



Universidade Federal de Pelotas
Programa de Pós-graduação em
Arquitetura e Urbanismo

Mestrado em
Arquitetura e Urbanismo



O MUSEU DO PÃO: Arquitetura, cultura e lugar

Arq. Glauco Assumpção Pachalski

Orientadora: Prof. Dr^a. Célia Helena Castro Gonsales

Pelotas, outubro de 2012

Glauco Assumpção Pachalski

O MUSEU DO PÃO:

Arquitetura, cultura e lugar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Helena Castro Gonsales

Pelotas, outubro de 2012

Universidade Federal de Pelotas
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Título do Trabalho:
O Museu do Pão: arquitetura, cultura e lugar

Autor:
Glauco Assumpção Pachalski

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientadora:
Profª. Drª. Célia Helena Castro Gonsales (PROGRAU/UFPel)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Laura Cezar (PROGRAU/UFPel);

Profª. Drª. Aline Montagna da Silveira (FAUrb/UFPel);

Prof. Dr. Ricardo de Souza Rocha (UFES).

Catálogo na Publicação
Maria Fernanda Monte Borges
Bibliotecária - CRB-10/1011

P116m Pachalski, Glauco Assumpção
Museu do pão: arquitetura, cultura e lugar / Glauco Assumpção
Pachalski ; orientadora Célia Helena Castro Gonsales. – Pelotas, 2012.
225 f.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de
Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

1. Arquitetura – Brasil 2. Museu do Pão 3. Cultura 4. Lugar
I. Gonsales, Célia Helena Castro (orient.) II. Título.

CDD 720

A Célia Helena Castro Gonsales pela ajuda no processo que transformou uma motivação inicial em um trabalho acadêmico, e pela paciência de superar algumas dificuldades ao orientar um arquiteto que reside em outra cidade. Aos Professores Drs. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen e Ricardo Rocha, pelas contribuições na Banca de Qualificação. Agradeço também ao arquiteto Marcelo Ferraz pela disponibilidade, disposição e pela entrevista cedida - que para minha alegria, acabou fazendo parte de um de seus livros. Agradeço ao arquiteto e fotógrafo Nelson Kon, por ter cedido parte das fotos que compõem este trabalho. Fotos que dispensam apresentação pelo reconhecimento de seu trabalho. Agradeço aos meus pais, por todo apoio, em particular minha mãe, Eliana Assumpção, fotógrafa profissional, que registrou o Museu com particular competência. Agradeço a Anna Carolina Assumpção Brigugliu pela revisão e correção ortográfica e a Paula Bretanha Aver Ribeiro, pesquisadora experiente por suas contribuições. Por fim, dedico este trabalho à Judith Cortesão que iniciou o processo que culminou com o Museu do Pão e infelizmente faleceu antes de sua conclusão. Mesmo sem tê-la conhecido pessoalmente, passei a admirá-la pela sua história e generosidade com a cultura brasileira.

RESUMO

Este trabalho é constituído de um estudo sobre o Museu do Pão, desenvolvido pelo escritório paulista Brasil Arquitetura, com ênfase na verificação das relações que se estabelecem entre arquitetura, cultura e lugar. No museu construído em Ilópolis, pequena cidade da região serrana do Rio Grande do Sul, entre 2005 e 2007, existe uma intenção clara e consciente por parte dos autores, em relacionar a obra com a cultura da região e utilizar, de maneira sistematizada, aspectos dessa cultura como critério de projeto e de elaboração da forma arquitetônica. É um exemplo em que se evidencia a inserção de aspectos do contexto na síntese arquitetônica juntamente com outros aspectos que transcendem a ele, no processo dialético entre a cultura arquitetônica dos autores e cultura do contexto. Esta síntese é recorrente em outras obras e decisiva no trabalho do Brasil Arquitetura, no qual as obras do Ministério da Educação e Saúde Pública de Lúcio Costa e SESC de Lina Bo Bardi são referência. Ao procurar estabelecer esses vínculos ou “conexões” com os aspectos culturais do contexto, como forma de qualificar sua arquitetura, os arquitetos parecem contribuir para a construção de um lugar, em particular de um “lugar da memória”. Partindo da premissa de que contexto e cultura são inerentes ao mecanismo arquitetônico e que as diferentes formas de relacionamento que uma obra pode ter com seu local de destino foi tema de grande importância para certo momento da arquitetura moderna, a análise do Museu do Pão investiga como essa intenção, por parte dos autores, se manifesta na forma de atuação profissional do escritório Brasil Arquitetura e na arquitetura produzida e procura identificar aspectos que parecem contribuir para a construção de um “lugar da memória”.

ABSTRACT

This paper constitutes a study about the Museu do Pão museum, developed by Brasil Arquitetura's office in São Paulo, with an emphasis on verifying the relations set between architecture, culture and place. At the museum, built between 2005 and 2007 in Ilópolis, small town in the mountain region of Rio Grande do Sul, there's a clear and conscious intention by the authors to relate the works with the local culture, as well as to systematically use the aspects of said culture as project and architecture form elaboration criteria. It is an example where context aspects enter the architectural synthesis alongside other aspects that transcend it, on the dialectic process between the author's architectural culture and context culture. This synthesis is recurrent in other works and it is determinant to the works of Brasil Arquitetura - of which the works of Ministério da Educação e Saúde Pública by Lúcio Costa and SESC by Lina Bo Bardi are references. Aiming to establish this links or 'connections' with context cultural aspects as a way of qualifying their architecture, architects seem to contribute to the construction of a place, a 'place of memory', actually. Starting from the premise that context and culture aspects are inherent to the architectural mechanism and that the different forms through which a work can relate to the surrounding place and culture was a theme of great importance on a certain moment of modern architecture; the Museu do Pão analysis explores how this intention, by the authors, manifests in the professional M.O. of Brasil Arquitetura's office and in the produced architecture, and seeks to identify the aspects that seem to contribute to the construction of a 'place of memory'.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Conjunto KKKK (Registro, São Paulo, Brasil Arquitetura, 1996-2001). Fonte: www.brasilarquitetura.com .	Pág. 10.
Figura 02	Sede do Instituto Socioambiental (São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil Arquitetura, 2002). Fonte: www.brasilarquitetura.com .	Pág. 10.
Figura 03	MESP (Rio de Janeiro, Lúcio Costa e equipe, 1936-1945). Foto: Nelson Kon. .	Pág. 11
Figura 04	SESC Pompéia (São Paulo, Lina Bo Bardi e equipe, 1977-1986). Foto: Nelson Kon.	Pág. 11.
Figura 05	O MP. As novas edificações (à esquerda e ao fundo) e o antigo moinho Colognese (à direita). Foto: Nelson Kon (2008).	Pág. 13.
Figura 06	O MP e a integração com o espaço público de Ilópolis. Foto: Nelson Kon (2008). .	Pág. 14
Figura 07	O Museu do Pão após o envelhecimento dos painéis móveis de madeira externos aos panos de vidro do volume expositivo. Uma das estratégias dos autores para aproximar a intervenção e as preexistências. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 15.
Figura 08	Mapa com os moinhos e pontos turísticos do projeto Caminho dos Moinhos. Fonte: FERRAZ, 2008.	Pág. 16.
Figura 09	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), dos arquitetos João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (São Paulo, 1961). Foto: acervo do autor (2011).	Pág. 28.
Figura 10	SESC Pompéia (São Paulo, Lina Bo Bardi, 1977-86). Foto: acervo do autor (2005).	Pág. 28
Figura 11	Casa Lopez (Cidade do México, Luis Barragán, 1967). Pág. 29.	
Figura 12	Casa Ubiracica (São Paulo, Brasil Arquitetura, 1996). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 29.
Figuras 13 e 14	Paço Municipal de Cambuí (Minas Gerais, BA, 1978). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 30.

Figura 15	Casa Cambuí (Minas Gerais, BA, 1979). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 31.
Figura 16	ESAN (São Paulo, BA, 1990). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 31.
Figuras 17 e 18	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), dos arquitetos João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (São Paulo, 1961). Fonte: Plataforma de Arquitectura. Disponível em: www.plataformadearquitectura.com .	Pág. 33.
Figura 19	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), dos arquitetos João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (São Paulo, 1961). Fonte: plataforma de arquitetura. Disponível em: www.plataformadearquitectura.com .	Pág. 34.
Figura 20	Casa Mário Bitencourt (Vilanova Artigas, São Paulo, 1959). Fonte: Artigas, 1997.	Pág. 35.
Figura 21	Casa Mendes André (Vilanova Artigas, São Paulo, 1966). Fonte: Artigas, 1997.	Pág. 35.
Figura 22	Rodoviária de Jaú (Vilanova Artigas, São Paulo, 1973). Fonte: Artigas, 1997.	Pág. 39.
Figura 23	Edifício Comercial (Brasília, Distrito Federal, BA, 2001). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 42.
Figura 24	Centro Cultural Tacauna (Recife, Pernambuco, BA, 2001). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 42.
Figura 25	Casa Morumbi (São Paulo BA, 1999). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 43.
Figura 26	Casa do Muro Azul (São Paulo, BA, 1994). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 43.
Figura 27	Casa Tamboré (Barueri, São Paulo, BA, 1989). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012	Pág. 44.
Figura 28	<i>Muxarabis</i> da Casa Morumbi. Fonte: (FANUCCI; FERRAZ, 2012).	Pág. 44.
Figura 29 e 30	SESC Pompéia (São Paulo, Lina Bo Bardi, 1977-86). Foto (acima): acervo do autor (2005); (abaixo): Nelson Kon.	Pág. 45.

Figura 31	Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán,1947). Fonte: http://www.archdaily.com .	Pág. 46.
Figura 32	Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán,1947). Fonte: http://www.archdaily.com .	Pág. 46.
Figura 33	Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán,1947). Fonte: http://www.archdaily.com .	Pág. 47.
Figura 34	Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán,1947). Fonte: http://www.archdaily.com .	Pág. 47.
Figura 35	Casa Giraldi (Cidade do México, Luis Barragán,1976). Fonte: http://www.archdaily.com .	Pág. 48.
Figura 36	Entorno imediato do Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995). Fonte: Google Earth.	Pág. 57.
Figura 37	Vista superior do conjunto (vista oeste). Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 57.
Figura 38	Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 58.
Figura 39	Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 58.
Figura 40	Planta to térreo do Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 59.
Figura 41	Planta do 1º pavimento do Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 59.
Figura 42	Planta do 2º pavimento do Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 60.
Figura 43	Corte do conjunto e elevação frontal do anexo (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 60.
Figura 44	Plantas do anexo (Brasil Arquitetura, São Paulo,1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 61.

Figura 45	Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 61.
Figura 46	Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 62.
Figura 47	Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 62.
Figura 48	Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 63.
Figura 49	Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 63.
Figura 50	Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 64.
Figura 51	Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 64.
Figura 52	Planta do térreo (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 65.
Figura 53	Planta do 1º pavimento (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 65.
Figura 54	Planta do terraço (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 66.
Figura 55	Esquema construtivo da cobertura (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 66.
Figura 56	Corte (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 67.
Figura 57	Croqui da cobertura (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 67.
Figura 58	Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 68.
Figura 59	Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 68.
Figura 60	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 69.

Figura 61	O anexo (à direita) do Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 69.
Figura 62	Planta de cobertura (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 70.
Figura 63	Planta do subsolo (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 70.
Figura 64	Planta do térreo (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 71.
Figura 65	Elevações (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 71.
Figura 66	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 72.
Figura 67	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 72.
Figura 68	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 73.
Figura 69	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 73.
Figura 70	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 74.
Figura 71	Estudos para o prisma com a circulação vertical (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 74.
Figura 72	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 75.
Figura 73	Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 75.
Figura 74	Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 76.
Figura 75	Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012. .	Pág. 76
Figura 76	Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 77.

Figura 77	Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 77.
Figura 78	Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 78.
Figura 79	Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 78.
Figura 80	Implantação do conjunto (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 79.
Figura 81	Planta baixa dos galpões (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 79.
Figura 82	Planta do teatro (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 80.
Figura 83	Cortes e elevações do conjunto (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.	Pág. 80.
Figura 84	Localização do Museu na cidade de Ilópolis. Fonte: Marcelo Ferraz.	Pág. 83.
Figura 85	Museu do Pão, vista superior. Foto: Nelson Kon.	Pág. 84.
Figura 86	O MP, o acesso principal volume expositivo (esquerda) a partir da rua ao e o Moinho Colognese restaurado (direita). Foto: Nelson Kon.	Pág. 85.
Figura 87	As novas edificações possuem materialidades diferentes Foto: Nelson Kon.	Pág. 86.
Figura 88	Planta Baixa do MP. Legenda 1: volume expositivo; 2: oficina de panificação; 3: bodega e 4: moinho. Fonte: Ferraz, G. 2008.	Pág. 87.
Figura 89	Corte longitudinal do MP. Fonte: Ferraz, G. 2008.	Pág. 88.
Figura 90	Cortes transversais do MP. Fonte: Ferraz, G. 2008.	Pág. 89.
Figura 91	Elevação sudeste. Fonte: Ferraz, G. 2008.	Pág. 90.
Figura 92	Imigrantes italianos do Vale do Taquari, RS. Fonte: fotografo desconhecido. Material obtido pelo acervo	Pág. 95.

do Museu.

