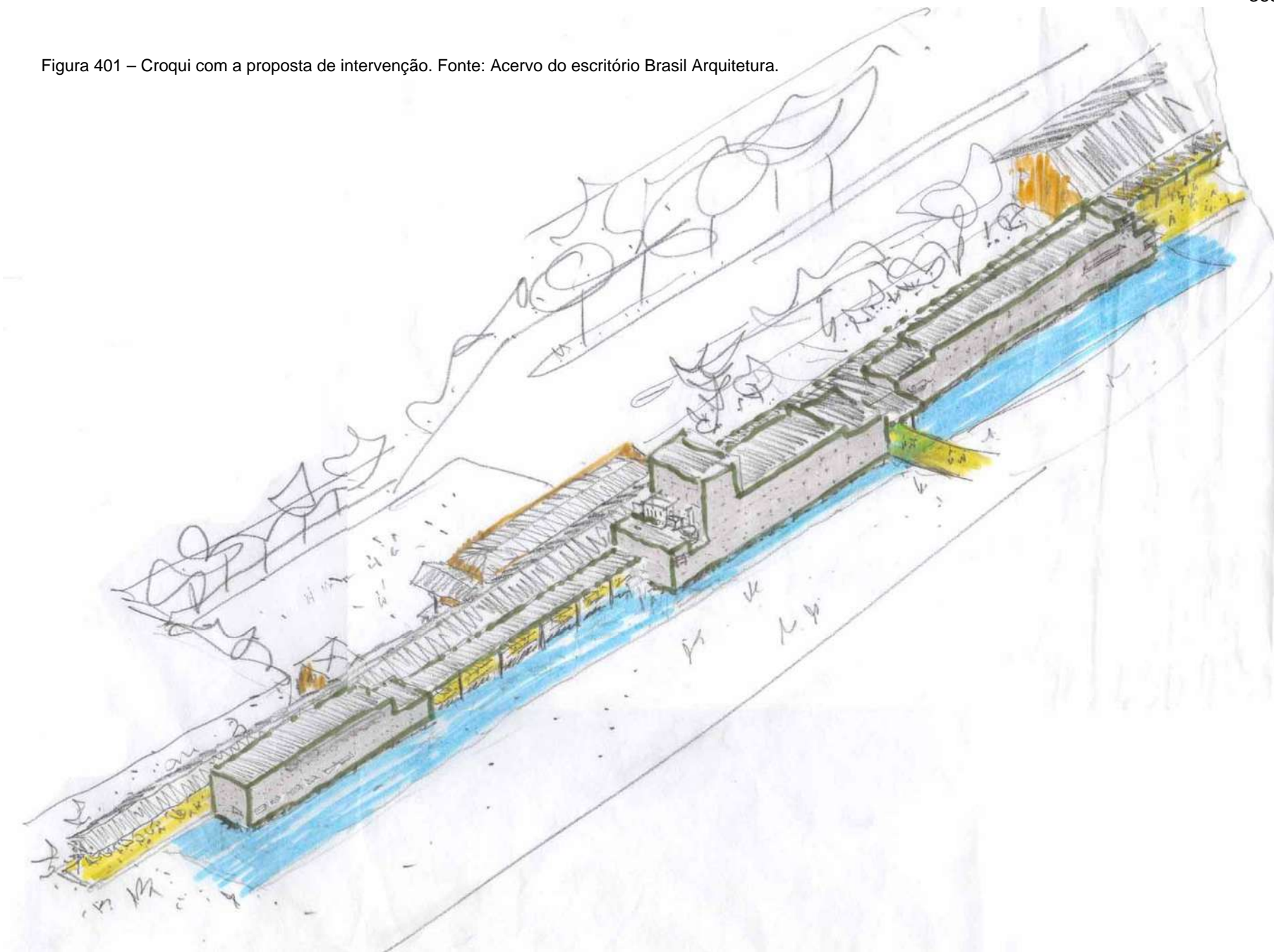


Figura 400 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 401 – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



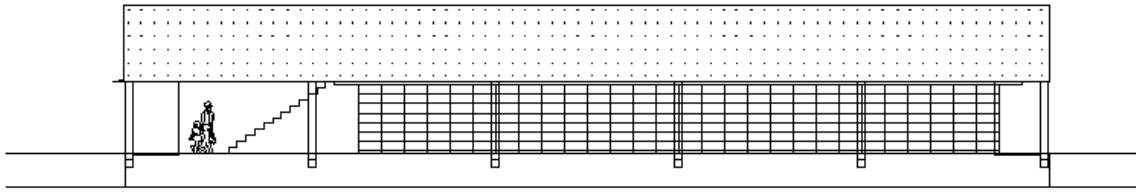


Figura 402 – Proposta para os prédios novos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

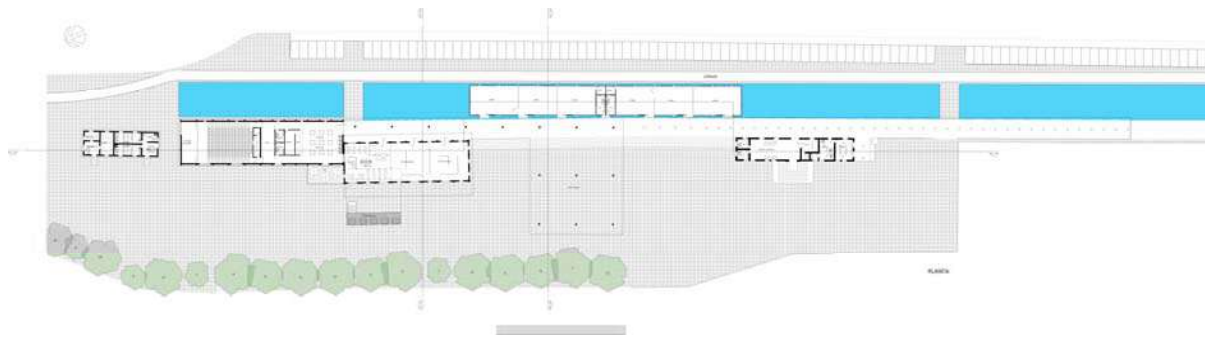


Figura 403 – Proposta do projeto vencedor. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





## **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<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup> e construção de 34,00 m<sup>2</sup>.

**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.

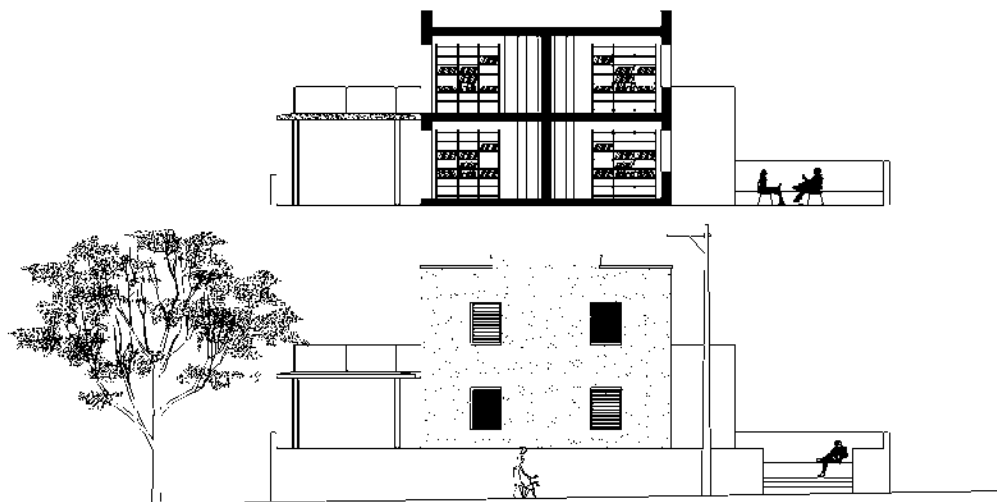


Figura 404 – Corte e Fachada com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

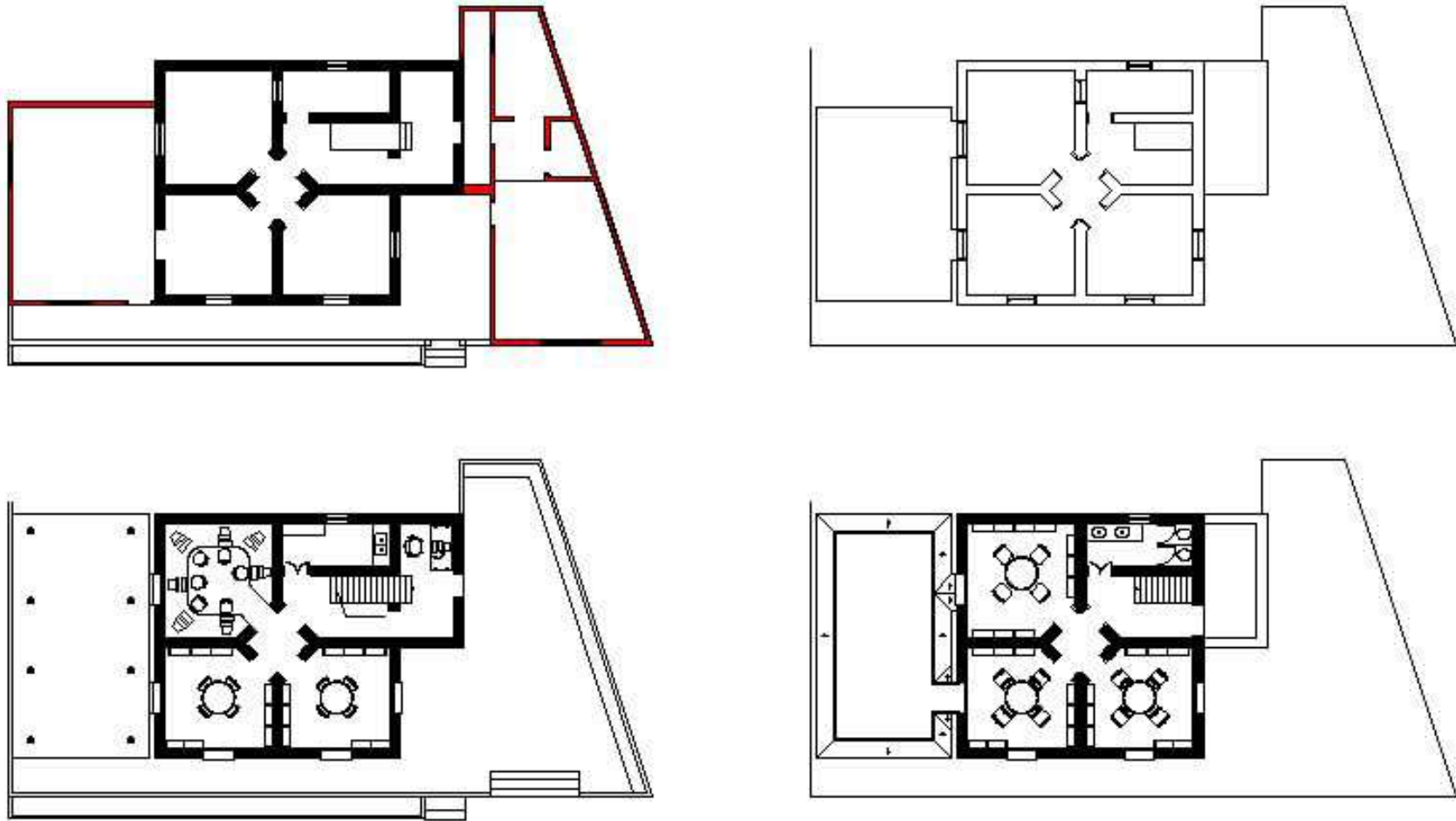


Figura 405 – Plantas da edificação – térreo e pavimento superior antes da intervenção (superior) e plantas da edificação com a proposta de intervenção (inferior). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 406 – Vista geral da edificação Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 14.000,00 m<sup>2</sup>.

**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.

## 2.2. INTERVENÇÃO

**Autoria:** Marcelo Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki.

**Data do Projeto:** 2004.

Data da Construção: o projeto não foi executado.

**Contratante:** Anhemi.



Figura 407 – Palácio das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



## 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<sup>2</sup>

**Área acrescida:** 1.300,00 m<sup>2</sup>

**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.

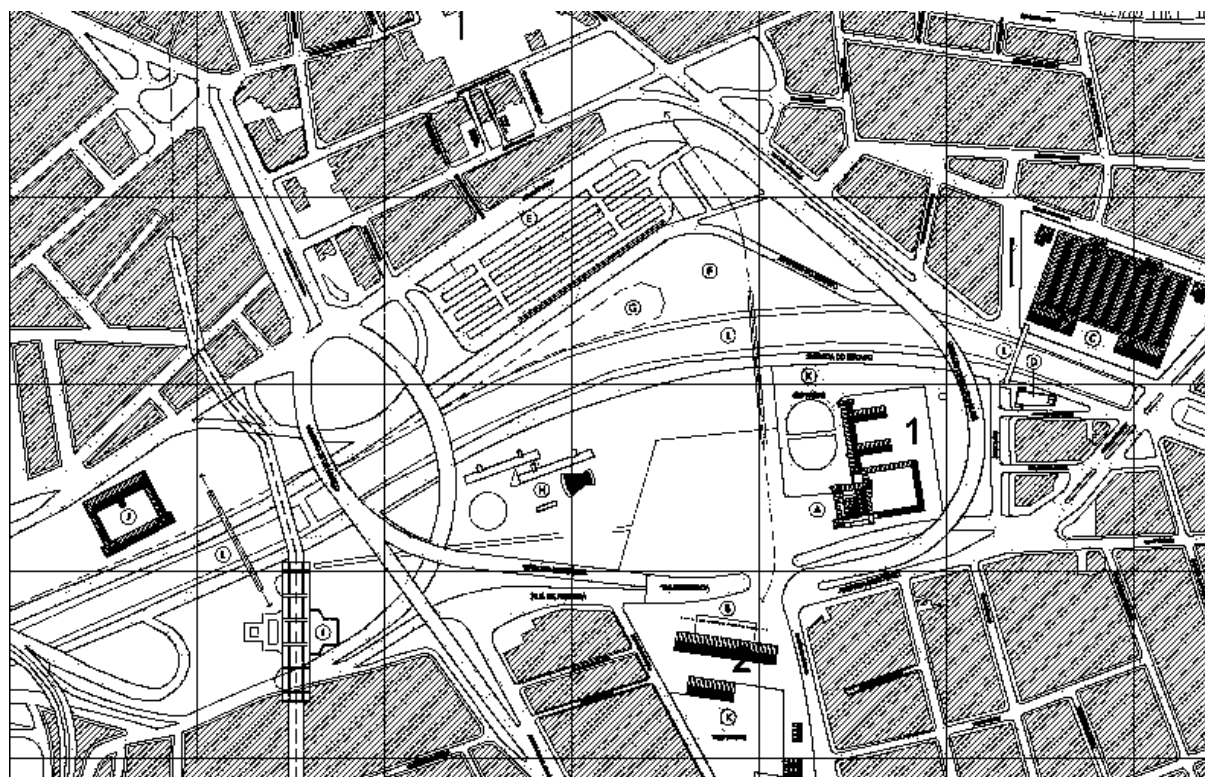


Figura 409 – Implantação com proposta de intervenção  
(1. Palácio das Indústrias; 2. Conjunto das Retortas).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

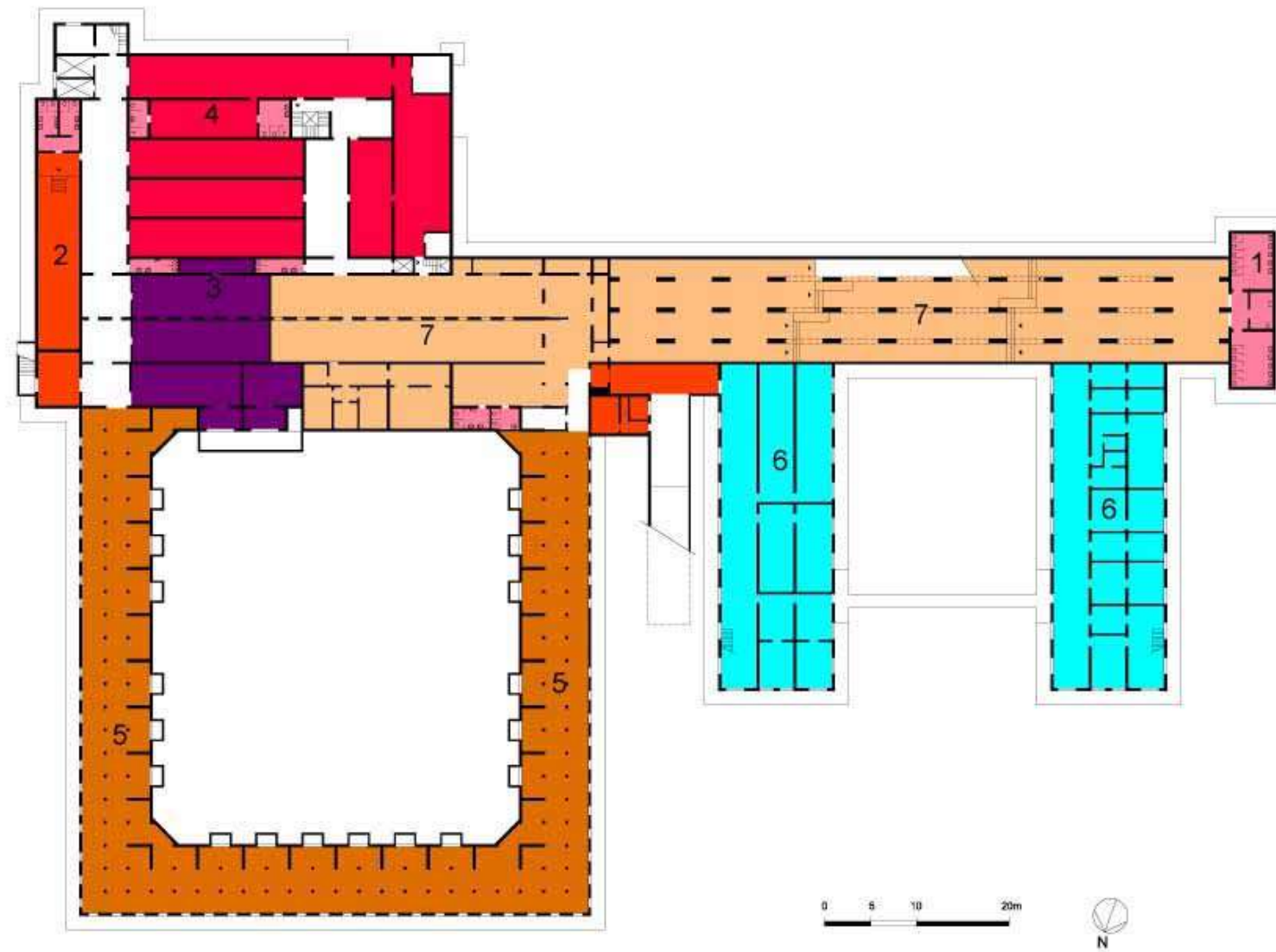


Figura 410 – Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no subsolo (1. sanitários; 2. apoio; 3. infra-estrutura para exposições; 4. preservação e processamento do acervo; 5. núcleo de educação, pesquisa e informática. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

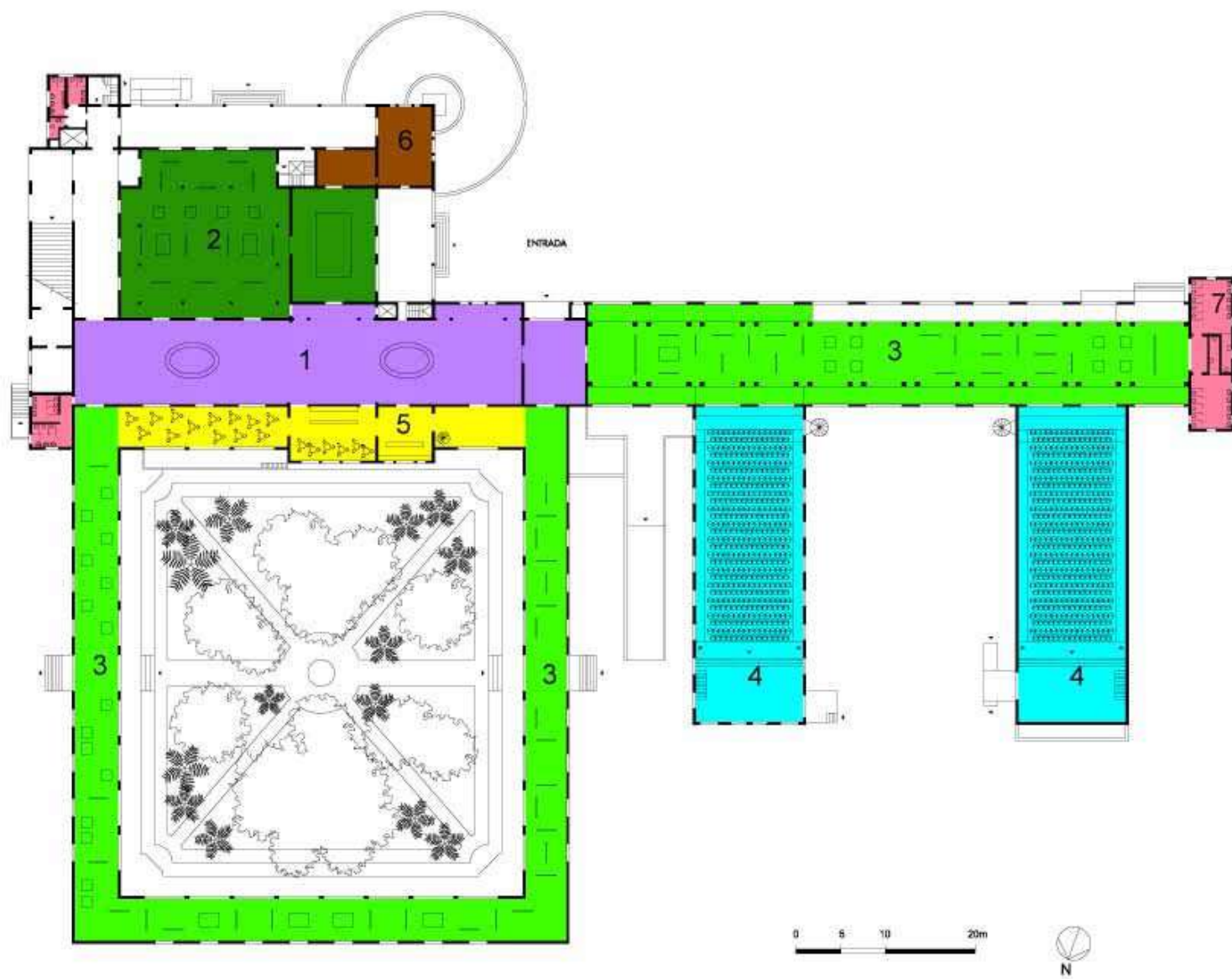


Figura 411 – Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no térreo (1. Hall, recepção, acolhimento; 2. exposição permanente; 3. exposição temporária; 4. auditórios; 5. café/loja; 6. apoio e administração; 7. sanitários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

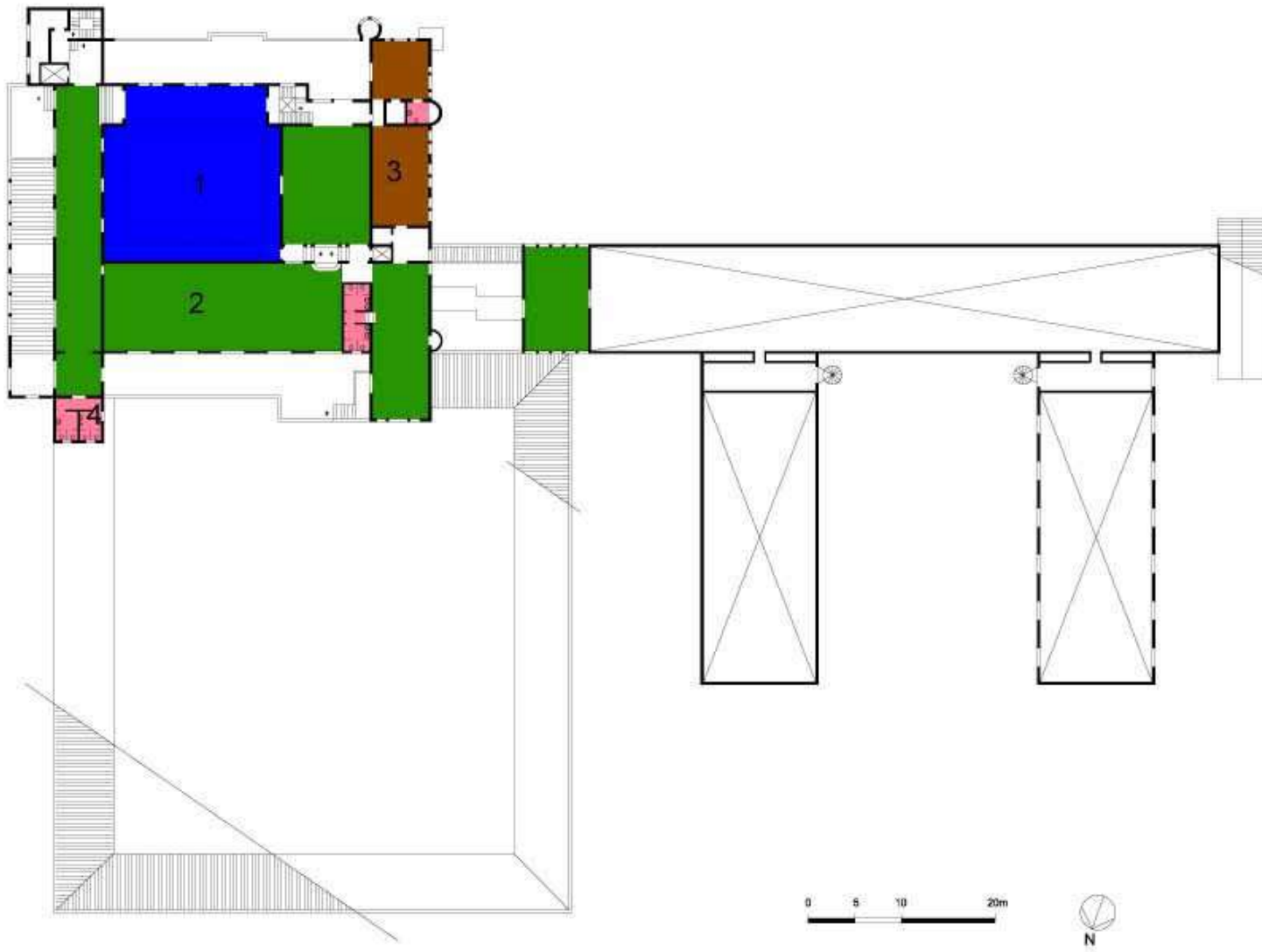


Figura 412 – Palácio das Indústrias, proposta de intervenção primeiro pavimento (1. Salão Azul – multiuso e convivência; 2. exposição permanente; 3. apoio administrativo; 4. sanitários). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



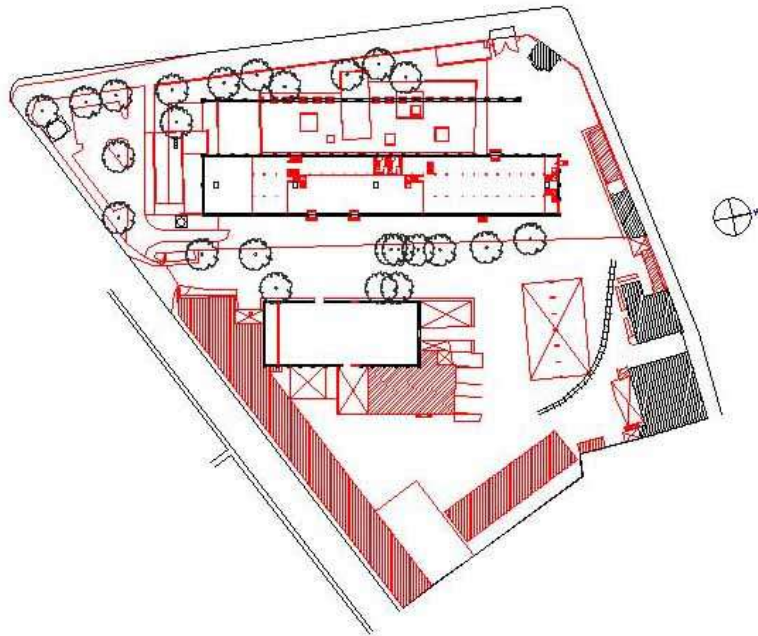


Figura 413 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção – demolições em vermelho. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

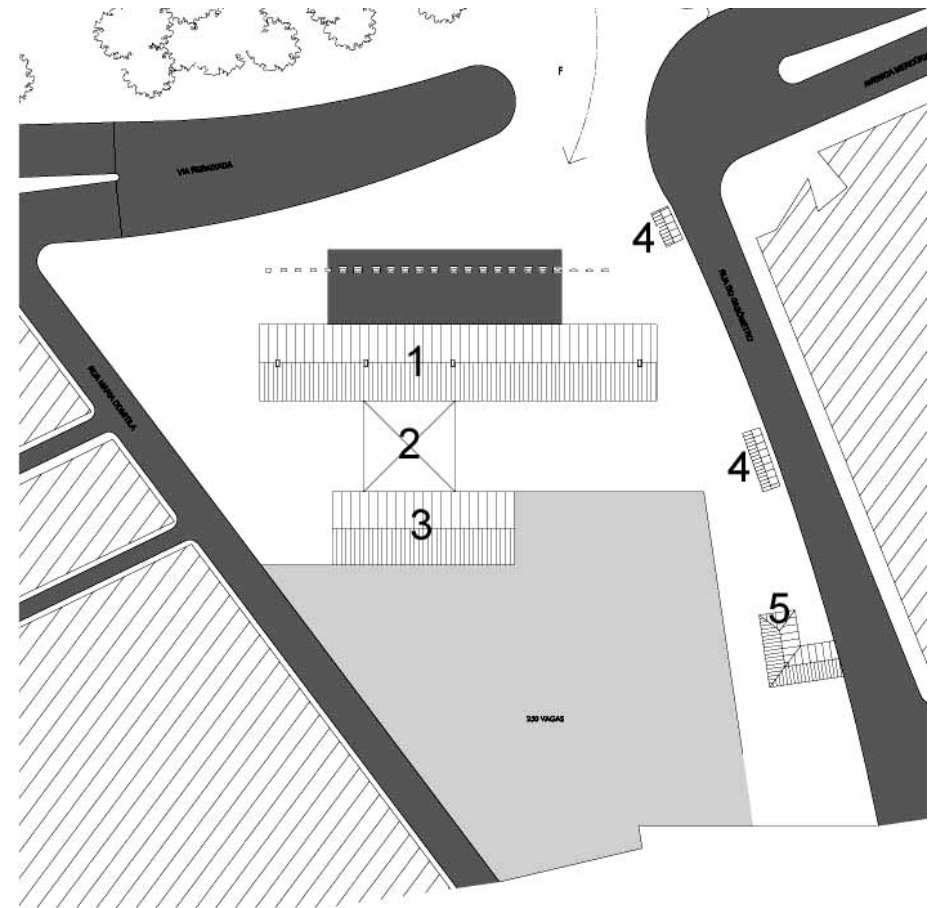


Figura 414 – Conjunto das Retortas (1. Casa das Retortas; 2. Prédio Novo; 3. Galpão Anexo; 4. Apoio; 5. Administração). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

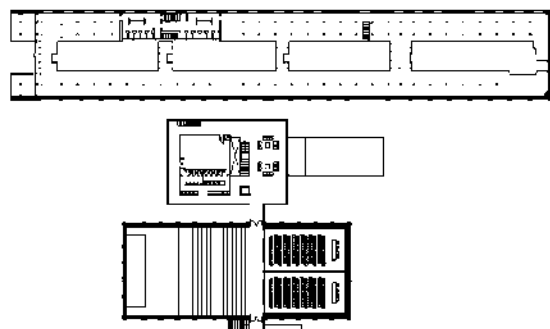


Figura 415 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

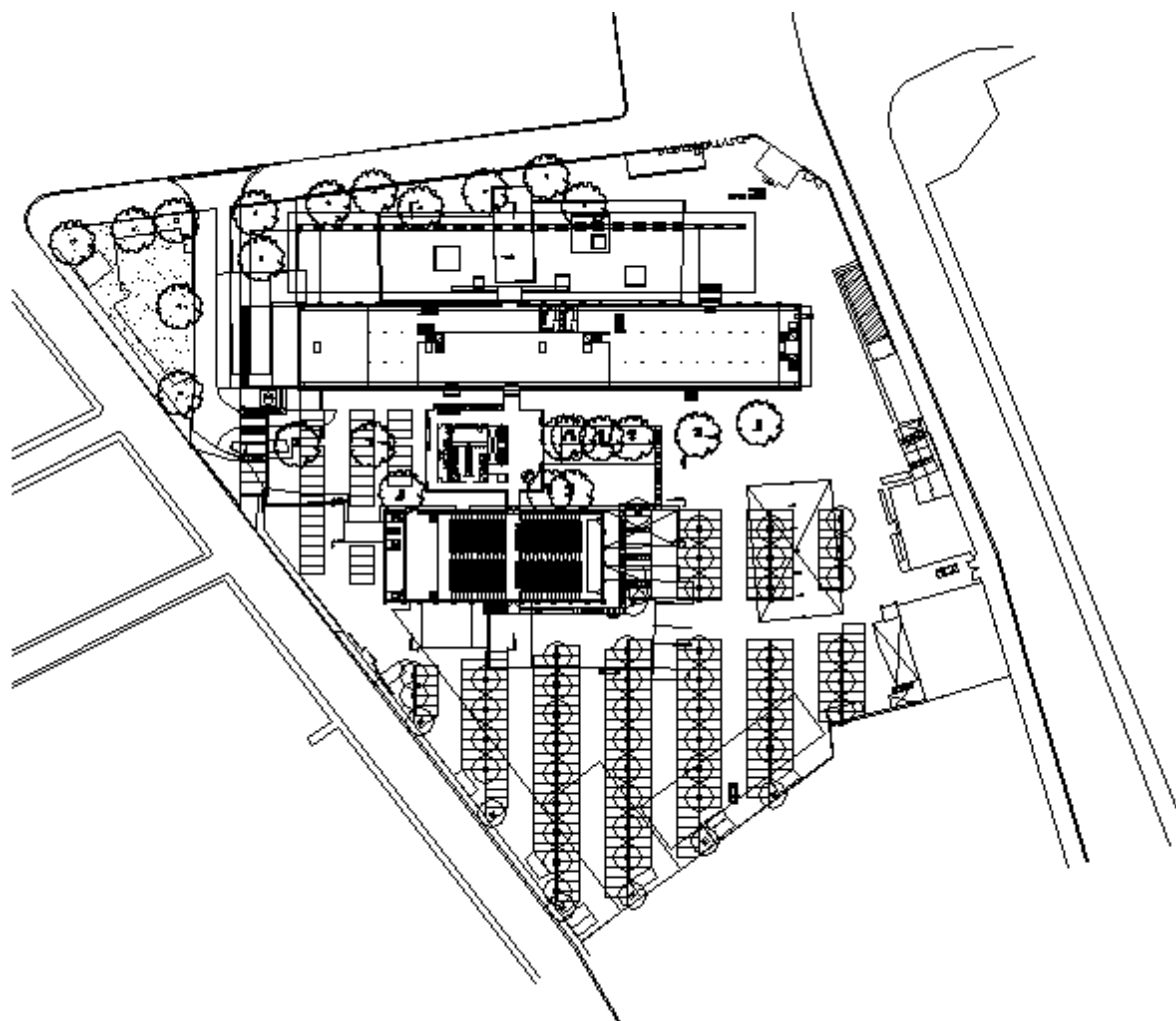


Figura 416 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 417 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

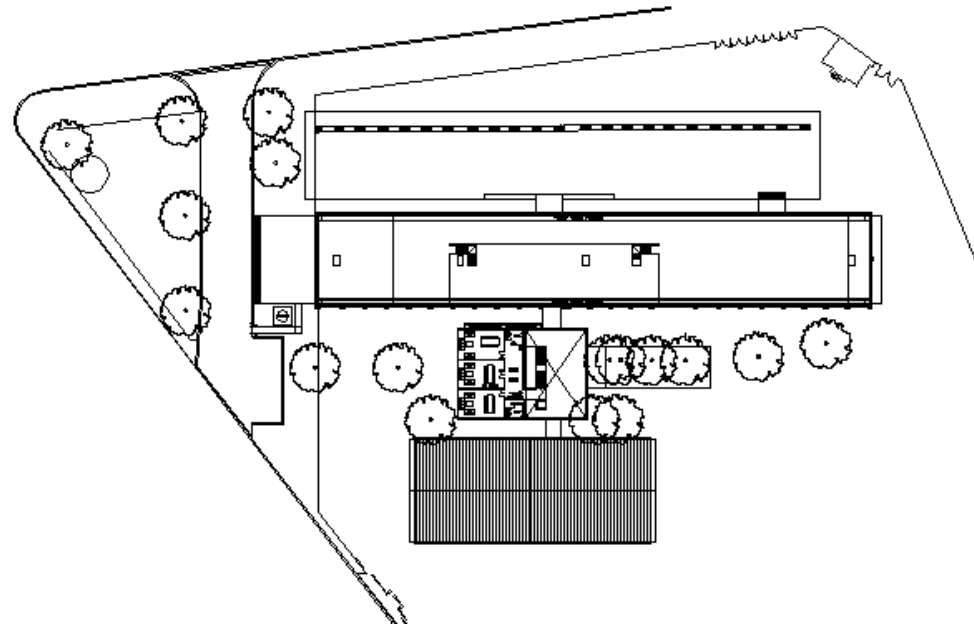


Figura 418 – Conjunto das Retortas, proposta de intervenção – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

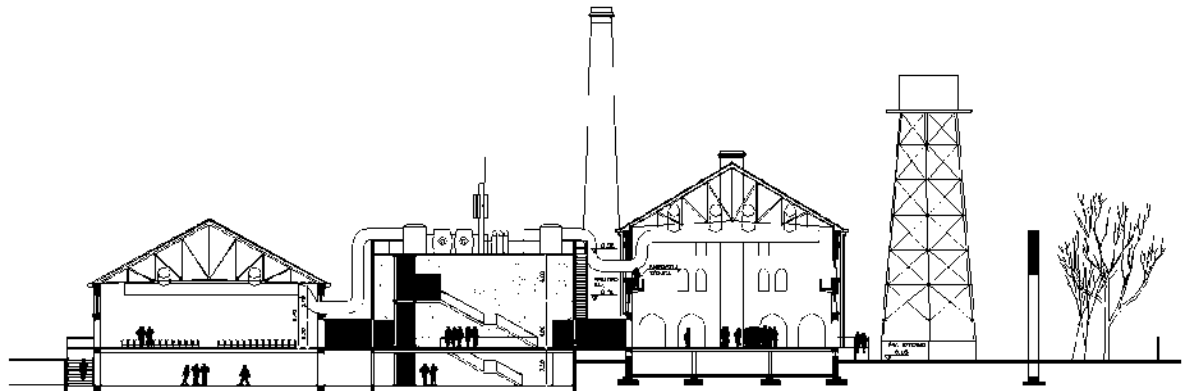




Figura 419 – Conjunto das Retortas, estado atual. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 420 – Conjunto das Retortas, simulação da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoliello.



## **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<sup>2</sup>.

**Área construída:** aproximadamente 1.700,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>.

**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 acrescentadas 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<sup>2</sup>.

**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.

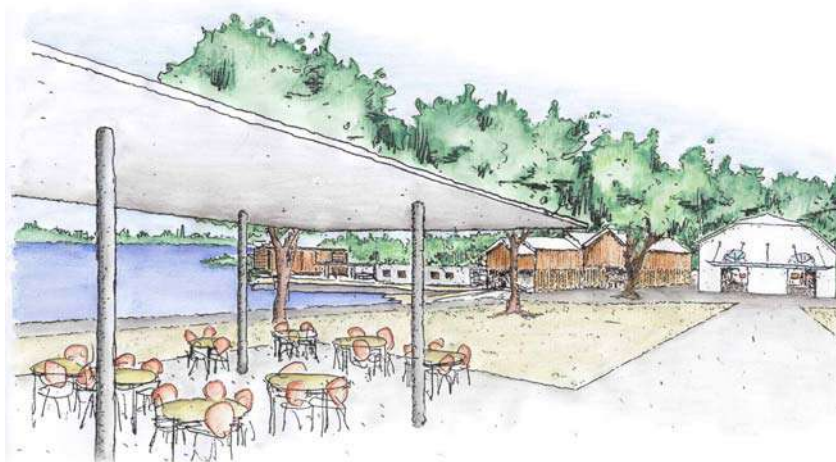


Figura 423 – Croqui do Bar/Restaurante.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

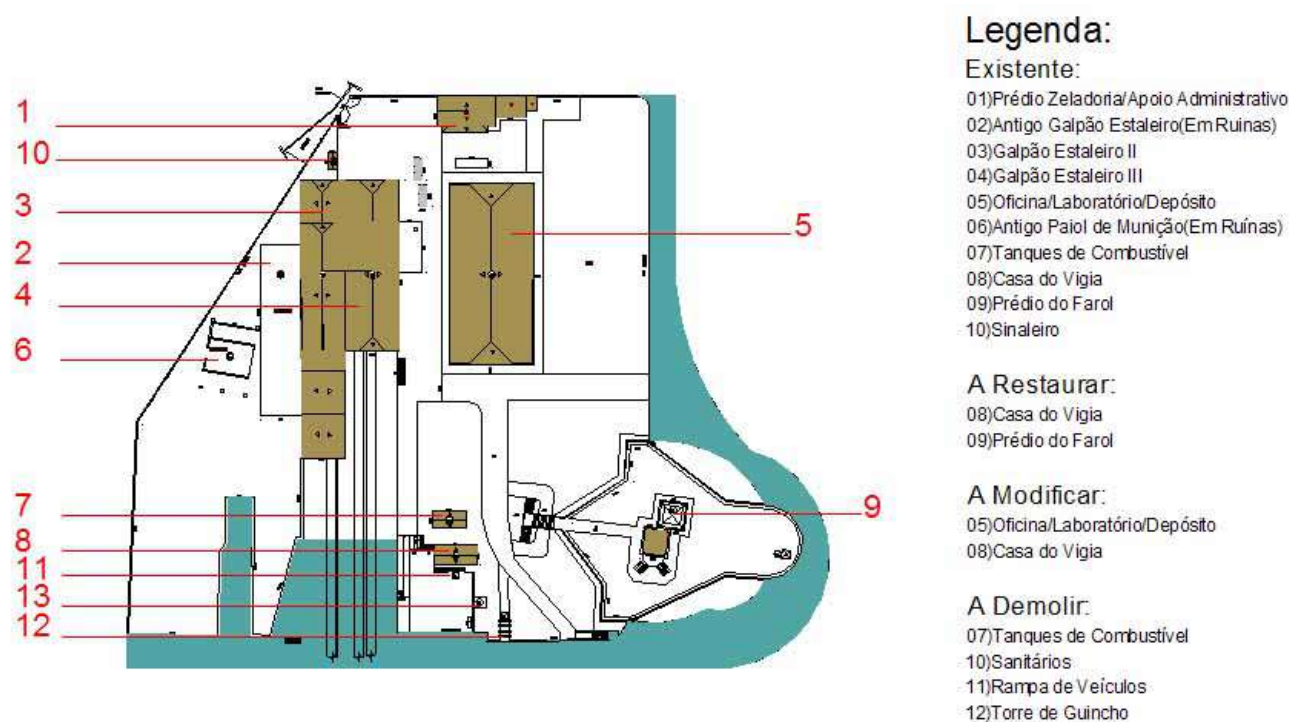
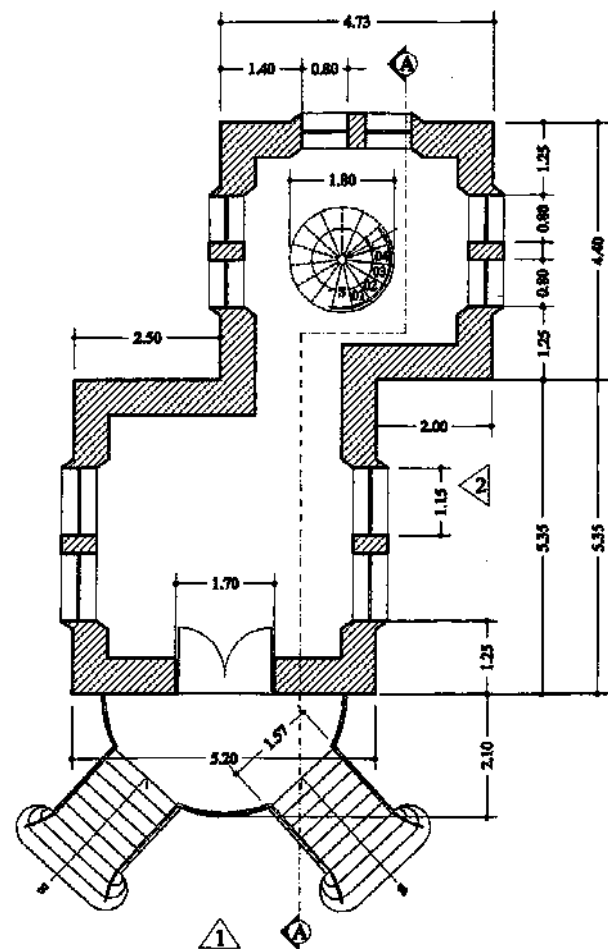
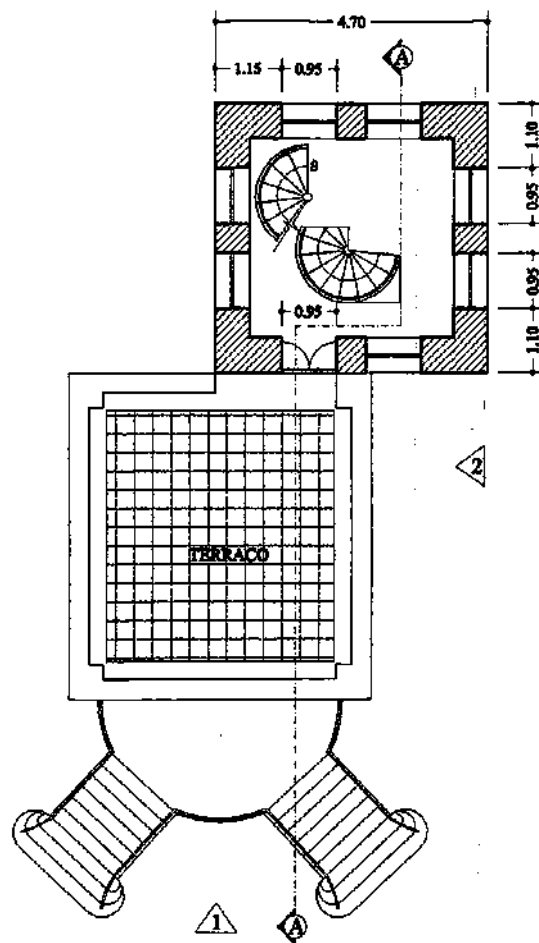


Figura 424 – Implantação do conjunto existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



**PLANTA TERREO**  
**esc.: 1:100**



**PLANTA 1º PAVIMENTO**  
**esc.: 1:100**

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.

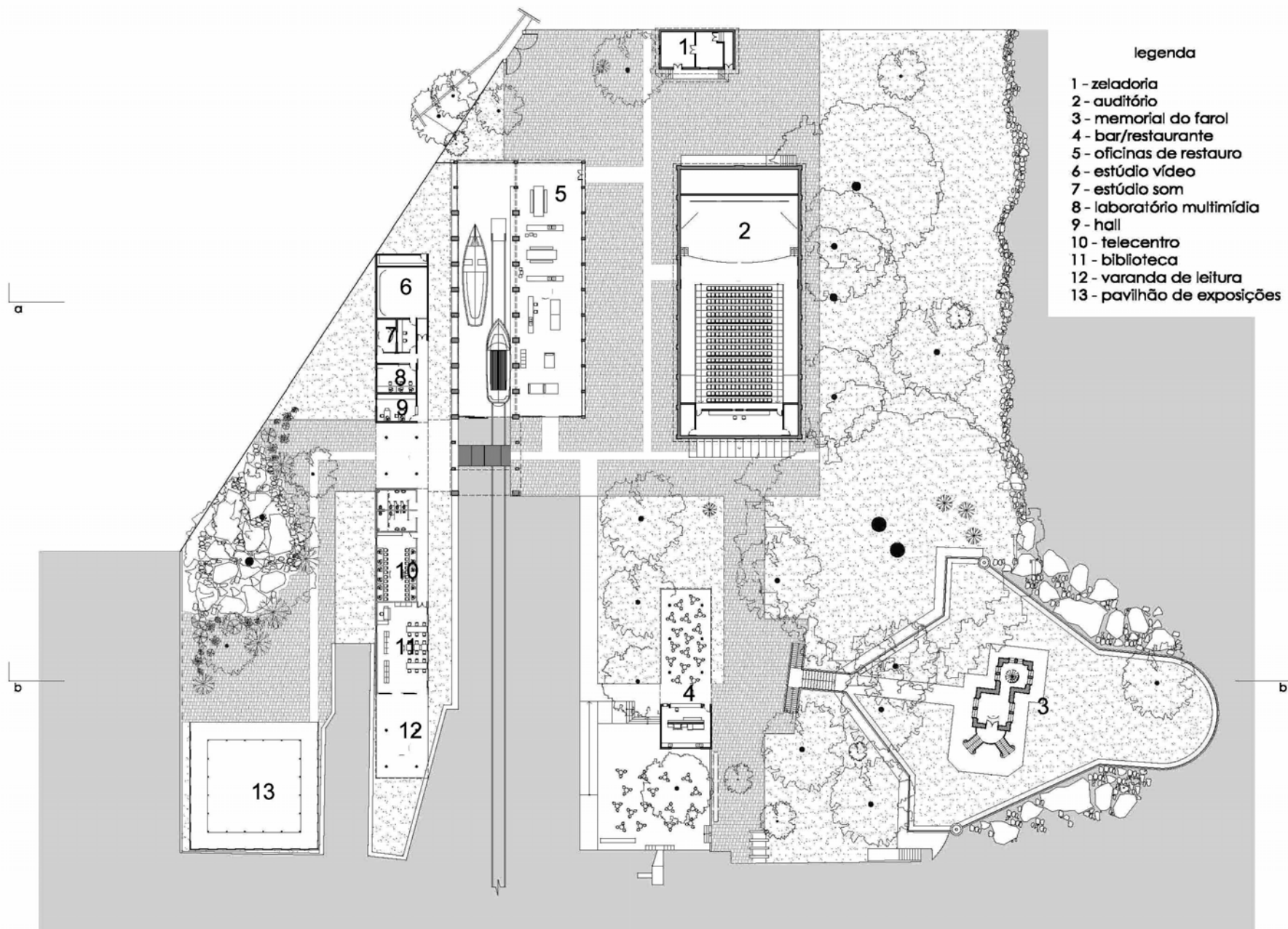


Figura 427 – Planta do Térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 428 – Galpão de Oficina/depósito, futuro auditório. Foto: Gustavo Ribeiro.

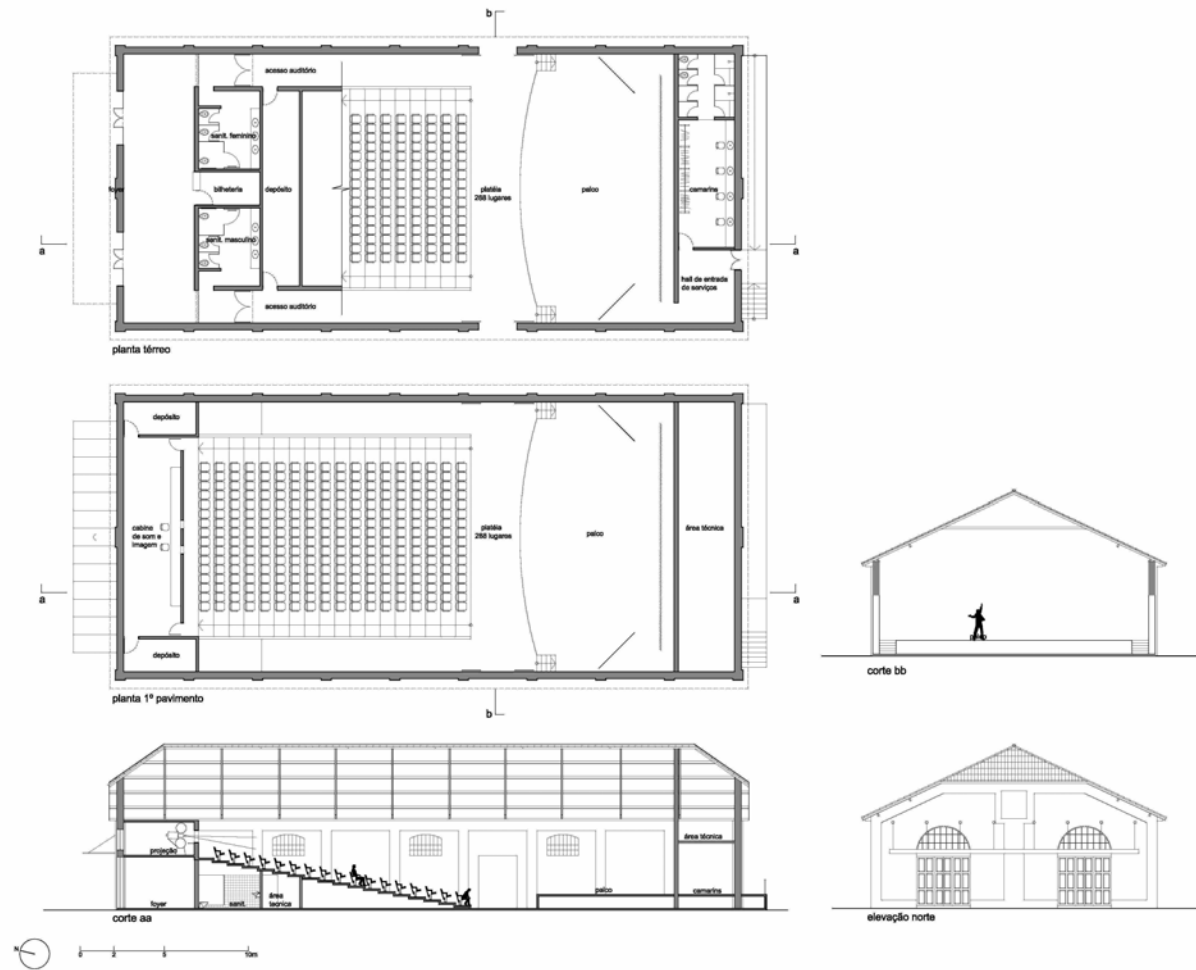


Figura 429 – Proposta de intervenção – futuro auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

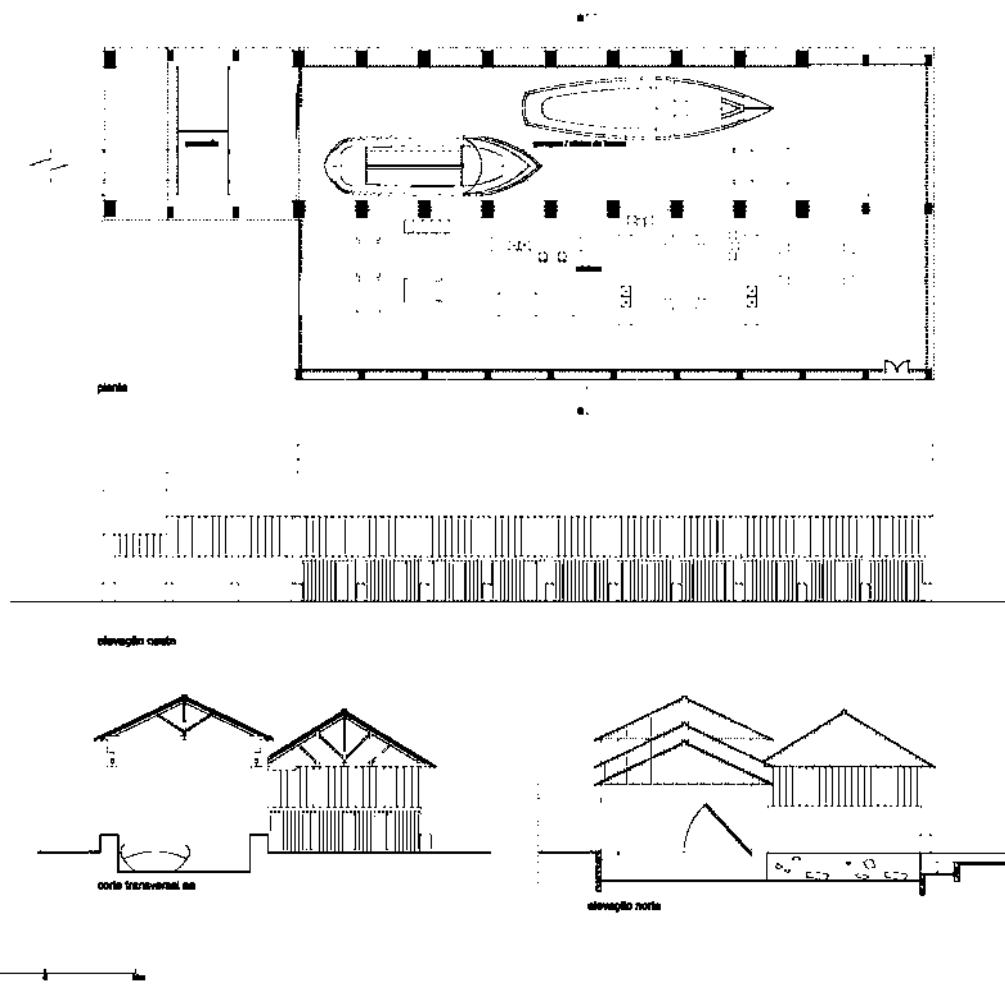


Figura 430 – Proposta de intervenção – futura Oficina de Restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 431 – Estaleiros, futura oficina de Restauro. Foto: Gustavo Ribeiro.

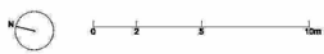
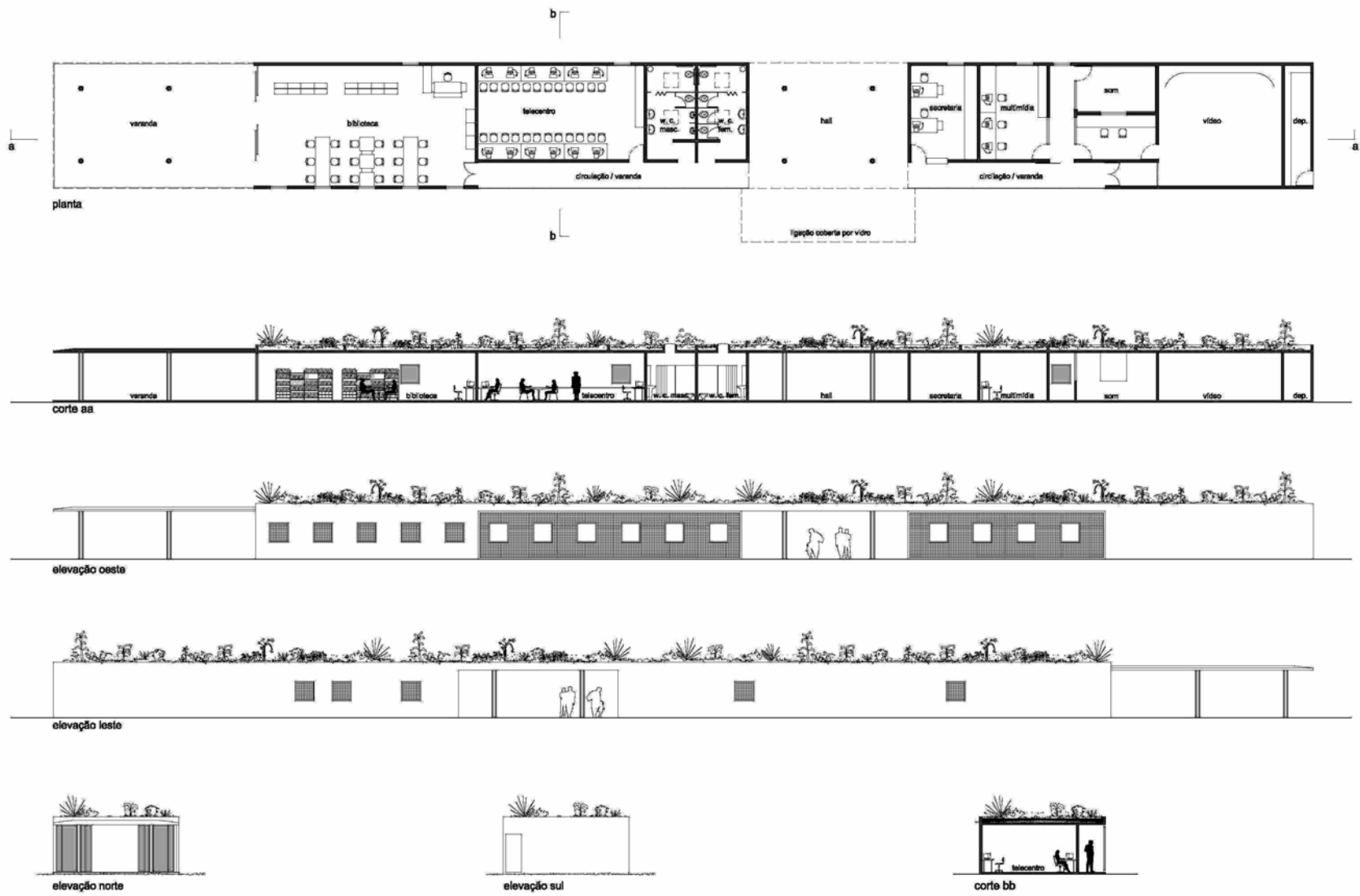
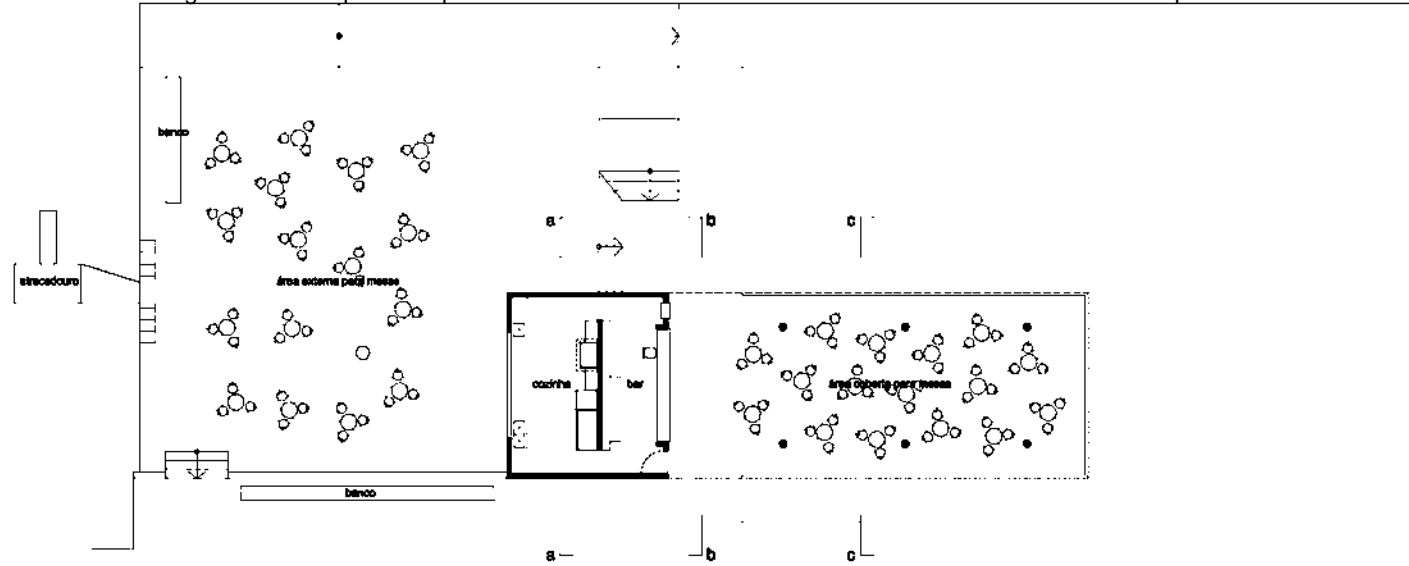
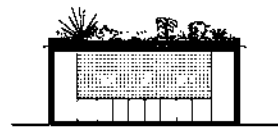


Figura 432 – Proposta do prédio novo – Galpão Multiuso. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 433 – Proposta do prédio novo – Bar/Restaurante. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



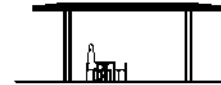
planta



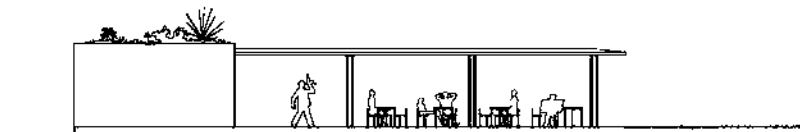
corte aa



corte bb



corte cc



elevação oeste



elevação norte



0 2 4 6 8 10m



## **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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 740,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>

**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<sup>2</sup>

**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 Eptácio 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 Eptácio Pessoa. Foto: Francisco Fanucci.



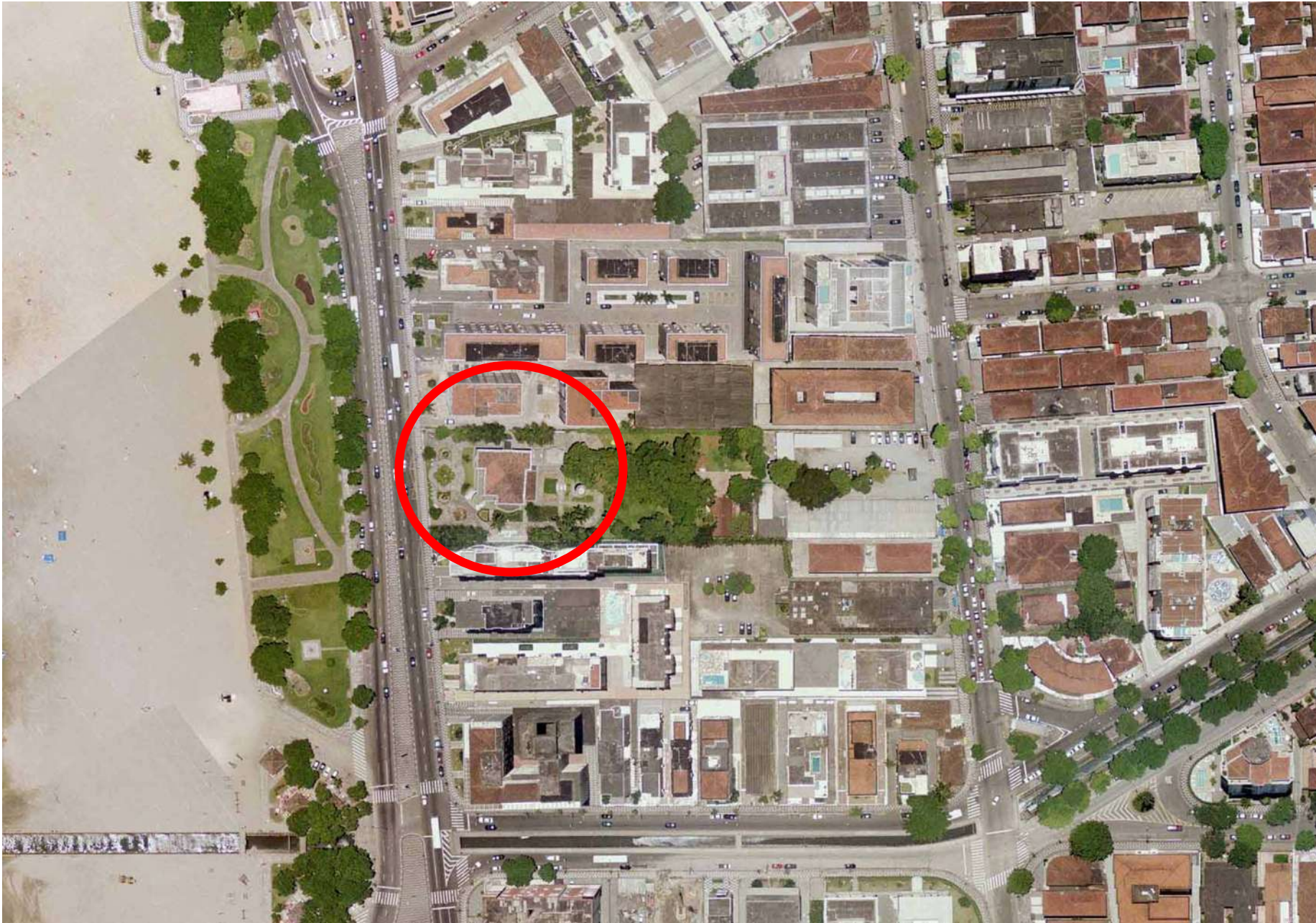


Figura 437 – Vista aérea do local (em vermelho, Pinacoteca Benedito Calixto – edificação existente). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 438 – Proposta de intervenção – subsolo do prédio novo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

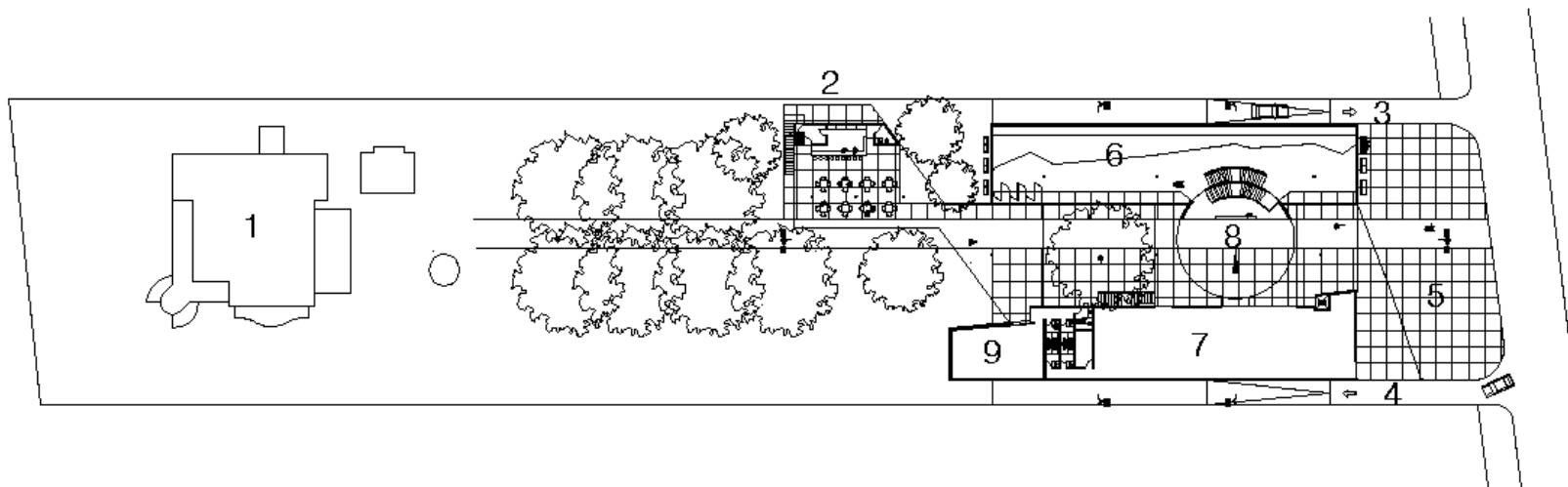


Figura 439 – Proposta de intervenção – pavimento térreo do prédio novo

(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.



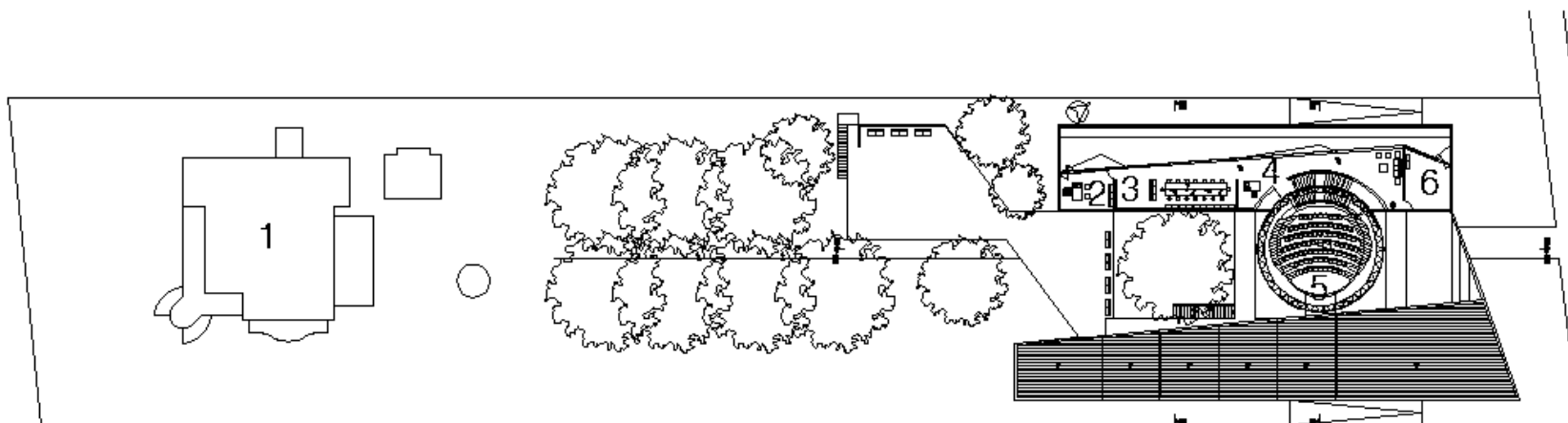
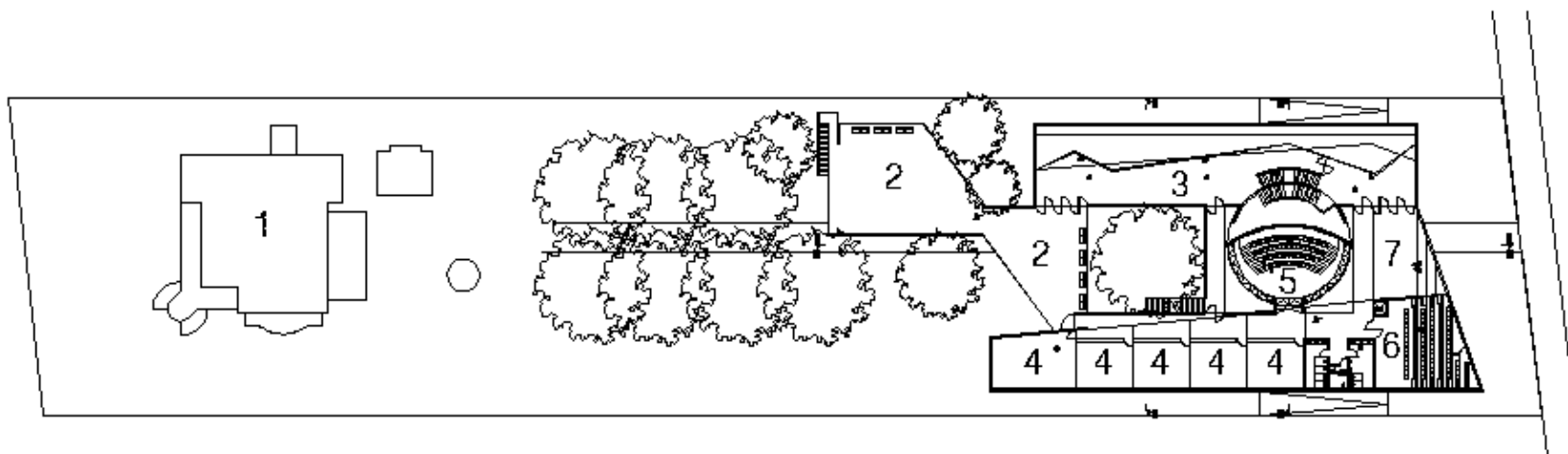


Figura 440 – Proposta de intervenção – primeiro pavimento do prédio novo (1. casarão antigo; 2. exposição descoberta; 3. exposições; 4. ateliê; 5. planetário; 6. auditório; 7. foyer). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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.



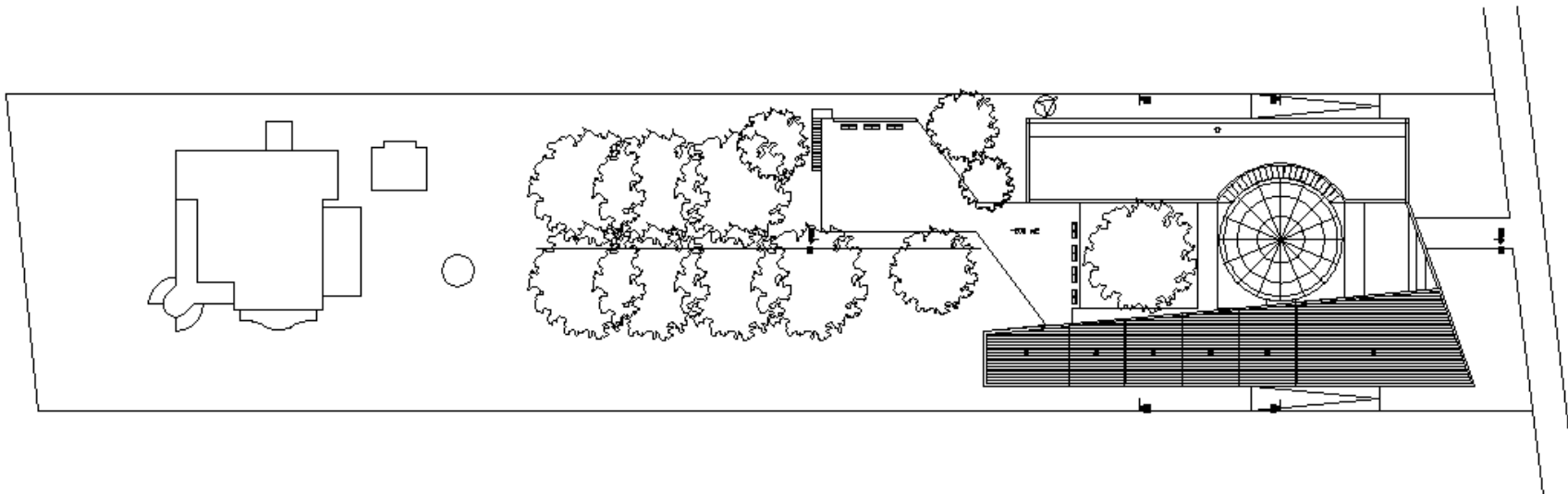


Figura 442 – Proposta de intervenção – planta de cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

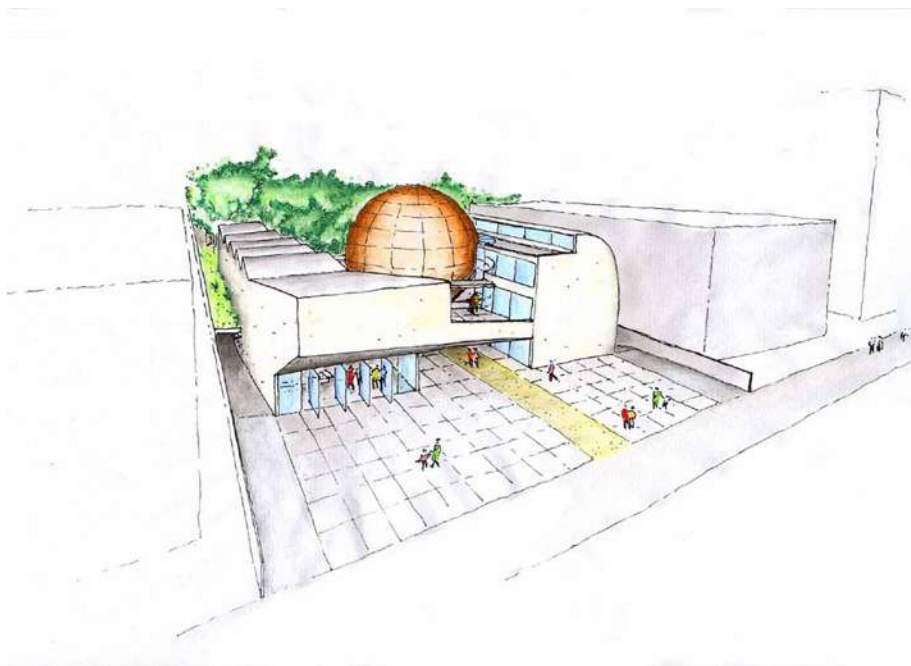


Figura 443 – Croqui com a Proposta de intervenção –prédio novo .  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

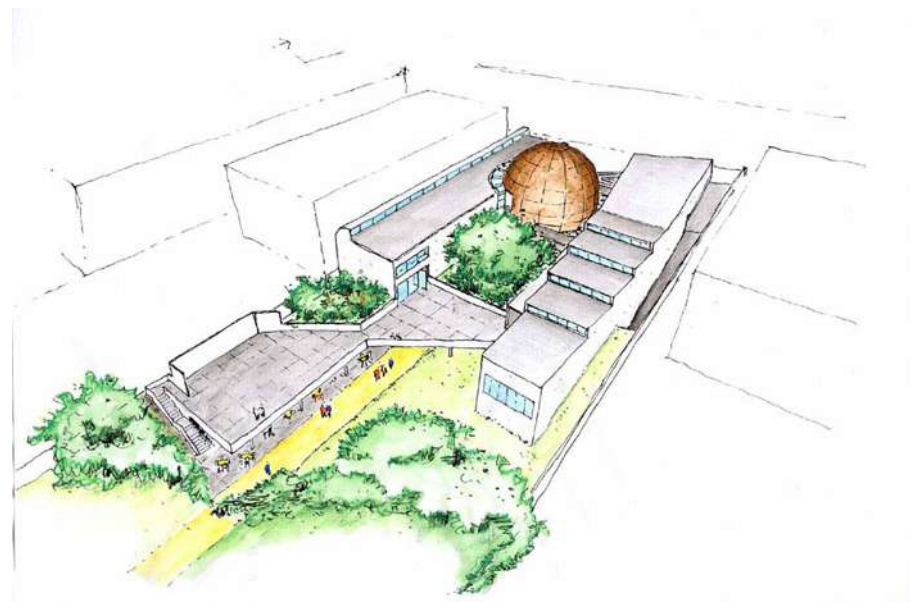
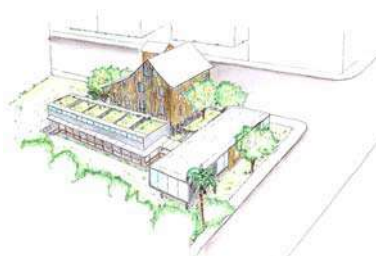


Figura 444 – Proposta de intervenção – cobertura do prédio novo.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.







## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 500,00 m<sup>2</sup>.

**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.

## 2.2. PRÉDIO NOVO – Museu do Pão

**Área construída:** 140,00 m<sup>2</sup>.

**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 447 – Vista interna do Moinho, em obras – outubro de 2007. Foto: Patricia Viceconti Nahas.



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<sup>2</sup>.

**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.



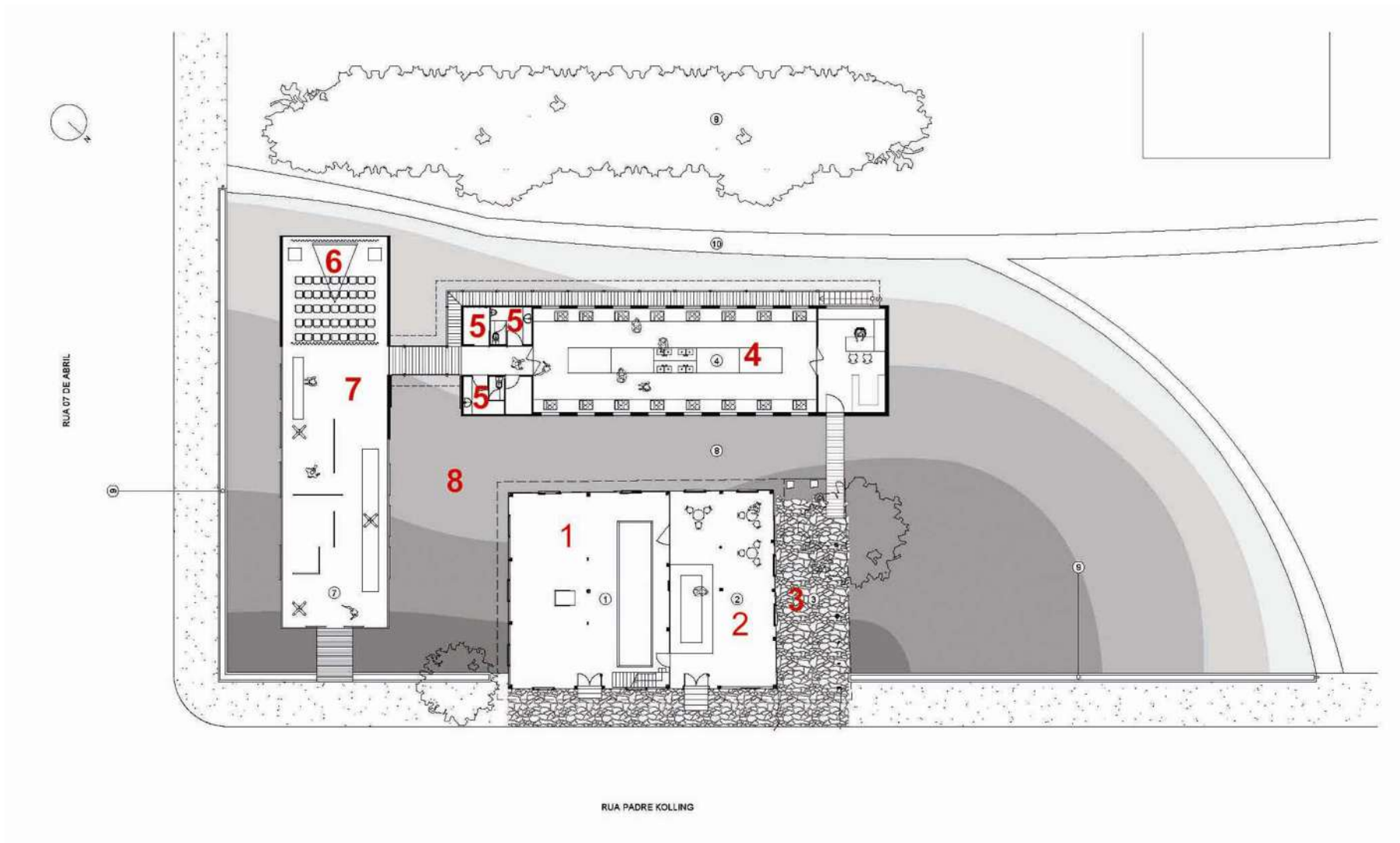


Figura 451 – Implantação com a proposta de intervenção (1. Moinho; 2. Bar/bodega; 3. varanda; 4. Escola de Panificação; 5. Sanitários/Depósito; 6. Auditório; 7. Museu do Pão). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 452 – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Foto: Nelson Kon.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 3.449,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>.

**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.

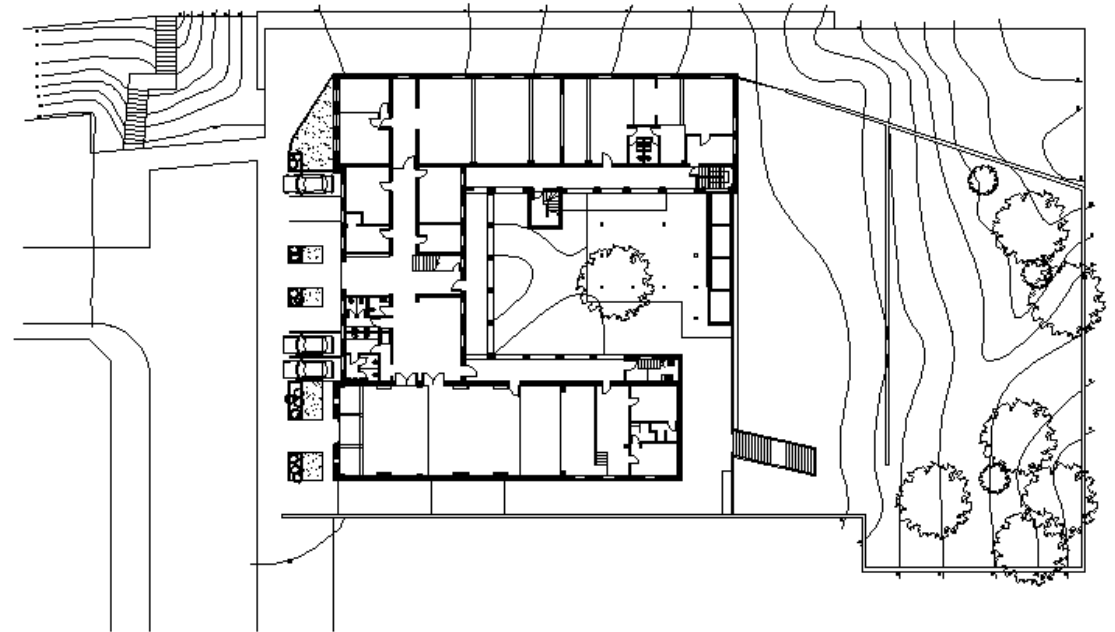


Figura 453 – Implantação antes da intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

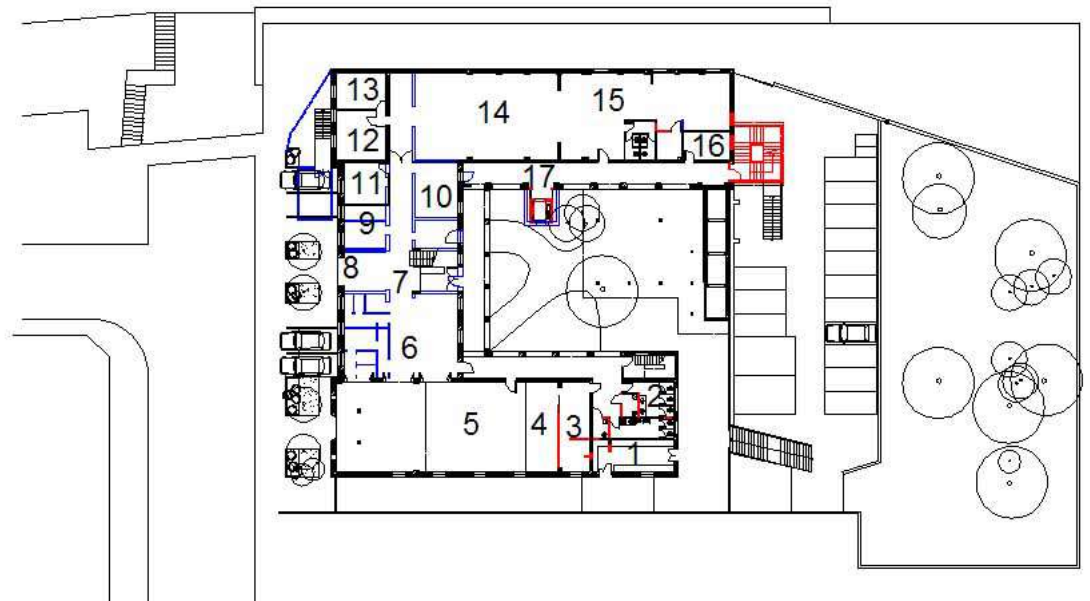


Figura 454 – Implantação com proposta de intervenção:  
em azul – a demolir; em vermelho – a construir (1. copa;  
2. sanitários; 3. depósito; 4. palco; 5. auditório para 200  
lugares; 6. espaço para exposições; 7. foyer; 8. acesso;  
9. recepção móvel; 10. livraria móvel; 11. sala de  
reuniões; 12. telefonia; 13. sala da bibliotecária;  
14. biblioteca; 15. sala de leitura; 16. sala).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



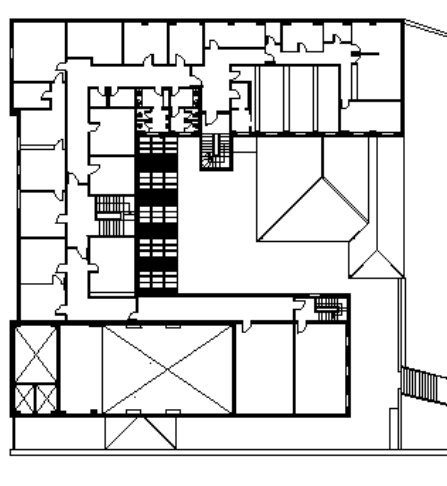
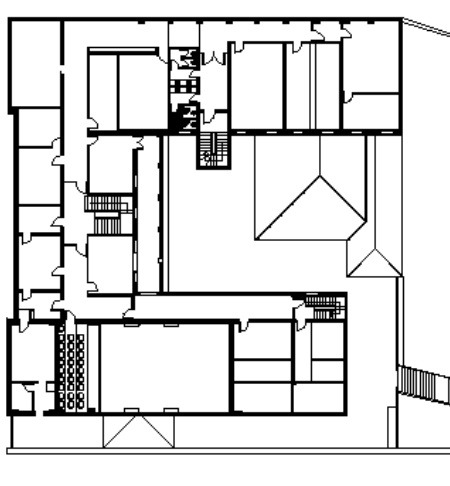


Figura 455 – Plantas do Pavimento 1 e 2 antes da intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

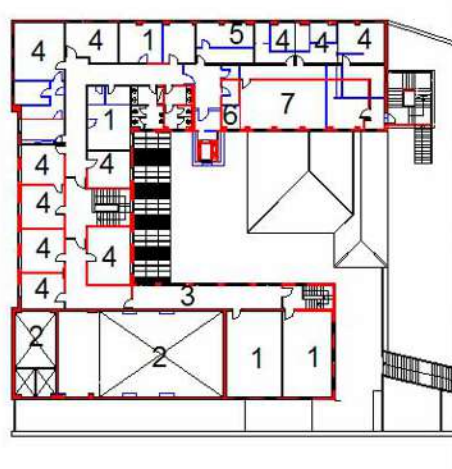
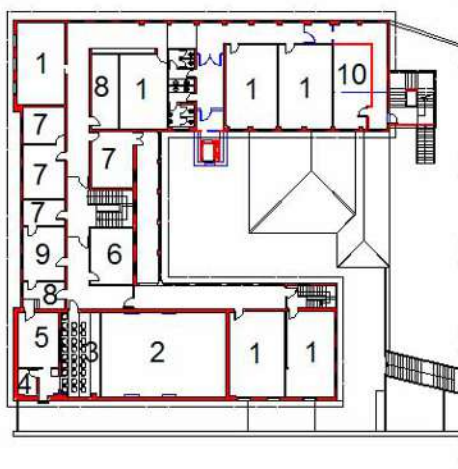


Figura 456 – Proposta de intervenção –Plantas do Pavimento 1 (1. sala de aula; 2. vazio do auditório; 3. mezanino; 4. central de ar condicionado; 5. sala de projeção; 6. laboratório de línguas; 7. locação de filmes; 8. depósito do auditório; 9. depósito; 10. sala de professores) e do Pavimento 2 (1. 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.

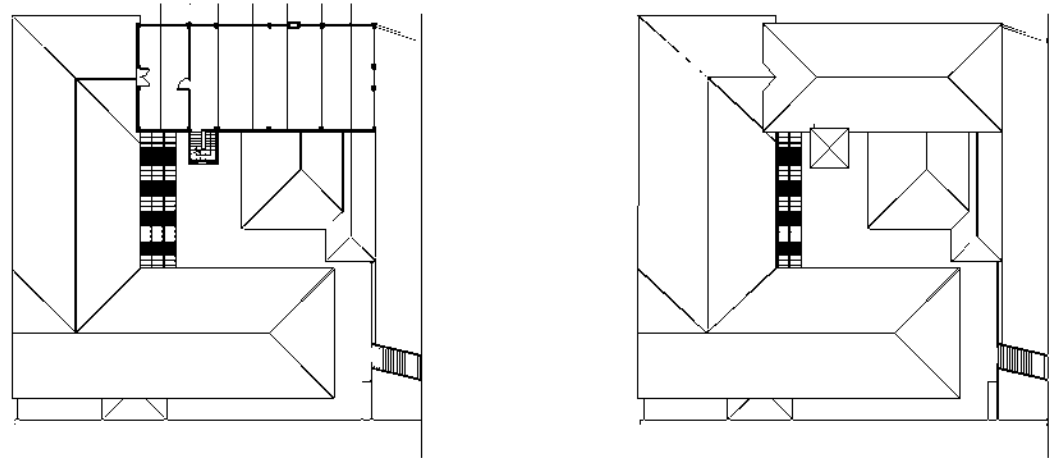


Figura 458 – Proposta de intervenção – plantas do sótão  
 (1. estar; 2. cozinha; 3. sanitário; 4. dormitório; 5. circulação) e  
 da cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

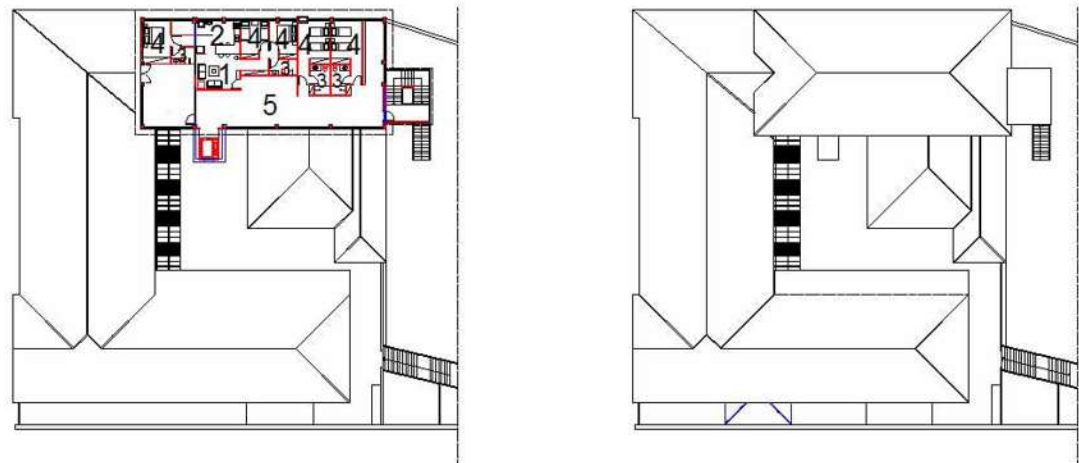




Figura 459 – Vista dos fundos do prédio, antes da intervenção.  
Foto: Francisco Fanucci.



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.







# 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 253,00 m<sup>2</sup>.

**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.

### 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,



Figura 463 – Vista externa do Mercado, 2008.  
Foto: Patricia Viceconti Nahas.



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<sup>2</sup>

**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.

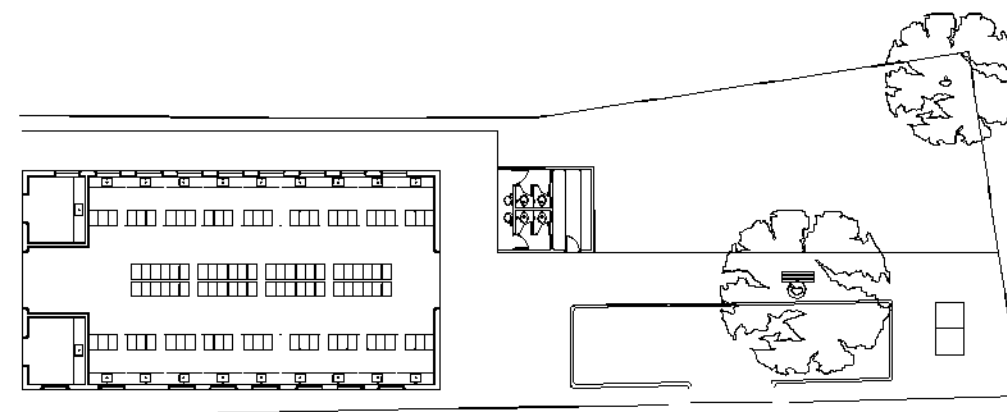


Figura 464 – Implantação após a intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

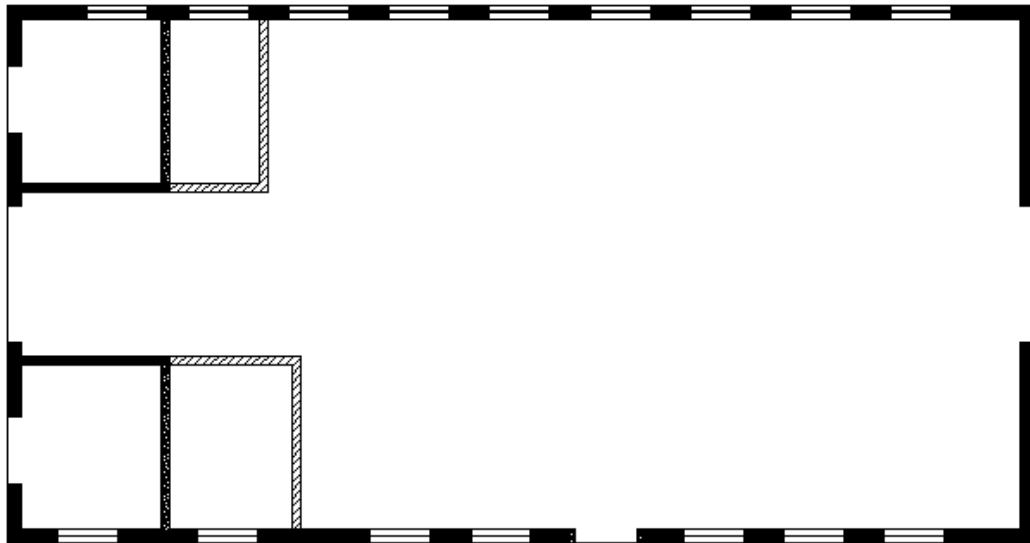


Figura 465 – Planta do Mercado antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

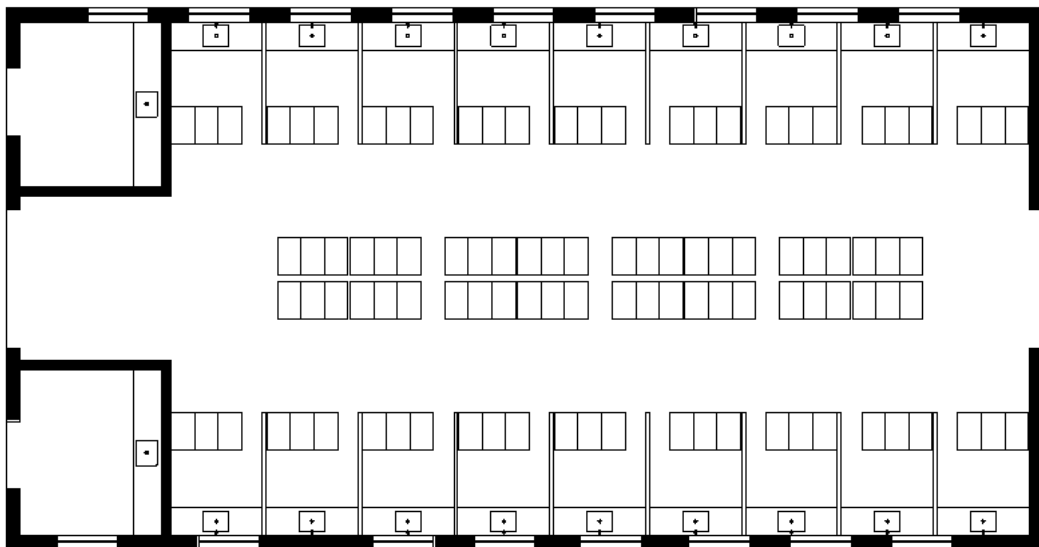


Figura 466 – Planta do Mercado após a intervenção.

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.





## 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<sup>2</sup>

**Área construída - capela:** 666,00 m<sup>2</sup>

**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.

## 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 470 – Vista da Capela antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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 45°. Uma grande esplanada no centro da praça foi criada para que possa ser utilizada em eventos da comunidade.

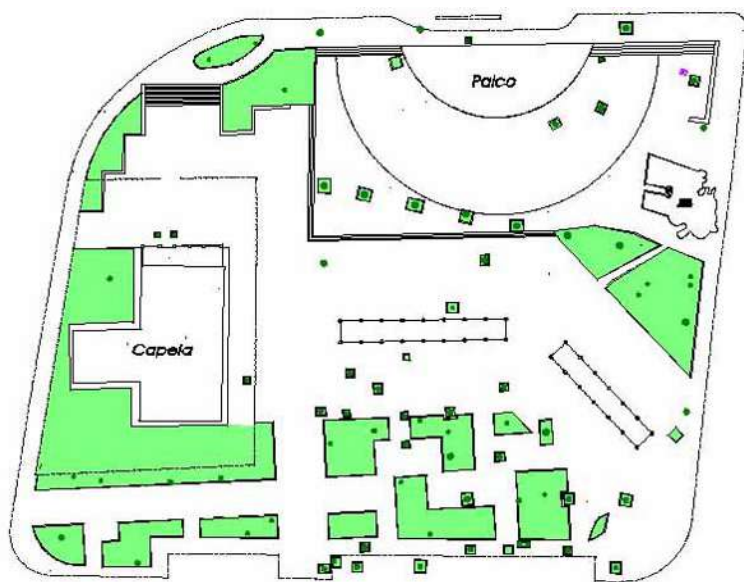


Figura 472 – Planta da praça antes da intervenção.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

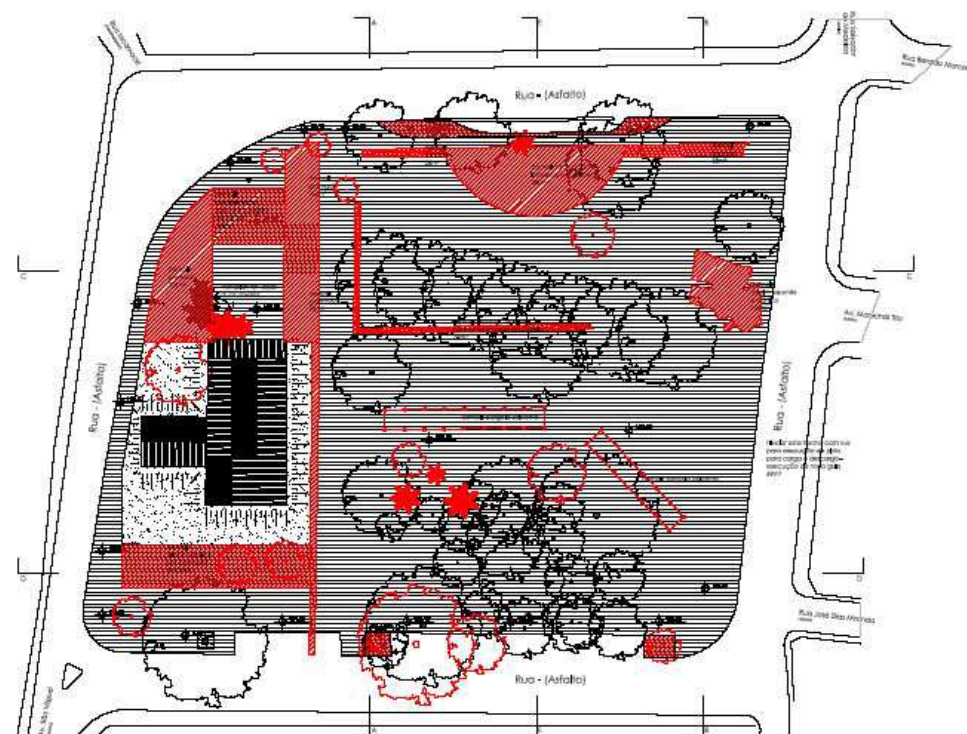


Figura 473 – Planta da praça com a proposta de demolição (em vermelho).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





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.







## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** aproximadamente 1000,00 m<sup>2</sup>.

**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.

## 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<sup>2</sup>

**Área construída:** 1200,00 m<sup>2</sup>

**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 477 – Vista externa do conservatório.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



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<sup>2</sup>

**Área construída:** 27.500,00 m<sup>2</sup>

**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.

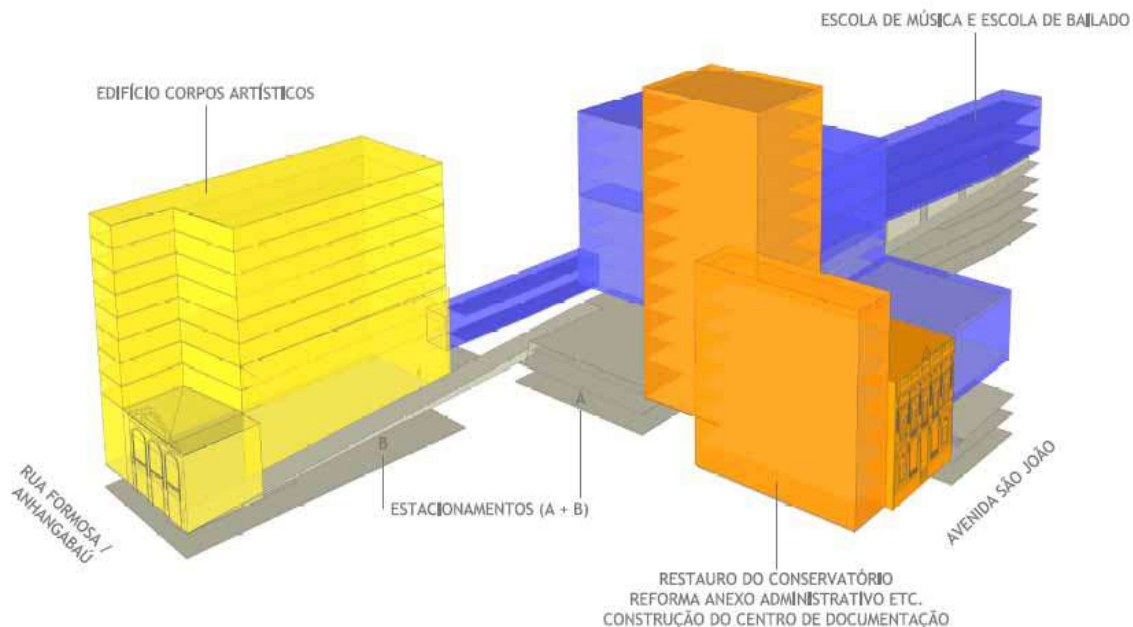


Figura 480 – Esquema da proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 481 – Proposta de intervenção – implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

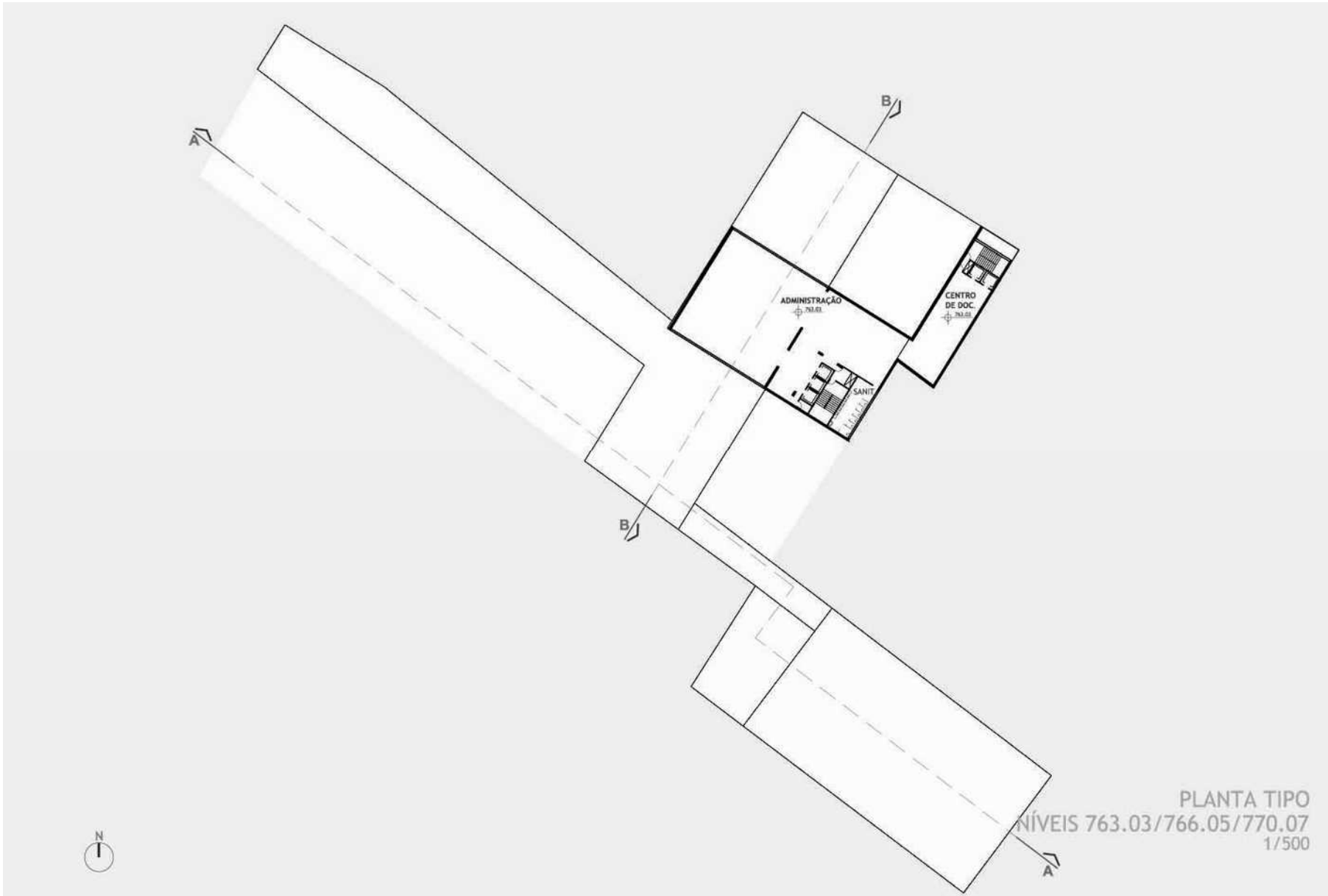


Figura 482 – Proposta de intervenção – planta tipo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

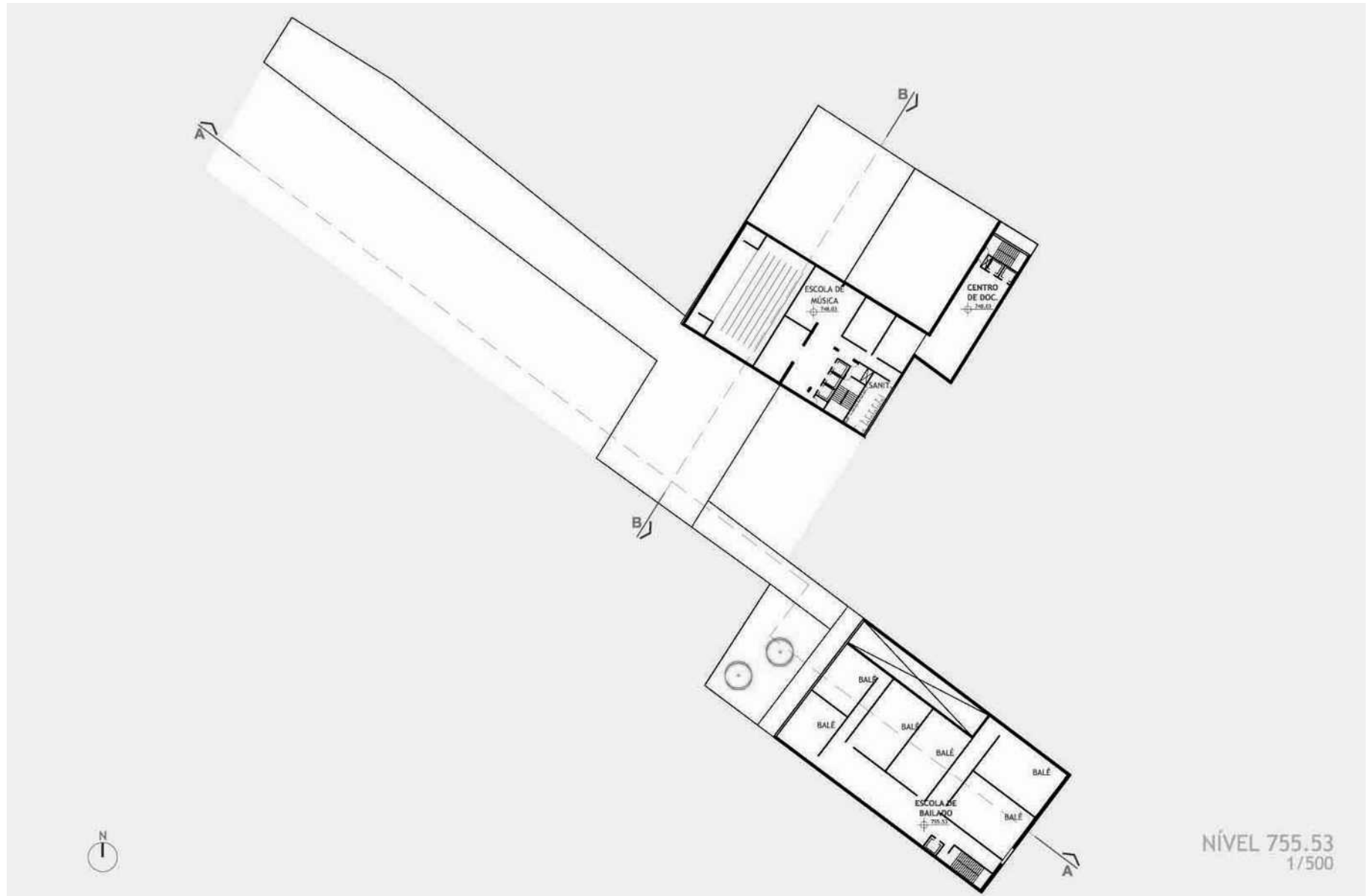


Figura 483 – Proposta de intervenção – nível 755, 53. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

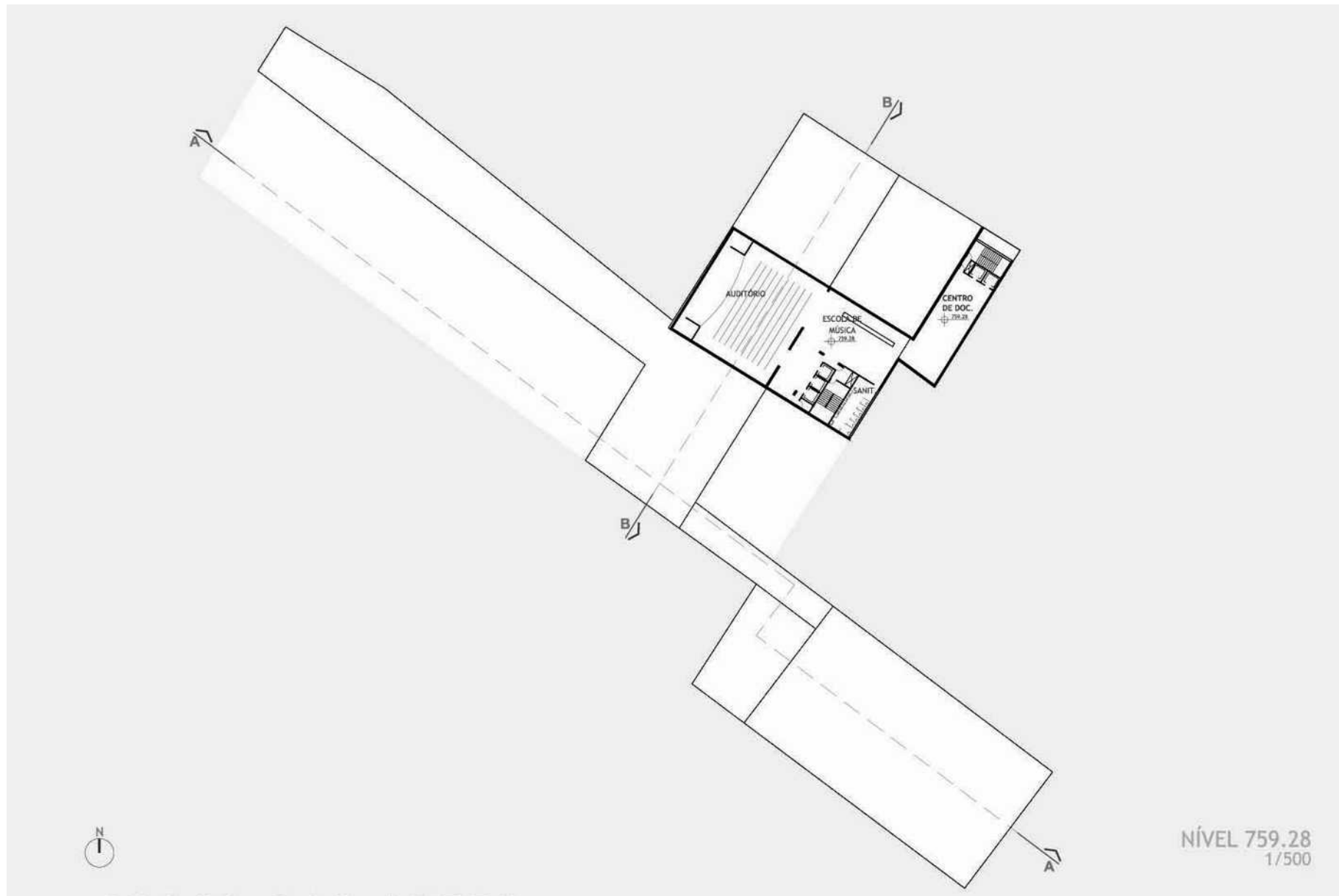


Figura 484 – Proposta de intervenção – nível 759, 28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