Figura 93	Casa de madeira, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: livro a Arquitetura da Imigração Italiana, de Julio Posenato (1983).	Pág. 96.
Figura 94	Casa de pedra, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: livro a Arquitetura da Imigração Italiana, de Julio Posenato (1983).	Pág. 97.
Figura 95	Casa de madeira em dois volumes, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: livro a Arquitetura da Imigração Italiana, de Julio Posenato (1983).	Pág. 98.
Figura 96	Planta baixa da casa em madeira, a separação em dois volumes. Exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: livro a Arquitetura da Imigração Italiana, de Julio Posenato (1983).	Pág. 99.
Figura 97	Casa de madeira, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Fonte: Arquitetura da Imigração Italiana, de Julio Posenato (1983).	Pág. 100.
Figura 98	O moinho Colognese antes da restauração. Fonte: Ferraz, G. 2008.	Pág. 101.
Figura 99	Edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 102.
Figura 100	edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 103.
Figura 101	edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 104.
Figura 102	edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 105.
Figura 103	O Museu do Pão e as edificações vizinhas. Foto: acervo do autor (2012).	Pág. 106.
Figura 104	Croqui do MP. Fonte: Ferraz, G. 2008.	Pág. 111.
Figura 105	Restauração do moinho Colognese. Fonte: Ferraz, G. 2008.	Pág. 112.

Figura 106	Planta baixa do MP, novas edificações se “encaixam” no moinho.	Pág. 116.
Figura 107	Croqui do MP. Fonte: Ferraz, G., 2008.	Pág. 117.
Figura 108	Planta baixa do MP, permeabilidade do conjunto.	Pág. 120.
Figura 109	Diferença de altura entre as novas edificações e o moinho – contraste vertical/horizontal. A transparência do volume expositivo evidencia o moinho e aproxima o MP as esferas públicas da cidade. Foto: Nelson Kon (2008).	Pág. 121.
Figura 110	A transparência do volume expositivo. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 122.
Figura 111	A transparência do volume expositivo. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 123.
Figura 112	Programa expositivo. Foto: Nelson Kon (2008).	Pág. 126.
Figura 113	Oficina de Panificação. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 127.
Figura 114	Interior do moinho. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 128.
Figura 115	Segundo pavimento do moinho, parte do programa expositivo. Fotos: Nelson Kon (2008).	Pág. 129.
Figura 116	Bodega do Moinho Colognese. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 130.
Figura 117	Bodega do Moinho Colognese. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 131.
Figura 118	Percurso principal do MP.	Pág. 134.
Figura 119	O acesso principal ao MP. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 135.
Figura 120	Passarela que conecta o volume expositivo, da oficina e o pátio. Fonte: acervo do autor (2009).	Pág. 136.
Figura 121	A oficina de panificação. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 137.

Figura 122	Bodega do moinho Colognese. Fonte: acervo do autor (2012).	Pág. 138.
Figura 123	O acesso lateral do moinho permite acesso da bodega direto à rua. Foto: acervo do autor (2012).	Pág. 139.
Figura 124	Ao terminar o percurso, o visitante retorna ao passeio público através da antiga porta principal do moinho, e visualiza o início do percurso. Foto: acervo do autor (2012).	Pág. 140.
Figura 125	As novas edificações possuem mesma cota de nível. Foto: Nelson Kon (2008).	Pág. 141.
Figura 126	O volume expositivo é elevado do solo. Fonte: acervo do autor (2009).	Pág. 144.
Figura 127	Os caixilhos foram fixados diretamente no concreto moldado no local. Fonte: acervo do autor (2009).	Pág. 145.
Figura 128	Painéis móveis de madeira e estrutura metálica deslizam paralelos aos fechamentos laterais. Foto: acervo do autor. 2009.	Pág. 146.
Figura 129	Nos painéis de madeira está gravada a palavra “pão” em vários idiomas. Foto: acervo do autor (2009).	Pág. 147.
Figura 130	O auditório que tem acesso visual ao fundo do terreno. Foto: acervo do autor. 2009.	Pág. 148.
Figura 131	A pintura gravada em baixo relevo na lateral do volume expositivo. Foto: acervo do autor (2009).	Pág. 149.
Figura 132	O pilar em “árvore”. Foto: Nelson Kon (2008).	Pág. 151.
Figura 133	O gradil da passarela de madeira. Foto: acervo do autor (2009).	Pág. 152.
Figura 134	Estrutura do volume expositivo. Fonte: Ferraz. 2008.	Pág. 154.
Figura 135	Estrutura da oficina de panificação. Fonte: Ferraz. 2008.	Pág. 155.
Figura 136	Museografia da sala expositiva. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 159.

Figura 137	O Moinho como acervo da sala expositiva. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 160.
Figura 138	Peças utilizadas pelo moinho foram expostas no jardim do MP. Foto: Eliana Assumpção (2012).	. Pág. 161.
Figura 139	O mobiliário da bodega (cadeira Girafa, Marcenaria baraúna). Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 139.
Figura 140	Vista área do bairro da Pompéia, São Paulo, com a localização do SESC Pompéia. Fonte: Google Earth.	Pág. 163.
Figura 141	O Moinho como acervo da sala expositiva. Foto: Eliana Assumpção (2012).	Pág. 164.
Figura 142	SESC Pompéia e o contraste entre as novas edificações verticais (ao fundo) e os antigos galpões horizontais. Foto: acervo do autor.	ág. 165.
Figura 143	SESC Pompéia e a rua interna que integra o interior do lote ao entorno urbano. Foto: acervo do autor.	Pág. 166.
Figura 144	A permeabilidade do conjunto. Foto: acervo do autor.	Pág. 167.
Figura 145	Planta baixa do SESC, permeabilidade do conjunto.	Pág.168.
Figura 146	Vista área do aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, com a localização do MESP. Fonte: Google Earth.	Pág. 169.
Figura 147	A integração com o espaço público. Foto: Nelson Kon.	Pág. 170.
Figura 148	O MESP e a permeabilidade, a acessibilidade e a intenção de conceber um conjunto arquitetônico convidativo e integrado ao espaço público. Foto: Nelson Kon.	Pág. 171.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1. Aproximação ao problema de pesquisa	21
2. Do objeto de estudo	28
3. Das perguntas	29
4. Dos objetivos	30
5. Do contexto da pesquisa e dos procedimentos	30
6. Do referencial teórico	35
6.1. Noções de “cultura” e “lugar”	35
I. O ESCRITÓRIO BRASIL ARQUITETURA: a cultura arquitetônica	40
1. Da formação do escritório	41
1.1. Artigas, Brutalismo Paulista e Ação Social: início da formação acadêmica	43
1.1.1. Características das obras brutalistas	46
1.2. Pós-Brasília, Arquitetura Nova e anos que antecederam a composição do BA	51
1.3. A relação com o contexto na arquitetura do século XX	59
1.4. Lina Bo Bardi e Lúcio Costa: casos exemplares da arquitetura moderna brasileira e referências fundamentais para o MP	63
2. Cultura e contexto: eixos estruturadores das propostas	66
2.1. Atuação profissional e algumas obras do escritório	67
2.2. Teatro Polytheama, Jundiaí, São Paulo, 1995	69
2.3. Sede do Instituto Sócioambiental (ISA), São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, 2002	76
2.4. Museu Rodin (atual Palacete das Artes), Salvador, Bahia, 2002	80
2.5. Conjunto KKKK, Registro, São Paulo, 1996-2002	88

II. O MUSEU DO PÃO: cultura arquitetônica e cultura do contexto	93
1. Da apresentação geral	94
2. Do contexto	103
2.1. Da cultura arquitetônica do contexto: a arquitetura da imigração italiana	104
3. Do processo	119
3.1. Da prospecção do projeto	120
3.2. Da “invenção” do programa	121
3.3. Do início da obra e da restauração do Moinho	122
4. Do assentamento e organização do conjunto	125
5. Da organização interna e demandas de uso	136
5.1. Dos percursos e acessos	144
6. Da estrutura construtiva e do tratamento plástico	154
7. Da museografia e mobiliário	168
8. Da herança moderna de Lúcio Costa e Lina Bo Bardi: alguns paralelos com o MESP e SESC	173
8.1 As obras do MESP e SESC	173
8.2. Relações entre as obras do MESP, SESC e MP	188
III. CONSIDERAÇÕES FINAIS: cultura e lugar no Museu do Pão	193
1. Contexto como estratégia de projeto	195
2. Apropriação da cultura como estratégia de projeto	199
3. Transformação da arquitetura em lugar	203
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	211
ANEXO I	221

INTRODUÇÃO

1. Aproximação ao problema de pesquisa

Buscamos uma arquitetura criada a partir de profunda conexão com a cultura de cada lugar e seus protagonistas (FERRAZ, 2011).

Não existe arquitetura sem contexto. A tarefa da arquitetura está sempre ancorada a algo previamente existente. Ao interferir nas pré-existências, a arquitetura sempre estabelece vínculos com seu local de destino. Quer o arquiteto tenha consciência disso ou não, ele sofre influências de seu contexto físico, temporal, social, cultural, entre outros, o que se manifesta na materialidade de suas obras.

A dimensão cultural é decisiva neste processo, uma vez que a significação do espaço é sempre marcada pela cultura. A noção de cultura - que pode ser considerada um conjunto de práticas comuns a um grupo social, compostas de aspectos materiais e imateriais, sendo transmitidas através de gerações - é inerente ao mecanismo arquitetônico. De maneira geral, a arquitetura “constitui” a cultura, “manifesta” a cultura, é “patrimônio cultural”, é “memória coletiva”, é “legado cultural”, “reflete” aspectos culturais de quem a produziu e de quem a utiliza, tem sua “significação” e “relevância” sempre marcada pela cultura e “participa” do processo dinâmico de construção da cultura. Assim, o contexto e a cultura são intrínsecos ao objeto arquitetônico.

Alguns arquitetos parecem explorar estes aspectos intrínsecos da arquitetura, ao procurar estabelecer vínculos – ou “conexões” – com os aspectos culturais do contexto, como forma de qualificar sua arquitetura. Um processo que parece, por sua vez, contribuir para a

“humanização” do ambiente. Ou seja, dotá-lo de referências elaboradas pelo homem e por ele facilmente reconhecíveis. Uma estratégia que parece ser relevante para a busca da construção de um lugar, em particular, de um “lugar da memória”. O lugar é tradicionalmente interpretado como um “espaço” qualificado¹, dotado de significados profundos. O “lugar da memória” pode ser entendido como um lugar que estabelece relações com as lembrança e tradições, com caráter memorável e específico.

Dessa forma, ainda que toda obra de arquitetura estabeleça relações com a cultura, em alguns casos, estas parecem ter sido estabelecidas também de maneira intencional e consciente. Isto aparece em exemplos nos quais os autores utilizam, de maneira sistematizada, aspectos culturais como critério de projeto e no processo de elaboração da forma arquitetônica. São obras em que aspectos do contexto são inseridos na síntese arquitetônica juntamente com outros aspectos que transcendem a ele, no processo dialético - e intrínseco ao fazer arquitetônico – entre a cultura arquitetônica dos autores e a cultura do contexto. Obras em que as características do contexto “dialogam” e “convivem” com a linguagem arquitetônica dos autores.

¹ A partir dos estudos desenvolvidos para este trabalho, foi verificada uma dificuldade para a utilização do termo “lugar”. Na literatura abordada, o termo é utilizado tanto para retratar o local onde se encontra a obra, quanto para explicitar ideias provindas das “teorias do lugar”, com abordagens específicas. Em função desta dificuldade, foi necessária uma distinção. Para fins deste trabalho, o termo “contexto” é utilizado para especificar o local onde se encontra o objeto arquitetônico e o termo “lugar”, por sua vez é utilizado a partir da apropriação da abordagem de Castello (2007, 2006, 2004), entre outros autores, que o entendem a partir de certas condições e qualidades adquiridas através de intervenções arquitetônicas e urbanísticas. As definições são aprofundadas no referencial teórico deste trabalho.



Figura 01 - Conjunto KKKK (Registro, São Paulo, Brasil Arquitetura, 1996-2001).
Fonte: www.brasilarquitetura.com.



Figura 02 - Sede do Instituto Socioambiental (São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil Arquitetura, 2002).
Fonte: www.brasilarquitetura.com.

Algumas obras do escritório Brasil Arquitetura (doravante BA), dirigido por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, exemplificam bem as questões apontadas acima. Segundo Ferraz (2011), seus trabalhos buscam uma “profunda conexão” com a cultura. No Conjunto KKKK (figura 01), localizado na cidade de Registro, São Paulo, (1996 – 2001), ou na Sede do Instituto Socioambiental (figura 02), localizado na cidade de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas (2002), aspectos específicos do contexto e da cultura do contexto são apropriados pelos autores, inseridos na síntese arquitetônica e decisivos para a proposta. Ao mesmo tempo em que o resultado final dessa síntese manifesta de forma explícita a cultura arquitetônica dos autores. A intervenção contemporânea tem filiação moderna, onde a influência de grandes arquitetos do período, como Lina Bo Bardi e Lúcio Costa é visivelmente presente. Esta síntese é decisiva no trabalho do BA. No Museu do Pão (doravante MP), construído em Ilópolis, Rio Grande do Sul (2005 - 2007), uma das obras mais recentes do escritório (figura 05), a síntese arquitetônica parece potencializar ainda mais essas relações e “diálogos”.

As propostas para o Ministério da Educação e Saúde Pública (doravante MESP, figura 03) no Rio de Janeiro (1936-1945), de Lúcio Costa e equipe, composta por Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos e Le Corbusier como consultor, e o SESC Pompéia (doravante SESC, figura 04) em São Paulo (1977-1986), da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi e equipe², são obras que, em contextos diferentes, também exemplificam a situação apontada acima. Juntamente com os ideais de “racionalidade”

² Com Marcelo Ferraz como integrante.