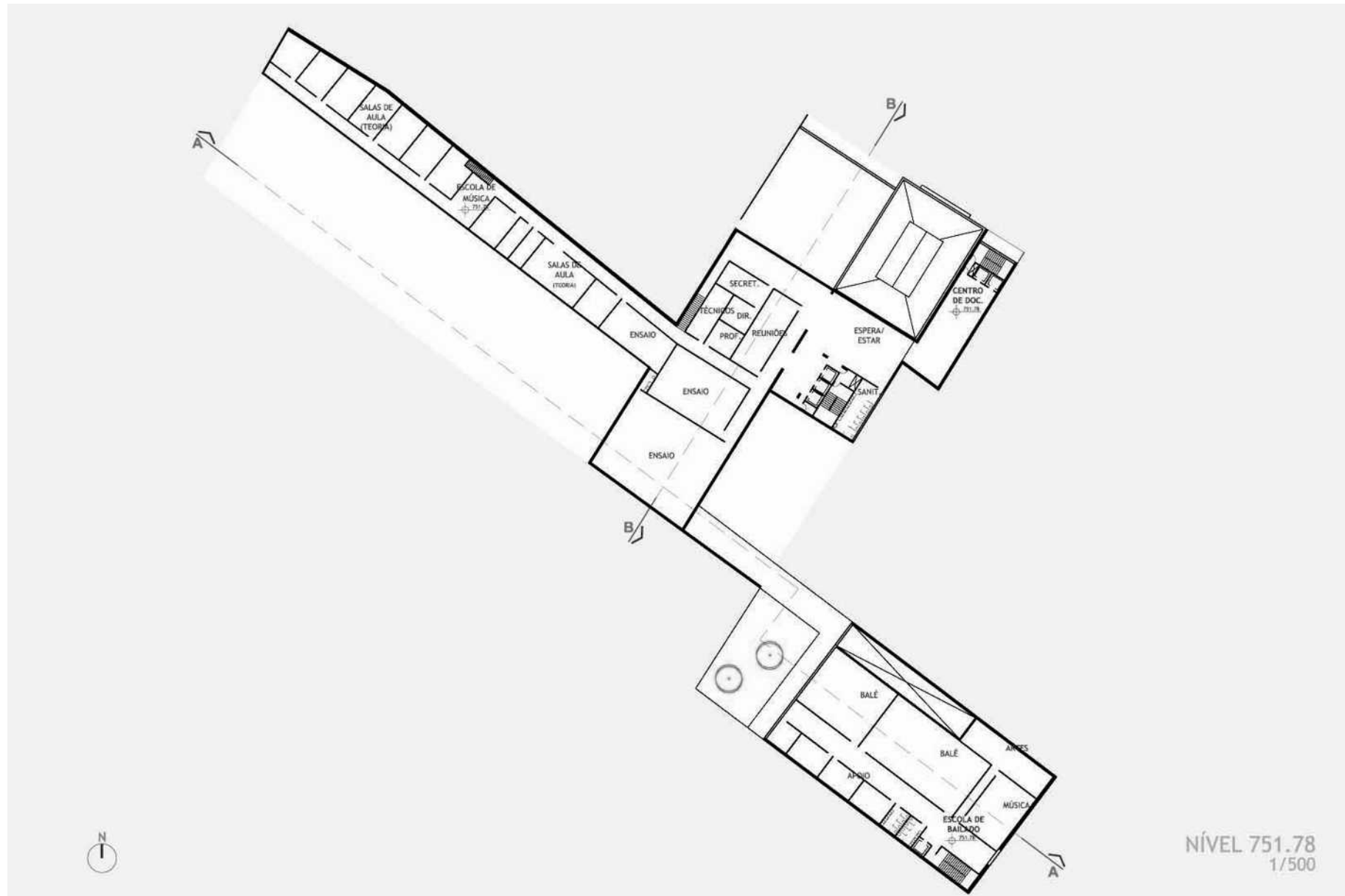


Figura 485 – Proposta de intervenção – nível 751, 78. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



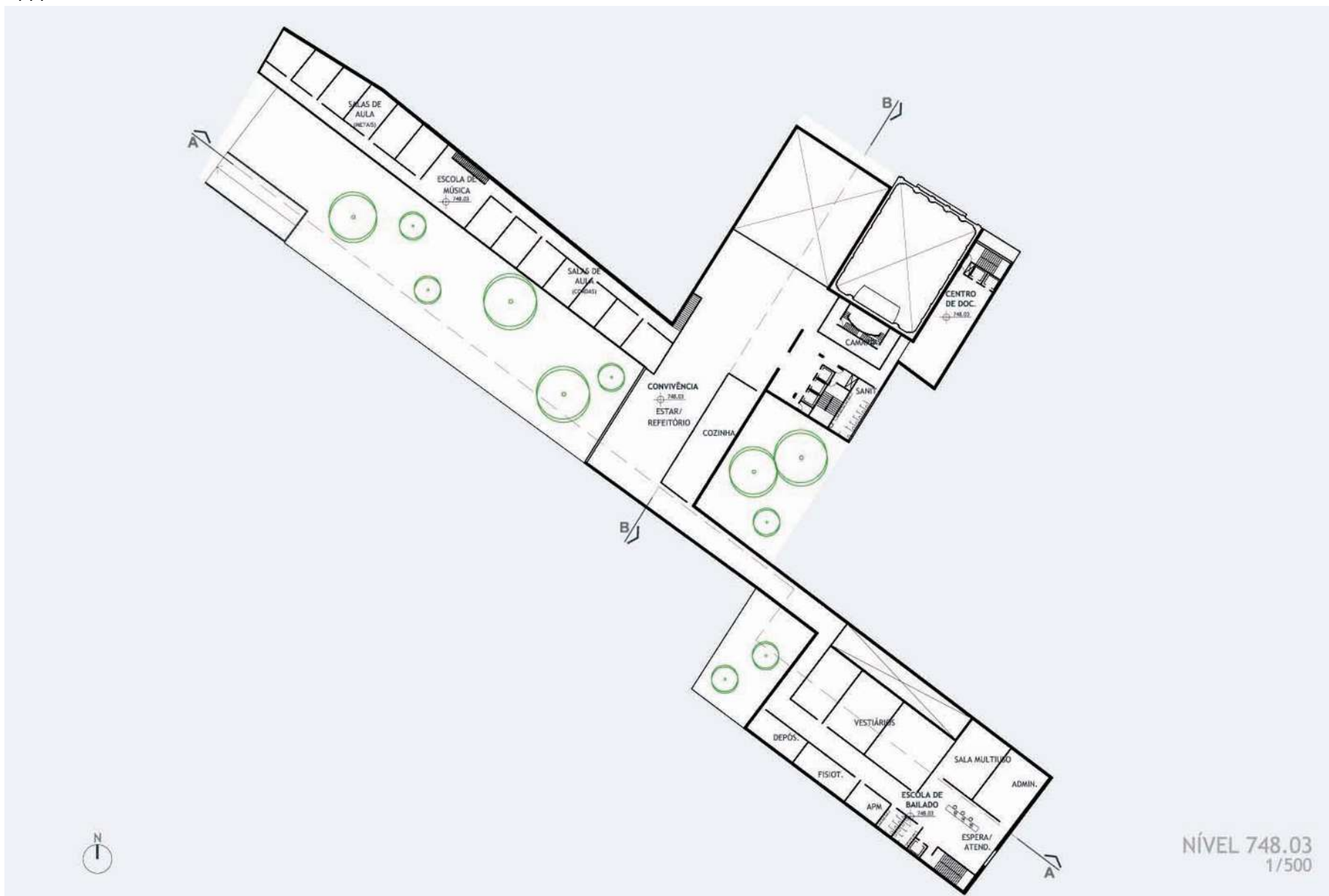


Figura 486 – Proposta de intervenção – nível 748, 03. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

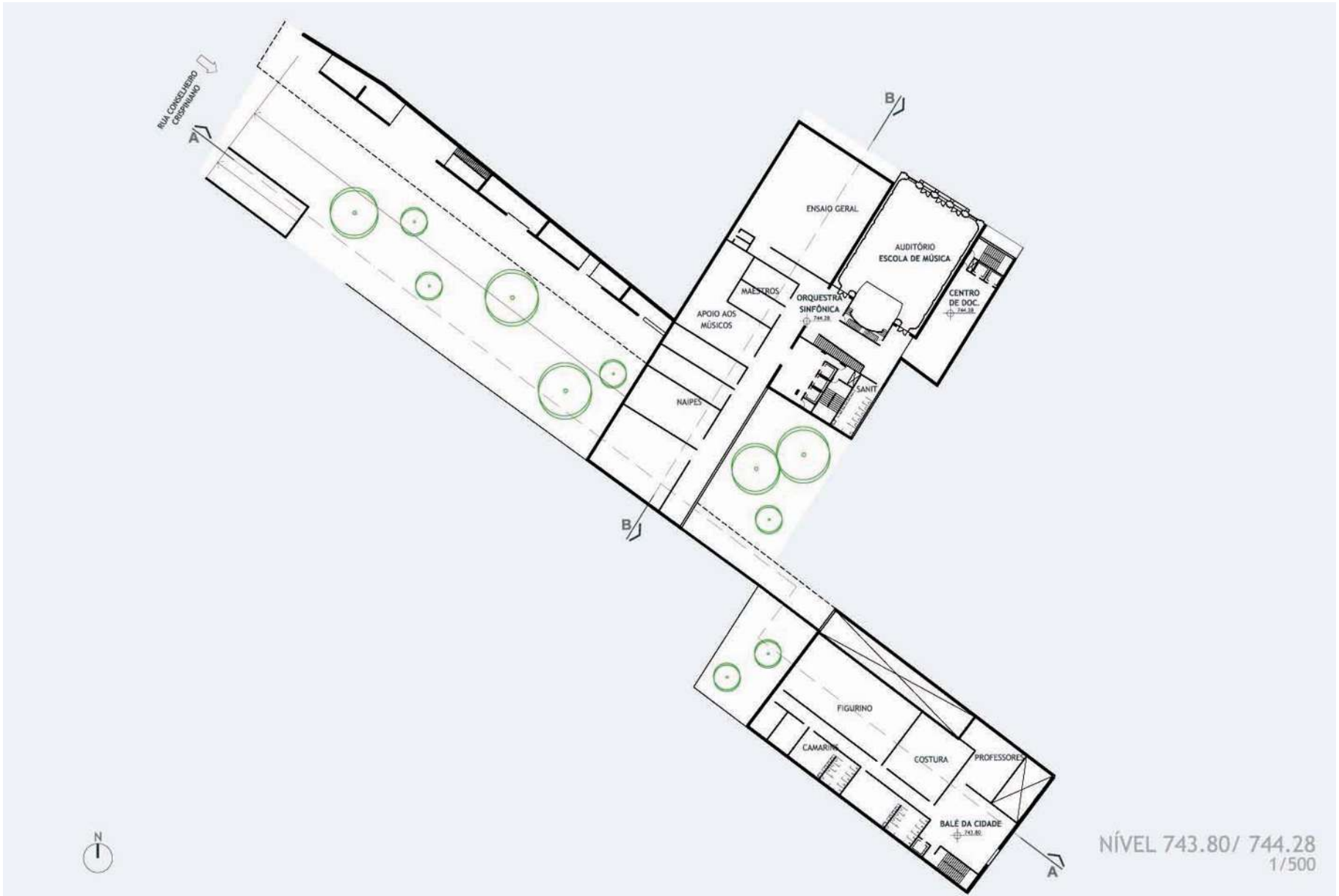


Figura 487 – Proposta de intervenção – nível 743,80/744,28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

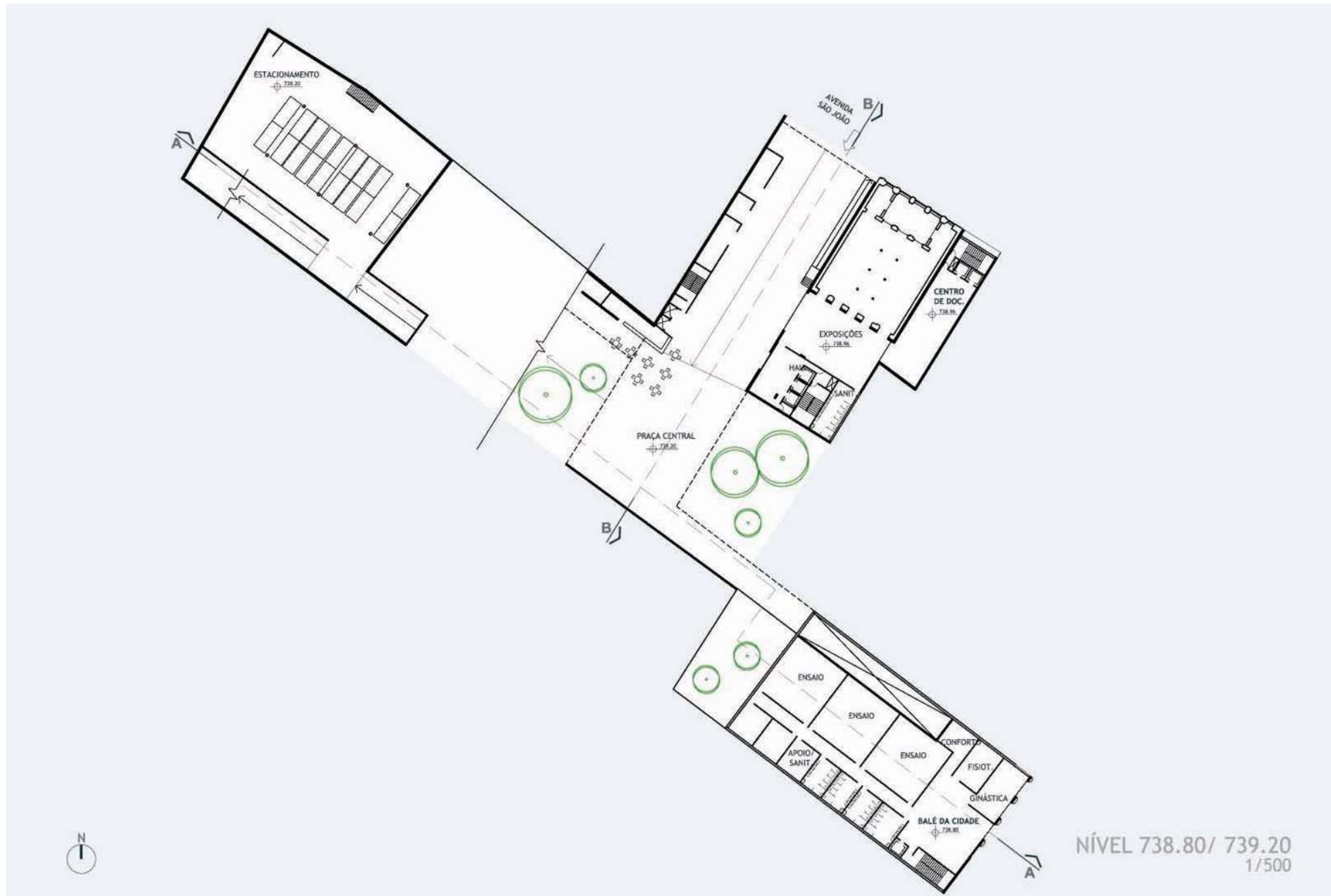


Figura 488 – Proposta de intervenção – nível 738,80/739,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

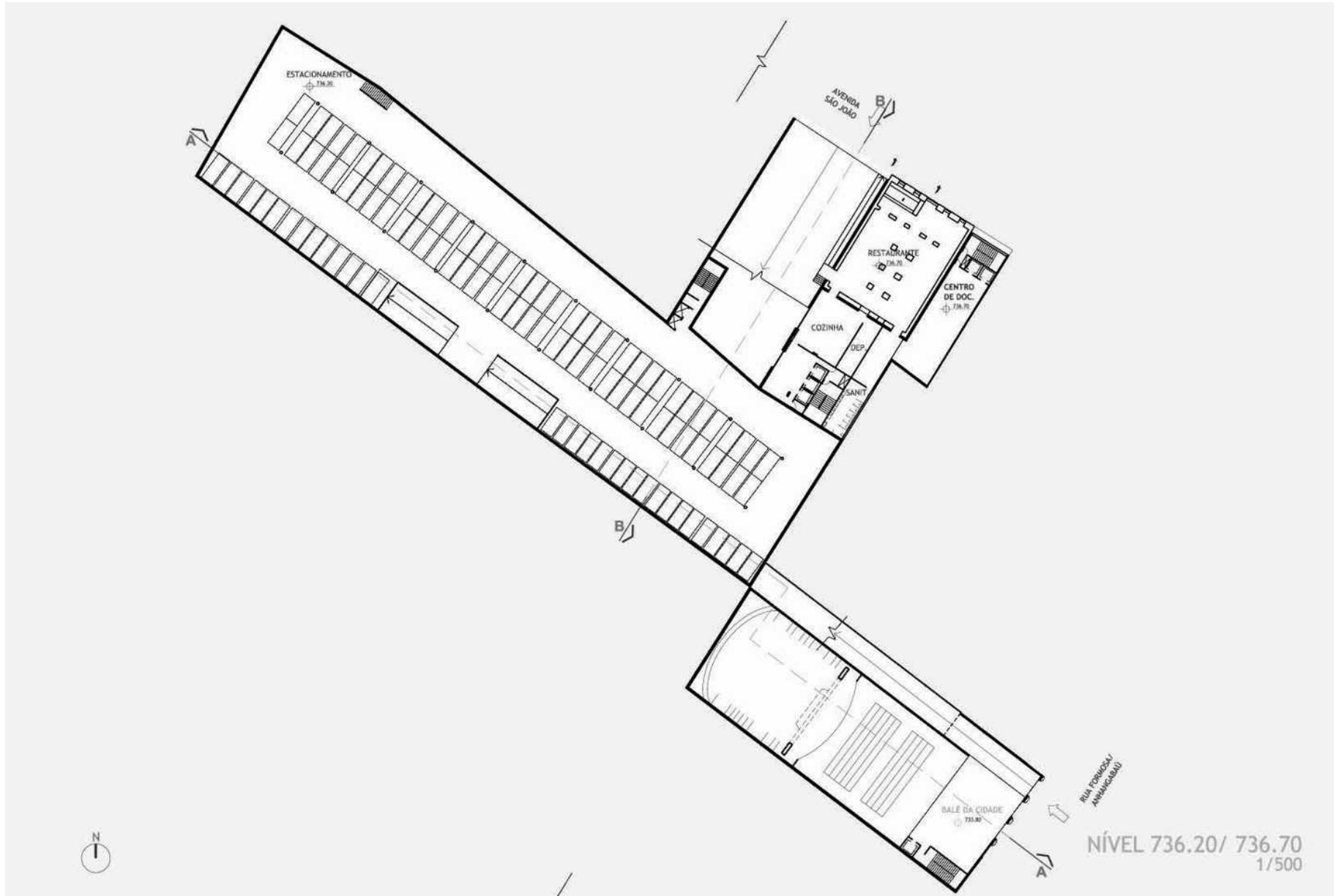


Figura 489 – Proposta de intervenção – nível 736,20/736,70. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

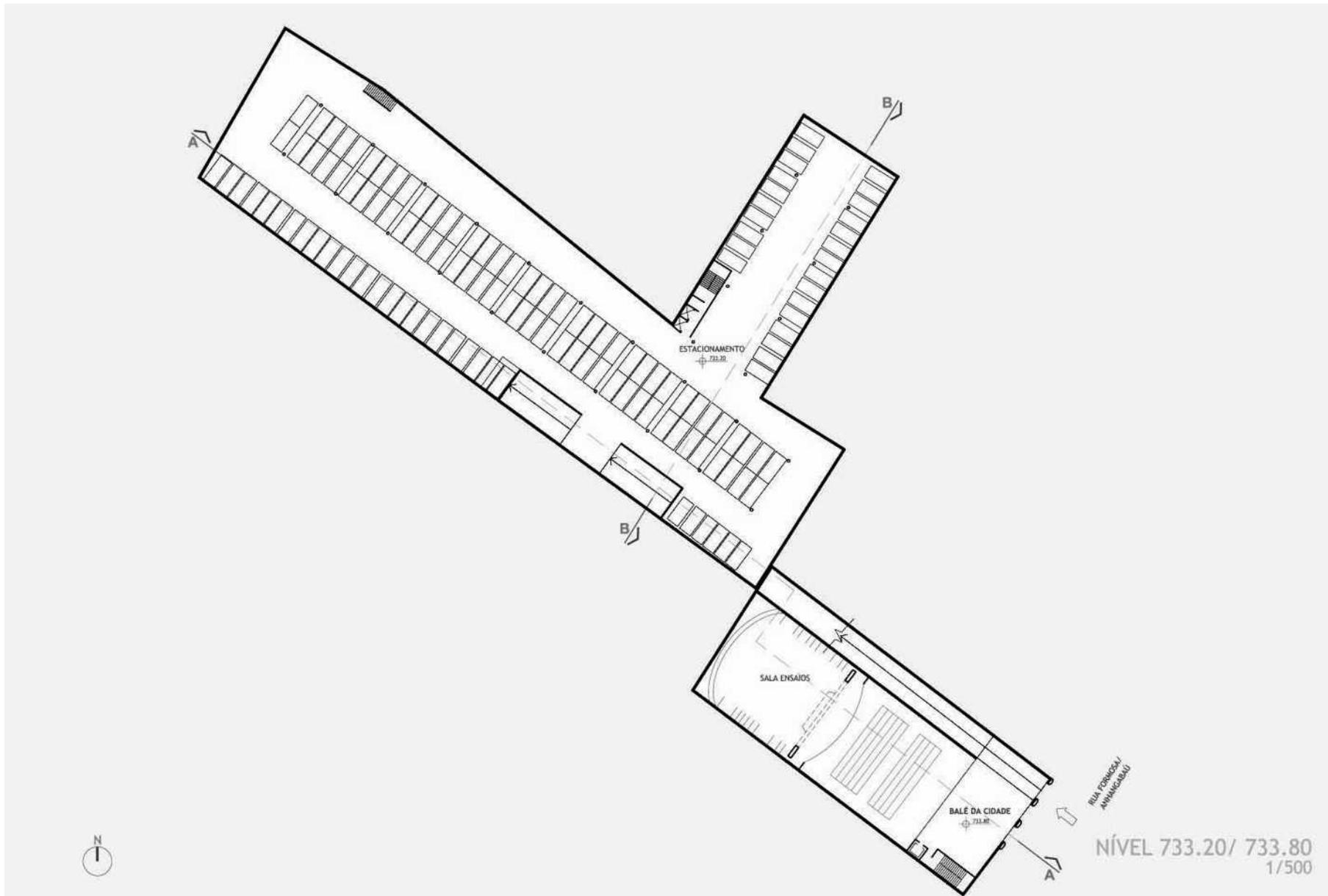


Figura 490 – Proposta de intervenção – nível 733,20/733,80. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

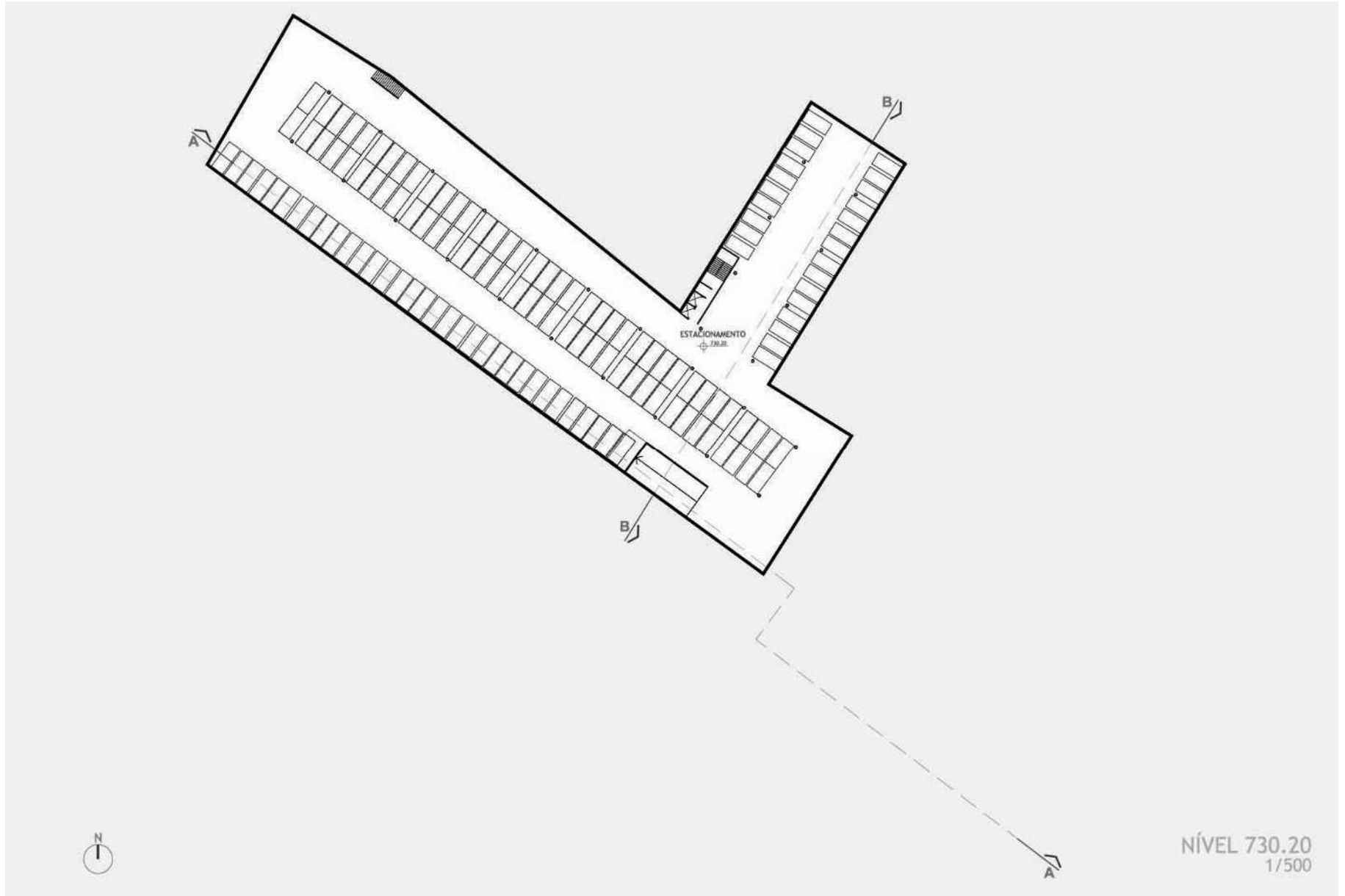


Figura 491 – Proposta de intervenção – nível 730,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





Figura 492 – Proposta de intervenção – térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 493 – Proposta de intervenção – simulação.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

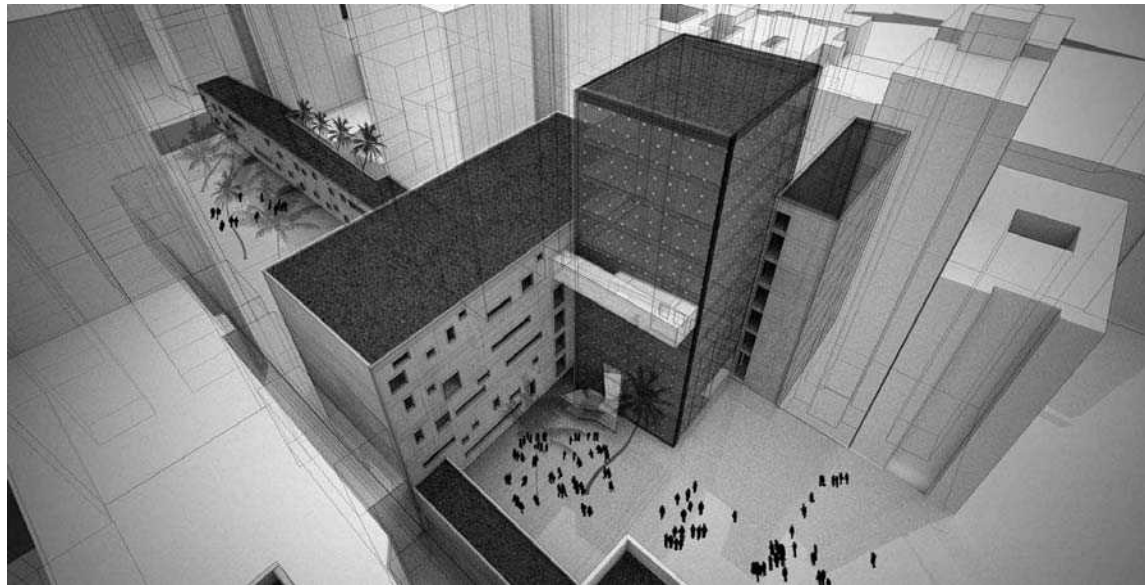


Figura 494 – Proposta de intervenção – simulação.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





# 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<sup>2</sup>.

**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 segundo os padrões europeus – traçado ortogonal, vias hierarquizadas e infraestrutura 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.

### 2.1. INTERVENÇÃO NO PRÉDIO HISTÓRICO

**Área acrescida:** 1210,00 m<sup>2</sup>.

**Área demolida:** 580,00 m<sup>2</sup>.

**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

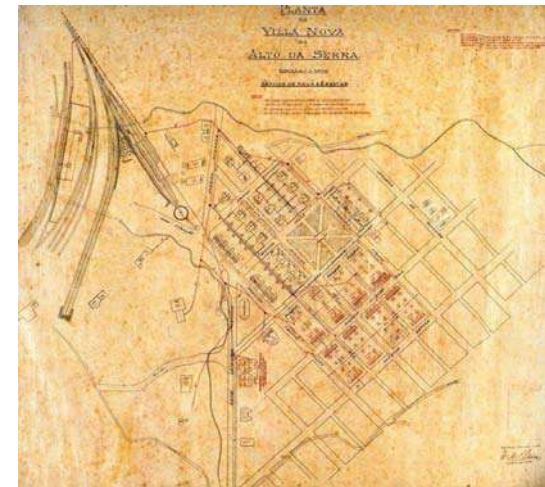


Figura 495 – Mapa antigo da Vila de Paranapiacaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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.



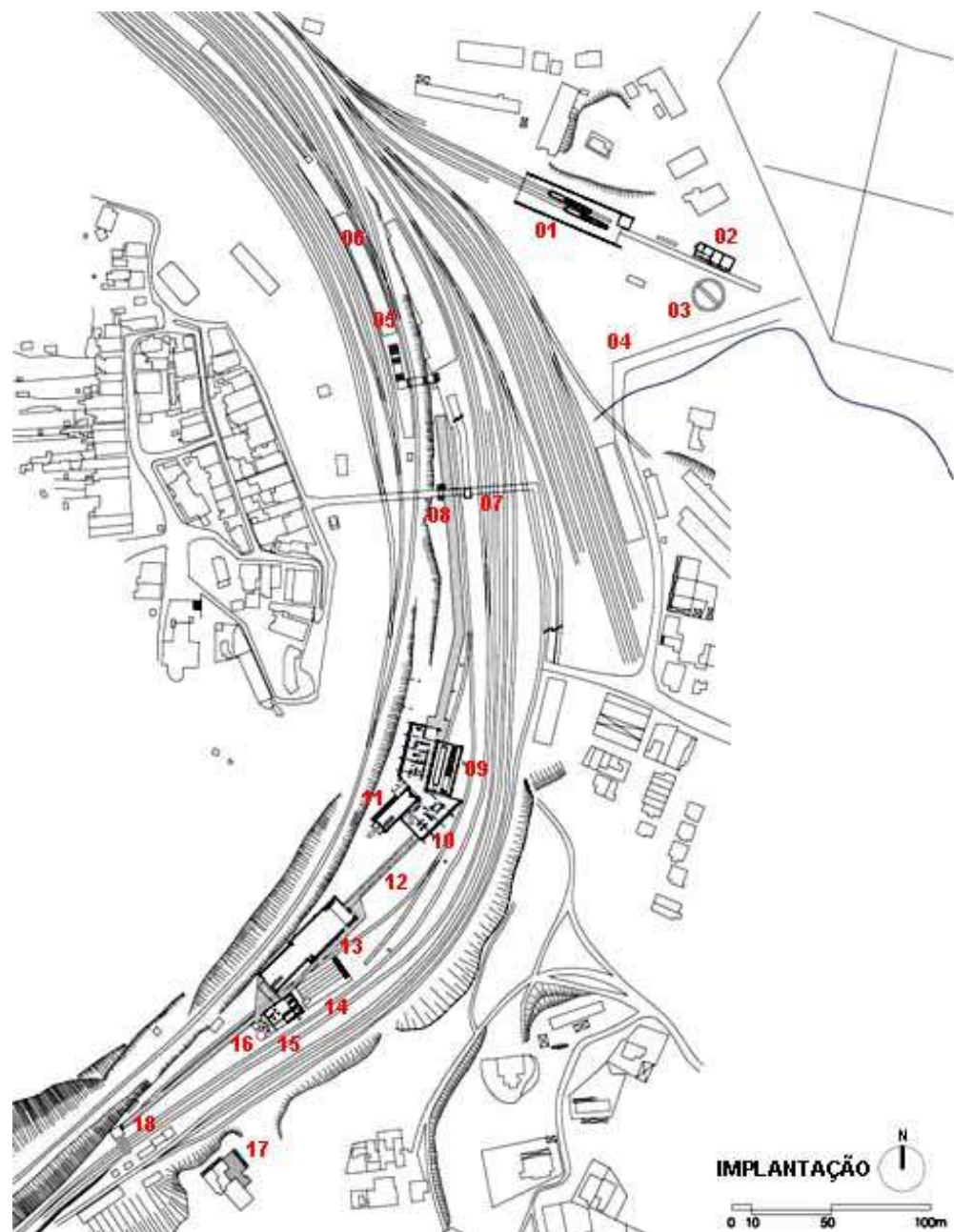


Figura 497 – Implantação (01 Oficina de restauro de trens; 02 Recepção/administração; 03 Girador de trens; 04 Galpão a ser demolido; 05 Estação a ser restaurada; 06 Torre da estação; 07 Passarela e cabine de manobras; 08 Novo acesso vertical a partir da passarela; 09 Oficina de locobreques. 10 Edifício novo: sala de exposições permanentes; 11 4ª casa de máquina fixa do sistema funicular ; 12 Nova marquise de ligação; 13 Exposições temporárias/espaco 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.

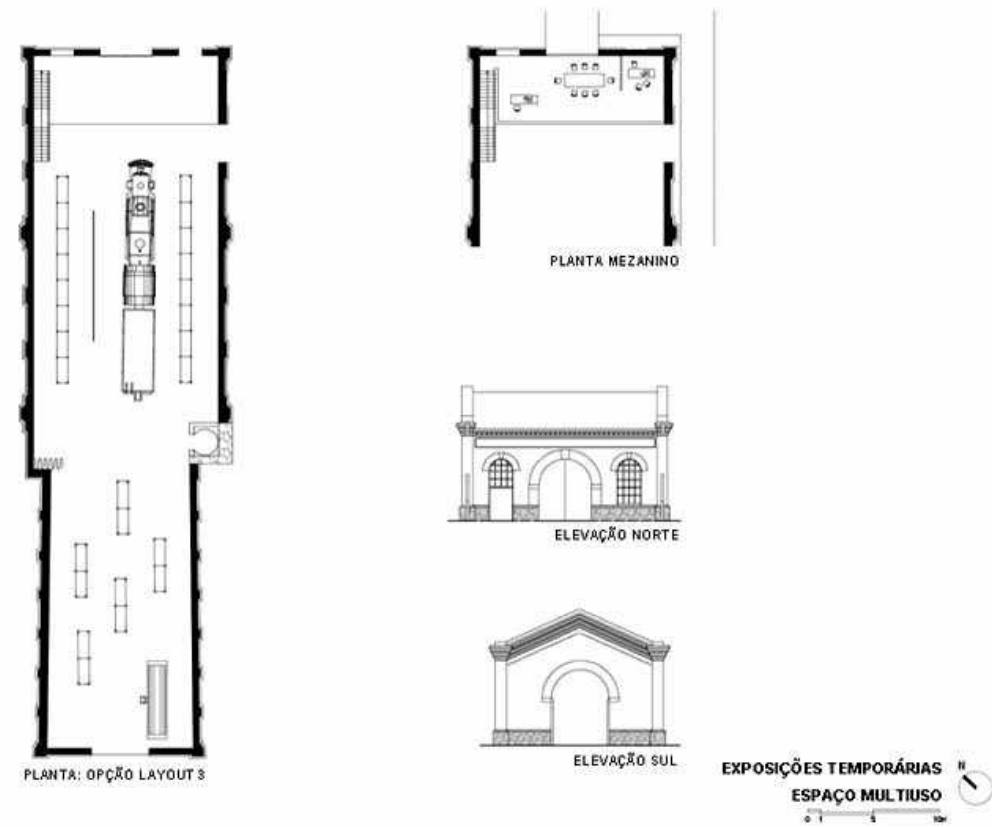


Figura 498 – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições temporárias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



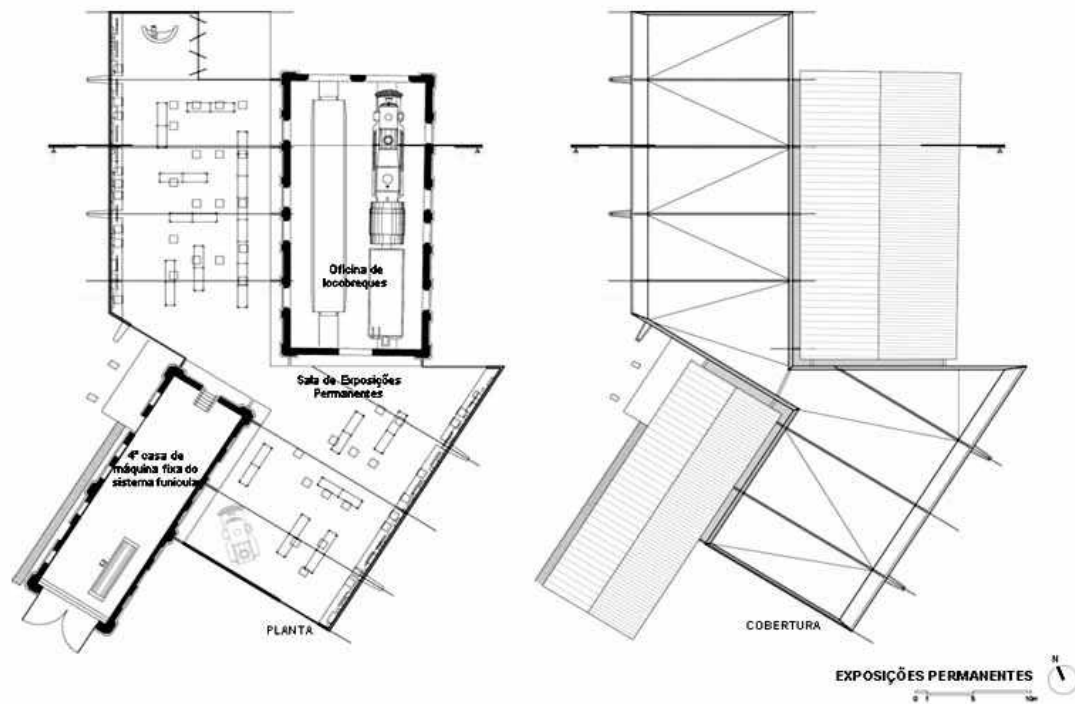


Figura 500 – Projeto do Pavilhão de exposições permanentes.  
 Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

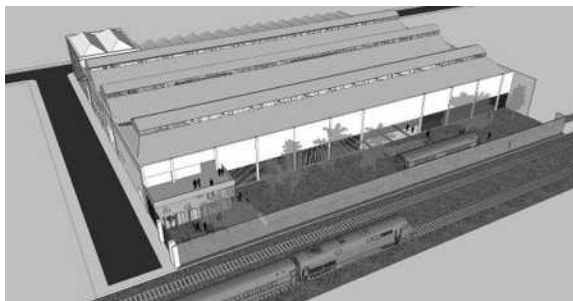


Figura 501 – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições permanentes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



Figura 502 – Ligação entre os prédios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 7.510,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>

**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/cafeateria, 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

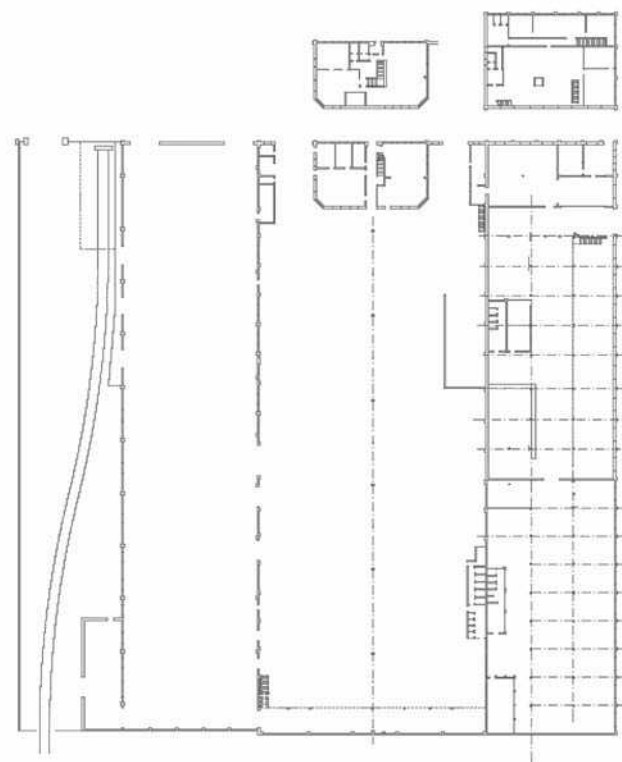


Figura 505 – Implantação do Museu Aberto da Ferrovia – Núcleo Mooca. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 506 – Planta da edificação existente.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