Figura 03 – MESP (Rio de Janeiro, Lúcio Costa e equipe, 1936-1945). Foto: Nelson Kon.



Figura 04 – SESC Pompéia (São Paulo, Lina Bo Bardi e equipe, 1977-1986). Foto: Nelson Kon.

e “universalidade” característicos da cultura arquitetônica dos autores, ambas as obras incorporam aspectos contingentes e característicos de seus respectivos contextos, dentre os quais muitos relacionados aos aspectos culturais. O MESP e o SESC são exemplos paradigmáticos da arquitetura moderna brasileira, exemplos de uma arquitetura sensível ao contexto.

O MESP e o SESC são obras de referência para o MP, que a eles se alia na utilização de estratégias que consideram o contexto cultural. O MP é o objeto de estudo deste trabalho.



Figura 05: O MP. As novas edificações (à esquerda e ao fundo) e o antigo moinho Colognese (à direita). Foto: Nelson Kon (2008).



Figura 06: O MP e a integração com o espaço público de Ilópolis. Foto: Nelson Kon (2008).



Figura 07: O Museu do Pão após o envelhecimento dos painéis móveis de madeira externos aos panos de vidro do volume expositivo. Uma das estratégias dos autores para aproximar a intervenção e as pré-existências. Foto: Eliana Assumpção (2012).

2. Do objeto de estudo

A linguagem contemporânea de herança moderna da intervenção de Ferraz e Fanucci – “com materiais simples, mas um pouco fora da linguagem da região, com alguma ousadia na implantação, na estrutura e no diálogo com o antigo moinho” (FERRAZ, 2011, p.69) - busca propositalmente por conexões com seu contexto cultural (imagem 06 e 07): uma região com forte influência da cultura italiana, onde predominam edificações sem autoria de arquitetos, com alguns exemplares construídos pela arquitetura da imigração italiana ou por sua influência.

O equipamento cultural em estudo acomoda atividades expositivas que possuem como eixo temático um elemento marcante da cultura da região. Cursos de panificação complementam o programa. O MP é a primeira parte de um projeto mais amplo, que engloba um sistema de pequenos museus³ na região e que tem a intenção de criar um “Caminho dos Moinhos”, uma nova rota turística e cultural. O projeto pretende criar atrativos culturais e infraestrutura turística no trajeto. Foi idealizado por pessoas envolvidas com a região e pelo escritório BA, que desenvolveu o projeto arquitetônico e participou da captação de recursos para sua viabilização⁴.

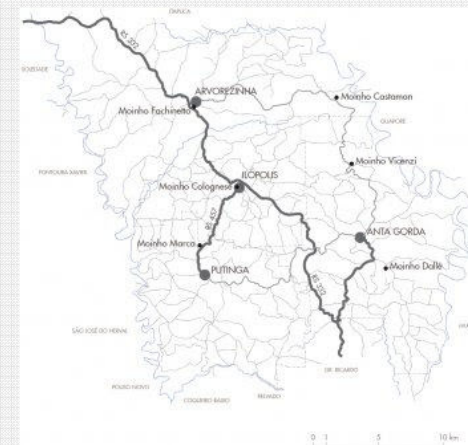


Figura 08 – Mapa com o moinhos e pontos turísticos do projeto Caminho dos Moinhos. Fonte: FERRAZ, 2008).

³ O termo “sistema de pequenos museus” foi utilizado por Montaner (2009).

⁴ A obra do Museu, finalizada em 2007, recebeu o Prêmio Rino Levi, conferido pela seção São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O contexto de Ilópolis, as pré-existências, a demanda do projeto, a “invenção” do programa⁵, as reflexões dos autores e a proposta arquitetônica que sintetiza esses diferentes temas, enriquecem a análise da obra e contribuem para a investigação das relações que se estabelecem entre arquitetura, cultura e lugar.

3. Das perguntas

O MP é considerado um exemplo em que existiu uma intenção, por parte dos autores, de se apropriar da cultura do contexto em que a obra se insere e utilizar, de maneira sistematizada, aspectos dela na elaboração da obra, onde o resultado é uma síntese que dialoga com a linguagem arquitetônica dos autores. A partir dessa premissa, surgem os problemas da pesquisa: (1) como essa intenção de apropriação se manifesta na atuação profissional do escritório Brasil Arquitetura, (2) como essa intenção de utilizar aspectos culturais se manifesta na arquitetura produzida e (3) como se manifesta a relação entre a cultura arquitetônica dos autores e a cultura do contexto.

A partir de outra premissa que considera o MP uma intervenção, na qual os autores adotam estratégias que parecem contribuir para a construção de um “lugar”, surge outro

⁵ O programa foi, em certo sentido, “inventado” pelos envolvidos no projeto para estruturar a motivação inicial: preservar o moinho Colognese. Este aspecto do MP será retomado no segundo capítulo.

problema de pesquisa: (4) como a apropriação da cultura e a manifestação dela na obra participam deste processo de construção de um “lugar da memória”.

4. Dos objetivos

O presente trabalho tem como objetivo geral: investigar as relações entre arquitetura, cultura e lugar. Os objetivos específicos são: (1) analisar a arquitetura do MP e seu processo de materialização, (2) investigar algumas relações que a obra do MP estabelece com o contexto, em particular aquelas que estão mais relacionadas às manifestações culturais, (3) identificar estratégias utilizadas na obra que parecem contribuir para a construção de um “lugar da memória” a partir da apropriação de aspectos culturais e (4) identificar paralelos entre as obras do MP, MESP e SESC e a forma de atuação dos autores.

5. Do contexto da pesquisa e dos procedimentos

Em uma contextualização geral, este trabalho poderia se inserir nas investigações quanto à expressão ou representação da arquitetura e sua relação com o contexto e com as teorias do lugar, temas permanentes dentro da teoria da arquitetura (NESBITT, 2008)⁶.

⁶ Segundo Kate Nesbitt (pág. 15), entre os “assuntos teóricos permanentes estão os das origens e limites da arquitetura, de sua relação com a história e os problemas relativos ao seu significado e expressão cultural”. Segundo a autora, além de definir as origens e o escopo da disciplina, a teoria lida com os seguintes temas: o significado, as teorias da história, a natureza, o lugar, a cidade, a estética e a

O trabalho constitui-se em uma investigação teórica e analítica, desenvolvida a partir das seguintes etapas e atividades:

Para atingir o primeiro objetivo específico (analisar a arquitetura do MP e seu processo de materialização), foi desenvolvido um levantamento de informações sobre o objeto de estudo a partir do (1) material bibliográfico existente sobre o MP⁷; (2) realizadas visitas ao local; (3) efetuado levantamento fotográfico, realizado em 2009 e 2012; (4) registradas entrevistas com algumas pessoas envolvidas no processo de materialização do museu e (5) efetuado levantamento de dados sobre o contexto em que o MP se insere, atentando particularmente para alguns aspectos culturais da cidade de Ilópolis, da região serrana do Vale do Taquari e do Rio Grande do Sul. No levantamento de informações sobre a região, identificamos alguns aspectos do processo de construção de sua identidade e de como ela se manifesta na paisagem desta região, incluindo um levantamento sobre exemplos de sua produção arquitetônica, como a arquitetura da imigração italiana, desenvolvida no início do processo de colonização da região e que exerce influência até o período em que se insere o objeto de estudo. Para complementar a análise deste objeto de estudo, foi realizado um levantamento sobre o escritório BA, identificando aspectos da formação, trajetória e principais influências.

tecnologia (pág. 19). Em sua antologia, a autora utiliza o termo “lugar” e aborda tanto as relações da arquitetura com o contexto, quanto com as “teorias do *lugar*”, entendidas a partir de uma abordagem específica (pág. 57).

⁷Devido ao fato do MP ser uma obra recente, o número de publicações especializadas é relativamente pequeno comparado com objetos já consagrados, amplamente analisados e referenciados dentro da produção arquitetônica. Por isso, acreditamos que a bibliografia utilizada neste trabalho reúne boa parte do material publicado sobre o MP.

Analisou-se sucintamente alguns projetos e obras, procurando verificar recorrências específicas. A escolha dos exemplares analisados foi realizada com base na presença de estratégias de apropriação de aspectos do contexto e na explicitação da trajetória do escritório, em um constante diálogo ou síntese entre a cultura do contexto e a cultura dos arquitetos. Para embasar a análise, consultou-se também a literatura disponível, em particular os livros de Marcelo Ferraz publicados em 2011 – contendo grande parte de suas publicações e algumas entrevistas - e em 2005 - este em colaboração com Fanucci - sobre o escritório BA. Nesta literatura, parte das obras do escritório é apresentada e analisada pelos autores e por Cecília Rodrigues dos Santos, Vasco Caldeira e João da Gama Filgueiras Lima (FANUCCI; FERRAZ, 2005). Em 2009, foi realizada uma entrevista com Marcelo Ferraz, que, em tempo, integrou o seu livro publicado em 2011⁸. Com a intenção de ampliar o entendimento e contextualizar o MP, foi realizada uma breve incursão sobre a arquitetura moderna e contemporânea, atentando à atuação de arquitetos brasileiros, como Lúcio Costa e Lina Bo Bardi, duas referências fundamentais. Neste sentido, analisamos de forma sucinta duas obras emblemáticas, o MESP e o SESC. Outra referência considerada importante é João Vilanova Artigas (1915-1985). A influência de Luis Barragán (1902-1988) completa a investigação.

Para atingir o segundo objetivo específico (investigar as relações que a obra do MP estabelece com o contexto, em particular aquelas que estão mais relacionadas às manifestações culturais), investigou-se quais características do objeto de estudo poderiam estabelecer “conexões” com o contexto de Ilópolis, especialmente aquelas que dizem respeito

⁸ A entrevista se encontra nos anexos.

às manifestações culturais da região. Utilizamos como categorias de análise os conceitos de analogia e contraste, particularmente a abordagem de Rubió (1995). Investigou-se na literatura algumas manifestações culturais e as relações entre cultura e arquitetura.

Para atingir o terceiro objetivo específico (identificar estratégias utilizadas na obra que parecem contribuir para a construção de um “lugar da memória” a partir da apropriação de aspectos culturais), identificamos aspectos da arquitetura do MP que se relacionam com as características apontadas por Castello (2007) para estabelecer um “lugar da memória”. Para este objetivo foram igualmente importantes as investigações na literatura no que concerne as manifestações culturais e as relações entre cultura e arquitetura.

Para atingir o quarto objetivo específico (identificar paralelos entre as obras do MP, MESP e SESC e a forma de atuação dos autores), foi realizada uma análise cruzada entre as informações obtidas na análise do MP e as informações obtidas na análise do SESC E MESP.

O trabalho está dividido em três capítulos, além da introdução, das referências bibliográficas e dos anexos. O primeiro capítulo investiga o escritório BA, sua formação e trajetória, principais referências e alguns eixos de estruturação de suas propostas. Aborda as obras do Teatro Polytheama (Jundiaí, São Paulo, 1995), da Sede do Instituto Socioambiental (São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, 2002), Museu Rodin (Salvador, Bahia, 2002) e do Conjunto KKKK (Registro, São Paulo, 1996-2002), que pode ser considerado um antecedente do MP. Procurou-se identificar aspectos relacionados ao assentamento da obra no contexto e no terreno, a organização do conjunto, as demandas de uso, os sistemas construtivos e o

tratamento plástico. A análise final se direciona para características que evidenciem a apropriação de aspectos do contexto, particularmente sua cultura, e a síntese com a linguagem própria dos autores. Procurou-se comparar estratégias, semelhanças entre as obras e mudanças de direção. Visando estabelecer relações com a trajetória do escritório. O recorte da análise volta-se para obras institucionais que tendem a apresentar mais semelhanças com o MP.

No segundo capítulo, o MP é o objeto da análise. Assim como nas análises das demais obras, procurou-se identificar aspectos relacionados ao assentamento da obra no contexto e no terreno, a organização do conjunto, as demandas de uso, os sistemas construtivos, o tratamento plástico e os aspectos simbólicos. Esta análise, mais completa e abrangente que a análise das demais obras, se divide em oito itens⁹: (1) apresentação geral; (2) contexto; (3) processo, (4) assentamento e organização do conjunto; (5) organização interna e demandas de uso, (6) estrutura construtiva e tratamento plástico; (7) museografia e mobiliário e (8) a herança moderna de Lina Bo Bardi e Lúcio Costa: alguns paralelos com o MESP e SESC.

O terceiro capítulo, composto pelas considerações finais, retoma e amplia a análise desenvolvida, procurando responder à problemática da pesquisa. Divide-se em três itens. O primeiro apresenta as considerações referentes às estratégias de projeto em que se utilizam aspectos do contexto e sintetiza as situações encontradas no MP e nas demais obras

⁹ A organização da análise e a divisão nos respectivos itens teve como referência a dissertação de Santa Cecília (2004).

analisadas. O segundo item apresenta as considerações sobre em quais dessas estratégias de projeto se estabelecem “conexões” com os aspectos culturais e sintetiza as suas manifestações no caso das obras investigadas. Por fim, o terceiro item apresenta as considerações a respeito do processo de transformação da arquitetura em um “lugar da memória” e como o MP pode ser inserido nesta situação.

6. Do referencial teórico

A UNESCO confere à arquitetura o sentido maior de manifestação direta e legível da cultura (BICCA, B; BICCA, P, 2008).