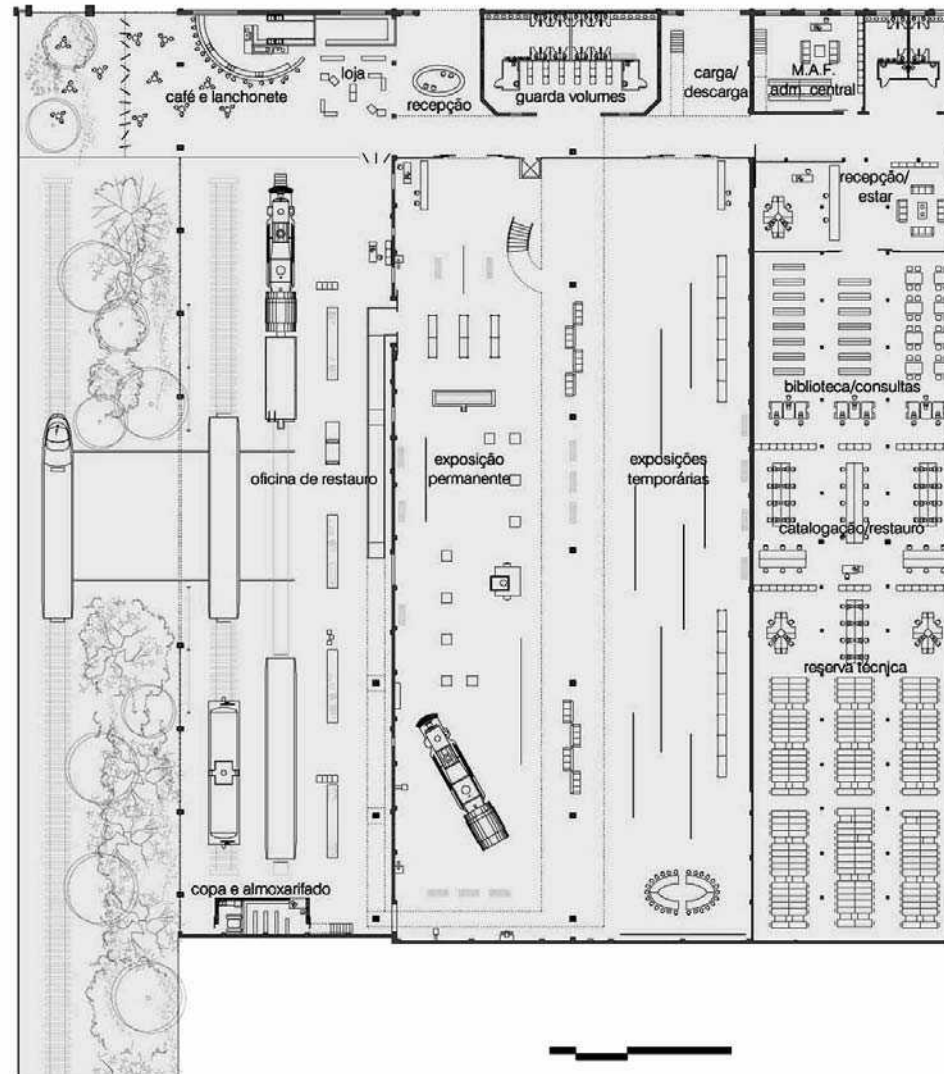


Figura 507 – Proposta de Intervenção – planta térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 508 – Proposta de Intervenção – planta pavimento superior.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

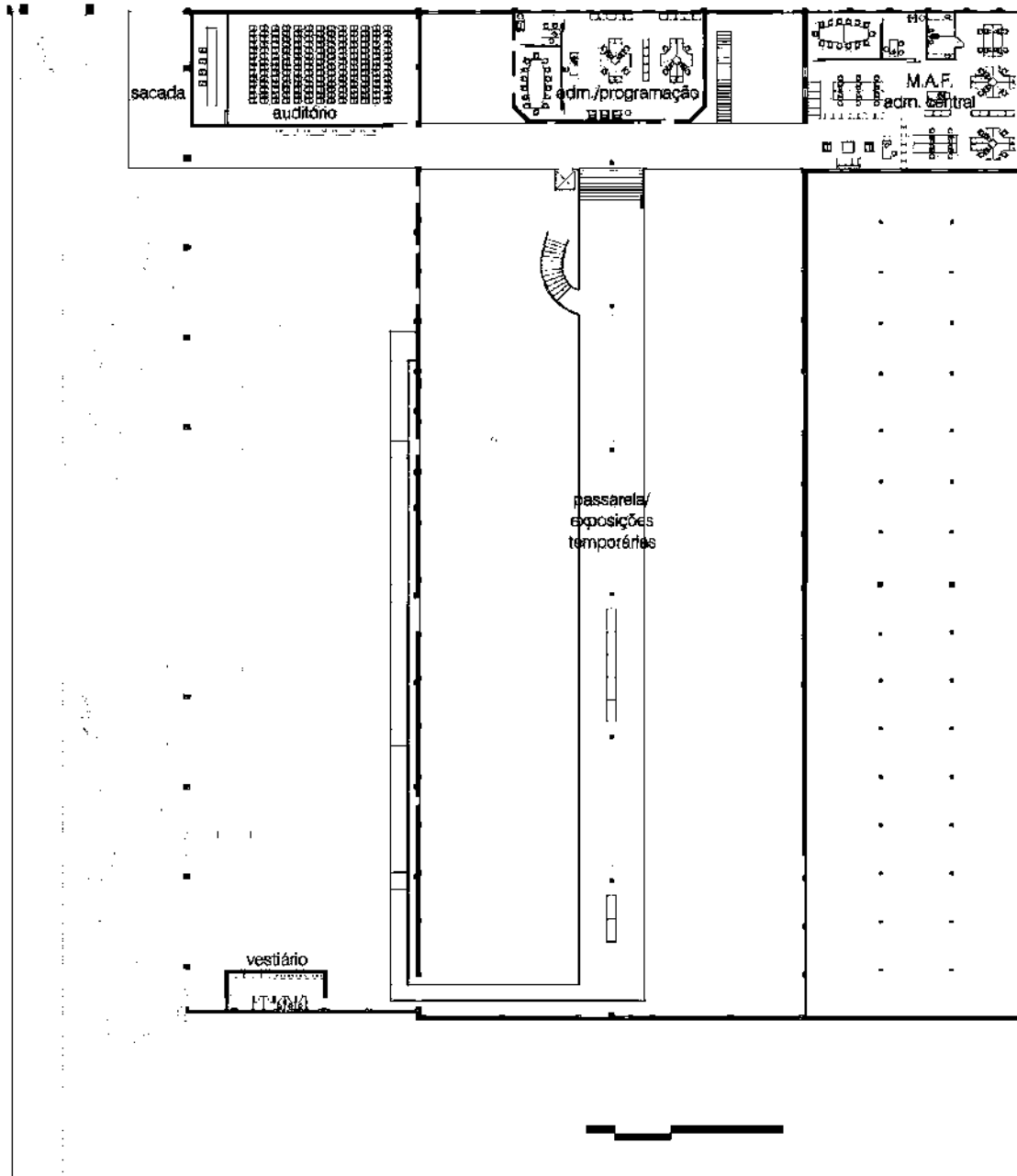




Figura 509 – Proposta de Intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 510 – Proposta de Intervenção – vista interna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.









### **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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 4.000,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>.

**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.

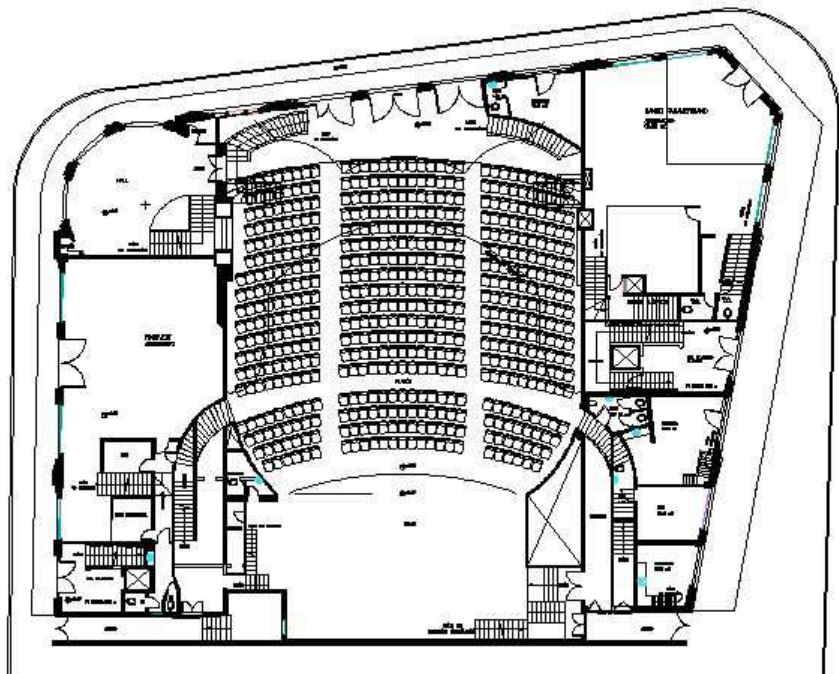
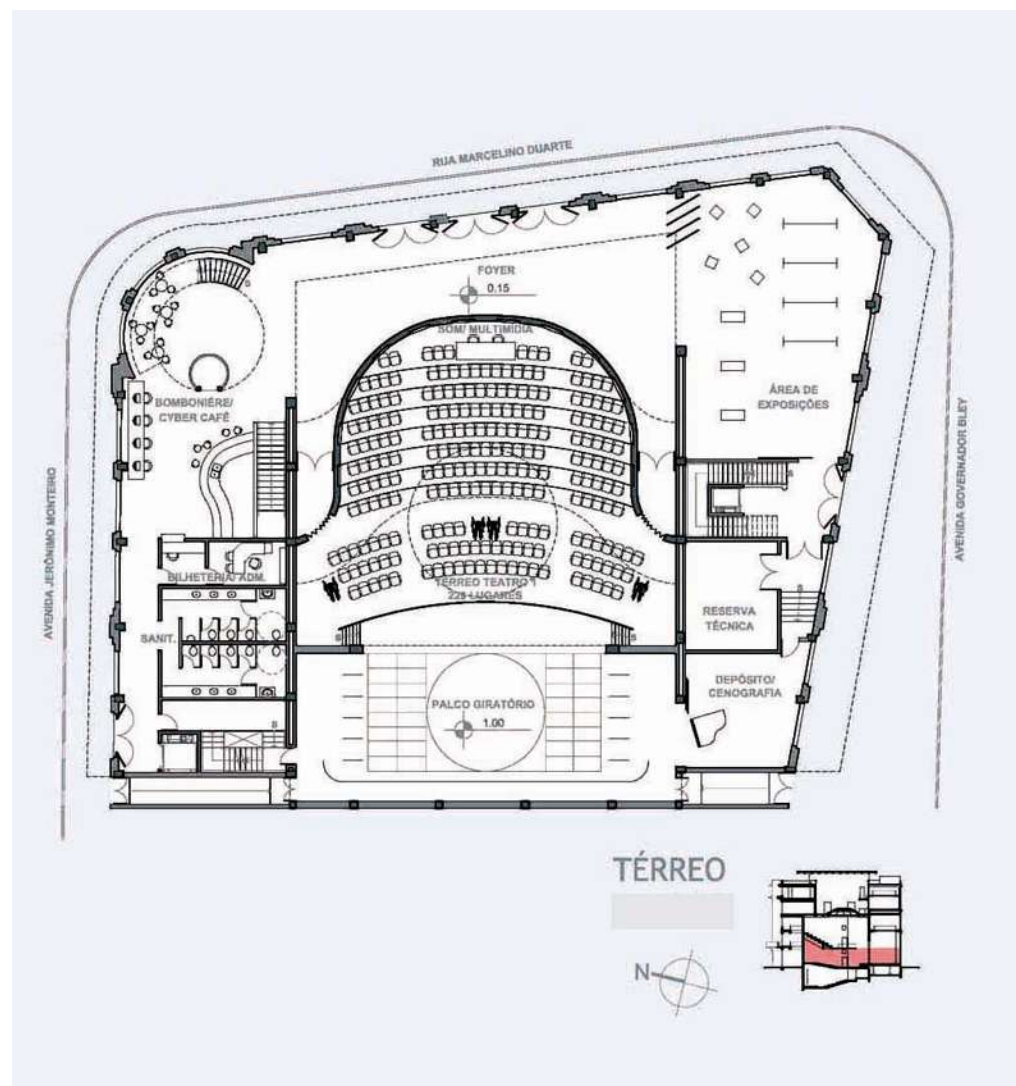


Figura 513 – Planta do pavimento térreo antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 514 – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



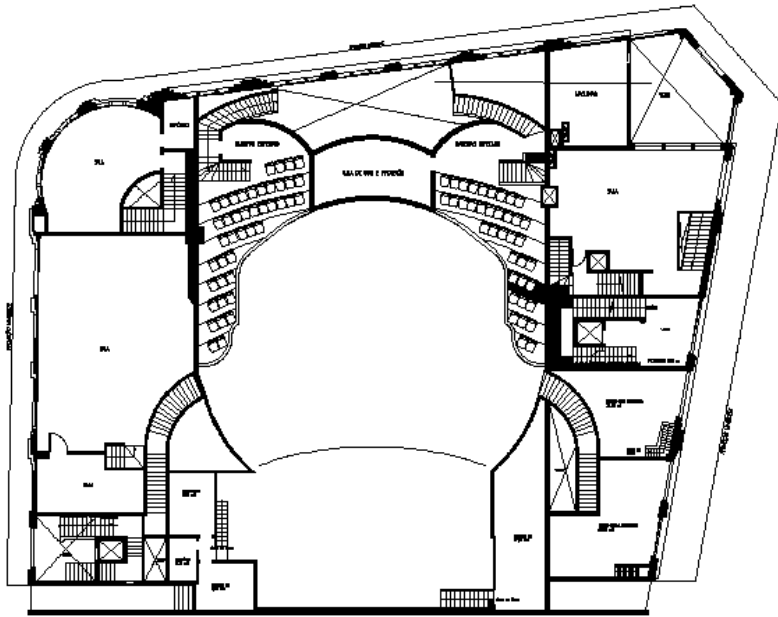
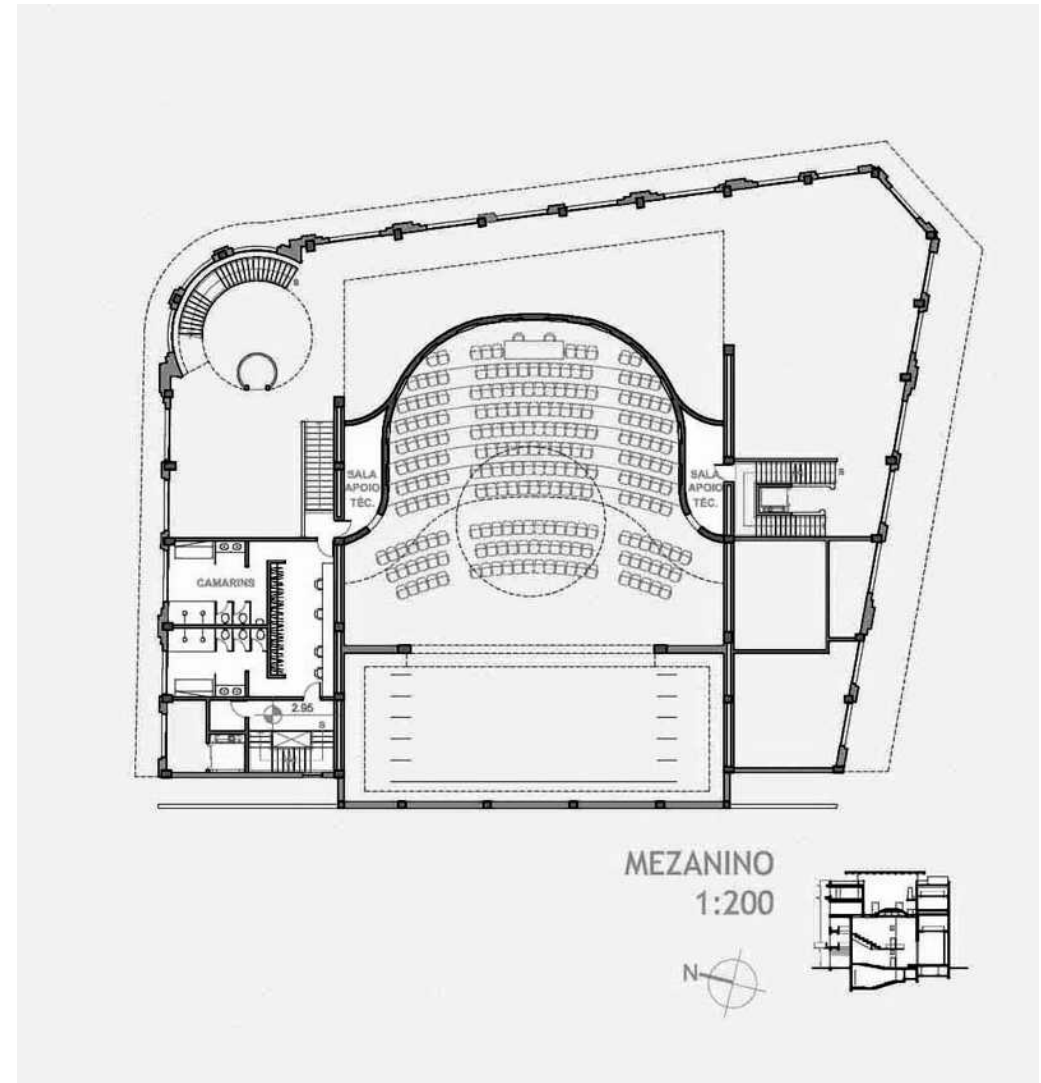


Figura 515 – Planta do mezanino antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 516 – Planta do mezanino com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





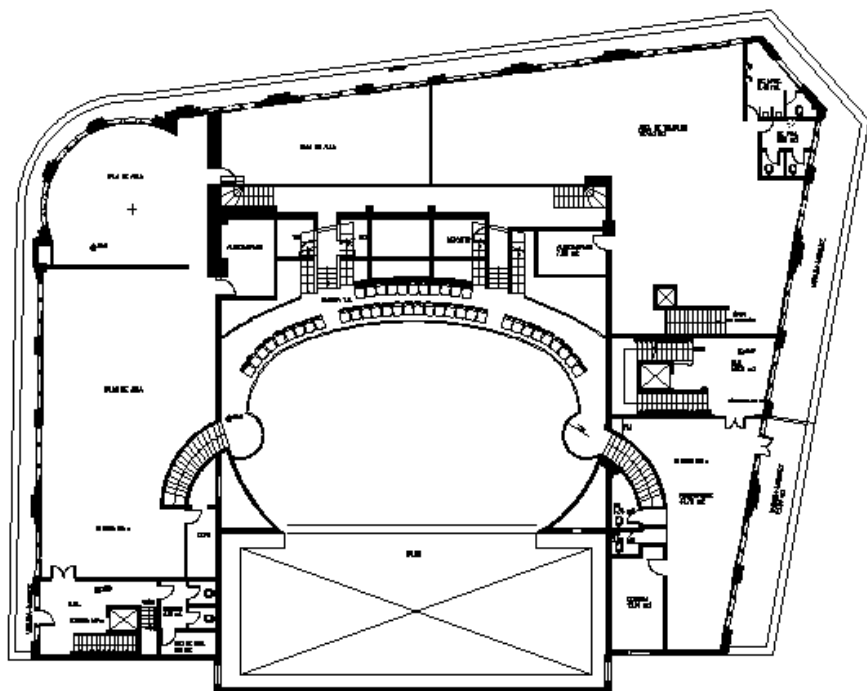
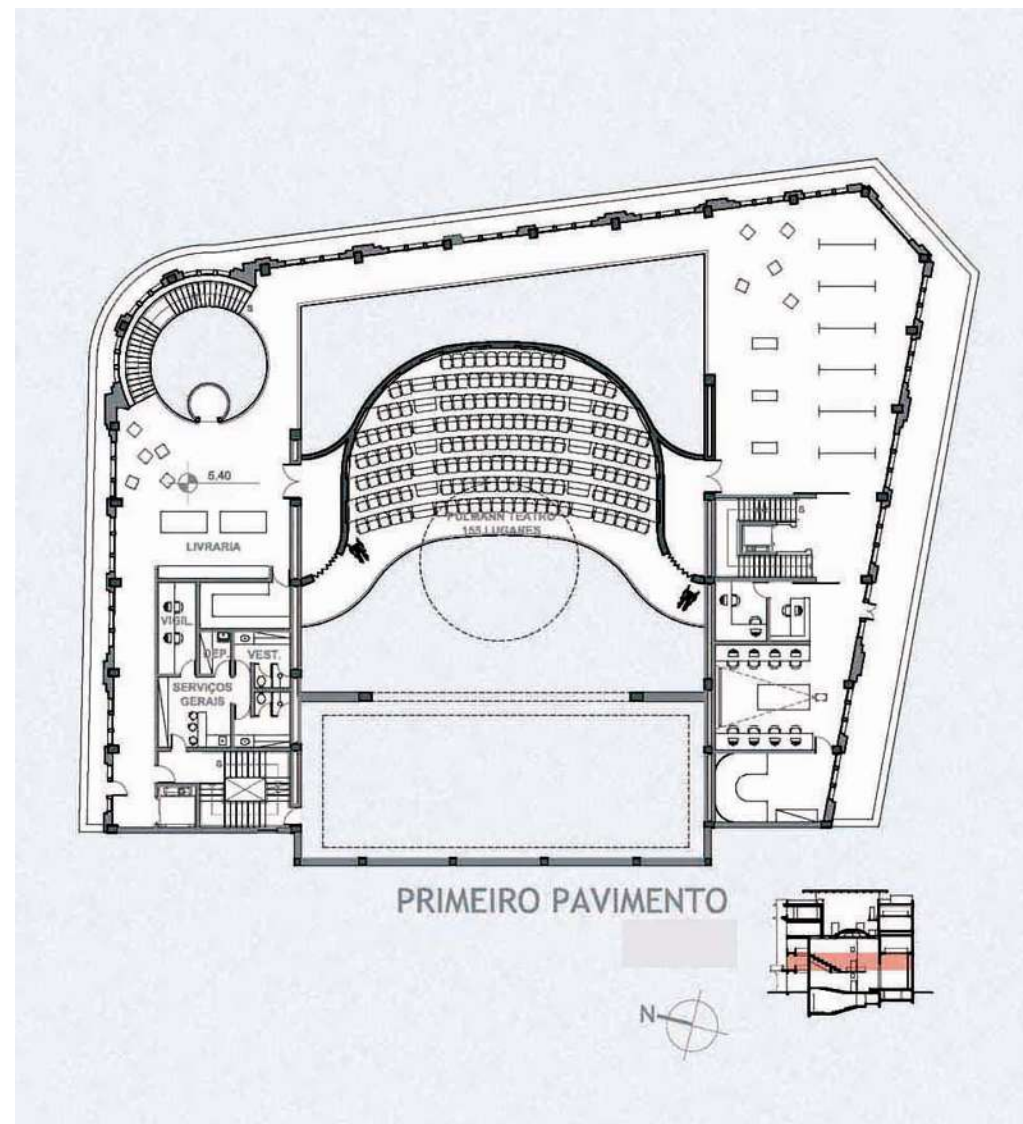


Figura 517 – Planta do primeiro pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 518 – Planta do primeiro pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



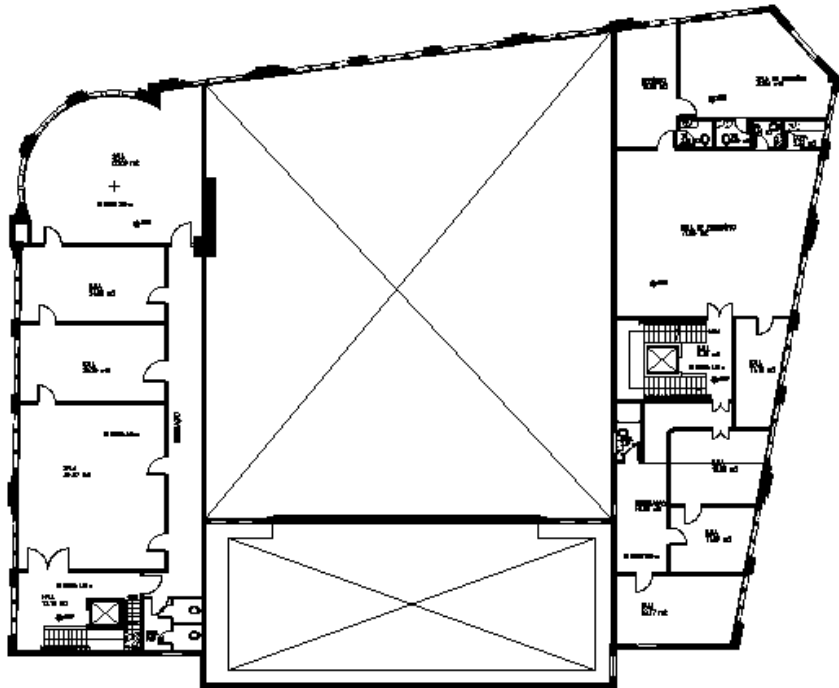
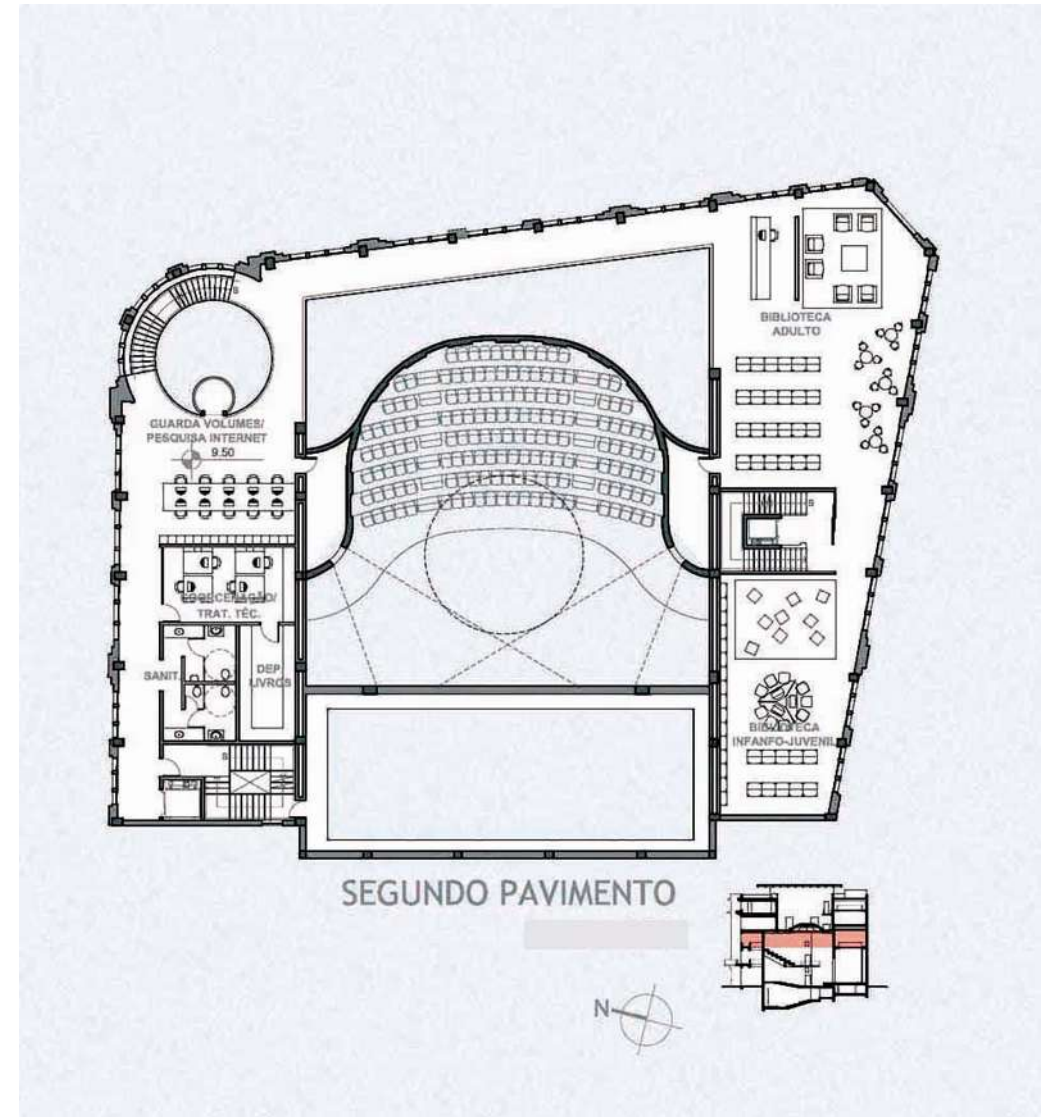


Figura 519 – Planta do segundo pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 520 – Planta do segundo pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



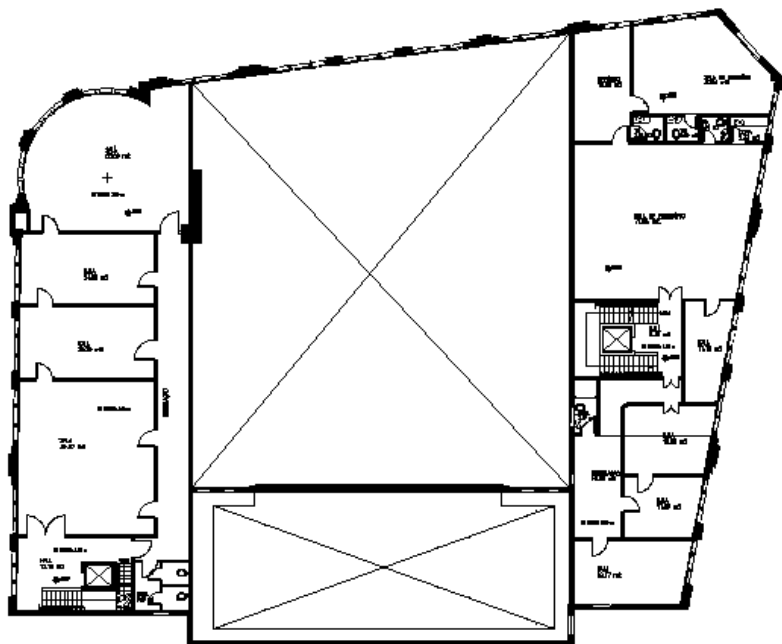
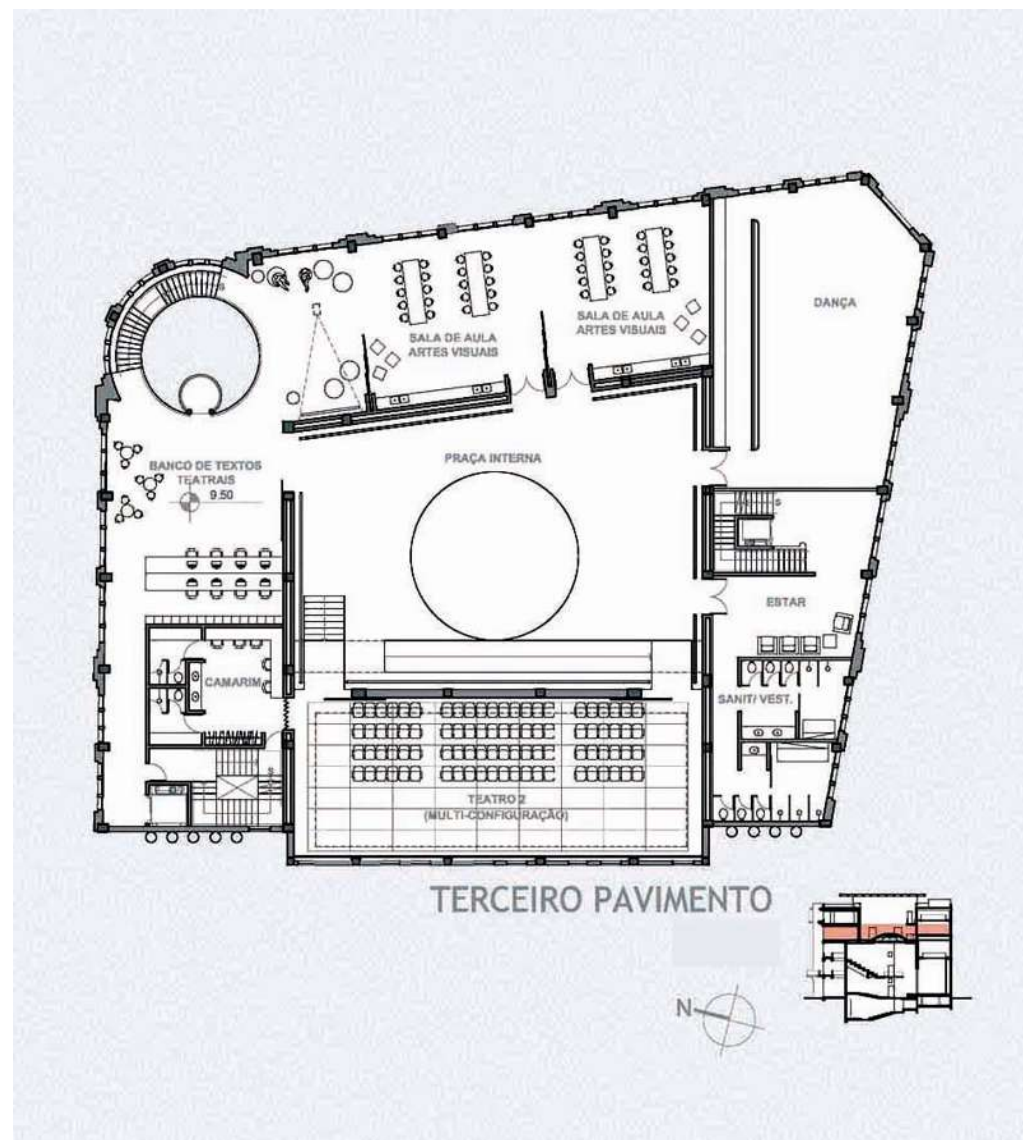


Figura 521 – Planta do terceiro pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 522 – Planta do terceiro pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



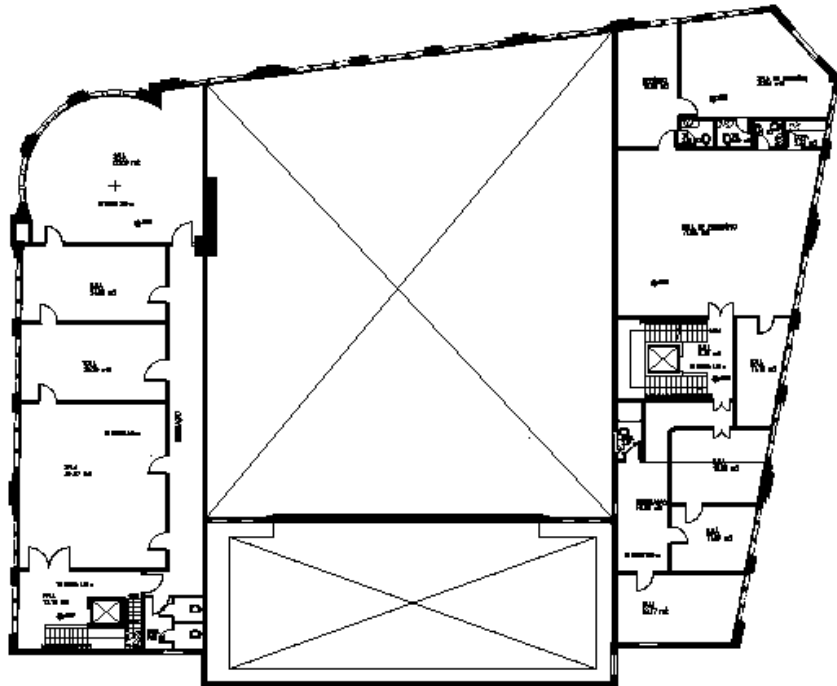
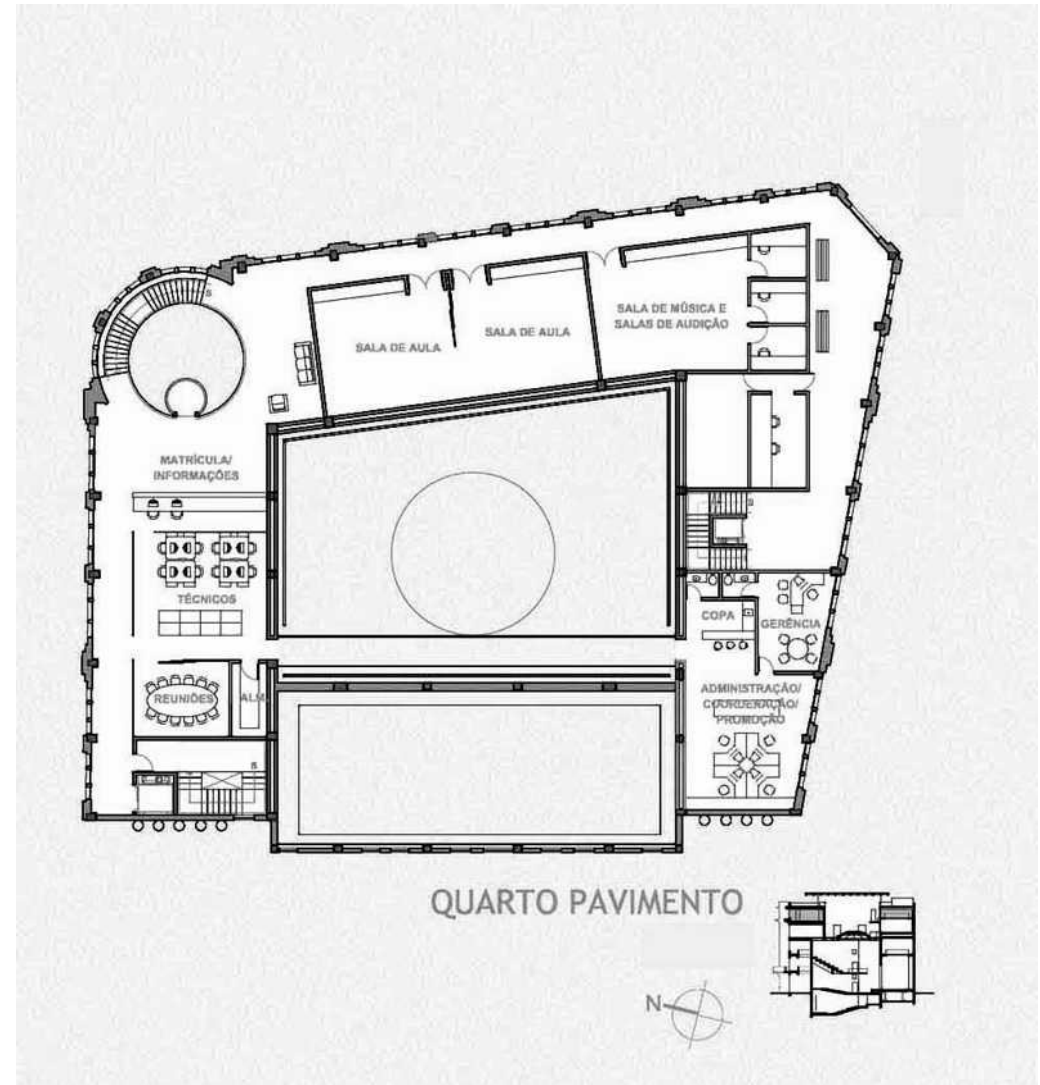


Figura 523 – Planta do quarto pavimento antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 524 – Planta do quarto pavimento com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