6.1. Noções de “cultura” e “lugar”

A noção¹⁰ de cultura sofreu transformações significativas ao longo do tempo, seu significado acompanha as transformações sociais e conserva, em suas nuances e concepções, muito dessa história. Segundo Cevasco, “toda definição de disciplina da área das ciências humanas pressupõe em maior ou menor grau, uma concepção do significado de cultura” (CEVASCO, 2008). A cultura é reconhecidamente um termo que abrange vários assuntos. A dificuldade em defini-la é reconhecida na própria literatura (WAGNER, 2010; LARAIA, 2009; CUNHA 2009; KAPLAN; MANNERS, 1981 APUD SILVA, 1994) e todas as evidências indicam

¹⁰ A ambiguidade e amplitude da noção de cultura impedem o termo de ter a força de um conceito (MARLUZO, 2001). Cevasco (2008) utiliza o termo “versões de cultura”. Cunha (2009) defende a utilização do termo “cultura” com aspas, para explicitar as diferentes aproximações conceituais referentes ao termo.

que a busca ainda não chegou ao estágio conclusivo. “Não obstante, há certa convergência no sentido de conceituar cultura em termos de comportamentos, abstrações e ideias” (Silva, 1994, pág. 80).

Uma das mais conhecidas definições de cultura, já considerada clássica, foi elaborada em 1871, pelo antropólogo Edward B. Tylor (1832-1917). A definição de Tylor é citada por diversos autores (WHITE, 1987, pág. 40; LARAIA, 2009, pág. 25; CUVILLIER, 1975, pág. 1, SILVA, 1984, pág.81) e considera a cultura como “este todo complexo que inclui conhecimentos, crença, arte, moral, lei, os costumes e várias outras aptidões adquiridas pelo homem como membro de uma sociedade”¹¹. Segundo Laraia (2009), esta foi a primeira definição de cultura, pelo menos da forma em que é utilizada atualmente e ressalta fortemente o caráter de aprendizado da cultura.

Pode-se considerar a cultura como um fenômeno que se relaciona com a vida social¹². Para Roberto da Matta (1984), há cultura quando existe uma tradição viva, conscientemente elaborada que é transmitida de geração para geração, que permite individualizar ou tornar singular e única uma referida comunidade em relação à outras. Matta enfatiza a tradição como elemento fundamental para a manifestação e transmissão da cultura. Cosgrove (1998) também

¹¹ A definição de Tylor apresenta pequenas variações conforme a citação dos autores. A definição citada acima é de Laraia (2009).

¹² Segundo Roberto da Matta (1984), cultura se relaciona com a vida social sem, no entanto se confundir com a mesma. Para o autor, pode haver sociedade sem manifestação cultural. Formigas e abelhas conseguem constituir sociedades, mas certamente não produzem cultura.

reforça a relação da cultura com a tradição e afirma que pode ser considerada um conjunto de práticas comuns a um grupo social, compostas de aspectos materiais e imateriais, sendo transmitidas através de gerações.

Segundo as investigações desenvolvidas por Elvan Silva, é possível identificar seis tendências mais importantes nas conceituações que os antropólogos elaboraram para responder “(a)os constituintes da cultura”. São elas: o comportamento humano aprendido; o comportamento simbólico; a herança social; as manifestações do espírito; a intervenção no ambiente e o aparato criado pelo homem (SILVA, 1984, pág. 81). De alguma maneira, podemos inserir a prática arquitetônica em todas essas tendências. Segundo Silva, a arquitetura, ao pertencer “ao gênero das coisas produzidas pelo homem”, deve ser estudada sob os ângulos da antropologia, da sociologia e da história. Especialmente, no âmbito da antropologia, que é “a disciplina por excelência no estudo sistemático das coisas e instituições criadas pelo gênero humano” (1984, pág. 72).

Segundo Nold Egenter, do ponto de vista da arquitetura, o termo “antropologia arquitetônica” é relativamente recente e remete à busca por novas bases teóricas a partir da segunda metade do século XX. Representa a primeira vez em que o termo antropologia foi conectado ao termo arquitetura dentro de um estudo sistemático. Segundo o autor, a partir dos anos de 1970 começou a ser um conceito aceito e foi principalmente propagado por historiadores de arte, essencialmente como uma reação para a chamada “crise da arquitetura e do urbanismo” provocada pela “psicologia social” do final dos anos sessenta do mesmo século. Uma crítica veemente em relação aos projetos modernos de cidade e sua arquitetura

supostamente inadequada. Durante a referida crise da arquitetura moderna nos anos sessenta, o termo atraiu arquitetos, sociólogos, psicólogos filósofos, etnólogos e antropólogos (EGENTER, 1992).

Assim como a noção de cultura, a noção de “lugar” é objeto da atenção de diversas áreas disciplinares. Segundo Castello, “é usual encontrar as várias disciplinas envolvidas no campo abordando o tema de lugar de acordo com o *rationale* individual inerente a cada disciplina” (2007, pág. 37).

Lugar é um bem-aceito constructo teórico do campo dos estudos espaciais, campo que congrega as áreas que necessariamente partem de uma visão físico-territorial em sua abordagem do ambiente, como a Arquitetura-Urbanismo, Planejamento Urbano e Regional, Paisagismo, Ecologia e Geografia. (CASTELLO, 2007, pág. 37).

A partir da abordagem arquitetônico-urbanística, o “lugar” é tradicionalmente interpretado como um espaço qualificado, dotado de significados profundos, representado por imagens referenciais fortes (CASTELLO, 2004). O “lugar da memória”, por sua vez, pode ser entendido como um lugar que estabelece relações com as lembrança e tradições, com caráter memorável e específico (CASTELLO, 2007).

Conforme mencionado anteriormente, para fins deste trabalho, o termo “lugar” é distinto do termo “contexto”. Contexto será utilizado para especificar o local em que a obra está inserida. “Lugar”, por outro lado, será utilizado a partir de interpretações arquitetônico-urbanísticas, como

a apresentada por Castello. Com a intenção de facilitar a leitura desta dissertação, toma-se a liberdade de dizer que “lugar” é um contexto qualificado, para utilizar a terminologia referente.

Substituir o termo “espaço” por “contexto” na definição de “lugar” de Castello parece viável, uma vez que “espaço” é uma entidade genérica, abstrata, que não pode ser mensurada. Na literatura, o termo “lugar” é utilizado tanto para retratar o contexto quanto para exemplificar as interpretações arquitetônico-urbanísticas. Em função disto, foi necessária a substituição dos termos, conforme será evidenciado ao longo do trabalho.

I. O ESCRITÓRIO BRASIL ARQUITETURA: a cultura arquitetônica

1. Da formação do escritório

O escritório BA, quando foi fundado em 1981, era composto por Marcelo Carvalho Ferraz, Francisco de Paiva Fanucci e Marcelo Suzuki. Em 1995, Suzuki deixou o escritório¹³. Entre 1981 e 2012, contou com um grande número de arquitetos, estagiários, colaboradores e funcionários. Atualmente, é dirigido por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Ferraz e Fanucci, ambos nascidos na primeira metade da década de 1950, em Cambuí, no estado de Minas Gerais, tiveram sua formação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP, figura 09) - na década de 1970¹⁴ - e estruturaram seu escritório na cidade de São Paulo, onde é conhecida a longevidade da arquitetura moderna. No período, o contexto da FAU-USP foi marcado pela presença do arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), pelas ideias do Brutalismo Paulista e, posteriormente, pelas ideias da chamada Arquitetura Nova.

É possível identificar nas obras dos dois arquitetos, uma continuidade de certas estratégias da arquitetura moderna. Ambos vivenciaram o período, em particular a fase crítica do movimento moderno e o processo de reestruturação ou superação de suas estratégias de configuração formal que conduzirá aos novos rumos da arquitetura contemporânea.

¹³ Suzuki retorna em 2005 por mais alguns anos.

¹⁴ Fanucci ingressa no curso no ano de 1971 e conclui em 1977. Ferraz ingressa em 1974 e conclui em 1978.



Figura 09 - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), dos arquitetos João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (São Paulo, 1961). Foto: acervo do autor (2011).



Figura 10 - SESC Pompéia (São Paulo, Lina Bo Bardi, 1977-86). Foto: acervo do autor (2005).

Ferraz teve sua formação profissional diretamente ligada à arquiteta Lina Bo Bardi, a referência mais significativa e declarada da dupla. No SESC (figura 10), Ferraz trabalhou inicialmente como estagiário e, mais tarde, como arquiteto da equipe¹⁵. O SESC foi uma obra de referência para os trabalhos posteriores da dupla. João da Gama Figueiras Lima (Lelé), que apresenta o livro sobre a obra do BA (Fanucci; Ferraz, 2005), também identifica a influência de João Vilanova Artigas, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Alto e Luis Barragán (1902 – 1988). Embora Ferraz declare que sua descoberta de Lúcio Costa foi tardia (FERRAZ, 2011, pág. 40), para Lelé, os ensinamentos de Lúcio sempre estiveram presentes nos trabalhos do BA e “tornam-se mais patentes nas residências, bem implantadas e cuidadosamente integradas à paisagem” (2005, pág. 9). Nas residências, os paralelos com as obras de Barragán são notáveis (figuras 11 e 12). De maneira simplificada, pode-se dizer que o escritório sofre influências de certos arquitetos e tendências arquitetônicas, que deixaram marcas (ou pouco a pouco passam a deixar) em suas obras.

A importância da modernidade na produção arquitetônica é destacada por Ferraz em suas publicações. Em seu artigo “Ação Arquitetônica” (FERRAZ, 2011, pág. 24 a 31), é traçado um panorama do período, explicitando alguns fatos e personagens relevantes, particularmente no cenário brasileiro. Pode ser entendido como um recorte que evidencia as bases de sua arquitetura.

¹⁵ Ferraz segue a parceria com Lina até 1992 - ano da morte da arquiteta – participando de todos os seus projetos no período.



Figura 11 - Casa Lopez (Cidade do México, Luis Barragán, 1967).



Figura 12 - Casa Ubiracica (São Paulo, Brasil Arquitetura, 1996).
Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

1.1. Artigas, Brutalismo Paulista e Ação Social: início da formação acadêmica

Embora certas estratégias do Brutalismo Paulista apareçam de maneira explícita e dominante em um número pequeno de obras, parte delas desenvolvidas nas primeiras décadas de atuação, estas estratégias persistiram ao longo da carreira da dupla. As obras para o Paço Municipal de Cambuí (1978, figura 13 e 14) e para a Casa Cambuí (1979, figura 15), ambos em Minas Gerais, e a Escola Superior de Administração e Negócios (ESAN, 1990, figuras 16), em São Paulo exemplificam a proximidade em relação ao Brutalismo Paulista. Não deveria ser diferente, pois esta tendência tinha grande influência no ambiente acadêmico da FAU-USP. No período em que Ferraz e Fanucci ingressaram na faculdade, no início da década de 1970, Vilanova Artigas havia sido afastado de suas funções didáticas na faculdade por razões políticas. Tal fato em nada mudou sua enorme influência sobre o ambiente acadêmico (ZEIN, 2001). Influência que parece existir até os dias de hoje. Artigas foi um dos fundadores da faculdade em 1948 e a ela deu definitiva personalidade em 1962, com uma “revolucionária reforma curricular” que, “articulando Projeto, Urbanismo, Comunicação Visual e Desenho industrial, permitiria à Arquitetura considerar a generalidade dos problemas da criatividade espacial numa sociedade que se urbanizava aceleradamente” (NOGUEIRA apud ARTIGAS, 1989, pág. 7).

Formado em 1937 pela Escola Politécnica da USP, Artigas dedicou os primeiros anos profissionais ao exercício e à pesquisa de soluções construtivas em uma “São Paulo ainda provinciana”. Segundo Zein (2001), sua trajetória foi marcada pela busca por estabelecer uma



Figuras 13 e 14 - Paço Municipal de Cambuí (Minas Gerais, BA, 1978).
Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



linguagem própria que “recusasse os vícios acadêmicos” e, já no pós-guerra, pela “assimilação do repertório de arquitetura que vinha sendo desenvolvido pelos arquitetos do Rio de Janeiro, a partir do MESP” de Lúcio Costa. A partir de 1950, com vinte anos de atividades profissionais e quase duas dezenas de projetos desenvolvidos, Artigas atingiu o “veio artístico que caracterizou profundamente sua obra: as possibilidades plásticas espaciais e conceituais do concreto armado”. No período, que coincide com os anos de desenvolvimentismo brasileiro, de Brasília e dos grandes debates sobre a Reforma Urbana, estão os anos mais férteis do arquiteto na formulação de posturas que servirão para fundamentar a chamada “arquitetura paulista” dos anos de 1960 e 1970 (ZEIN, 2001, pág. 183).

Segundo Zein, em Artigas, as possibilidades tecnológicas do concreto armado reuniram-se ao desejo de revelar a originalidade das raízes culturais brasileiras, partindo da essência universal do homem para resultar em uma arquitetura que se lança à utopia, o “vir-a-ser” da sociedade. (ZEIN, 2001, pág. 183). Estas ideias, que tem antecedentes em Lúcio Costa, são notáveis também na obra de Lina. Também absorvidas pelo BA. Podemos identificar em Ferraz e Fanucci um desejo de revelar a originalidade das raízes brasileiras partindo da essência universal do homem. No MP, assim como em outras obras do BA, as estratégias universais e de tendência mais abstrata são associadas a elementos que evocam raízes culturais brasileiras.

As motivações de Artigas eram dotadas de cunho político e nacionalista, inseridos em um contexto que estimulou grandes debates ideológicos. Zein identifica que Artigas esmiúça - no seu texto de 1952, “Os caminhos da Arquitetura Moderna” – as contradições da arquitetura internacional enquanto instrumento político de dominação e crítica à exploração do trabalho



Figura 15 – Casa Cambuí (Minas Gerais, BA, 1979). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 16 – ESAN (São Paulo, BA, 1990). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

humano no canteiro de obras. Em sua trajetória, alguns temas foram privilegiados, pois “possibilitavam uma maior aproximação das necessidades desse futuro utópico: escolas, conjuntos habitacionais, edifícios públicos”. E algumas parecem ser consideradas mais aptas: “aquelas que envolvessem um uso intensivo de tecnologia e menos exploração do trabalho humano. Um repertório de formas surgiu desses pressupostos” (ZEIN, 2001, pág. 185).

A partir dessas ideias e, principalmente, da difusão delas por muitos arquitetos, mais jovens que o mestre, nasceu a “arquitetura paulista”, também chamada de brutalista, que poderia ser definida como uma “arquitetura de modelo”, pois que pretende ser definida corporificar o ideal de uma sociedade por vir. (ZEIN, 2001, pág. 183).

Artigas defendia a união entre arquitetura, postura ideológica e ação social. Alinhado à esquerda política, defendia a busca por uma “atitude crítica em face da realidade” (ARTIGAS, 1989). Ideias que provavelmente influenciaram os arquitetos das gerações seguintes, como Ferraz e Fanucci, na busca por uma arquitetura preocupada com o contexto de suas intervenções. Para Artigas, em relação ao contexto, o arquiteto deveria estar atento à situação política e social do país¹⁶. Desenvolver uma arquitetura com consciência social, a “função social da arquitetura”, conforme se referia.

¹⁶ No caso de Lina Bo Bardi, como veremos nos próximos itens, sua atenção especial se volta aos aspectos culturais desse contexto. Será o foco principal também nas obras do BA.

1.1.1. Características das obras brutalistas

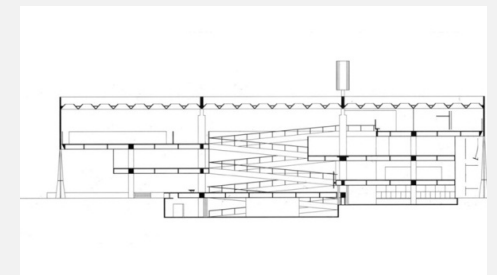
A arquitetura brutalista que tem seu início, primeiro esparsamente (1955-1960), e maneira mais forte (de 1960 em diante), certamente muito deve às propostas corbusianas realizadas a partir da Unidade de Habitação de Marselha (1946-1949). “O surto brutalista é mundial e concomitante, não havendo obras em nenhum país específico das quais se possa dizer que sejam anteriores a esse momento de meados dos anos de 1950”. Segundo Bastos e Zein (2011) a arquitetura brutalista brasileira está em “notável sincronicidade” com a vasta rede mundial de “conexões brutalistas” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 76).

“A arquitetura paulista brutalista tem inúmeras soluções em que adota uma divisão fluída do programa num espaço contínuo, em que se reconhece o mote de Mies”. Mies desenvolveu variações do tipo “Pavilhão”. “Um espaço de dominante horizontal, em que a laje de piso principal, elevada em relação ao solo, e a cobertura marcam os limites verticais do espaço, enquanto os limites horizontais são definidos por fechamento contínuo em vidro” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 70). “É possível observar no Brasil, a partir de meados dos anos de 1950, a valorização de uma arquitetura capaz de dar uma resposta simples a um programa complexo, no que seria uma habilidade de síntese própria à arte [...]”. (GIEDION apud BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 71).

O prédio da FAU-USP é um exemplo emblemático do brutalismo, onde Artigas explora as variações do tipo pavilhão que adota uma divisão fluída do programa em um espaço contínuo em que se reconhece o mote de Mies (figuras 17 a 19). Segundo Artigas, o prédio “como



Figuras 17 e 18 - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), dos arquitetos João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (São Paulo, 1961). Fonte: Plataforma de Arquitectura. Disponível em: www.plataformadearquitectura.com.



proposta arquitetônica, defende a tese da continuidade espacial. Seus seis pavimentos são ligados por rampas suaves e amplas, em desníveis que procuram dar a sensação de um só plano. Há uma interligação física e contínua em todo prédio” (1997, pág. 101).

Também pode ser identificada no MP esta divisão fluída do programa em um espaço contínuo em que se reconhece o mote de Mies. O museu também valoriza a continuidade espacial defendida por Artigas no prédio da FAU-USP, ainda que a obra de Ilópolis seja um conjunto arquitetônico de dimensões reduzidas. No MP, conforme será retomado, também é possível identificar uma interligação física e contínua em todo o programa, que no caso de Ilópolis, se divide em mais de uma edificação. Outras características presentes no brutalismo podem ser identificadas no MP e em outras obras do BA, ainda que se relacionem também com outras tendências arquitetônicas¹⁷.

Em relação ao “partido”¹⁸, Bastos e Zein identificam a preferência do brutalismo pela “solução em monobloco, ou em volume único abrigando todas as atividades e funções do

¹⁷ Bastos e Zein consideram que cada uma das “características pode, isoladamente, estar presente em arquiteturas não filiadas à tendência brutalista, mas é seu conjunto (mesmo que não totalmente completo) que conforma o recorte mais claro do panorama. Boa parte dessas características tampouco é exclusiva do brutalismo paulista, estando certamente em outras manifestações ou outros pontos da sua “conexão internacional”; enquanto algumas delas só aparecem com certa clareza nos exemplares do brutalismo paulista, principalmente no que se refere às características de cunho ideológico-discursivo”. (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 78).

¹⁸ As autoras analisam as características da arquitetura brutalista através de “temas arbitrariamente definidos: partido, composição (em planta e elevação), sistema construtivo, texturas e aparência lumínica, pretensões simbólico-conceituais”

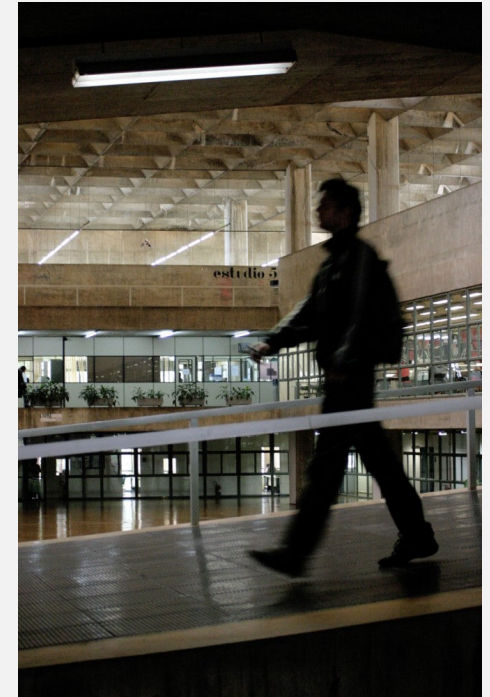


Figura 19 - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), dos arquitetos João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (São Paulo, 1961). Fonte: plataforma de arquitetura. Disponível em: www.plataformadearquitectura.com.

programa atendido; havendo mais de um volume ou corpo, há uma evidente hierarquia entre aquele principal e os demais, claramente secundários e apensos ao primeiro”. A relação com o entorno “se dá claramente por contraste visual, realizando a integração com o sítio basicamente através de franqueza dos acessos; procura de horizontalidade na solução volumétrica do edifício” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 78).

Quanto à composição, as autoras identificam, entre outros aspectos, a preferência pela solução em “caixa portante”, semelhante ao Citrohan de Le Corbusier; preferência pela solução em “planta genérica”, com vãos completamente livres, como nas obras de Mies; “os espaços internos são geralmente organizados de maneira flexível, interconectada e não compartimentada; os elementos de circulação recebem grande destaque, se internos, definem zoneamento e uso, se externos, sua presença plástica é marcante”. Outra característica é a frequente concentração horizontal e vertical das funções de serviços, em núcleos compactos que muitas vezes definem a distribuição e zoneamento funcional dos demais ambientes (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 78 e 79). As casas Mário Taques Bitencourt (1959, figura 20) e Mendes André (1966, figura 21), de Artigas, ambas em São Paulo, exemplificam essas estratégias.

Quanto às elevações, ocorre uma “predominância dos cheios sobre os vazios nos paramentos, com poucas aberturas, ou com aberturas protegidas por balanços de extensões das lajes, inclusive de cobertura, com ou sem o auxílio de panos verticais pendurados (à maneira de lambrequins ou platibandas)”. As autoras evidenciam a “frequente opção pela iluminação natural zenital complementar ou exclusiva” e a “inserção ou aposição de elementos



Figura 20 – Casa Mário Bitencourt
(Vilanova Artigas, São Paulo, 1959).
Fonte: Artigas, 1997.



Figura 21 – Casa Mendes André
(Vilanova Artigas, São Paulo, 1966).
Fonte: Artigas, 1997.

complementares de caráter funcional-decorativo, como *sheds*, gárgulas, buzínos, vigas-calha, canhões de luz, etc., realizados quase sempre em concreto aparente”. (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 79).

Quanto ao sistema construtivo, “emprego quase exclusivo de estruturas de concreto armado, algumas vezes protendido, utilizando lajes nervuradas uni ou bidirecionais, pórticos rígidos ou articulados”, “pilares com desenho trabalhado analogamente às forças de estáticas suportadas”, “opção por vãos livres e balanços amplos; emprego constante de fechamentos armado fundido *in loco*, eventualmente aproveitado também em paredes e divisórias interna”. Segundo as autoras, “as estruturas em concreto são quase sempre realizadas em *in loco*, embora frequentemente o projeto preveja a possibilidade de pré-fabricação”. Fechamentos em alvenaria de tijolos e blocos de concreto deixados aparentes são menos frequentes, mas bastante habituais. (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 79).

Quanto às texturas e ambiência lumínica,

As superfícies em concreto armado ou alvenarias de tijolos são deixadas aparentes, valorizando a rugosidade de texturas obtidas por sua manufatura, algumas vezes recebendo proteção por pintura, algumas vezes colorida, que ocorre apenas pontual e discretamente, sendo quase sempre aplicada diretamente sobre os materiais, sem prévio revestimento; as aberturas de iluminação natural laterais são quase sempre sombreadas por *brises* ou outros dispositivos, sendo comum a ausência de cor, ou predominância da cor natural do concreto, resultando numa iluminação natural fraca e difusa nas bordas, em

contraste paradoxal com espaços centrais muitas vezes abundante e naturalmente iluminados graças a aberturas zenitais (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 79).

As autoras identificam como características simbólico-conceituais, a “ênfase na austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica obtidas por meio do uso de uma paleta bastante restrita de materiais; ênfase na construtividade da obra, no didatismo e clareza da solução estrutural”. Também a “ênfase na noção de cada edifício enquanto protótipo potencial”, “ênfase na ideia de pré-fabricação” e “ênfase no caráter experimental de cada exercício arquitetônico, tanto construtiva quanto programática” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 79).

Paulo Mendes da Rocha, João Eduardo de Gennaro, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Carlos Millan, Fábio Penteado, Ruy Ohtake e João Walter Toscano compõem o quadro de arquitetos consagrados da nova geração em relação à Artigas. Segundo Bastos e Zein, a partir da década de 1950 e principalmente na década de 1960, surge a maioria das obras exemplares da arquitetura brutalista, tanto no mundo como no Brasil.

O período coincide com o esgotamento das pautas da escola carioca e a inauguração de Brasília. Mas, somente na virada para os anos 60, obras distintas da escola carioca “viriam consistentemente atingir veios que podem ser considerados como evidentemente distintos, inclusive pela percepção da crítica”. Obras “refletindo igualmente certas mudanças importantes nas trajetórias e obras dos mestres internacionais, especialmente os últimos períodos das obras de Mies van der Rohe e Le Corbusier”. Na década de 1950 e 1960, estas obras estavam “circunscritas no panorama paulista”. A partir de fins da década de 1960, “essa tendência vai se

tornar-se não hegemônica, ao menos universalmente difundida nas demais regiões brasileiras”, difusão e aceitação que paralelamente ocorrem também na maioria dos países do mundo, com ênfase nos menos desenvolvidos chegando mesmo a gerar uma “atitude de cunho vernacularizante [...]” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 54).

Neste contexto, em que a tendência do brutalismo vai se tornando não hegemônica, ao menos universalmente difundida nas demais regiões brasileiras e com exemplares que evidenciam uma atitude de cunho vernacularizante, Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci desenvolveram sua formação acadêmica.

1.2. Pós-Brasília, Arquitetura Nova e anos que antecederam a composição do BA

Se a orientação exercida pelo arquiteto Vilanova Artigas parece ter se pautado pelo esforço em afirmar uma tradição moderna própria da arquitetura brasileira, é possível dizer que a obra brutalista da jovem geração que despontou na passagem dos anos 50 aos 60 apontava, em seu primeiro momento, para uma situação de ruptura em relação à escola carioca e pela busca de uma expressão arquitetônica mais internacionalizada. No entanto, a partir do final dos anos de 1960, a arquitetura paulista brutalista passou por uma sensível inflexão: a linha curva, que até então vinha sendo usada pela vanguarda paulista na delimitação de núcleos hidráulicos, apenas como vedação, passou a modelar as estruturas de concreto. Essa inflexão foi ao encontro de uma visão conciliatória entre as

experiências paulista e carioca, como valorização do uso plástico e arrojado do concreto armado, como sendo o traço próprio e original da modernidade arquitetônica nacional (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 112).