QUARTO PAVIMENTO

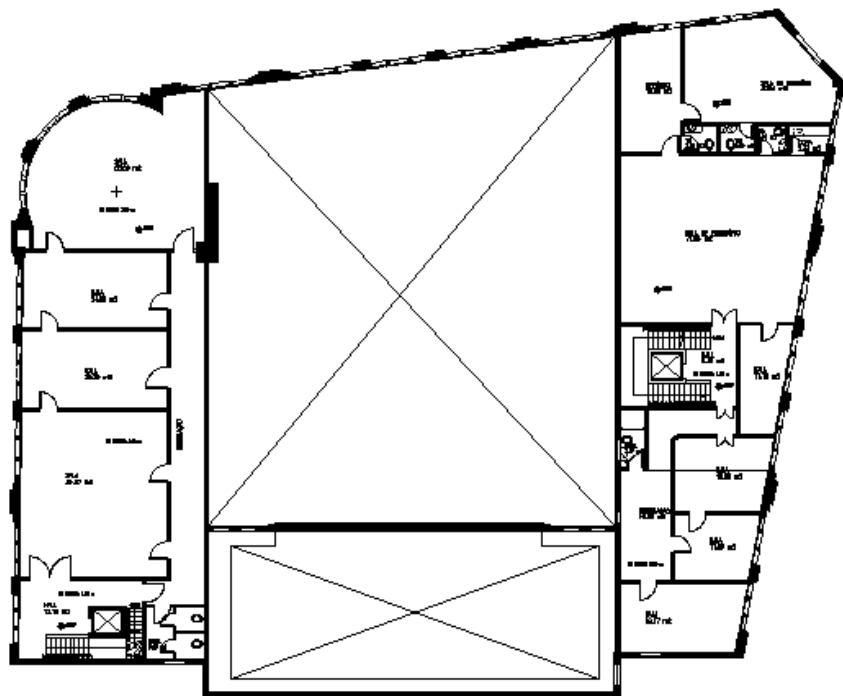
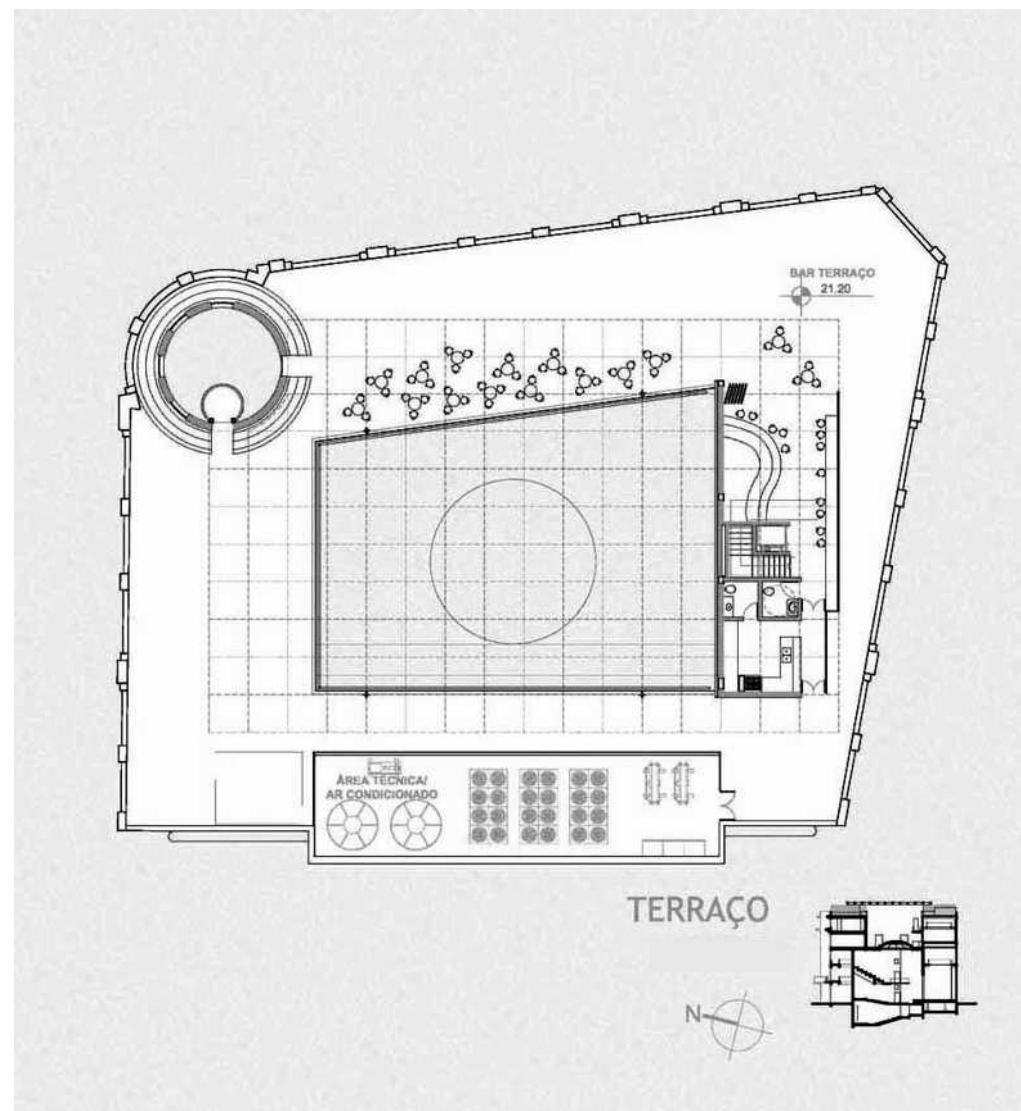


Figura 525 – Planta do terraço antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 526 – Planta do terraço com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





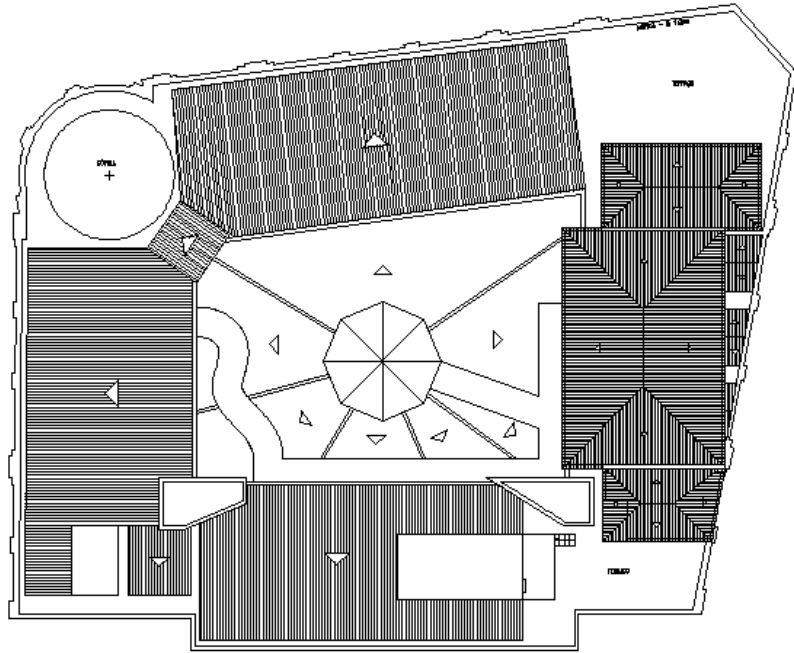
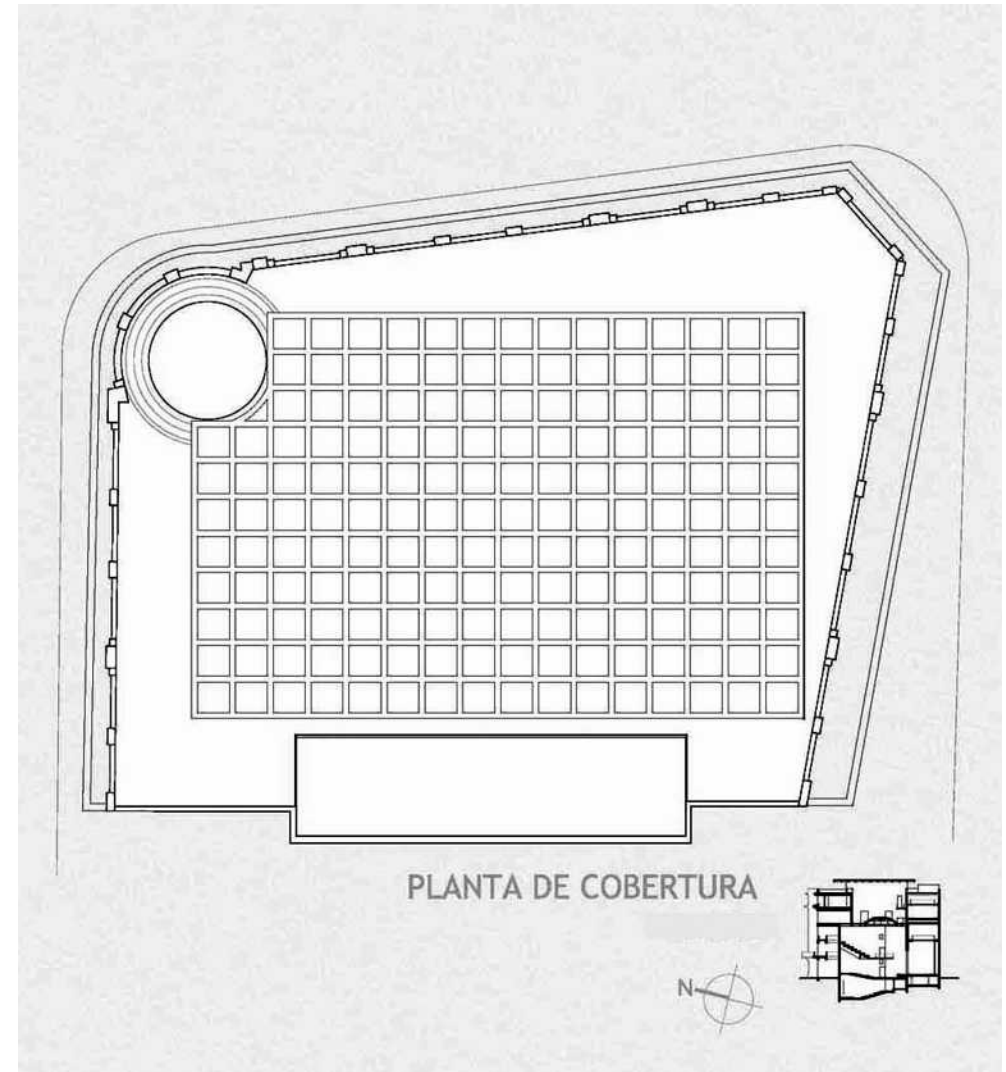


Figura 527 – Planta da cobertura antes da intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Figura 528 – Planta da cobertura com a proposta de intervenção.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.





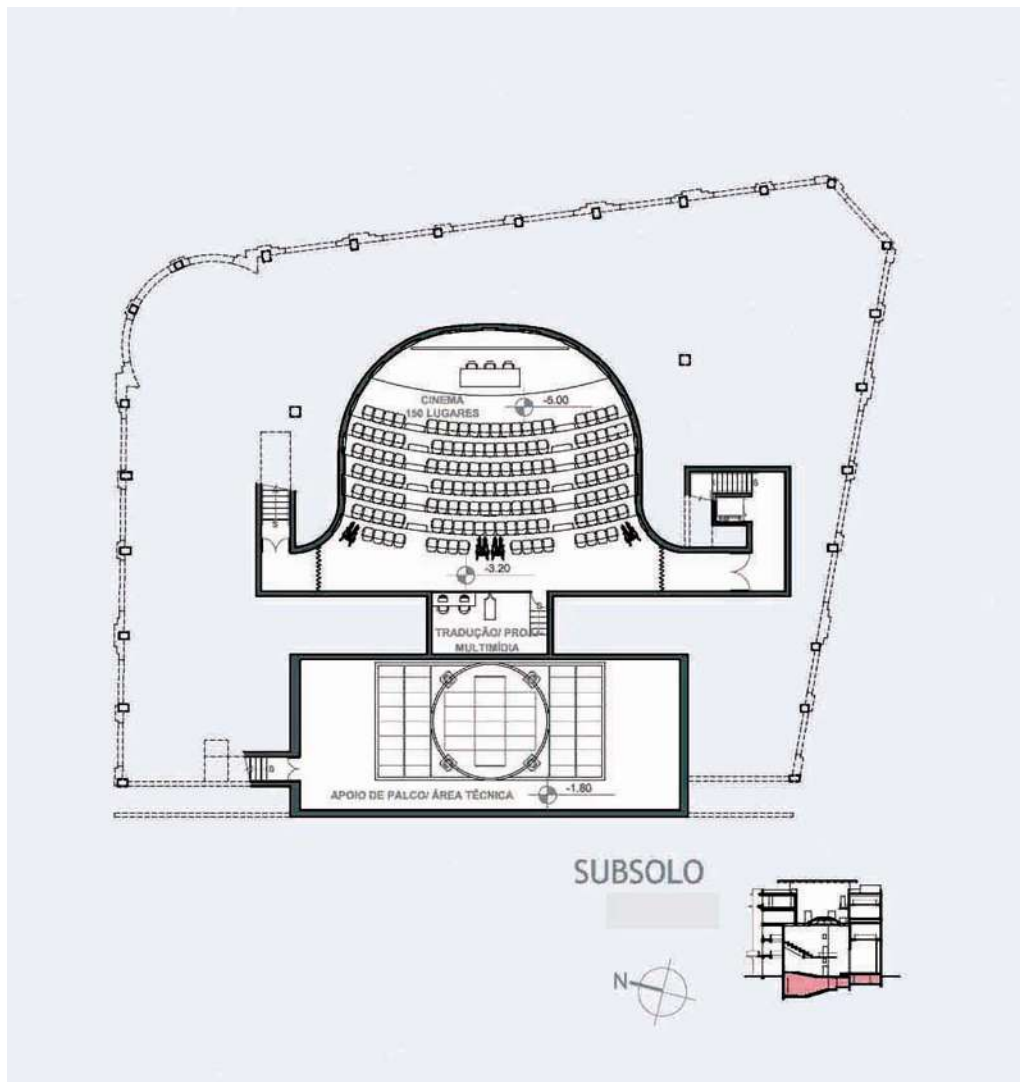


Figura 529 – Planta do subsolo com a proposta de intervenção.

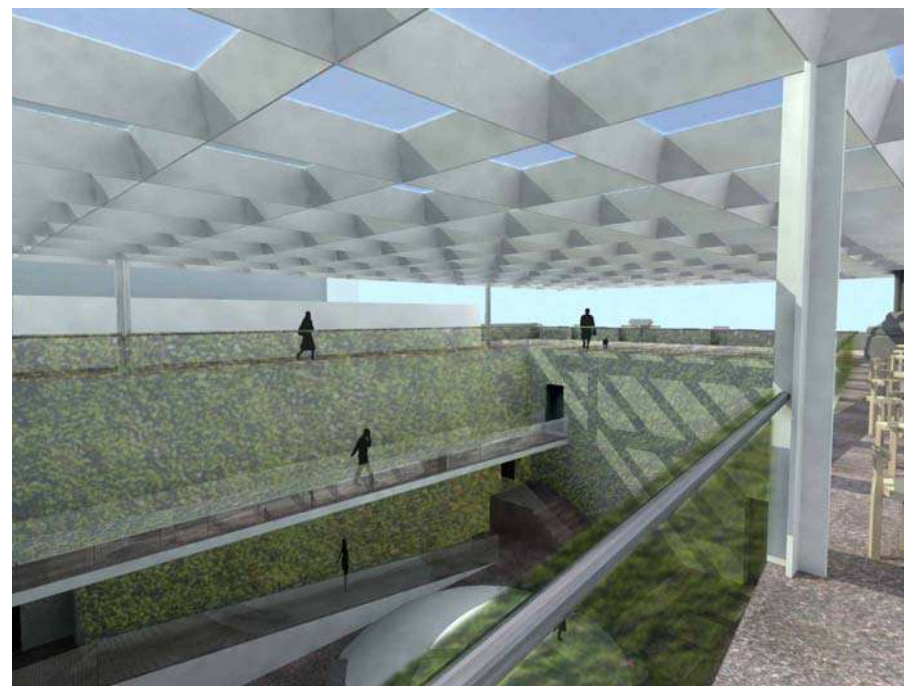
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

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.







## 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<sup>2</sup>.

**Área construída:** 3280,00 m<sup>2</sup>.

**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<sup>2</sup>.

**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.

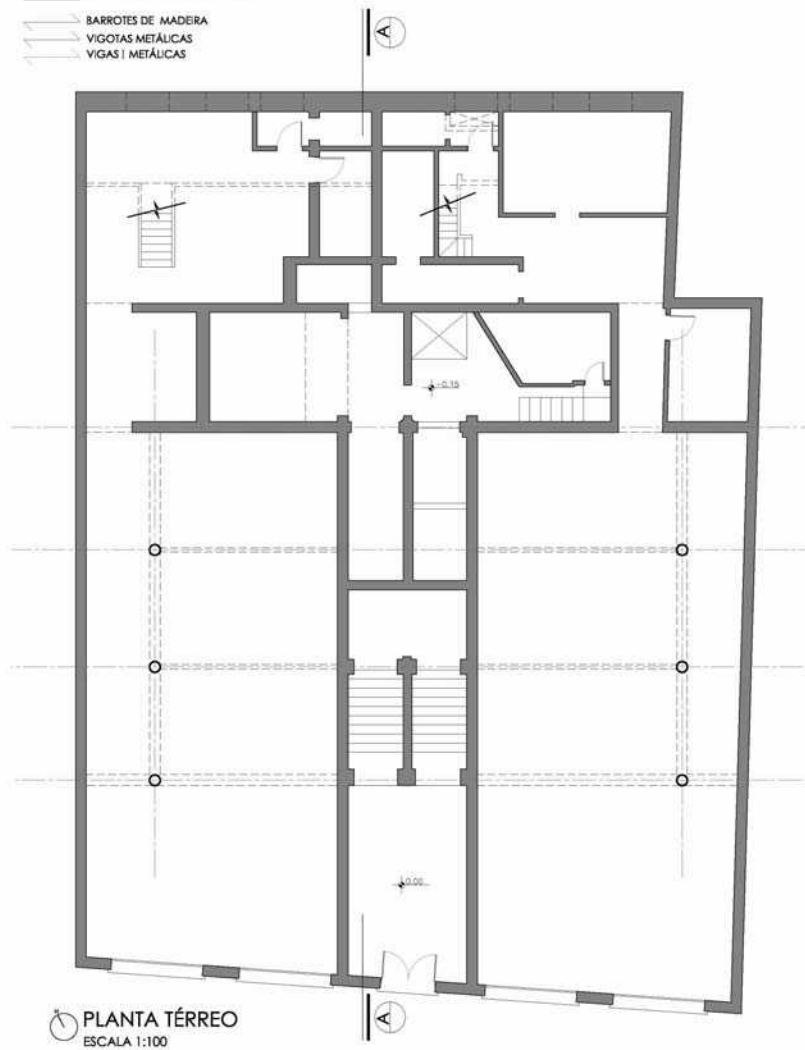
**Descrição da intervenção:** readequação dos espaços internos seguindo os padrões hoteleiros atuais e implantação de restaurante na cobertura, com a criação de uma grande cobertura metálica que ocupa quase todo o pavimento.





LEGENDA ELEMENTOS CONSTRUTIVOS:

- EUCATEX
- ESTUQUE
- ALVENARIA DE BLOCOS CERÂMICOS
- ALVENARIA DE TIJOLOS MACIÇOS
- BARROTES DE MADEIRA
- VIGOTAS METÁLICAS
- VIGAS I METÁLICAS

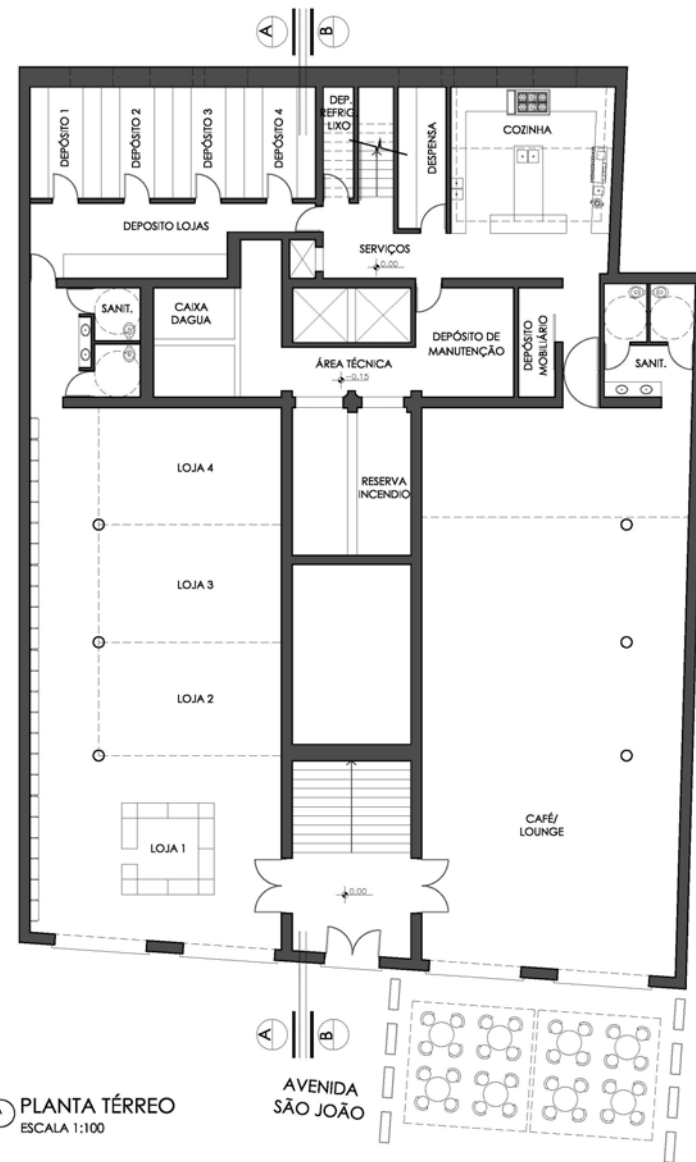


HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 536 – Planta atual da edificação – nível térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 537 – Planta com a proposta de intervenção – nível térreo.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

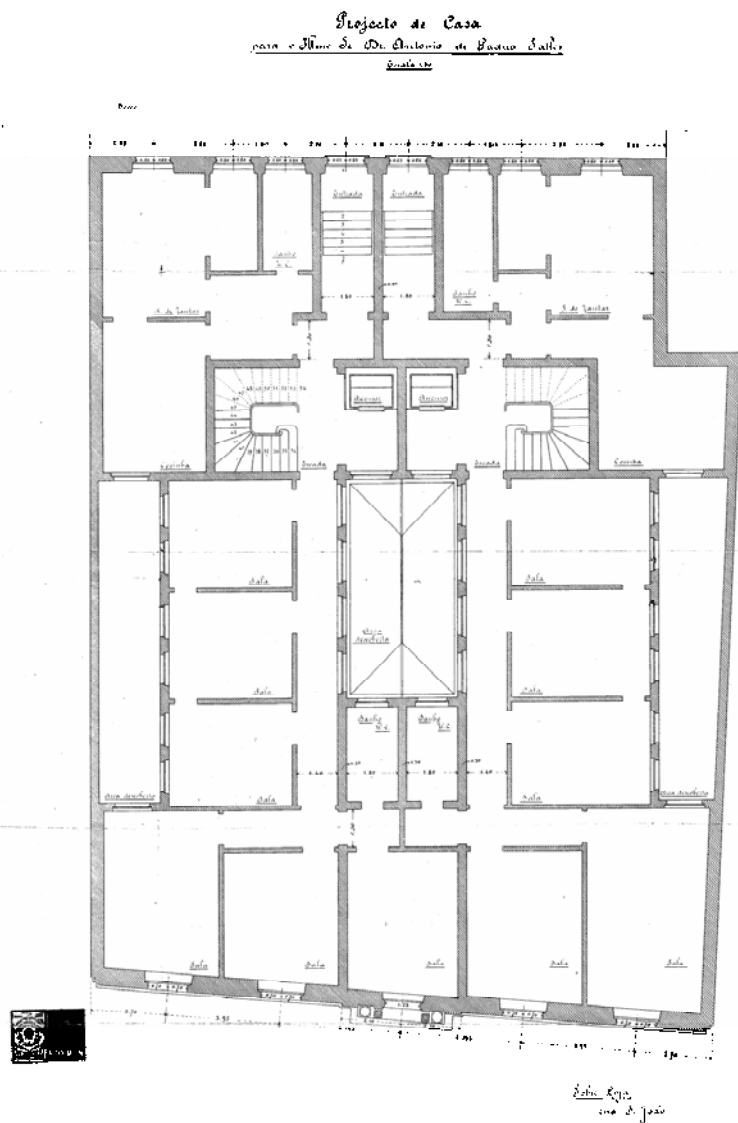
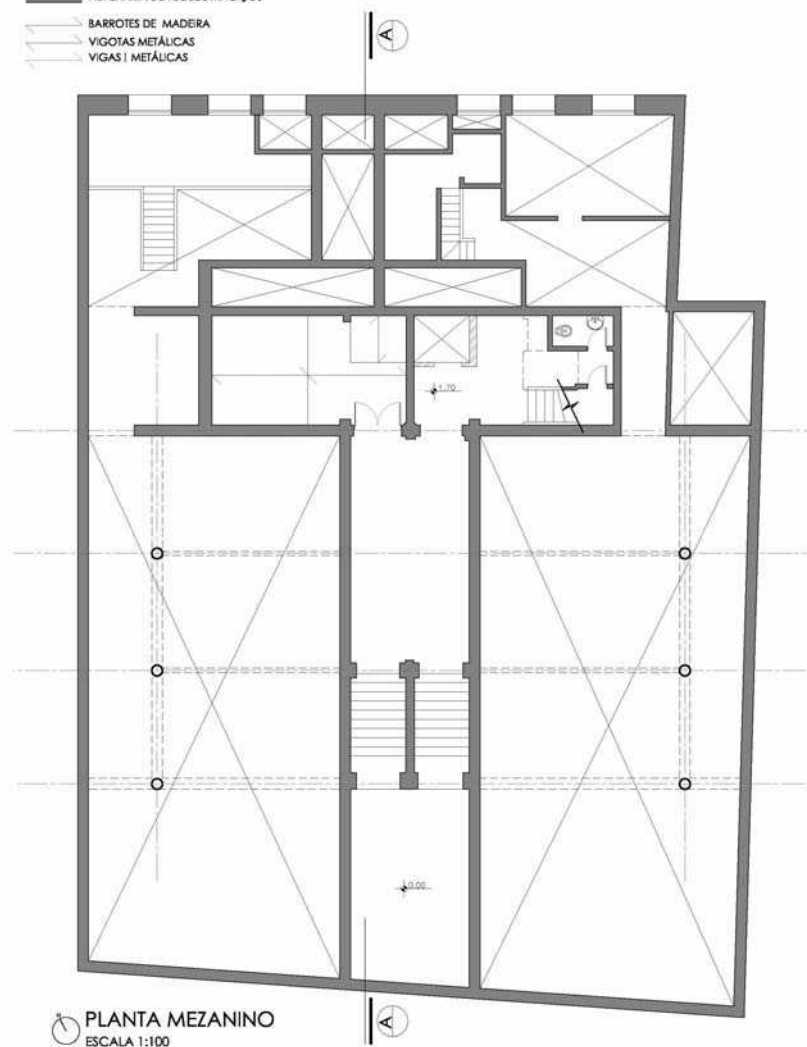


Figura 538 – Planta original da edificação – nível sobre-loja.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

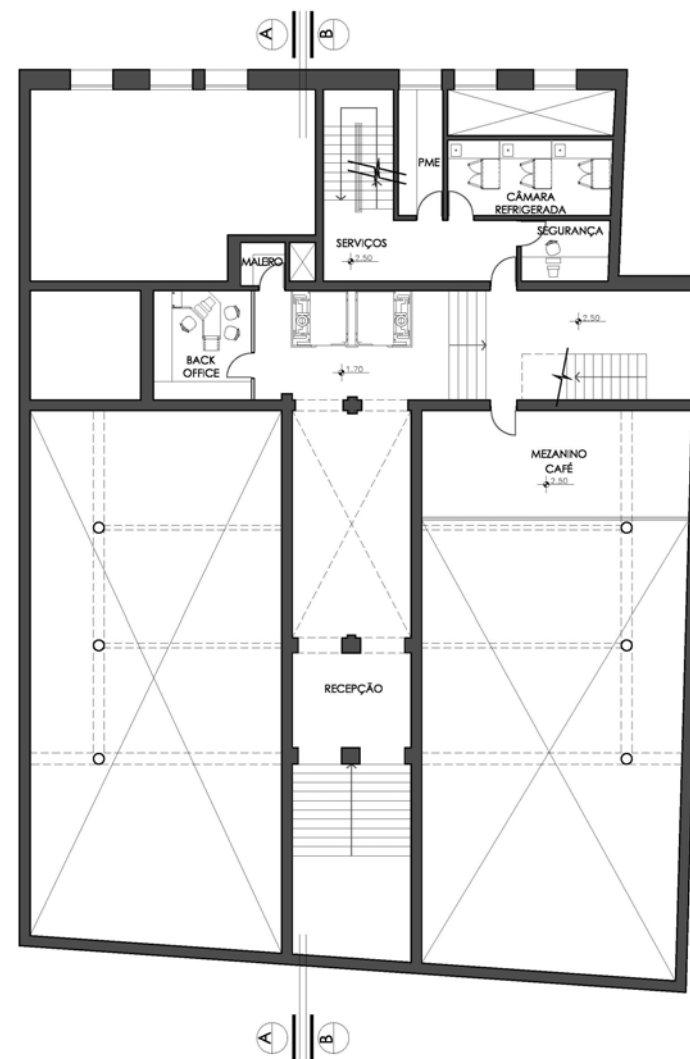
## LEGENDA ELEMENTOS CONSTRUTIVOS:

- EUCATEX
- ESTUQUE
- ALVENARIA DE BLOCOS CERÂMICOS
- ALVENARIA DE TIJOLOS MACIÇOS
- BARROTES DE MADEIRA
- VIGOTAS METÁLICAS
- VIGAS I METÁLICAS

HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

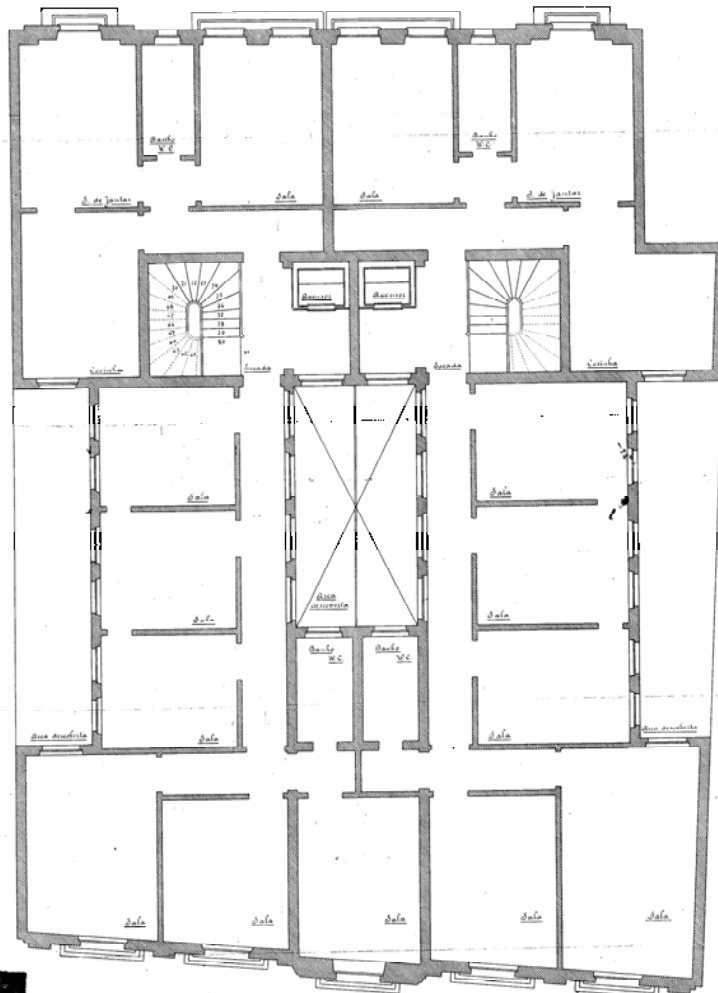
Figura 539 – Planta atual da edificação – nível mezanino (sobre-loja).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 540 – Planta com a proposta de intervenção – nível mezanino (sobre-loja).  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

9  
Projecto de Casa  
para o Sr. D. Antonio de Padua Salb.  
Brasília

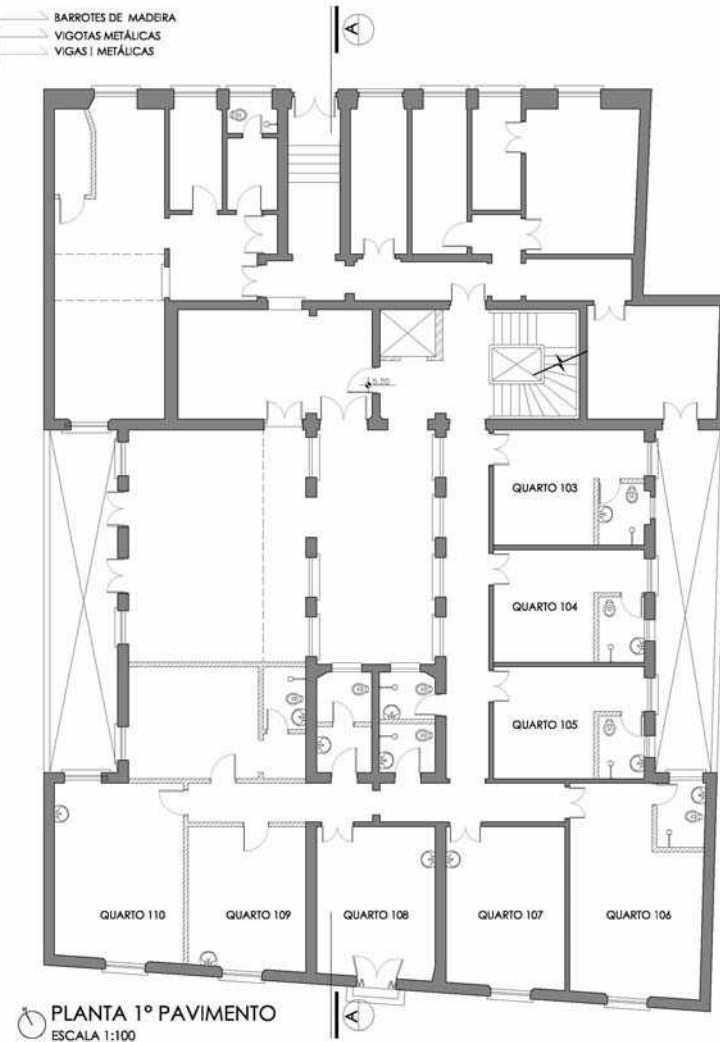


Engenheiro Antonio  
em 3. Junho

Figura 541 – Planta original da edificação – nível primeiro pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

LEGENDA ELEMENTOS CONSTRUTIVOS:

- EUCATEX
- ESTUQUE
- ALVENARIA DE BLOCOS CERÂMICOS
- ALVENARIA DE TUILOS MACIÇOS
- BARROTES DE MADEIRA
- VIGOTAS METÁLICAS
- VIGAS I METÁLICAS

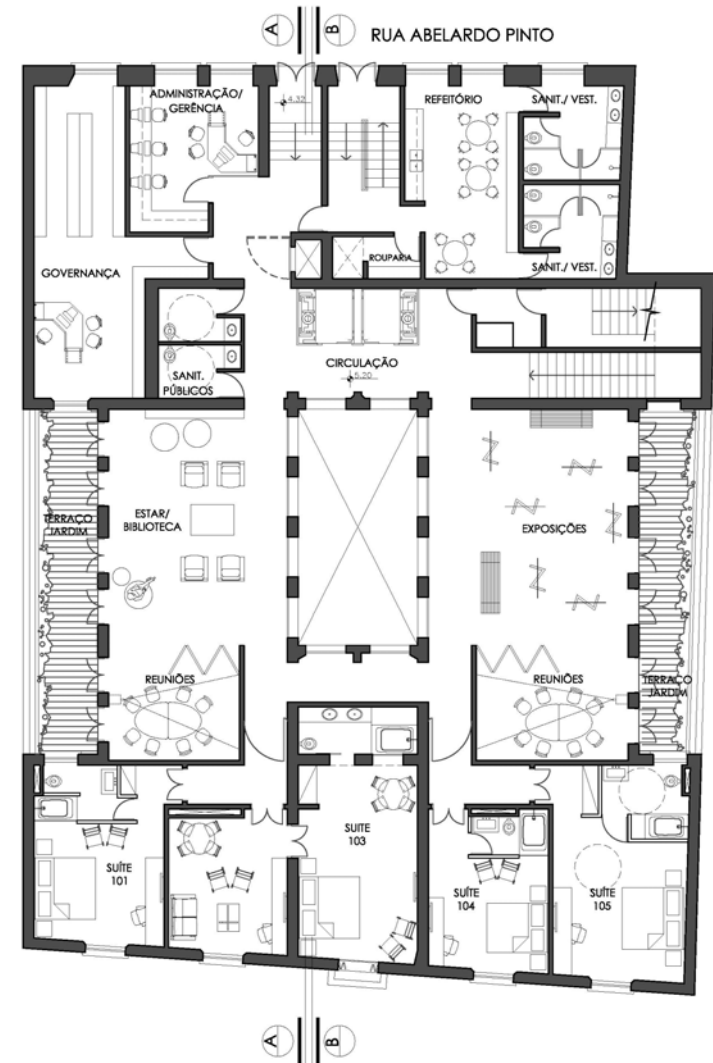


PLANTA 1º PAVIMENTO  
ESCALA 1:100

HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 542 – Planta atual da edificação – nível primeiro pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



PLANTA 1º PAVIMENTO  
ESCALA 1:100

HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 543 – Planta com a proposta de intervenção – nível primeiro pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Projeto de Casa  
na Rua de São Antonio de N. S. do Carmo  
Luzerna

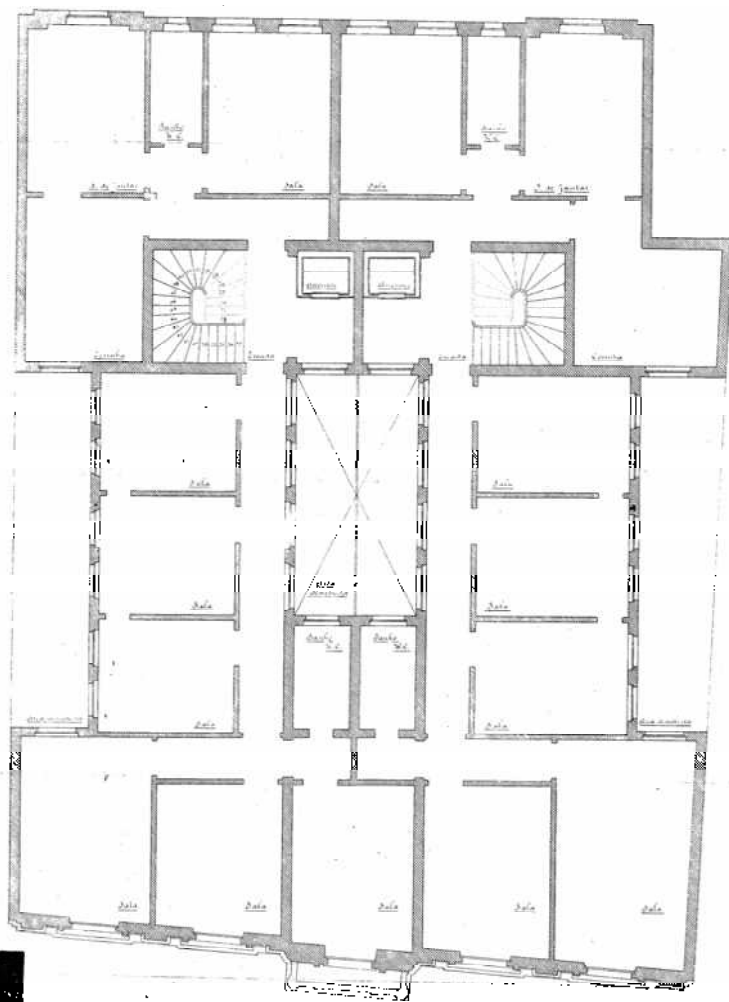


Figura 544 – Planta original da edificação – nível segundo pavimento.

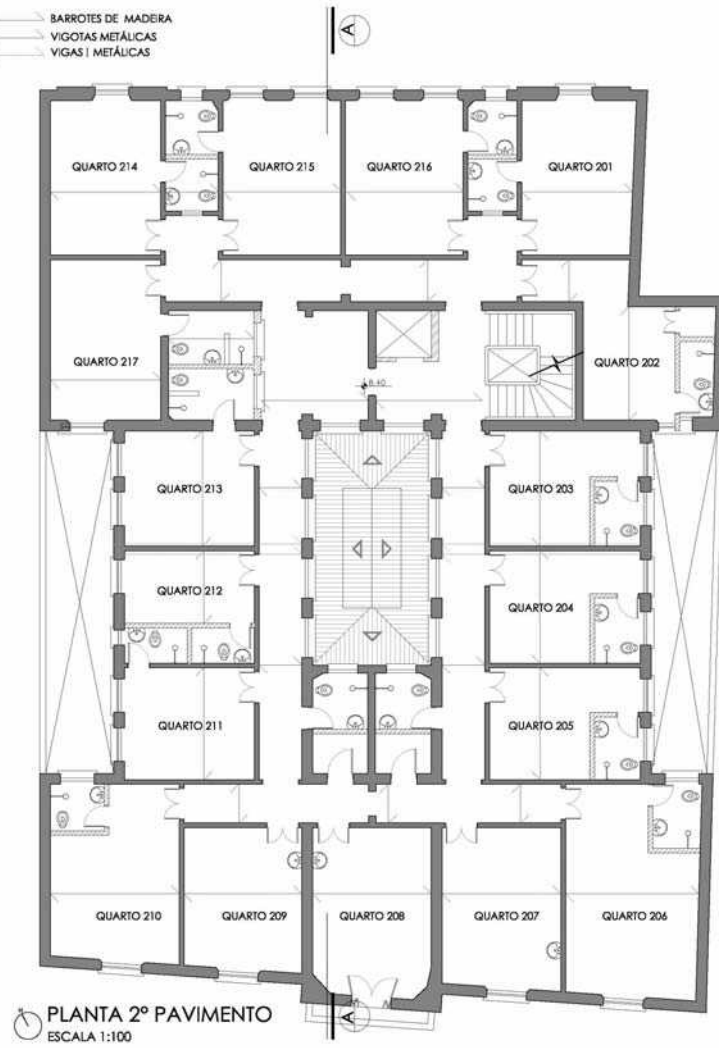
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

Projeto de Casa  
na Rua de São Antonio de N. S. do Carmo  
Luzerna



LEGENDA ELEMENTOS CONSTRUTIVOS:

- EUCATEX
- ESTUQUE
- ALVENARIA DE BLOCOS CERÂMICOS
- ALVENARIA DE TUIJOS MACIÇOS
- BARROTES DE MADEIRA
- VIGOTAS METÁLICAS
- VIGAS I METÁLICAS

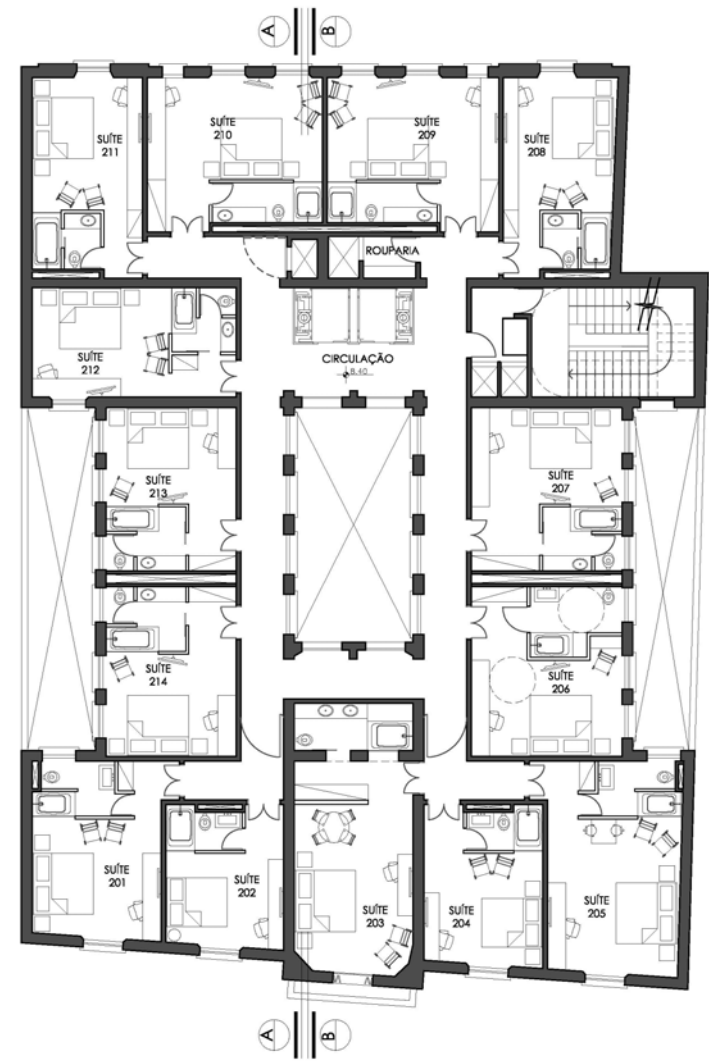


PLANTA 2º PAVIMENTO  
ESCALA 1:100

HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 545 – Planta atual da edificação – nível segundo pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



PLANTA 2º PAVIMENTO  
ESCALA 1:100

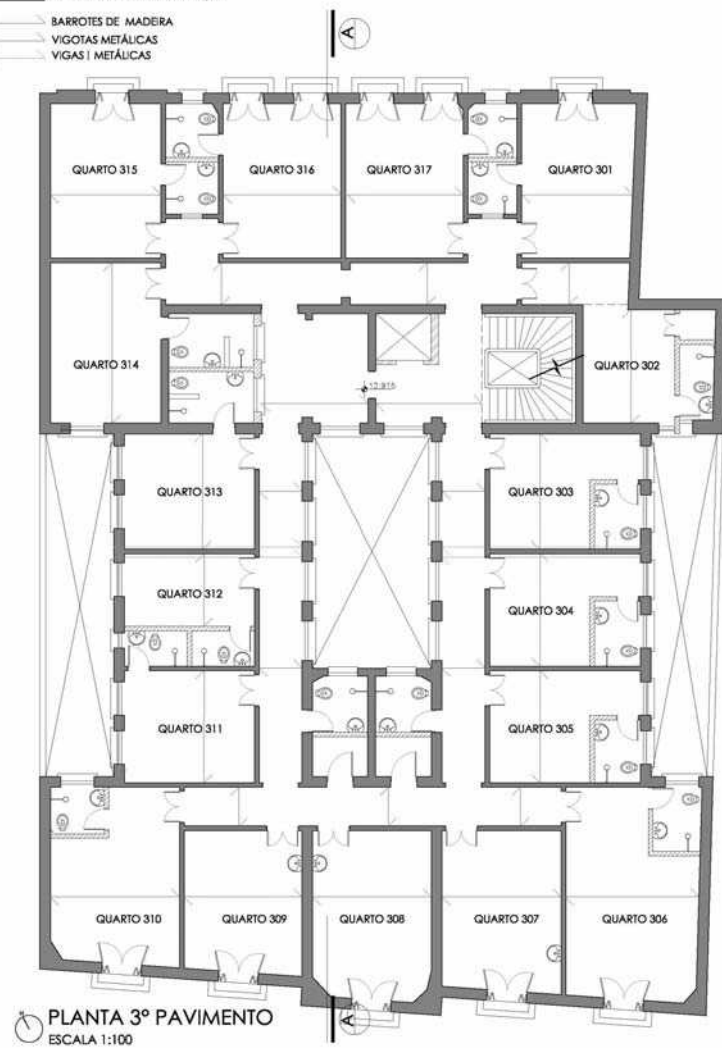
HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 546 – Planta com proposta de intervenção – nível segundo pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

LEGENDA ELEMENTOS CONSTRUTIVOS:

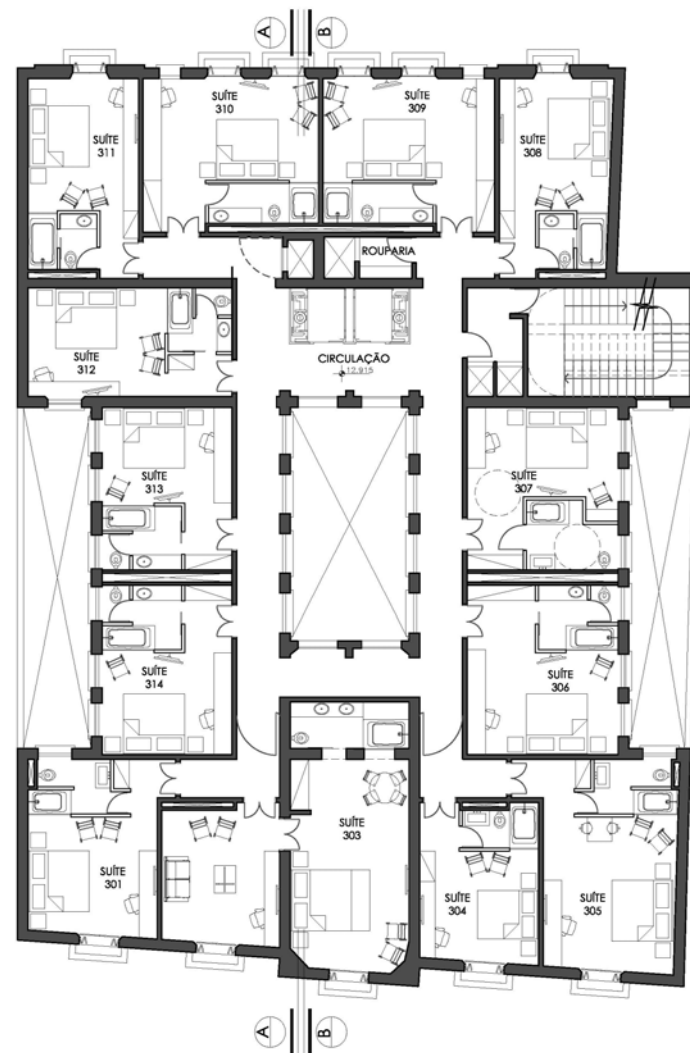
- EUCATEX
- ESTUQUE
- ALVENARIA DE BLOCOS CERÂMICOS
- ALVENARIA DE TUJOS MACIÇOS
- BARROTES DE MADEIRA
- VIGOTAS METÁLICAS
- VIGAS I METÁLICAS



HOTEL CENTRAL  
JUNHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 547 – Planta atual da edificação – nível terceiro pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.






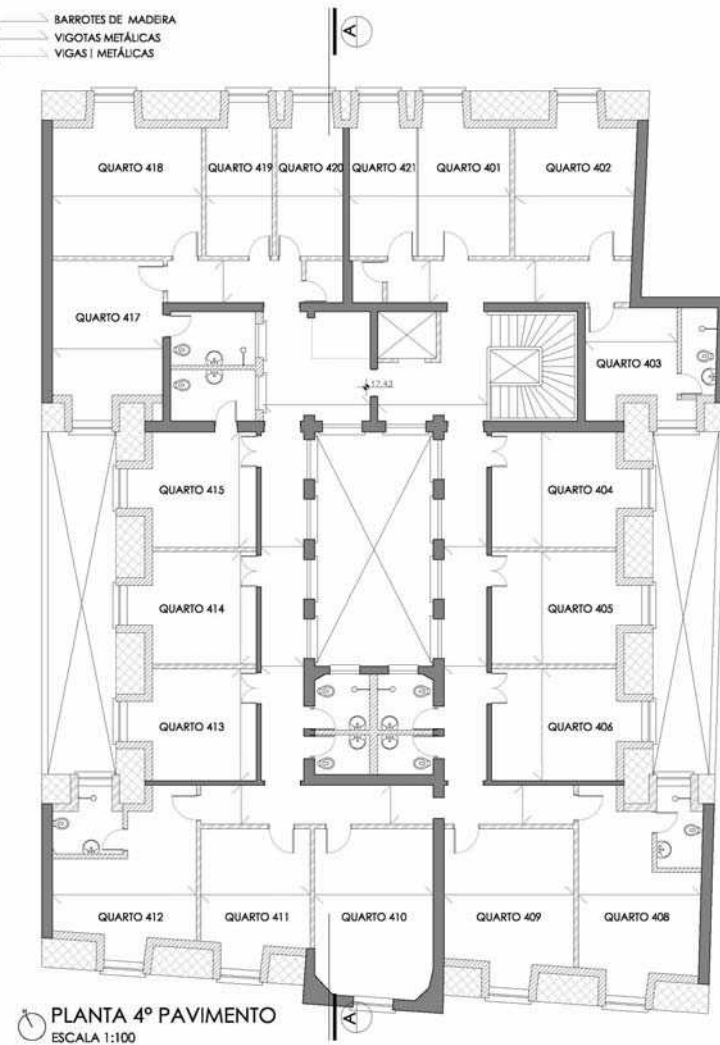
HOTEL CENTRAL  
JUNHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 548 – Planta com a proposta de intervenção – nível terceiro pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

LEGENDA ELEMENTOS CONSTRUTIVOS:

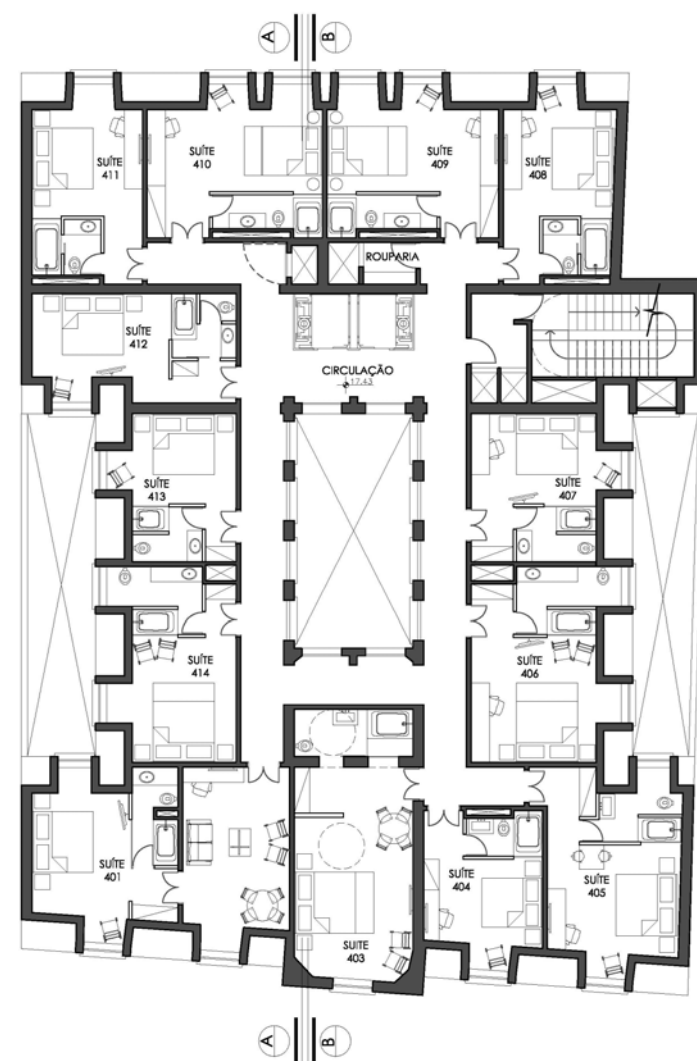
-  EUCATEX
-  ESTUQUE
-  ALVENARIA DE BLOCOS CERÂMICOS
-  ALVENARIA DE TUIJOS MACIÇOS
-  BARROTES DE MADEIRA
-  VIGOTAS METÁLICAS
-  VIGAS I METÁLICAS



HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 549 – Planta atual da edificação – nível quarto pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



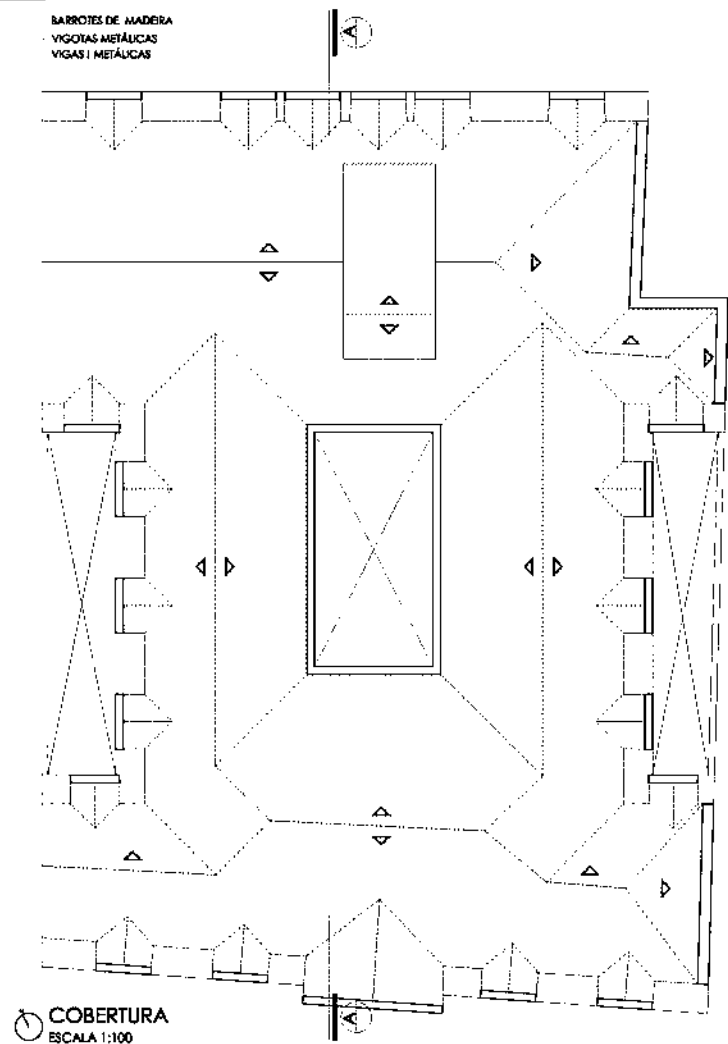
HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 550 – Planta com a proposta de intervenção – nível quarto pavimento.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

LEGENDA ELEMENTOS CONSTRUTIVOS:

- BLOCOS DE CIMENTO
- - - ESTUQUE
- · · ALVENARIA DE BLOCOS CERÂMICOS
- ALVENARIA DE TUÇOS MACIÇOS
- BARROTES DE MADEIRA
- VIGAS METÁLICAS
- VIGAS I METÁLICAS

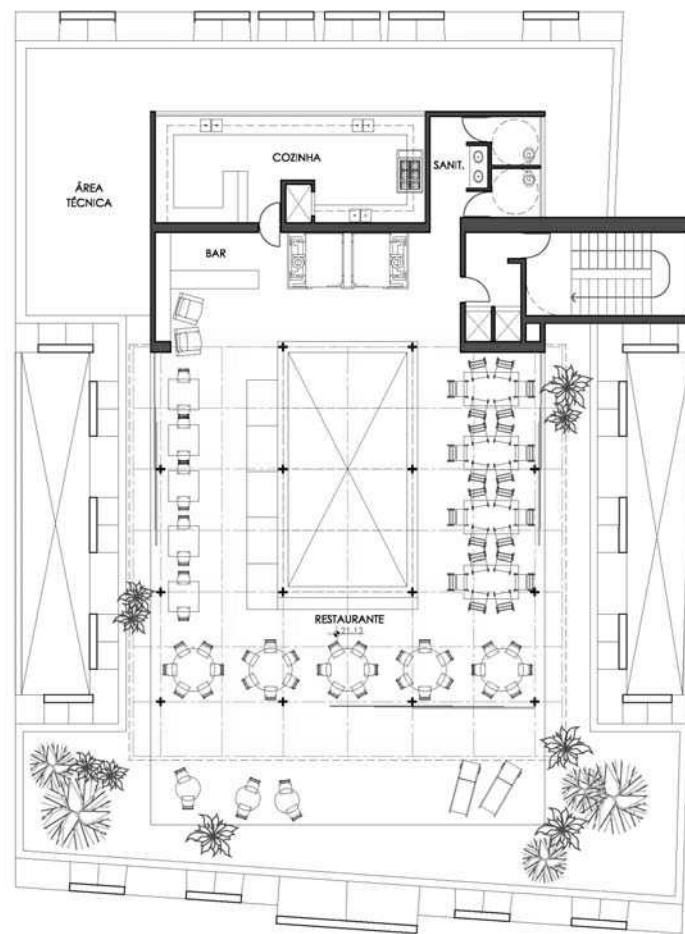


HOTEL CENTRAL  
2010/2011

BRASIL ARQUITETURA

Figura 551 – Planta atual da edificação – cobertura.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



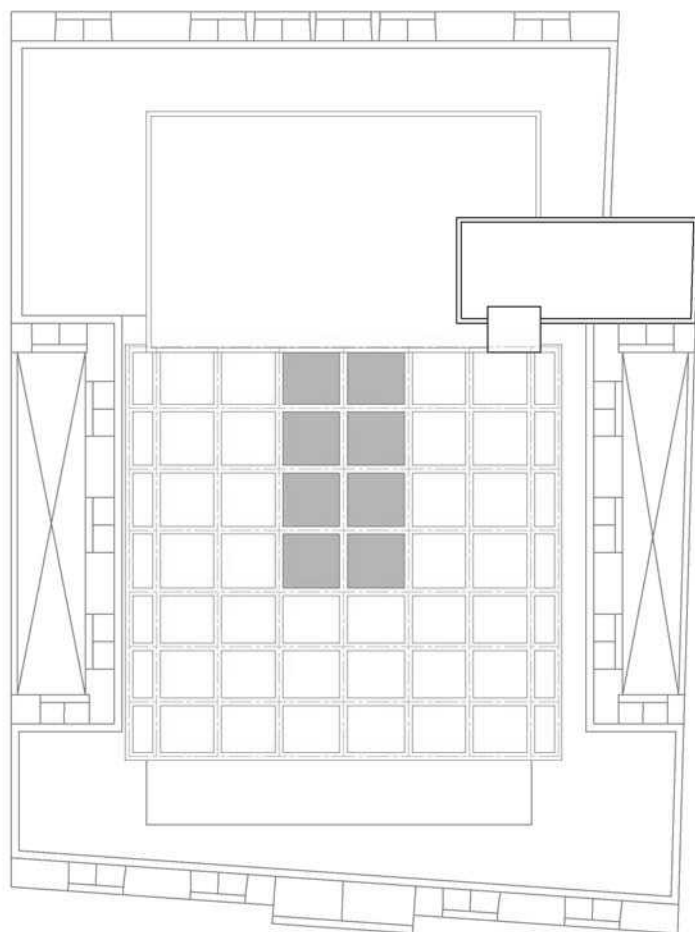
HOTEL CENTRAL  
2010/2011

PLANTA 5º PAVIMENTO  
ESCALA 1:100

BRASIL ARQUITETURA

Figura 552 – Planta com a proposta de intervenção – nível quinto pavimento.

Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.



COBERTURA  
ESCALA 1:100

HOTEL CENTRAL  
JULHO 2007

BRASIL ARQUITETURA

Figura 553 – Planta com a proposta de intervenção – cobertura.  
(Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.)

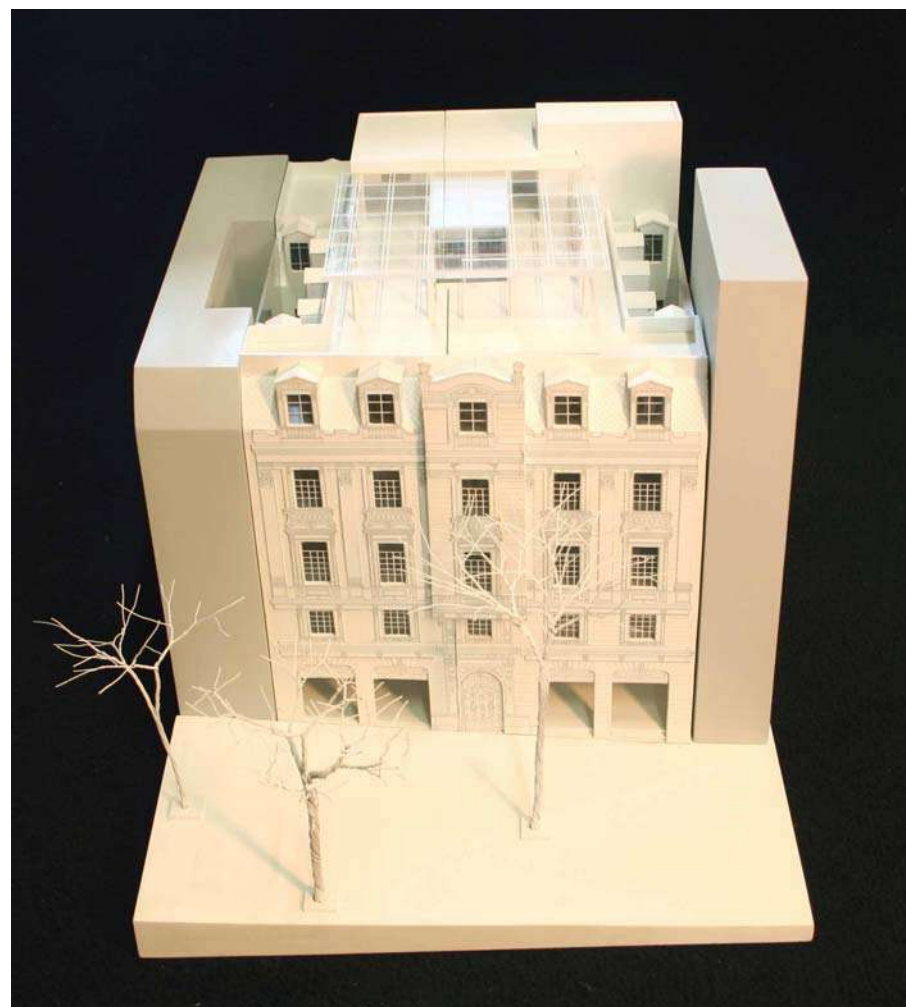


Figura 554 – Maquete da intervenção no Hotel Central.  
Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.







**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 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 arrojado estrutural e, ao mesmo tempo, esse arrojado 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 arrojado estrutural que não ficam o tempo todo querendo contar esse arrojado. E ela, ao mesmo tempo, conseguia ter esse arrojado, 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 Anhangabaú: 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 sosegou 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 Mumford, por exemplo. Antes de entrar na FAU, eu comprei um livrinho do Lewis Mumford, 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 Jundiáí, 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. Após 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 mantêm 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. Achemos, 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 Prof<sup>a</sup> 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) seguiu 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 Ferraz?**

**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 tradicionais**

**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 recharacterização 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 recharacterização. 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 resolve 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. 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.

## 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 paradoxal). 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 Ilópolis, 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 tall!*’. 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, caía 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 ininquadável 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 nexos 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 quem 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 difícil, 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



you 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 correremos 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 arreata, 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 transcendentais. E se elas forem transcendentais, 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.

**Entrevista realizada em 09 de abril de 2009, respondida por e-mail:**

**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 Arquivemóri 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<sup>13</sup>]

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

<sup>13</sup> 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 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]

### **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?**

**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 Arqumemória 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 Arquivemória 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, reconstituiu 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 Emannel 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 Emannel 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 Amílcar 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.

**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 igreja 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 Ferraz, 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 história 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 diminuimos 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 tranquilo: 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 História, não é projeto. A aula de História é para animar a fazer projeto. É para ir, em seguida a uma aula de História, 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 vício 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.

## Patrimônio

**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 início 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 as 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. Acharmos 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.

## **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 é 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. Emanuel 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 Emanuel 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 Emanuel 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 Emanuel 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, Emanuel 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, Emanuel 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, Emanuel 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 Emanuel.

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 Emanuel 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 Emanuel havia se 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 Emanuel 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 Emanuel 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 Emanuel. 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. Emanuel 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. Emanuel 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 Emanuel 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 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 Emanuel 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 –  ramos 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 –  ramos 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 rela es 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 produ o,   conurba o 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, fotograf vamos, desenh vamos 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

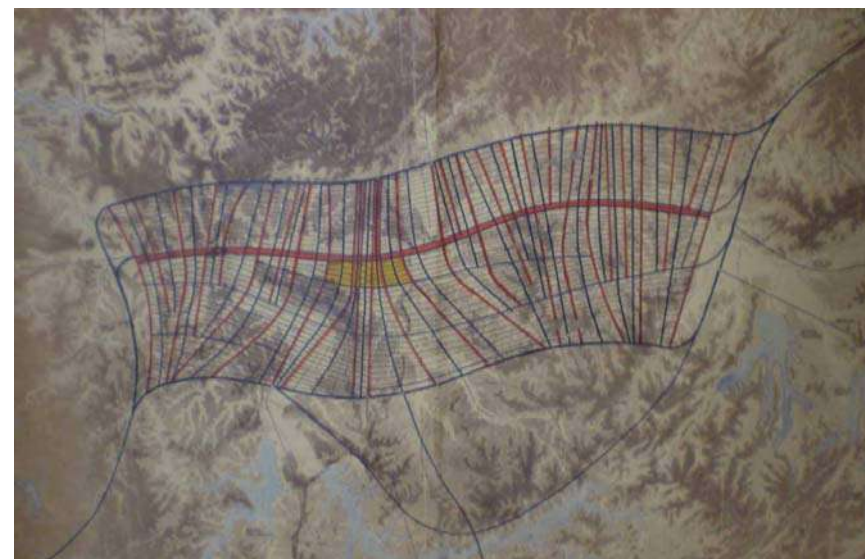


Figura 563 – Mapa da metrópole de São Paulo com proposta para o TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.

dar o tom do lugar – a grande Biblioteca do Vale do Cabu , 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 distribui o 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.

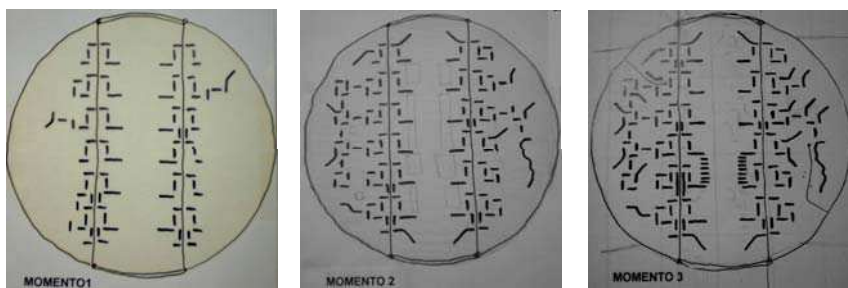


Figura 564 – Croquis das propostas para TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.

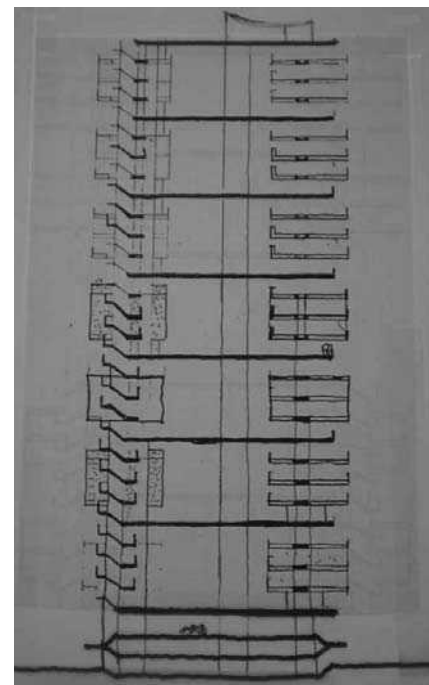
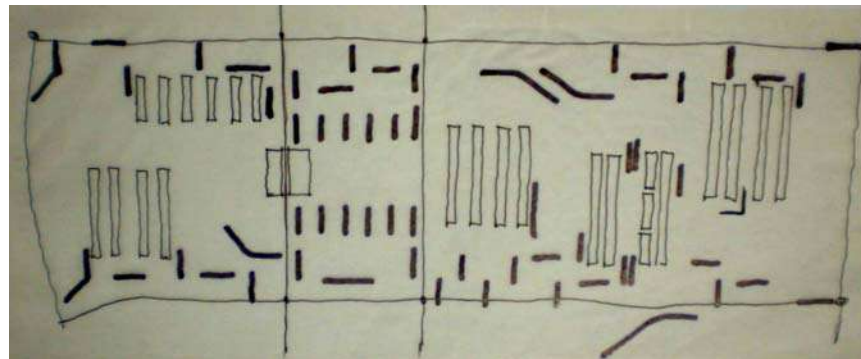


Figura 565 e 565 – Croquis das propostas para TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.



## 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.

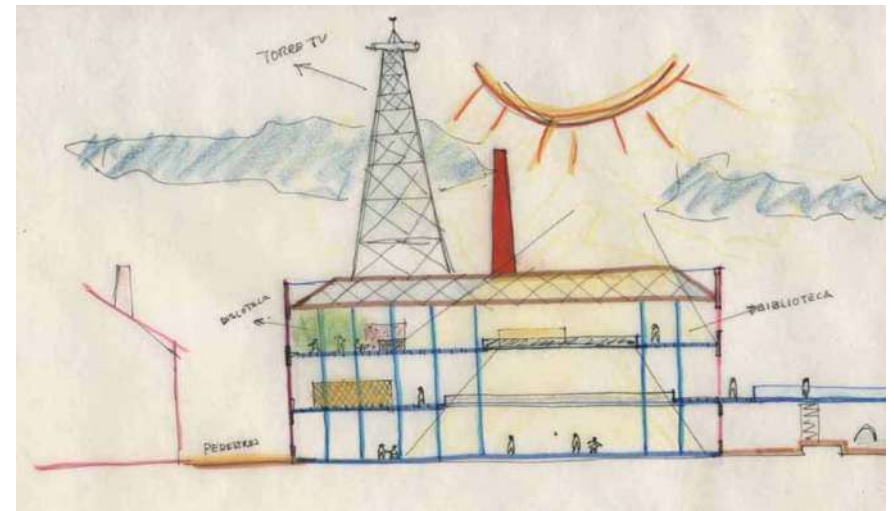


Figura 567 – Croqui do TGI de Marcelo Ferraz. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

**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 tranquila. 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 e 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 Körtész, a Comenda 2 de Julho, em solenidade no Hotel da Bahia, às 20 horas.

Lina Bo Bardi volta a Salvador para ser conselheira 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". A 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 Martin 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 Mo-



Lina Bardi

derna 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.

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 arrebitado. 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 american 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 Requiça, 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 entusiasmos 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 Arquivemória 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 muito 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 Blábláblá. 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 construção não vê nada disso, por isso a gente demoliu tudo isso.

A construtora tinha contratado um consultor de restauro e etc., e o carinho começou a bater na gente, tivemos muito bate-boca lá, muita discussão, 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 sutil, 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 *'é 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 encrência!’* 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 último 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 comentário?

**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<sup>14</sup>”*

**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**

<sup>14</sup> 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 tranquilo.

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 ocasião, 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 Sílvia 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 telhado. 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 ginásial.

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 – Emanuel 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 história 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 é 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 desenhava. 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<sup>15</sup>**

---

#### **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 Buhner • 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 Waksman.

---

<sup>15</sup> 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 Kfoury • 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 Moraes 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 Mieke Kuma • Henrique Cambiaghi Filho • Hercules Merigo • Iris Di Ciommo • Isaac Popoutchi • Jose Antonio da Silva Quaresma • Jose de Oliveira • Junosuke Ota • Katia Salvego Moherdau • 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 Piszczman • 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 Soibelman Sztrajtmán • 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 Falcioroli 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 BrasilBolívia) • 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 • Ercoles • 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 BrasilBolívia) • 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 Zarría 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 Serman • 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 Hokusima • 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 Zalcmán • 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 Bertancel • 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 Storage • 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 Giaccaglioni 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 • Margaret 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 Varela 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 (1º) • Dihei Fukuda (1º) • Doroti Maria Riotto Fernandes •



Eder Olivato Ferreira • Edissa de Carvalho Magliocca • Edson Roberto Alonso • Eduardo Argenton Colonelli • Eduardo Carlos Pereira • Egidio Colombo Filho • Elizabeth Camargo Johas • Emilson de Paula e Silva Abdu • Ester Grinspum • Fabricio Calo • Felicio Antonio Siqueira Filho • Felipe 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 Sztlerling • 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 Caliani 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 BrasilBolívia) (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 Córdia • 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 Izwarogun (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°) • Lusía 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 • Marília 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 Sasaki • 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 Suginochara (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 Bebbler • 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 Gagnano • 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 Shoji 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 Setembro • 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<sup>16</sup>

---

#### 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.

---

<sup>16</sup> Levantamento realizado a partir do registro de frequência 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<sup>17</sup>

## 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 Victor Hugo – Guerre aux démolisseurs.

### 1830

Restauração da Catedral de Rochester  
L. N. Cottingham.

Nomeação de Ludovic Vitet, historiador e crítico de arte, ao cargo de Inspetor Geral de Monumentos Históricos.

### 1834

Nomeação de Prosper Mérimée ao cargo de Inspetor Geral de Monumentos Históricos.

### 1837

Criação da 1ª Comissão dos Monumentos Históricos.

### 1840

Restauração da Igreja de Madeleine de Vezelay  
Vezelay, França  
Viollet-Le-Duc.

### 1843

Restauração da Catedral de Notre-Dame  
Paris, França  
Viollet-Le-Duc e J. B. Lassus.

### 1849/1874

Restauração 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.

<sup>17</sup> 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. Cottingham.

**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 Congresso 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 para 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 culturais 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, Honduras, 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 Lorenzo  
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 Belgiojoso Enrico 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 Chiostrri 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 Cervantes  
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 associados.

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 Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

Shopping Light  
São Paulo, SP  
Carlos Faggini.