A partir de uma aproximação entre a arquitetura brutalista e a arquitetura carioca – fato que parece ter influenciado Ferraz e Fanucci –, ocorre uma exploração dos recursos plásticos dos pilares e lajes, alguns anos depois dos palácios de Brasília de Oscar Niemeyer, como nas escolas estaduais de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Ou a garagem de barcos do Santa Paula late Clube (1961). Paulo Mendes da Rocha e equipe no Pavilhão Oficial do Brasil na Expo’70 de Osaka. A estação rodoviária de Jaú, São Paulo (1973, figura 22), de Artigas, inserida neste contexto de experimentações pode ser um precedente para a estratégia utilizada nos pilares do MP. Em Ilópolis, conforme apresentado no próximo capítulo, os autores exploraram a plasticidade dos pilares aparentes do volume expositivo, fazendo uma referência às técnicas construtivas da região, o que, de certa forma, remete às tentativas de Artigas, Cascaldi e Paulo Mendes da Rocha de incorporar elementos da “identidade nacional” junto aos recursos técnicos disponíveis.

Segundo Bastos e Zein, o Brutalismo e outras tendências que se contrapõem à escola carioca serviram de instrumento para ativar a transformação da “brasilidade”, “ou brasilidades”, em arquitetura, colaborando com a sua transformação. (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 52). Segundo as autoras, na prática arquitetônica, as mudanças ocorrem mais pela adoção de outros paradigmas do que pela afiliação coerente a novos discursos. Os outros paradigmas formais e construtivos “nascidos nos anos de 1950, melhor estabelecidos nos anos de 1960 e amplamente

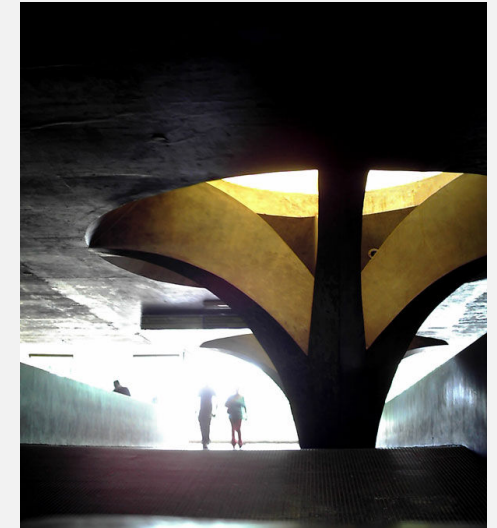


Figura 22 – Rodoviária de Jaú (Vilanova Artigas, São Paulo, 1973).
Fonte: Artigas, 1997.

expandidos nos anos de 1970, basicamente se filiam a um universo formal e construtivo compartilhado pelo “brutalismo”, tendência que então se manifesta com grande força em várias instâncias do panorama internacional [...]” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 53). Os anos da década de 1960 foram marcados por enorme efervescência cultural., que alimentou “certo grau de experimentação e diversidade”. No campo da arquitetura, Sérgio Ferro, formado pela FAU-USP em 1961, “desenvolveu uma crítica ao engajamento da arquitetura nacional no modelo proposto de desenvolvimento tecnológico [...] Esta valorização de configurações populares levou também a uma abertura a agenciamentos irregulares e técnicas construtivas convencionais” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 116).

Estas ideias foram absorvidas pelo ambiente da FAU-USP. Segundo as autoras, com o texto “Arquitetura Nova”, “Sergio Ferro torna clara a contraposição ideológica com a corrente hegemônica brutalista paulista, cuja produção foi ali denominada “Arquitetura Nova”. Para Sergio Ferro, os arquitetos já dispunham dos instrumentos teóricos “para organizar o espaço de um outro tempo mais humano” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 117).

A busca por uma arquitetura mais “humana” parece ser um objetivo do BA, que vai ter como principal expoente, a arquitetura Lina Bo Bardi, que apesar de ter uma trajetória “excêntrica” em relação aos demais grupos, se aproxima ideologicamente das ideias de Ferro.

Esses arquitetos, inseridos na produção cultural vanguardista dos anos de 1960, quiseram romper com a aposta desenvolvimentista, propondo assumir o Brasil inculto, a mão de obra não qualificada do migrante. Cabe apontar que o popular e o vernáculo inspiraram a sensibilidade brutalista mundial, estando na origem

de muitas das soluções plásticas criadas por Le Corbusier, que depois foram disseminadas pelo mundo em inúmeras apropriações, reinterpretações etc. (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 117).

Ao longo do desenvolvimento do escritório BA, período que coincide com os novos paradigmas inseridos a partir de 1980 e da virada para o século XXI , parece que a trajetória da dupla se afasta de algumas das características da tendência brutalista – ou absorve as “inflexões” mencionadas por Bastos e Zein - e ingressa em uma arquitetura mais diversificada, em sintonia com o período contemporâneo. O que parece ocorrer ao longo do contato com Lina e, possivelmente, da “redescoberta” de Costa.

Em relação à “arquitetura produzida por aqueles formados em São Paulo, a chamada Escola Paulista”, Ferraz declara,

Para esse grupo, a forte ligação com a técnica, fez com que, muitas vezes, o discurso conceitual arquitetônico fosse pautado na técnica e na engenharia, sobrepondo-se às questões da espacialidade, dos valores culturais, antropológicos etc. O apego a certas soluções formais, repetidas à exaustão, também foi característica deste período: na escola de São Paulo, grandes vãos, lajes e empenas de concreto aparente impunham um repertório reducionista como receita de arquitetura. (FERRAZ, 2011, pág. 29).

A arquiteta Lina Bo Bardi cruza a trajetória do BA no contexto da revisão crítica da modernidade e dos novos rumos da contemporaneidade. Novas estratégias de projeto, novos materiais, maior diversidade volumétrica e uma intensificação da apropriação da cultura na

arquitetura parecem pautar os trabalhos. Lina retoma algumas ideias de Costa em relação aos preceitos da arquitetura moderna e sua relação com o contexto, com a tradição e cultura. Ideias que parecem ser determinantes na trajetória do BA.

Como era de se esperar, não ocorre uma troca maniqueísta de uma a outra tendência e sim a incorporação de certas estratégias que compõem o repertório de Ferraz e Fanucci. A dupla do BA parece adotar estratégias diversas, incorporando diferentes tendências em suas obras, mesclando a influência da tendência brutalista com a escola carioca, os ensinamentos de Costa e Artigas e a experiência prática das intervenções de Lina. A postura ideológica e a “ação social” que Artigas propagava na FAU-USP parecem ter persistido neste processo. Com o reforço de uma atenção especial aos aspectos culturais desta ação, talvez estimulado por Lina e que talvez possa ser chamada de “ação cultural”.

A influência formal da escola carioca, ainda que pareça deixar apenas marcas discretas, pois a austeridade do brutalismo parece persistir na trajetória do BA, pode ser identificada em algumas obras. É o caso da plasticidade das lajes do Edifício Comercial, em Brasília (2001, figura 23), do imenso “muro-jardim” do projeto não executado para o Centro Cultural Tacaruna em Recife (2002, figura 24) ou da geometria curva que organiza a composição da casa Morumbi (1999, figura 25) sobre um lote que se assemelha a um semicírculo. Na casa do Muro Azul (1994, figura 26), o prisma regular se torna curvo na elevação principal e no pátio interno, com implicações na compartimentação interna. Na casa Tamboré (1989, figura 27), a regularidade dos volumes prismáticos é diversificada com a geometria irregular do forro de madeira e por elementos do ambiente aberto. De maneira geral, é recorrente a utilização dos painéis em

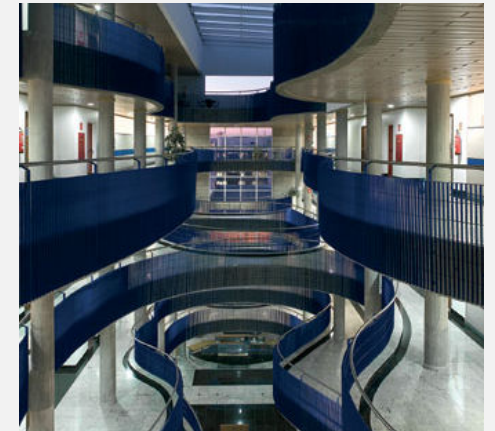


Figura 23 – Edifício Comercial (Brasília, Distrito Federal, BA, 2001).
Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

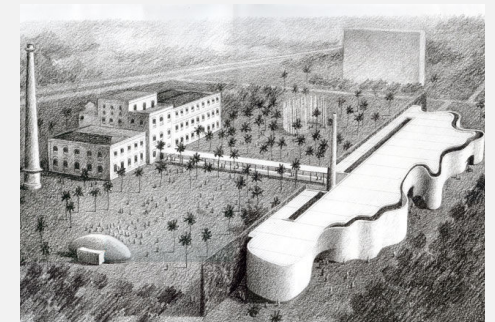


Figura 24 – Centro Cultural Tacaruna (Recife, Pernambuco, BA, 2001).
Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

madeira ou *muxarabis*¹⁹. O uso dos painéis (figura 28) evidencia uma aproximação com Costa e a escola carioca, que retomam a utilização destes elementos funcional-decorativos na arquitetura moderna brasileira. Lina também utiliza os muxarabis de forma recorrente (figura 29 e 30). Neste processo, a solução de monobloco, entre outras características presentes no brutalismo, passa a ser menos presente em prol de uma dinâmica volumétrica que acomoda o programa em mais elementos, ainda que a unidade e a simplicidade das respostas arquitetônicas pareçam acompanhar a trajetória do BA. A relação com o entorno deixa de ser apenas por contraste - característica do brutalismo segundo Bastos e Zein²⁰ - e passa a estabelecer também relações mais explícitas de semelhança ou analogia.

Neste processo de amadurecimento das características que viriam a ser consolidadas nas obras do escritório, também poderíamos encontrar antecedentes na arquitetura de Barragán, conforme mencionado anteriormente, nos quais o uso das cores adota uma ampla paleta e a adoção de certas texturas como revestimento de paredes passa a ser uma marca da arquitetura da dupla, particularmente nas residências.

Barragán é alçado do anonimato, tanto na América Latina quanto no resto do mundo, a partir da década de 1980. Segundo Segawa, o arquiteto, até então desconhecido e “maldito” em

¹⁹ O *muxarabi* - “balcão mourisco resguardado, à altura da janela, por grade de madeira de onde se pode ver sem ser visto”, segundo o Dicionário Digital Michaelis - aparece em várias culturas. Tem origem na arquitetura árabe e veio ao Brasil através da arquitetura portuguesa.

²⁰ É interessante observar que o efeito de contraste com o entorno é relativo em uma cidade como São Paulo. Nesse contexto, o número de obras brutalistas é relativamente grande.



Figura 25 – Casa Morumbi (São Paulo BA, 1999). Fonte: (FANUCCI; FERRAZ, 2012)

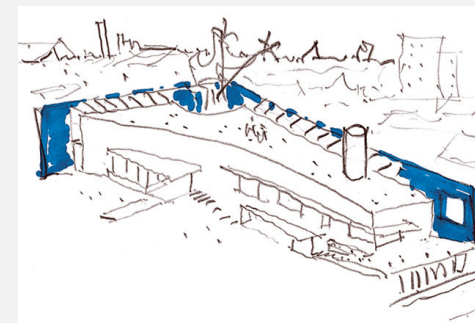


Figura 26 – Casa do Muro Azul (São Paulo, BA, 1994). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012

seu próprio país, é resgatado como uma figura mundial (2005, pág. 8). Segawa considera este acontecimento um marco inicial para a arquitetura latino-americana contemporânea. Parte de uma internacionalização latino-americana em torno da crescente preocupação com a memória registrada na cultura ocidental nas últimas décadas do século XX. Na segunda metade da década de 1980, pode-se ver por toda a América Latina obras com “evidentes influências de Barragán. Geometrias nítidas, muros de reboco, cores, água, sutilezas cromáticas e de luz dominavam o repertório habitual dos arquitetos” (pág. 13, tradução nossa).

De fato, Ferraz e Fanucci parecem ter sido influenciados por este repertório. A Casa-estúdio (1947, figura 31 a 34), Casa Giraldi (figura 35) e Lopéz (1967, figura 11), construídas na cidade do México parecem ser antecedentes das casas do escritório BA. As geometrias nítidas e sutilezas cromáticas e de luz que já vinham sendo desenvolvidas pelo BA, em sintonia com a influência brutalista, ganham novas cores e texturas, em uma aproximação tanto com Barragán quanto com Lina. Segundo Octavio Paz, as raízes da arte de Barragán são tradicionais e populares. Ferraz (2011) em seus textos recorrentemente valoriza as manifestações tradicionais e populares da arte e da arquitetura.

El arte de Barragán es moderno, pero no es modernista, es universal pero no es un reflejo de Nueva York o de Milán. Barragán ha construido casas y edificios que nos seducen por su proporciones nobles y por su geometría serena; no menos hermosa – y más benéfica socialmente – es su “arquitectura exterior”, como é llama a las calles, muros, plazas, fuentes y jardines que há trazado [...] (PAZ, 1994 apud SEGAWA, 2005, pág. 13).



Figura 27 – Casa Tamboré (Barueri, São Paulo, BA, 1989). Fonte: (FANUCCI; FERRAZ, 2012)



Figura 28 – Muxarabís da Casa Morumbi. Fonte: (FANUCCI; FERRAZ, 2012)

Por sua vez, Ferraz declara,

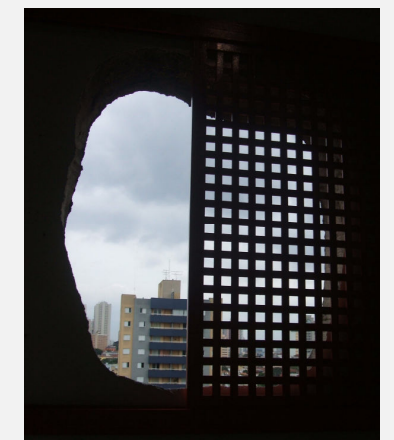
Buscamos uma profunda conexão com a cultura de cada lugar e seus protagonistas. E nem por isso podemos dizer que, ao abordar estes aspectos, ela seja regional. Não! Uma vez as bases culturais de qualquer sociedade ou povo sejam dimensões humanas de relacionamento e comunicação, a arquitetura será sempre universal. Universais são questões como convivência, busca de tolerância entre diferentes, busca de conforto e desenvolvimento criativo das técnicas, dos modos de viver e habitar o mundo. E é aí que transita o projeto: aí fazemos nossas leituras e interpretações. Como antropófagos, digerimos nosso alimento intelectual, espiritual e poético e apresentamos nossas proposições. (FERRAZ, 2011).

A descrição de Octavio Paz parece descrever a abordagem que o BA começa a buscar. A obra de Barragán consegue evidenciar um caráter específico e associado ao seu contexto, sem abrir mão da linguagem moderna. A arquitetura do escritório BA, por seu si, busca uma síntese semelhante, a partir das conexões entre a linguagem pretensamente universal, racional e repetível dos mestres da modernidade com a cultura de cada contexto e seus protagonistas.

A questão de uma maior aproximação com o contexto foi um tema de grande importância no período moderno, tanto no panorama nacional, quanto internacional, com desdobramentos notáveis na arquitetura contemporânea.



Figura 29 e 30 - SESC Pompéia (São Paulo, Lina Bo Bardi, 1977-86). Foto (acima): acervo do autor (2005); (abaixo): Nelson Kon.



1.3. A relação com o contexto na arquitetura do século XX

As discussões em torno do contexto, da cultura e de assuntos relacionados a estes dois conceitos - como identidade, tradição e história - estimularam uma série de debates durante o período moderno, principalmente em um segundo momento, a partir da década de 1930. Neste período, a discussão sobre a dialética entre os aspectos “universais”, “normativos” e os aspectos “contingentes” do contexto ganhou destaque. Estes termos antagônicos também foram tema de reflexão e fundamental interesse na Arquitetura Moderna Brasileira (GONSALES, 1999, pág.18).

No início das proposições do movimento moderno, o corpo doutrinário, desenvolvido principalmente pelos representantes da corrente “Nova Objetividade”, defendia uma “estrutura dogmática, de pura racionalidade, objetividade e universalidade, que configurou a essência do movimento: a “representação do <espírito da época>”. Apesar disso, sua estrutura não podia “eludir o diálogo com os aspectos circunstanciais de cada lugar [...]” (GONSALES, 1999B, pág. 173 e 174).

Desta forma, a atenção de uma parcela significativa dos arquitetos do período se voltou para aspectos do contexto. Estes aspectos, aparentemente deixados de lado por grande parte dos protagonistas do Movimento Moderno em sua primeira fase, são retomados logo depois como uma forma de enriquecimento da arquitetura. Carlos Eduardo Comas afirma que após um período de defesa do Estilo Internacional, “[...] a arquitetura moderna logo entrou numa nova fase menos utópica (e menos sectária), quando, internacionalmente, a expressão das



Figura 31 – Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán, 1947). Fonte: <http://www.archdaily.com>



Figura 32 – Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán, 1947). Fonte: <http://www.archdaily.com>

particularidades de lugar e programa foi positivamente encorajada, em vez de desaprovada” (COMAS, 2009, pág. 178).

Assim, o movimento moderno que nasceu de ideias internacionais e pretensamente universais, estruturadas pelas vanguardas dos anos de 1920, adquire aspectos locais, “não só pelas inevitáveis defasagens econômicas como pelas características culturais que vieram ao encontro desses novos ideais, fundindo-se com eles” (ZEIN, 2001).

Uma das formas encontradas pelos arquitetos para intencionalmente incorporar características do contexto nas obras concretizou-se por meio da utilização de técnicas construtivas vernáculas ou certos elementos representativos, através de citações ou releituras.

Nos anos trinta, após a eclosão das vanguardas [...] alguns dos mestres – o próprio Le Corbusier – assim como os membros da seguinte geração – Lúcio Costa, Arne Jacobsen, José Lluís Sert – recorreram às figurações populares e à arquitetura vernacular, tentando apreender os detalhes técnicos tradicionais. Frente a uma incipiente consciência da insuficiência da linguagem e tecnologia moderna, estas referências vernáculas tinham como objetivo outorgar “caráter” expressivo e “sentido comum” construtivo. (MONTANER, 2001, pág. 32).

Este recurso à arquitetura vernácula tinha uma razão dupla: melhorar as qualidades construtivas da arquitetura composta por coberturas planas e fachadas lisas, sem saliências nem moldura, que havia revelado-se muito frágil, e reforçar a capacidade expressiva e de integração ao meio cultural utilizando os



Figura 33 – Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán, 1947). Fonte: <http://www.archdaily.com>



Figura 34 – Casa-estúdio (Cidade do México, Luis Barragán, 1947). Fonte: <http://www.archdaily.com>

materiais, figurações, objetos e detalhes da arquitetura convencional e primitiva (MONTANER, 2001, pág. 95).

De maneira geral, Segundo Rubió, é possível identificar a retomada de uma maior preocupação com o contexto²¹ a partir da metade do século XX. O clima cultural posterior à Segunda Guerra Mundial muda por completo a noção de espaço e inicia um longo processo de revisão baseado, aparentemente, no retorno aos dados empíricos, menos abstratos, e comprometidos com a história e a identidade de um “sitio” (RUBIÓ, 1995, pág. 114 a 116).

Segundo Castello, “uma das principais fontes de mudanças nas bases do conceito de lugar se deve às tentativas de resposta que a área da arquitetura e urbanismo buscou dar em relação à hegemonia do ideário modernista, prevalecendo até pelo menos meados dos anos 1960” (CASTELLLO, 2006, pág. 79).

A busca por uma maior atenção ao contexto e a noção de lugar seguem como questões importantes nas tentativas de “renovação” (“releitura”, “superação” ou “reestruturação”, dependendo da abordagem) da arquitetura moderna nas décadas seguintes, com acontecimentos que têm consequências mais claras a partir dos anos 80 do mesmo século (CABRAL, 2006). Segundo Cabral, a partir da década de 1960 - no que a autora chama de “reestruturação do modernismo” - a cultura arquitetônica consegue atrelar o problema da cidade, do projeto do espaço público e da reconsideração do conceito de lugar ao conceito mais

²¹ Rubió utiliza o termo “sitio” para se referir ao contexto e o termo lugar para se referir a “categoria” própria da arquitetura.

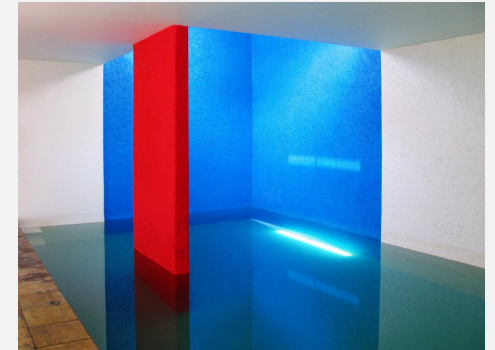


Figura 35 – Casa Giraldi (Cidade do México, Luis Barragán, 1976). Fonte: <http://www.archdaily.com>

abstrato de espaço moderno. E dentro do amplo feixe de tendências que se configuram na busca por “novos rumos” e novos “sentidos”²² para a arquitetura, diversas abordagens defendem a inclusão das particularidades do contexto na arquitetura.

Segundo a abordagem de Montaner (2001), ainda que uma parcela dos arquitetos do período tenha voltado sua atenção para as características do contexto²³, em linhas gerais, a sensibilidade em relação a ele esteve mais presente em obras exemplares do que na maior parte da produção arquitetônica.

No contexto brasileiro, Bastos e Zein (2010) consideram que a partir da década de 1970 é possível identificar uma mudança de postura dos arquitetos em relação ao contexto. Neste período, parte da produção procurou voltar sua atenção para o a “realidade” da intervenção²⁴. Os desdobramentos dessa busca são visíveis: “a vitalidade em episódios da arquitetura contemporânea brasileira dos anos de 1970 é tributária de uma conformidade com a realidade” (BASTOS; ZEIN, 2010, pág. 205). Entre os projetos “comprometidos com a realidade”, construídos neste período, Bastos e Zein citam o SESC Pompéia.

²² Algumas abordagens, como a desenvolvida por Nesbitt, denomina o período como “crise de sentido” ou “crise da pós-modernidade” (2008).

²³ Montaner utiliza o termo lugar para se referir tanto ao contexto quanto para as definições conceituais.

²⁴ As autoras utilizam tanto o termo “realidade” quanto lugar para se referir ao contexto.

1.4. Lina Bo Bardi e Lúcio Costa: casos exemplares da arquitetura moderna brasileira e referências fundamentais para o MP

Nunca nos cansaremos de repetir como, na América Latina, ao contrário de outros lugares do mundo, os melhores arquitetos modernos foram sensíveis ao passado. (SEGAWA, 2005, pág. 39, tradução nossa).

Ferraz valoriza intensamente o movimento modernista e antropofágico brasileiro, iniciado na década de 1920 (FERRAZ, 2011). Menciona a atuação de Oswald de Andrade e Mario de Andrade que “foram ao encontro das tradições antigas, das línguas e símbolos populares, como fontes de renovação, para criar, num diálogo ininterrupto com elas, o novo, o futuro” (pág. 25). Ressalta a importância de Costa na formação da arquitetura moderna brasileira e a contribuição de Lina em seu desenvolvimento. “O movimento brasileiro – e latino americano – partia de uma outra realidade e não comungava dos mesmos princípios das vanguardas europeias”. A “antropofagia” de Ferraz encontra em Lina uma referência decisiva. Lina é a referência mais explícita e declarada (FERRAZ, 2011). Costa o seu precursor.

Paradoxalmente, o novo era o que estava dado, o que existia desde sempre, visto que o espírito libertário, a inovação sem fronteiras, a surrealidade e o mundo dos sonhos já existia na América muito antes da chegada dos europeus. O novo era o velho, só faltava desnudá-lo. (FERRAZ, 2011, pág. 25).

A obra de Costa e Lina encontra-se entre os casos exemplares de uma arquitetura moderna erudita sensível aos aspectos contingentes e específicos de cada contexto. Parte de suas obras é formada por exemplares paradigmáticos para a arquitetura moderna brasileira

desenvolvida a partir da década de 1930, que tem a figura de Lúcio Costa como o grande mentor intelectual. O MESP²⁵ (1936-1945) é considerado o marco inicial da arquitetura moderna brasileira e inicia definitivamente a trajetória profissional de Costa²⁶ (COMAS, 2010). Ferraz faz menção a isto em seu livro, valorizando a importância de Costa para o nascimento da arquitetura moderna brasileira (2011, pág. 26).

Lúcio Costa, no início de sua obra já demonstrava sua capacidade de aproveitar as características ambientais e culturais do contexto como elementos de projeto dentro de uma linguagem moderna. Costa é um dos pioneiros na busca por uma arquitetura que estivesse preocupada com os aspectos contingentes e específicos do contexto e que representasse a cultura brasileira. “Ele elogiava a racionalidade da arquitetura vernácula brasileira e a mimava para fins técnicos, formais e iconográficos, como se pode ver nos apartamentos do Parque Guinle (1943-53) ou no Park Hotel de Friburgo (1945)” (COMAS, 2009, pág. 177). Costa propagava na arquitetura a necessidade de uma síntese entre tradição e modernidade e a busca pela afirmação da identidade brasileira.

A abordagem de Lina se aproxima das ideias de Costa. Segundo o antropólogo Antonio Risério, Lina desenvolvera “uma espécie de vivência antropológica do espaço do fazer arquitetural” (RISÉRIO, 2011). Essa vivência de Lina remete a Lúcio Costa e seus estudos sobre a arquitetura colonial brasileira e a aplicação deles na arquitetura. A cultura é um tema

²⁵ As obras do MESP e SESC serão abordadas no terceiro capítulo, a partir de alguns paralelos com o MP.

²⁶ E Oscar Niemeyer.

fundamental para Costa e Lina. Abordagem que influencia a obra de Ferraz e Fanucci. A arquiteta da chamada terceira geração da arquitetura moderna estabelece forte diálogo com a tradição e a cultura²⁷. Segundo Montaner, Lina “não propôs uma forma arquitetônica senão um método: um método para superar as limitações da própria modernidade que consistia em harmonizar a base cultural do passado e a riqueza e a vitalidade da cultura popular do passado com o projeto moderno de criar novas formas para uma nova sociedade” (2001, pág.14). Marginalizada em relação ao grupo dominante da arquitetura erudita por sua postura excêntrica, chegou a gozar ainda em vida amplo reconhecimento, uma vez que a nova geração a “redescobriu” (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 57; SEGAWA, 2005, pág. 24 e 25). Analisando a arquitetura de Lina, Bastos e Zein consideram que não chegam a ser “estranho(s) no ninho” – eram apenas “desvios de uma regra que, embora não existisse, mesmo assim prevalecia”. (BASTOS; ZEIN, 2011, pág. 57).