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 Iãs 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 Boulevard (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 Nazionale 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 que 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, Marcelo 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 Educacional 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 Seguro, 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 Faculdade 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  
Mooça/ 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 para 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 precursor 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

<b>Figura 001</b>	<b>Sesc Pompéia, 1977</b> – Vista geral dos galpões do Sesc Pompéia antes da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1999, p.220.	016	<b>Figura 010</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Planta do 2º Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	023
<b>Figura 002</b>	<b>Sesc Pompéia, 1977</b> – Estado dos galpões do Sesc Pompéia antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	016	<b>Figura 011</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Pátio interno do Paço Municipal de Cambuí. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	024
<b>Figura 003</b>	<b>Sesc Pompéia, 1977</b> – Sesc Pompéia após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	019	<b>Figura 012</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Fachada principal do Paço Municipal de Cambuí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	024
<b>Figura 004</b>	<b>Sesc Pompéia, 1977</b> – Planta do Sesc Pompéia. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura	019	<b>Figura 013</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Visita da arquiteta Lina Bo Bardi ao Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	030
<b>Figura 005</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Vista da Praça Coronel Justiniano, na década de 1960, para o local onde foi construído o Paço Municipal.Foto: autor desconhecido.	022	<b>Figura 014</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Fachada dos fundos. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 267.	030
<b>Figura 006</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Demolição da antiga edificação existente para a construção do Paço Municipal. Foto: Robinson A. de Moraes.	022	<b>Figura 015</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 265.	031
<b>Figura 007</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Planta do Subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	023	<b>Figura 016</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Planta do térreo proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	031
<b>Figura 008</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Planta do Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	023	<b>Figura 017</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Planta do 1º pavimento com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	031
<b>Figura 009</b>	<b>Paço Municipal de Cambuí, 1978</b> – Planta do 1º Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	023	<b>Figura 018</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Planta do 2º pavimento com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 266.	031
			<b>Figura 019</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Mapa do centro histórico de Salvador com a proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 143.	051

<b>Figura 020</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> –Igreja da Barroquinha. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	055	<b>Figura 029</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas da Casa do Benin, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 162.	061
<b>Figura 021</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista atual do conjunto da Barroquinha. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	055	<b>Figura 030</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista da Ladeira da Misericórdia, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	065
<b>Figura 022</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Implantação do Conjunto da Barroquinha com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.280.	055	<b>Figura 031</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Implantação da Ladeira da Misericórdia. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.150.	065
<b>Figura 023</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas da Fundação Gregório de Mattos, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.147.	056	<b>Figura 032</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas para o Restaurante Coatí. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.152.	066
<b>Figura 024</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas da Igreja da Barroquinha, com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p.281.	056	<b>Figura 033</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Restaurante Coatí, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	066
<b>Figura 025</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Implantação da Casa do Benin, com proposta de intervenção. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.160.	060	<b>Figura 034</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista interna da Casa 7 após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	067
<b>Figura 026</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Pátio interno da Casa do Benin, restaurante. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	060	<b>Figura 035</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas para a Casa 7. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.156.	067
<b>Figura 027</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista do conjunto, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	061	<b>Figura 036</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas o Bar dos 3 Arcos. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.157.	068
<b>Figura 028</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Sala de exposições. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	061	<b>Figura 037</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista do Bar dos 3 Arcos, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	068
			<b>Figura 038</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas para a Casa 3. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.1587.	069

				641
<b>Figura 039</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista das casas 1 e 3, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	069	<b>Figura 048</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista do Belvedere da Sé, hoje, já descaracterizado. Foto: Patricia Viceconti Nahas.
<b>Figura 040</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas para a Casa 1. Fonte: OLIVEIRA, 2003, p.159.	070	<b>Figura 049</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Planta Antiga da Escola Professor Dantes – térreo. Fonte: arquivo do FDE.
<b>Figura 041</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista das casas 1 e 3, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	070	<b>Figura 050</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Planta Antiga da Escola Professor Dantes – galpão. Fonte: arquivo do FDE.
<b>Figura 042</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Plantas para intervenção na Casa do Olodum. Fonte: FERRAZ, 1996, p.291.	072	<b>Figura 051</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Croqui da Escola Professor Dantes – 1911. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.
<b>Figura 043</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista da Casa do Olodum, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	073	<b>Figura 052</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Croqui da Escola Professor Dantes – 1944. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.
<b>Figura 044</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Vista interna da Casa do Olodum, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	073	<b>Figura 053</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Croqui da Escola Professor Dantes – 1947. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.
<b>Figura 045</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Proposta de Intervenção para Fundação Pierre Verger. Fonte: FERRAZ, 1996, p.301.	077	<b>Figura 054</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Croqui da Escola Professor Dantes – 1969. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.
<b>Figura 046</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Local (edificação em amarelo) onde seria implantada a Fundação Pierre Verger . Foto: Patricia Viceconti Nahas.	077	<b>Figura 055</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Croqui da Escola Professor Dantes – 1984. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.
<b>Figura 047</b>	<b>Recuperação do Centro Histórico de Salvador, 1986</b> – Planta de intervenção no Belvedere da Sé. Fonte: FERRAZ, 1996, p.274.	080	<b>Figura 056</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Croqui da Escola Professor Dantes – Estudo Preliminar 1. Fonte: arquivo do FDE.
			<b>Figura 057</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Croqui da Escola Professor Dantes – Estudo Preliminar 2 . Fonte: arquivo do FDE.
				088

<b>Figura 058</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – obras no subsolo da escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.	089	<b>Figura 069</b>	<b>Centro de Convivência LBA, 1988</b> – Edificação antes da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 308.	101
<b>Figura 059</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Vista externa das aberturas do subsolo da escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.	089	<b>Figura 070</b>	<b>Centro de Convivência LBA, 1988</b> – Implantação, croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 308.	102
<b>Figura 060</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Implantação – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE.	089	<b>Figura 071</b>	<b>Centro de Convivência LBA, 1988</b> – Vista dos fundos do conjunto. Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 180 – Foto: Nelson Kon.	102
<b>Figura 061</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Planta do Pavimento Térreo – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.	090	<b>Figura 072</b>	<b>Centro de Convivência LBA, 1988</b> – Vista prédio novo. Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 180 – Foto: Nelson Kon.	102
<b>Figura 062</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Planta do Pavimento Superior – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.	091	<b>Figura 073</b>	<b>Centro de Convivência LBA, 1988</b> – Plantas, croquis de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 309.	103
<b>Figura 063</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Planta da Cobertura – proposta de intervenção na escola Prof. Dantes. Fonte: arquivo do FDE.	092	<b>Figura 074</b>	<b>Teatro das Ruínas, 1989</b> – Croqui de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.	106
<b>Figura 064</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Planta do Subsolo – proposta de intervenção. Fonte: arquivo do FDE.	093	<b>Figura 075</b>	<b>Teatro das Ruínas, 1989</b> – Planta e corte do projeto. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.	107
<b>Figura 065</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Fachada antes da intervenção. Fonte: arquivo do FDE.	094	<b>Figura 076</b>	<b>Teatro das Ruínas, 1989</b> – Foto do local. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.	107
<b>Figura 066</b>	<b>EEPG Prof. Dantes, 1986</b> – Fachada após a intervenção. Fonte: arquivo do FDE.	094	<b>Figura 077</b>	<b>Teatro das Ruínas, 1989</b> – Foto do local. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 311.	107
<b>Figura 067</b>	<b>Teatro e Bar n o Morro da Urca, 1986</b> – croqui de Lina Bo Bardi para a estação. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 268.	097	<b>Figura 078</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Residência antes do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	110
<b>Figura 068</b>	<b>Teatro e Bar n o Morro da Urca, 1986</b> – projeto completo da estação e teatro. Fonte: FERRAZ, 1996, p.268.	097	<b>Figura 079</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Fundos da residência antes do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	110



					643
<b>Figura 080</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Interior da residência antes do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	111	<b>Figura 090</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Planta do Sótão depois antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	118
<b>Figura 081</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Interior da residência depois do restauro. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	111	<b>Figura 091</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Planta Porão depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	119
<b>Figura 082</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Fundos da residência depois do restauro. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	112	<b>Figura 092</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Corte antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	120
<b>Figura 083</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	113	<b>Figura 093</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Corte depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	120
<b>Figura 084</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Escada metálica. Foto: Marcelo Ferraz.	113	<b>Figura 094</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Croqui de levantamento de detalhes da edificação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	120
<b>Figura 085</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Implantação depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	114	<b>Figura 095</b>	<b>Estação Guanabara, 1990</b> – Foto antiga da Estação Guanabara. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	123
<b>Figura 086</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Planta Pav. térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	115	<b>Figura 096</b>	<b>Estação Guanabara, 1990</b> Foto da Estação Guanabara em 1990. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 312.	123
<b>Figura 087</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Planta Pav. térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	116	<b>Figura 097</b>	<b>Estação Guanabara, 1990</b> – projeto completo para Estação Guanabara. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 313.	124
<b>Figura 088</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Sótão antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	117	<b>Figura 098</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1990</b> – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 62.	129
<b>Figura 089</b>	<b>Casa em Cachoeira, 1989</b> – Planta do Sótão antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	117	<b>Figura 099</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1990</b> – Plantas do Palácio das Indústrias, indicando a cronologia das reformas sofridas. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 65.	130

<b>Figura 100</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1990</b> – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do subsolo. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	131	<b>Figura 110</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Jardim frontal da escola em 1910 .Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	145
<b>Figura 101</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1990</b> – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do pavimento térreo. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	131	<b>Figura 111</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Escola na década de 1920. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	145
<b>Figura 102</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1990</b> – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 1º pavimento. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	132	<b>Figura 112</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Planta na década de 1900. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	145
<b>Figura 103</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1990</b> – Projeto de Lina Bo Bardi – planta do 2º pavimento. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 322.	132	<b>Figura 113</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Planta em 1947. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	146
<b>Figura 104</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1990</b> – Palácio das Indústrias na década de 1920. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, p. 44.	133	<b>Figura 114</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Escola na década de 1930. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	146
<b>Figura 105</b>	<b>Centro Cultural Vera Cruz, 1991</b> – Vista Geral dos Estúdios Vera Cruz. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	137	<b>Figura 115</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Escola na década de 1950. Fonte: Acervo da EEPG Cel. Joaquim José.	146
<b>Figura 106</b>	<b>Centro Cultural Vera Cruz, 1991</b> – Desenho de Lina Bo Bardi para escada interna. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	137	<b>Figura 116</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Planta em 1992, antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	147
<b>Figura 107</b>	<b>Centro Cultural Vera Cruz, 1991</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.316.	138	<b>Figura 117</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Implantação após intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	148
<b>Figura 108</b>	<b>Centro Cultural Vera Cruz, 1991</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	139	<b>Figura 118</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Planta do 1º e 2º pavimentos do Edifício Novo. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.	149
<b>Figura 109</b>	<b>Centro Cultural Vera Cruz, 1991</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p.317.	139	<b>Figura 119</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Corte esquemático da intervenção. Fonte: acervo do escritório Brasil Arquitetura.	149

<b>Figura 120</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Foto antiga da Escola Joaquim José. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	150	<b>Figura 130</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Fachada do Teatro antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	162
<b>Figura 121</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Foto da Escola Joaquim José, hoje. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	150	<b>Figura 131</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Corte esquemático da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	164
<b>Figura 122</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Ligação entre o prédio velho e o prédio novo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	151	<b>Figura 132</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Implantação – proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	165
<b>Figura 123</b>	<b>EEPG Coronel Joaquim José, 1992</b> – Vista geral do conjunto após a intervenção. Fonte: FERREIRA, 1998, p.93.	151	<b>Figura 133</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Planta do Térreo – proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	165
<b>Figura 124</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1994</b> – Simulação da proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	155	<b>Figura 134</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Plantas das frisas e arquibancadas – proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	166
<b>Figura 125</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1994</b> – Implantação com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	156	<b>Figura 135</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Vista da platéia antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	166
<b>Figura 126</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1994</b> – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	157	<b>Figura 136</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Vista da platéia depois da intervenção. Foto: Nelson Kon.	166
<b>Figura 127</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1994</b> – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	158	<b>Figura 137</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Corredor Lateral. Foto: Nelson Kon.	167
<b>Figura 128</b>	<b>Palácio das Indústrias, 1994</b> – Plantas com a proposta de readequação do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	159	<b>Figura 138</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Ligação entre prédio velho e prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	167
<b>Figura 129</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Fachada do Teatro em 1911. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	162	<b>Figura 139</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Prédio Anexo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	167
			<b>Figura 140</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Planta do pavimento térreo do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.	168

<b>Figura 141</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Planta do 1º pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.	169	<b>Figura 152</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Projeto completo do Teatro. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	181
<b>Figura 142</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Planta do 2º pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.	170	<b>Figura 153</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista do Conjunto KKKK após a intervenção. Foto: Nelson Kon.	182
<b>Figura 143</b>	<b>Teatro Polytheama, 1995</b> – Planta do 3º pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo Brasil Arquitetura.	171	<b>Figura 154</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b> – Planta do Conjunto Vera Cruz com proposta de demolição. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	186
<b>Figura 144</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista do Conjunto KKKK, no início do século XX. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	178	<b>Figura 155</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b> Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	187
<b>Figura 145</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista do Conjunto KKKK, na década de 1990. Foto: Marcelo Ferraz.	178	<b>Figura 156</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b> Estúdios, planta do pavimento térreo com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	188
<b>Figura 146</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Vista do Conjunto KKKK, na década de 1990. Foto: Cícero Ferraz Cruz.	178	<b>Figura 157</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b> Estúdios, planta do primeiro pavimento com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	188
<b>Figura 147</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	179	<b>Figura 158</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b> Estúdio, planta do segundo pavimento, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	189
<b>Figura 148</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Plantas do prédio do Memorial e dos galpões. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	180	<b>Figura 159</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b> Estúdios, planta da cobertura, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	189
<b>Figura 149</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Memorial da Imigração Japonesa, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	180	<b>Figura 160</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b> Centro Cultural, planta térreo, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	190
<b>Figura 150</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Galpões, após a intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	180			
<b>Figura 151</b>	<b>Conjunto KKKK, 1996</b> – Teatro. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	181			

					647
<b>Figura 161</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b>	191	<b>Figura 170</b>	<b>Museu da Indústria e da Imigração, 1997 –</b> Vista antiga do Complexo Argos. Fonte: Prefeitura Municipal de Jundiáí.	207
	Centro Cultural, plantas do subsolo e mezanino, com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 162</b>	<b>Estúdios e Centro Cultural Vera Cruz, 1996</b>	191	<b>Figura 171</b>	<b>Museu da Indústria e da Imigração, 1997 –</b> Vista antiga do Complexo Argos. Fonte: Prefeitura Municipal de Jundiáí.	207
	Maquete do projeto proposto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 163</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 –</b>	193	<b>Figura 172</b>	<b>Museu da Indústria e da Imigração, 1997 –</b> Vista do Complexo Argos na década de 1990. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	207
	Vista dos prédios do Conjunto Habitacional antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 164</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 –</b>	193	<b>Figura 173</b>	<b>Museu da Indústria e da Imigração, 1997 –</b> Vista do Complexo Argos, hoje, após a intervenção do escritório Araken Martinho. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	208
	Vista Geral do Conjunto Habitacional antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 165</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 –</b>	194	<b>Figura 174</b>	<b>Museu da Indústria e da Imigração, 1997 –</b> Vista do Complexo Argos, hoje, após a intervenção do escritório Araken Martinho. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	208
	Vista Aérea de Hellersdorf. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 166</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 –</b>	194	<b>Figura 175</b>	<b>Bank Boston, 1998 –</b> Vista Geral antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	210
	Mapa de Berlim. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 167</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 –</b>	195	<b>Figura 176</b>	<b>Bank Boston, 1998 –</b> Saguão central antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	211
	Implantação com proposta de Intervenção para conjunto habitacional Gelbes Viertel. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 168</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 –</b>	196	<b>Figura 177</b>	<b>Bank Boston, 1998 –</b> Saguão central depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	211
	Vista Geral do Conjunto Habitacional após a intervenção .Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
<b>Figura 169</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997 –</b>	196	<b>Figura 178</b>	<b>Bank Boston, 1998 –</b> Planta do Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	213
	Azulejos Kadiwéu aplicados na fachada. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.				
			<b>Figura 179</b>	<b>Bank Boston, 1998 –</b> Planta do Pavimento Superior e Planta do Subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	214

<b>Figura 180</b>	<b>Bank Boston, 1998</b> – Corte Transversal. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	214	<b>Figura 190</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Maquete Eletrônica do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	221
<b>Figura 181</b>	<b>Bank Boston, 1998</b> – Corte Longitudinal. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	214	<b>Figura 191</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Maquete Eletrônica do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	221
<b>Figura 182</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Cine Teatro Carlos Gomes em 1947. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.	216	<b>Figura 192</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Foto antiga do prédio. Fonte: IAB–RJ.	224
<b>Figura 183</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Cine Teatro Carlos Gomes em 1987. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.	216	<b>Figura 193</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Planta do Pavimento Térreo antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ.	227
<b>Figura 184</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Cine Teatro Carlos Gomes em 1988. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.	217	<b>Figura 194</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta de intervenção no Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	227
<b>Figura 185</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Cine Teatro Carlos Gomes em 1992. Fonte: Prefeitura Municipal de Santo André.	218	<b>Figura 195</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Planta do 1º Pavimento antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ.	228
<b>Figura 186</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	218	<b>Figura 196</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta de Intervenção na 1º Pavimento. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	228
<b>Figura 187</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Planta do pavimento térreo com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	219	<b>Figura 197</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Planta do 2º Pavimento antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ.	229
<b>Figura 188</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Planta do pavimento superior com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	220	<b>Figura 198</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta de intervenção no 2º Pavimento. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	229
<b>Figura 189</b>	<b>Cine Teatro Carlos Gomes, 1999</b> – Maquete Eletrônica do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	221	<b>Figura 199</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta para mezanino do 2º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	230

					649
<b>Figura 200</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta de intervenção – Planta de Cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	230	<b>Figura 210</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> – Planta de Cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	236
<b>Figura 201</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Corte esquemático antes da intervenção. Fonte: IAB–RJ.	231	<b>Figura 211</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> – Proposta da intervenção no pavimento térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	237
<b>Figura 202</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta de intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	231	<b>Figura 212</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> – Proposta da intervenção no pavimento inferior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	237
<b>Figura 203</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta de intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	232	<b>Figura 213</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> – Proposta da intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	238
<b>Figura 204</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> – Proposta de intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	232	<b>Figura 214</b>	<b>Estação Guanabara, 2001</b> – Estado atual da Estação Guanabara. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	240
<b>Figura 205</b>	<b>Museu do Telefone, 2000</b> Proposta de intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	232	<b>Figura 215</b>	<b>Estação Guanabara, 2001</b> – Estado atual da Gare da estação Guanabara. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	240
<b>Figura 206</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> – Planta da edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	234	<b>Figura 216</b>	<b>Estação Guanabara, 2001</b> – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	242
<b>Figura 207</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> – Foto do levantamento realizado na época do projeto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura	235	<b>Figura 217</b>	<b>Estação Guanabara, 2001</b> – Vista geral da proposta de intervenção – com o prédio novo ao fundo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	243
<b>Figura 208</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> – A edificação hoje, com intervenção realizada pela própria proprietária. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	235	<b>Figura 218</b>	<b>Estação Guanabara, 2001</b> – Vista geral da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	243
<b>Figura 209</b>	<b>Instituto Cultural e Museu da Cidade, 2001</b> Vista lateral da intervenção – maquete eletrônica. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	236	<b>Figura 219</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Palacete no início do século XX. Fonte: JORDAN, 2006, p.66.	246



<b>Figura 220</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Vista aere antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	247	<b>Figura 230</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do Térreo – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	256
<b>Figura 221</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – implantação do conjunto. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	248	<b>Figura 231</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do Pavimento Supeior – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	257
<b>Figura 222</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do Pavimento Térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	249	<b>Figura 232</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta de cobertura – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	257
<b>Figura 223</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do Pavimento Térreo depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	250	<b>Figura 233</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Circulação nova no prédio antigo. Foto: Nelson Kon.	258
<b>Figura 224</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do 1º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	251	<b>Figura 234</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Ligação entre os prédios. Foto: Nelson Kon.	258
<b>Figura 225</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do 1º Pavimento depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	252	<b>Figura 235</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Prédio novo. Foto: Nelson Kon.	258
<b>Figura 226</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do 2º Pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	253	<b>Figura 236</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Fachada principal do conjunto fabrica. Fonte: IAB–PE e Fundarpe.	264
<b>Figura 227</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do 2º Pavimento depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	254	<b>Figura 237</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Vista área do local. Fonte: IAB–PE e Fundarpe.	264
<b>Figura 228</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do sótão depois da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	255	<b>Figura 238</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Fachada principal – levantamento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	265
<b>Figura 229</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Planta do Subsolo – prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	256	<b>Figura 239</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Estrutura metálica utilizada na construção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	266
			<b>Figura 240</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Implantação dos edifícios – levantamento. Fonte: IAB–PE e Fundarpe.	266

					651
<b>Figura 241</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Implantação com proposta de intervenção Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	267	<b>Figura 250</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Proposta de planta para o Pavimento Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	279
<b>Figura 242</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do pav. Térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	268	<b>Figura 251</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Planta do Pavimento Térreo executada. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	279
<b>Figura 243</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 1º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	268	<b>Figura 252</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Proposta de planta para o Pavimento Superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	280
<b>Figura 244</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 2º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	269	<b>Figura 253</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Planta do Pavimento Superior executada.. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	280
<b>Figura 245</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	269	<b>Figura 254</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Escada existente antes da intervenção.. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	281
<b>Figura 246</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Proposta de intervenção no edifício antigo – planta do 3º, 4º e 5º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	270	<b>Figura 255</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Escada executada. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	281
<b>Figura 247</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – corte esquemático do conjunto após intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	270	<b>Figura 256</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Proposta para volume da escada externo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	281
<b>Figura 248</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Proposta para prédio novo – planta do pav. térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	271	<b>Figura 257</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Museu de Porto Seguro. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	282
<b>Figura 249</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – Proposta para prédio novo – planta do 1º pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	271	<b>Figura 258</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Sala dos Navegadores. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	282
			<b>Figura 259</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Sala de Câmara e Cadeia. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	282
			<b>Figura 260</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Planta de estudo para Igreja de São Benedito – pequeno auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	283

<b>Figura 261</b>	<b>Museu de Porto Seguro, 2002</b> – Igreja de São Benedito. Foto: Patricia Viceconti. Nahas.	283	<b>Figura 271</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 06. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba	288
<b>Figura 262</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 01 – Residência. Foto: Anália Amorini.	286	<b>Figura 272</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 06 – antiga destilaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	288
<b>Figura 263</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 01 – Residência. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	286	<b>Figura 273</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 08. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	289
<b>Figura 264</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 02 – antigo apoio administrativo. Foto Anália Amorini.	287	<b>Figura 274</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta dos prédios 08 e 08a – antigo almoxarifado. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	289
<b>Figura 265</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Conjunto do prédio 03 – antigo Apoio Administrativo. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	287	<b>Figura 275</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 09. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	290
<b>Figura 266</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Conjunto do prédio 03 – antigo Apoio Administrativo. Foto Anália Amorini.	287	<b>Figura 276</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio10. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	290
<b>Figura 267</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 04. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	288	<b>Figura 277</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta dos prédios 09 e 10 – antiga oficina e manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	290
<b>Figura 268</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 04 – antigo escritório. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	288	<b>Figura 278</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 11. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	291
<b>Figura 269</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 05 e 07. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	288	<b>Figura 279</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 11. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	291
<b>Figura 270</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta dos prédios 05 e 07 – antiga moenda, refinaria e fabricação. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	288	<b>Figura 280</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 11 – antigo apoio às oficinas. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	291

<b>Figura 281</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 13. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	291	<b>Figura 291</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 15. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	294
<b>Figura 282</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 13 – antiga marcenaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	291	<b>Figura 292</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 15 – manutenção. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	294
<b>Figura 283</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 14. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	292	<b>Figura 293</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 17. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	294
<b>Figura 284</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 14 – antigo armazém. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	292	<b>Figura 294</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 17 – serralheria e carpintaria. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	294
<b>Figura 285</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 14 <sup>a</sup> . Foto Anália Amorin – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	293	<b>Figura 295</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Croqui da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	295
<b>Figura 286</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 14a – antigo armazém. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	293	<b>Figura 296</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Croqui da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	296
<b>Figura 287</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 14b. Foto Anália Amorin – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	293	<b>Figura 297</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Vista aérea do local. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	298
<b>Figura 288</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 14b – antigo armazém. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	293	<b>Figura 298</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Vista aérea do local, atualmente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	298
<b>Figura 289</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Prédio 14c. Foto Anália Amorini – Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	294	<b>Figura 299</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Implantação do conjunto existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	299
<b>Figura 290</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do prédio 14a – antigo armazém. Fonte: Prefeitura Municipal de Piracicaba.	294	<b>Figura 300</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	300

<b>Figura 301</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	302	<b>Figura 310</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	306
<b>Figura 302</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Estado atual dos prédio 05 e 07. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	302	<b>Figura 311</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Plantas do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	306
<b>Figura 303</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	302	<b>Figura 312</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 08 a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	306
<b>Figura 304</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	303	<b>Figura 313</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	307
<b>Figura 305</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Maquete com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	303	<b>Figura 314</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	307
<b>Figura 306</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Croqui com proposta de Intervenção nos prédios 05 e 07. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	303	<b>Figura 315</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	307
<b>Figura 307</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	304	<b>Figura 316</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção nos prédios 09, 10 e 14. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	307
<b>Figura 308</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	304	<b>Figura 317</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	308
<b>Figura 309</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Proposta de Intervenção no prédio 06. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	305			

					655
<b>Figura 318</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	308	<b>Figura 326</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	315
<b>Figura 319</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Corte com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	309	<b>Figura 327</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.	316
<b>Figura 320</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Croqui com proposta de Intervenção no prédio 14a. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	309	<b>Figura 328</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	316
<b>Figura 321</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. térreo com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	310	<b>Figura 329</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do subsolo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	316
<b>Figura 322</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Planta do pav. superior com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	310	<b>Figura 330</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	317
<b>Figura 323</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Corte transversal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	311	<b>Figura 331</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.	317
<b>Figura 324</b>	<b>Engenho Central e Parque do Mirante, 2002</b> – Corte longitudinal com proposta de Intervenção no prédio 14b. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	311	<b>Figura 332</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento térreo após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	317
<b>Figura 325</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Vista do Ed. Castelo Branco antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.	314	<b>Figura 333</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior antes da intervenção. Fonte: Secretaria de Estado para Assuntos Estratégicos – Governo do Estado do Paraná.	318
			<b>Figura 334</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	318

<b>Figura 335</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco – planta do pavimento superior após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	318	<b>Figura 345</b>	<b>Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003</b> – Planta do Porão com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	326
<b>Figura 336</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Maquete Eletrônica do Pátio das Esculturas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	319	<b>Figura 346</b>	<b>Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003</b> – Planta da Mansarda com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	326
<b>Figura 337</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Maquete Eletrônica do espaço interno. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	319	<b>Figura 347</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> – Local para a implantação do Centro Cultural e Comercial do Bexiga. Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	330
<b>Figura 338</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Maquete eletrônica do Novo Museu. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	319	<b>Figura 348</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Vista aérea do local. Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	330
<b>Figura 339</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Edifício Castelo Branco depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas	320	<b>Figura 349</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Implantação com a proposta de intervenção. Fonte Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	331
<b>Figura 340</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – Novo Museu. Fotos: Patricia Viceconti Nahas	320	<b>Figura 350</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Perspectiva com a proposta de intervenção. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	331
<b>Figura 341</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – vista interna do Edifício Castelo Branco depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	320	<b>Figura 351</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do subsolo 4. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	332
<b>Figura 342</b>	<b>Novo Museu, 2002</b> – vista interna do Edifício Castelo Branco depois da intervenção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	320	<b>Figura 352</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do subsolo 3. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	333
<b>Figura 343</b>	<b>Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003</b> – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	324	<b>Figura 353</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do subsolo 2. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	334
<b>Figura 344</b>	<b>Centro de Leitura Casa das Rosas, 2003</b> – Planta do 1º pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	325			



<b>Figura 354</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do subsolo 1. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	335	<b>Figura 364</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Croqui da intervenção – exterior. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	344
<b>Figura 355</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do nível 95,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	336	<b>Figura 365</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Croqui da intervenção – interior. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	344
<b>Figura 356</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do nível 98,00 e 104,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	337	<b>Figura 366</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Croqui para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	345
<b>Figura 357</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do nível 101,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	338	<b>Figura 367</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Local para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	345
<b>Figura 358</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do nível 107,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	338	<b>Figura 368</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Croqui para intervenção nos baixos do viaduto. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	346
<b>Figura 359</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do nível 113,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	340	<b>Figura 369</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	348
<b>Figura 360</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do nível 119,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	341	<b>Figura 370</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	348
<b>Figura 361</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta do nível 125,00. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	342	<b>Figura 371</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Vista do prédio do Museu Judaico em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	349
<b>Figura 362</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Planta da cobertura. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	343	<b>Figura 372</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	349
<b>Figura 363</b>	<b>Centro Cultural e Comercial do Bexiga, 2004</b> Plantas e corte do Teatro. Fonte Acervo do Escritório Brasil Arquitetura.	344	<b>Figura 373</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	350

<b>Figura 374</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	350	<b>Figura 384</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Croqui com a nova fachada criada para a Av. Nove de Julho. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	353
<b>Figura 375</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do pavimento superior antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	351	<b>Figura 385</b>	<b>Museu Afro Brasil, 2004</b> – Fachada. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	346
<b>Figura 376</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do pavimento superior com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	351	<b>Figura 386</b>	<b>Museu Afro Brasil, 2004</b> – Planta de intervenção – pavimento térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	358
<b>Figura 377</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do subsolo 1 antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	351	<b>Figura 387</b>	<b>Museu Afro Brasil, 2004</b> – Proposta de intervenção – pavimento superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	359
<b>Figura 378</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do subsolo 1 com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	351	<b>Figura 388</b>	<b>Museu Afro Brasil, 2004</b> – Proposta de intervenção – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	360
<b>Figura 379</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do subsolo 2 antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	352	<b>Figura 389</b>	<b>Museu Afro Brasil, 2004</b> – Vista interna do subsolo. Foto: Nelson Kon.	360
<b>Figura 380</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do subsolo 2 com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	352	<b>Figura 390</b>	<b>Museu Afro Brasil, 2004</b> – Vista da biblioteca. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	360
<b>Figura 381</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do subsolo 3 antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	352	<b>Figura 391</b>	<b>Museu Afro Brasil, 2004</b> – Vista da recepção. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	369
<b>Figura 382</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Planta do subsolo 3 com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	352	<b>Figura 392</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Vista da antiga Estação de Trem de Araras. Foto Miguel Rodrigues de Oliveira. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	362
<b>Figura 383</b>	<b>Museu Judaico, 2004</b> – Croqui, detalhe o elevador externo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	353	<b>Figura 393</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Vista da antiga Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	362
			<b>Figura 394</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Vista aérea da antiga Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	365

					659
<b>Figura 395</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Vista da Estação de Trem de Araras em 2004. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	365	<b>Figura 405</b>	<b>Biblioteca de Registro, 2004</b> 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
<b>Figura 396</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	366	<b>Figura 406</b>	<b>Biblioteca de Registro, 2004</b> Vista geral da edificação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	374
<b>Figura 397</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Levantamento do estado de conservação dos prédios da Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	366	<b>Figura 407</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> – Palácio das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	376
<b>Figura 398</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Levantamento do estado de conservação dos prédios da Estação de Trem de Araras. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	366	<b>Figura 408</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Vista geral do Palácio das Indústrias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	377
<b>Figura 399</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	367	<b>Figura 409</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	379
<b>Figura 400</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	368	<b>Figura 410</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	380
<b>Figura 401</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	369	<b>Figura 411</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Palácio das Indústrias, proposta de intervenção no térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	381
<b>Figura 402</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Proposta para os prédios novos. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	370	<b>Figura 412</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Palácio das Indústrias, proposta de intervenção primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	382
<b>Figura 403</b>	<b>Centro Cultural de Araras, 2004</b> – Proposta do projeto vencedor. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	370	<b>Figura 413</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas, proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	383
<b>Figura 404</b>	<b>Biblioteca de Registro, 2004</b> – Corte e Fachada com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	372			

<b>Figura 414</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	383	<b>Figura 423</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Croqui do Bar/Restaurante. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	390
<b>Figura 415</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no subsolo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	384	<b>Figura 424</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Implantação do conjunto existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	391
<b>Figura 416</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	384	<b>Figura 425</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Plantas antigas do prédio do Farol. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	392
<b>Figura 417</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas, proposta de intervenção no primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	385	<b>Figura 426</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	393
<b>Figura 418</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas, proposta de intervenção – corte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	385	<b>Figura 427</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Planta do Térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	394
<b>Figura 419</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas, estado atual. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	386	<b>Figura 428</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Galpão de Oficina/depósito, futuro auditório. Foto: Gustavo Ribeiro, acervo do escritório Brasil Arquitetura	395
<b>Figura 420</b>	<b>Museu da Cidade e Centro de Eventos, 2004</b> Conjunto das Retortas, simulação da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Vainer e Paoliello.	386	<b>Figura 429</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Proposta de intervenção – futuro auditório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	395
<b>Figura 421</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Vista do Farol. Foto: Gustavo Ribeiro, acervo do escritório Brasil Arquitetura.	388	<b>Figura 430</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Proposta de intervenção – futura Oficina de Restauo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	396
<b>Figura 422</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Vista do Forte. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	389	<b>Figura 431</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Estaleiros, futura oficina de Restauo. Foto: Gustavo Ribeiro.	396
			<b>Figura 432</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Proposta do prédio novo – Galpão Multiuso. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	397

					661
<b>Figura 433</b>	<b>Forte de Itapema, 2005</b> – Proposta do prédio novo – Bar/Restaurante. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	398	<b>Figura 442</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Proposta de intervenção – planta de cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	405
<b>Figura 434</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Vista da Pinacoteca Benedito Calixto – edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	400	<b>Figura 443</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Croqui com a Proposta de intervenção –prédio novo .Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	405
<b>Figura 435</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Vista do jardim aos fundos da edificação existente. Foto: Francisco Fanucci.	401	<b>Figura 444</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Proposta de intervenção – cobertura do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	405
<b>Figura 436</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Vista do fundo do lote, acesso à Rua Epiácio Pessoa. Foto: Francisco Fanucci.	401	<b>Figura 445</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	408
<b>Figura 437</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Vista aérea do local. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	402	<b>Figura 446</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	408
<b>Figura 438</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Proposta de intervenção – subsolo do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	403	<b>Figura 447</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Vista interna do Moinho, em obras – outubro de 2007. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	410
<b>Figura 439</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Proposta de intervenção – pavimento térreo do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	403	<b>Figura 448</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Corte Esquemático com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	410
<b>Figura 440</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Proposta de intervenção – primeiro pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	404	<b>Figura 449</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Ligação entre os prédios, em obras – outubro de 2007. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	411
<b>Figura 441</b>	<b>Pinacoteca Benedito Calixto, 2005</b> – Proposta de intervenção – segundo pavimento do prédio novo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	404	<b>Figura 450</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	411
			<b>Figura 451</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Implantação com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	412

<b>Figura 452</b>	<b>Museu do Pão, 2005</b> – Moinho de Ilópolis antes da intervenção. Foto: Nelson Kon.	413	<b>Figura 462</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Vista dos fundos do prédio, com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	412
<b>Figura 453</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Implantação antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	417	<b>Figura 463</b>	<b>Mercado de Cambuí, 2005</b> – Vista externa do Mercado, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	424
<b>Figura 454</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Implantação com proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	417	<b>Figura 464</b>	<b>Mercado de Cambuí, 2005</b> – Implantação após a intervenção.. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	425
<b>Figura 455</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Plantas do Pavimento 1 e 2 antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	418	<b>Figura 465</b>	<b>Mercado de Cambuí, 2005</b> – Planta do Mercado antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	426
<b>Figura 456</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Proposta de intervenção – Plantas do Pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	418	<b>Figura 466</b>	<b>Mercado de Cambuí, 2005</b> – Planta do Mercado após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	426
<b>Figura 457</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Plantas do sótão e da cobertura antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	419	<b>Figura 467</b>	<b>Mercado de Cambuí, 2005</b> – Vista interna do Mercado, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	427
<b>Figura 458</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Proposta de intervenção – plantas do sótão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	419	<b>Figura 468</b>	<b>Mercado de Cambuí, 2005</b> – Ligação do mercado com o anexo novo. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	427
<b>Figura 459</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Vista dos fundos do prédio, antes da intervenção. Foto: Francisco Fanucci, acervo do escritório Brasil Arquitetura.	420	<b>Figura 469</b>	<b>Mercado de Cambuí, 2005</b> – Vista externa dos fundos do conjunto, 2008. Foto: Patricia Viceconti Nahas.	427
<b>Figura 460</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Proposta de intervenção. Fonte acervo do escritório Brasil Arquitetura.	420	<b>Figura 470</b>	<b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006</b> – Vista da Capela antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	430
<b>Figura 461</b>	<b>Instituto Goethe, 2005</b> – Vista do pátio interno, antes da intervenção. Foto: Francisco Fanucci, acervo do escritório Brasil Arquitetura.	412	<b>Figura 471</b>	<b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006</b> – Vista da praça antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	430
			<b>Figura 472</b>	<b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006</b> – Planta da praça antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	431

<b>Figura 473</b>	<b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006</b> – Planta da praça com a proposta de demolição. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	413	<b>Figura 483</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 755, 53. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	441
<b>Figura 474</b>	<b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006</b> – Planta da praça com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	432	<b>Figura 484</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 759, 28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	442
<b>Figura 475</b>	<b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006</b> – Croqui com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	432	<b>Figura 485</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 751, 78. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	443
<b>Figura 476</b>	<b>Praça Pedro Aleixo Monteiro Mafra, 2006</b> – Vista da Capela após a intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	433	<b>Figura 486</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 748, 03. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	444
<b>Figura 477</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Vista externa do conservatório. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	436	<b>Figura 487</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 743,80/744,28. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	445
<b>Figura 478</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Vista externa do Cine Cairo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	436	<b>Figura 488</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 738,80/739,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	446
<b>Figura 479</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Vista geral da quadra de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	437	<b>Figura 489</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 736,20/736,70. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	447
<b>Figura 480</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Esquema da proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	438	<b>Figura 490</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 733,20/733,80. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	448
<b>Figura 481</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	439	<b>Figura 491</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – nível 730,20. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	449
<b>Figura 482</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – planta tipo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	440	<b>Figura 492</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	450



<b>Figura 493</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – simulação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	451	<b>Figura 502</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Ligação entre os prédios. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	459
<b>Figura 494</b>	<b>Praça das Artes, 2006</b> – Proposta de intervenção – simulação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	451	<b>Figura 503</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Vista de edificação da rua M J Felippo Foto: Anne Dietrich, acervo do escritório Brasil Arquitetura.	463
<b>Figura 495</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Mapa antigo da Vila de Paranapiacaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	454	<b>Figura 504</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Vista de edificação da rua Borges de Figueiredo. Foto: Anne Dietrich, acervo do escritório Brasil Arquitetura.	463
<b>Figura 496</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Vista aérea da Vila de Paranapiacaba. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	455	<b>Figura 505</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Implantação do Museu Aberto da Ferrovia – Núcleo Mooca. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	464
<b>Figura 497</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Implantação. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	456	<b>Figura 506</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Planta da edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	464
<b>Figura 498</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Projeto do Pavilhão de exposições temporárias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	457	<b>Figura 507</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Proposta de Intervenção – planta térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	465
<b>Figura 499</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições temporárias. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	457	<b>Figura 508</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Proposta de Intervenção – planta pavimento superior. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	466
<b>Figura 500</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Projeto do Pavilhão de exposições permanentes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	458	<b>Figura 509</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Proposta de Intervenção – corte esquemático. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	467
<b>Figura 501</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Paranapiacaba, 2007</b> – Maquete eletrônica do Pavilhão de exposições permanentes. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	458	<b>Figura 510</b>	<b>Museu Aberto da Ferrovia – Mooca, 2007</b> – Proposta de Intervenção – vista interna. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	467

					665
<b>Figura 511</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Vista geral da edificação existente. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	470	<b>Figura 521</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do terceiro pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	476
<b>Figura 512</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Vista do estado atual da cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	470	<b>Figura 522</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do terceiro pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	476
<b>Figura 513</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do pavimento térreo antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	472	<b>Figura 523</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do quarto pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	477
<b>Figura 514</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do pavimento térreo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	472	<b>Figura 524</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do quarto pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	477
<b>Figura 515</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do mezanino antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	473	<b>Figura 525</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do terraço antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	478
<b>Figura 516</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do mezanino com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	473	<b>Figura 526</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do terraço com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	478
<b>Figura 517</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do primeiro pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	474	<b>Figura 527</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta da cobertura antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	479
<b>Figura 518</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do primeiro pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	474	<b>Figura 528</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta da cobertura com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	479
<b>Figura 519</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do segundo pavimento antes da intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	475	<b>Figura 529</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do subsolo com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	480
<b>Figura 520</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Planta do segundo pavimento com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	475	<b>Figura 530</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Vista do terraço com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	480

<b>Figura 531</b>	<b>Sesc Vitória, 2007</b> – Vista do terraço com a proposta de intervenção. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	480	<b>Figura 541</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta original da edificação – nível primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	488
<b>Figura 532</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Vista histórica da Av. São João Fonte: Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo.	482	<b>Figura 542</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta atual da edificação – nível primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	489
<b>Figura 533</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Hotel Central hoje. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	482	<b>Figura 543</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com a proposta de intervenção – nível primeiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	489
<b>Figura 534</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta original da edificação – nível Rés do Chão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	484	<b>Figura 544</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta original da edificação – nível segundo pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	490
<b>Figura 535</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta original da edificação – nível térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	484	<b>Figura 545</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta atual da edificação – nível segundo pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	491
<b>Figura 536</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta atual da edificação – nível térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	485	<b>Figura 546</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com proposta de intervenção – nível segundo pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	491
<b>Figura 537</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com a proposta de intervenção – nível térreo. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	485	<b>Figura 547</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta atual da edificação – nível terceiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	492
<b>Figura 538</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta original da edificação – nível sobre-loja. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	486	<b>Figura 548</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com a proposta de intervenção – nível terceiro pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	492
<b>Figura 539</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta atual da edificação – nível mezanino (sobreloja). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	486	<b>Figura 549</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta atual da edificação – nível quarto pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	493
<b>Figura 540</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com a proposta de intervenção – nível mezanino (sobreloja). Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	487	<b>Figura 550</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com a proposta de intervenção – nível quarto pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	493

					667
<b>Figura 551</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta atual da edificação – cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	494	<b>Figura 560</b>	<b>Museu de Hamar</b> , projeto do arquiteto Sverre Fehn – Noruega. Foto: Marcelo Ferraz, 2007.	531
<b>Figura 552</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com a proposta de intervenção – nível quinto pavimento. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	494	<b>Figura 561</b>	<b>Lúcio Costa e Marcelo Ferraz</b> em jantar na casa de Haifa Sabag. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.	533
<b>Figura 553</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Planta com a proposta de intervenção – cobertura. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	495	<b>Figura 562</b>	<b>Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Marcelo Suzuki, Marcelo Ferraz, André Vainer</b> , na Casa de Vidro, 1990. Fonte: Acervo particular de Marcelo Ferraz.	541
<b>Figura 554</b>	<b>Hotel Central, 2007</b> – Maquete da intervenção no Hotel Central. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	495	<b>Figura 563</b>	<b>Mapa da metrópole de São Paulo</b> com proposta para o TGI. Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.	555
<b>Figura 555</b>	<b>André Vainer, Marcelo Ferraz, Lina Bo Bardi e Francisco Antonio</b> em um dos galpões do Sesc Pompéia, 1981. Foto: Olney Krüse, acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.	499	<b>Figura 564</b>	<b>Croquis das propostas para TGI</b> . Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.	556
<b>Figura 556</b>	<b>André Vanier, Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz</b> no Sesc Pompéia, desenho de Lina Bo Bardi. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.	500	<b>Figura 565</b>	<b>Croquis das propostas para TGI</b> . Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.	556
<b>Figura 557</b>	<b>Equipe do projeto para o Concurso do Vale do Anhagabaú</b> : Francisco Fanucci, André Vainer, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Paulo Fecarota, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki e Ucho Carvalho. Fonte: FERRAZ, 1993, p.252.	504	<b>Figura 566</b>	<b>Croquis das propostas para TGI</b> . Fonte: Acervo particular do arquiteto José Calazans.	556
<b>Figura 558</b>	<b>Lina Bo Bardi, Luiz Otávio Carvalho, André Vainer e Marcelo Ferraz</b> na obra do Sesc Pompéia. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.	519	<b>Figura 567</b>	<b>Croqui do TGI de Marcelo Ferraz</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	557
<b>Figura 559</b>	<b>André Vainer, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz</b> e engenheiros na obra do Sesc. Fonte: Acervo particular do arquiteto Marcelo Ferraz.	520	<b>Figura 568</b>	<b>Arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki na obra</b> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	661
			<b>Figura 569</b>	<b>Notícia (Jornal A tarde, 20 de abril de 1986)</b> 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
			<b>Figura 570</b>	<b>Subsolo da escola EEPG Prof. Dantes</b> em obras. Fonte: Acervo do FDE.	670



## Lista de Documentos

<b>Documento 001</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Premissa teórica para o projeto do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	032
<b>Documento 002</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Bilhete de Lina Bo Bardi a Marcelo Ferraz, sobre o projeto do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	034
<b>Documento 003</b>	<b>Teatro Polytheama, 1986</b> – Projeto executivo para a recuperação do Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	035
<b>Documento 004</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997</b> – Publicação internacional <i>Neues Deutschland</i> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	197
<b>Documento 005</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997</b> – Publicação internacional <i>Berlim Zeitung</i> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	198
<b>Documento 006</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997</b> – Publicação internacional <i>Der tagesspiegel</i> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	199
<b>Documento 007</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997</b> – Publicação internacional <i>B.Z.</i> Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	200
<b>Documento 008</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997</b> – Publicação nacional <i>O Estado de S. Paulo</i> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	201
<b>Documento 009</b>	<b>Requalificação do Bairro Amarelo, 1997</b> – Publicação nacional <i>Folha de S. Paulo</i> . Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.	202
<b>Documento 010</b>	<b>Museu Rodin Bahia, 2002</b> – Carta de Emanuel 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. <i>Museu Rodin Bahia: estratégia de ação e desenvolvimento</i> . Série Obras Institucionais, 2003, p. 47–51.	259
<b>Documento 011</b>	<b>Centro Cultural Tacaruna, 2002</b> – 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](#)