Ferraz demonstra particular interesse pela terceira geração moderna. Declara,

Olhar para nosso país e nossa cultura faz-nos admirar arquitetos que, mesmo sendo modernos e internacionais, também explicitam em suas obras a sua cultura e suas origens, como Luis Barragán, Luis Kahn, Sverre Fehn, Geoffrey Bawa, Aldo Van Eyk. Enfim, a chamada 3ª geração moderna. Seguindo a tradição brasileira, nós também “comemos e tentamos digerir” essa variedade de influências em nosso trabalho. (FERRAZ, 2011, pág. 30).

²⁷ Segundo Montaner, uma arquitetura mais “sensível” ou “adaptada” ao contexto pode ser vista nas obras de arquitetos da chamada “terceira geração”. (2001, pág. 38). O autor cita Lina Bo Bardi e Luis Barragán.

2. Cultura e contexto: eixos estruturadores das propostas

Pensar a arquitetura a partir da compreensão fenomenológica e como fato cultural tem sido uma importante ferramenta em nosso trabalho. (FERRAZ, 2011, pág. 30).

Na boa arquitetura universal, a sensibilidade em relação ao lugar sempre existiu. (FERRAZ, 2011, pág. 70).

Para Ferraz, a sensibilidade em relação a certas características do contexto²⁸ é uma condição da boa arquitetura. A partir da literatura abordada e da análise das obras, é possível identificar um grande interesse do BA pelo contexto de intervenção e sua cultura, características marcantes em algumas de suas obras, como na Sede do ISA e Conjunto KKKK, este último um antecedente decisivo para o MP. Mais do que interesse, poderíamos dizer que o contexto cultural é um eixo estruturador das propostas arquitetônicas do escritório. No texto de apresentação do último livro, Ferraz afirma: “Buscamos uma arquitetura criada a partir de profunda conexão com a cultura de cada lugar e seus protagonistas” (2011). O uso da palavra “conexão” evidencia que o contexto não interessa apenas aos autores de forma isolada. O interesse parece estar no processo dialético da intervenção arquitetônica, que sintetiza aspectos do contexto e de sua cultura com aspectos que os transcendem, e que, de certa maneira, são manifestados pela cultura arquitetônica dos autores. Um processo intrínseco do fazer arquitetônico, mas que, no caso dos autores, é consciente e sistemático.

²⁸ Ferraz utiliza o termo lugar.

2.1. Atuação profissional e algumas obras do escritório

O escritório possui uma produção bastante ampla, configurando um importante grupo profissional do país. Desenvolve projetos comerciais, residenciais e institucionais. Segundo Ferraz, tendem a não negar trabalhos, mas procuram desenvolver projetos com programas culturais.

Ao longo de 30 anos, temos atuado em todo tipo de projeto: obras públicas – algumas de cunho urbanístico –, recuperações e intervenções no patrimônio histórico, casas, desenho e produção de mobiliário, e muitos museus e exposições de arte em geral. Poderia dizer que não escolhemos nossos trabalhos, mas isto seria um blefe porque, de uma forma ou de outra, estamos sempre dirigindo nossas energias para as nossas preferências, mesmo que não deliberadamente. (FERRAZ, 2011, pág. 30 e 31).

Entre as obras institucionais é possível citar: Teatro Polytheama (Jundiaí, São Paulo, 1995); Conjunto KKKK (Registro, São Paulo, 1996 – 2002, figura 02); Requalificação do Bairro Amarelo (Berlim, Alemanha, 1997-1998); Sede do Instituto Socioambiental (São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, 2000, figura 01); Museu Rodin Bahia (2002), Museu do Pão (Ilópolis, Rio Grande do Sul, 2005-2007) e Grisbi Indústrias Têxteis (Polo Petroquímico de Camaçari, Bahia, 1980, 1987 – obra inacabada). Entre os projetos culturais não executados até a conclusão deste trabalho, se destacam o Centro Cultural Tacaruma (Recife, Pernambuco, 2002, figura 23); Museu Luiz Gonzaga (Recife, Pernambuco, 2010); Museu do Trabalho (São Bernardo do Campo, São Paulo, 2010) e o Centro de referência e Memória de Igatu (Andaraí, Bahia, 2008).

Entre os projetos residenciais, é possível citar as Casas Morumbi (São Paulo, 1999, figura 24), Cotia (Cotia, São Paulo, 1998), Ubiracica (São Paulo, 1996, figura 11), Muro Azul (São Paulo, 1994, figura 25), Tamboré (Barueri, São Paulo, 1989, figura 26) e Aldeia da Serra (Barueri, São Paulo, 1989).

O Edifício em Brasília (Distrito Federal, 2001, figura 22) é um exemplo dos edifícios com programa comercial. O escritório também desenvolve projetos para exposições culturais e produção de móveis. Em 1986, foi criada a Marcenaria Baraúna, destinada a executar mobiliário e objetos em madeira projetados no escritório.

Segundo Hugo Segawa, “Fanucci e Ferraz representam o que de melhor essa geração tem a mostrar na arquitetura brasileira atual” (2006). Jose Maria Montaner exalta a “tão qualificada obra” da dupla, “marcada pela consciência do valor público, social e cultural da arquitetura”. Carlos Eduardo Comas elogia a sensibilidade das intervenções e identifica uma característica marcante:

[...] uma vontade de inclusão e diversificação ponderada que se manifesta igualmente na técnica, no material e na composição arquitetônica, na articulação com o descampado ou o citadino, na referência à tradição erudita e à vernácula, mesmo quando a obra é nova por completo e nenhum despojo esteja em causa. (COMAS apud FERRAZ, 2011).

As análises de Comas e Montaner são precisas. Relatam certas motivações e abordagens profissionais da dupla e identificam o interesse em utilizar certas características do lugar e da cultura do lugar a partir de ideias estratégias próprias.

A análise de algumas obras do BA procura identificar aspectos relacionados ao assentamento (ou inserção) da obra no contexto e terreno, a organização do conjunto, as demandas de uso, sistemas construtivos e tratamento plástico. A análise final se direciona para aspectos que evidenciem a apropriação de aspectos do contexto, em particular da cultura e a síntese com a linguagem própria dos autores. Procura comparar estratégias, semelhanças entre as obras e mudanças de direção, e estabelecer relações com a trajetória do escritório. O recorte da análise volta-se para obras institucionais que tendem a apresentar mais semelhanças com o MP.

2.2. Theatro Polytheama, Jundiaí, São Paulo, 1995

Obra de restauração e ampliação de um pavilhão que abrigava o Theatro Polytheama inaugurado em 1911, destinado originariamente a acolher exposições de teatro, sessões de cinematógrafo, espetáculos circenses, entre outros. Localiza-se na Rua Barão de Jundiaí, 160, Centro, Jundiaí, São Paulo. O projeto previa a construção de um edifício anexo, que não foi construído e que acomodaria novo programa: composto por salas de ensaio, depósitos, oficinas, restaurante, choperia e *belvedere*. O programa seria distribuído em 3.158m². A equipe foi composta por Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, André Vainer, Marcelo Suzuki e Roberval Guitarrari. O projeto se iniciou em 1995 e no mesmo ano a obra foi parcialmente finalizada.



Figura 36 – entorno imediato do Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995). Fonte: Google Earth.



Figura 37 – Vista superior do conjunto (vista oeste). Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

Segundo Santos (2005, pág. 32), entre 1927 e 1928, o antigo edifício “sofreu reforma radical, quando perdeu sua aparência de pavilhão e ganhou uma fachada eclética em dois pavimentos, para se transformar num cine-teatro elegante, equipado tecnicamente com o que havia de mais moderno na época [...]”. Quatro décadas depois foi fechado, “arruinado por falta de manutenção, sem condições de funcionamento” (figura 38).

A primeira iniciativa para restauração do teatro foi coordenada por Lina Bo Bardi em 1986, com Marcelo Ferraz na equipe²⁹.

O propósito da arquiteta era recuperar o caráter original do espaço polivalente, propiciando-lhe condições técnicas para abrigar diferentes tipos de espetáculos, eruditos e populares. A fachada principal de um ecletismo singelo seria restaurada e uma circulação em forma de tubo náutico em concreto leve seria acoplada à fachada lateral, sobre o terreno vizinho, para permitir o acesso público às arquibancadas e galerias laterais. Os interiores seriam totalmente refeitos, pondo nu a estrutura original de ferro do telhado e o aparelhamento dos tijolos do velho pavilhão, aumentando o número de lugares e alargando a boca de cena e o fundo do palco, que se transformaria em janela aberta sobre a cidade. (SANTOS, 2005, pág. 32).

O projeto foi retomado em 1995 pelo escritório Brasil Arquitetura sem a participação de Lina “mas seguindo o mesmo princípio norteador” (SANTOS, 2005, pág.32).

³¹ O arquiteto André Vainer completava o grupo.

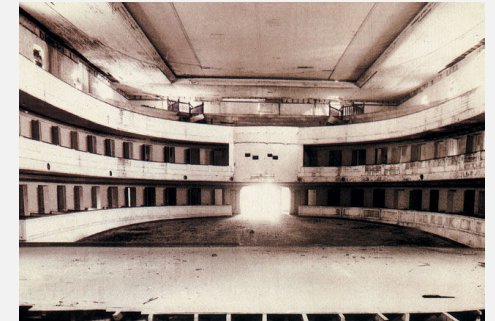


Figura 38 – Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 39 – Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

O terreno possui configuração praticamente retangular – com exceção da face oeste que é ligeiramente inclinada em relação às demais. Atravessa toda extensão da quadra e se conecta com a Rua Vigário J.J. Rodrigues. Apresenta um grande desnível a partir da fachada dos fundos (oeste) da antiga edificação. A diferença de nível entre a parte mais alta e mais baixa (Rua Barão de Jundiaí e Rua Vigário J. J. Rodrigues respectivamente) é de aproximadamente 15 metros (figura 43).

Quanto ao assentamento e organização geral do conjunto, o projeto contemplou novos blocos edificados que se organizam ao redor da antiga edificação e acomodam programas complementares e de apoio às atividades artísticas e administrativas. Dois deles estão justapostos às laterais da antiga edificação, mais baixos que ela e alinhados à divisa. O outro, o anexo não construído, seria localizado no fundo do terreno (oeste), separado fisicamente, mas conectado por uma passarela.

A edificação preexistente se mantém como elemento principal e ocupa a maior porção do lote. O antigo teatro, com três pavimentos e altura aproximada de vinte metros, contrasta com o entorno edificado da cidade de Jundiaí que na época do projeto apresentava predominantemente edificações baixas. Entre as poucas edificações altas do entorno próximo, se destacava um prédio residencial com onze pavimentos no lote vizinho, localizado ao sul. A fachada principal do antigo prédio é alinhada com o passeio da Rua Barão de Jundiaí, voltada para leste. Na nova configuração, os antigos recuos laterais foram preenchidos com os dois novos blocos de concreto, ligeiramente recuados em relação à antiga fachada. A partir da rua,

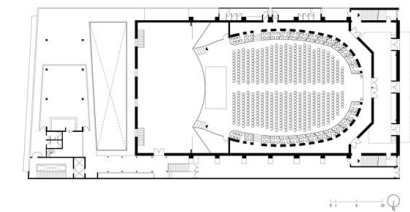


Figura 40 – Planta do térreo do Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

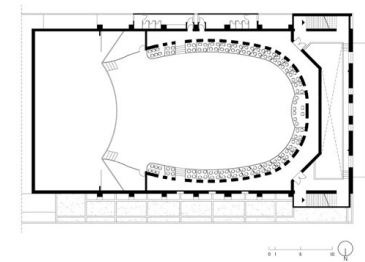


Figura 41 – Planta do 1º pavimento do Theatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

estes blocos parecem simétricos em relação à fachada, mas apresentam volumetrias ligeiramente diferentes.

Em relação aos acessos e demandas de uso para acomodar o fluxo do público, as três portas duplas de abrir principais que acessam o foyer foram levemente recuadas em relação à fachada, através de empenas, em concreto aparente, semelhante aos blocos laterais. Uma marquise metálica sobre estas três portas protege o acesso. Segundo Santos (2005, pág. 32), a marquise fazia parte da composição do antigo teatro e foi recuperada, com a substituição da cobertura por vidro (figura 39).

No novo bloco justaposto à lateral norte da antiga edificação existe uma quarta porta dupla que permite o acesso direto a partir da rua. Ao lado dela está localizada a bilheteria, com uma pequena cobertura de concreto. Este bloco lateral é composto por uma barra horizontal que acompanha a lateral do térreo do teatro. Configura uma galeria conectada a rua e permite o acesso ao palco e ao foyer, ambos localizados na antiga edificação. Também permite acesso a circulação vertical, que é acomodada em um volume que se eleva em relação à barra horizontal e está levemente recuado em relação à fachada principal. Na outra lateral foi implantado outro conjunto de circulação vertical. As circulações verticais estão nas extremidades do foyer. A galeria ofereceria acesso ao anexo, que estaria localizado ao fundo do terreno e conectado, por sua vez com a Rua Vigário J.J. Rodrigues. Na proposta original, se estabeleceria uma conexão entre as duas vias que margeiam o terreno. Esta estratégia evidencia uma intenção de conexão, continuidade, permeabilidade e acessibilidade urbana entre espaço público e o interior do lote,

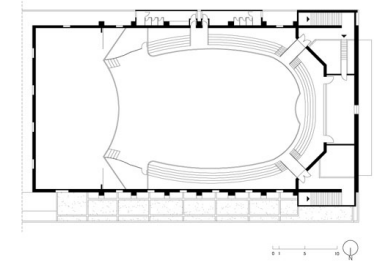


Figura 42 – Planta do 2º pavimento do Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

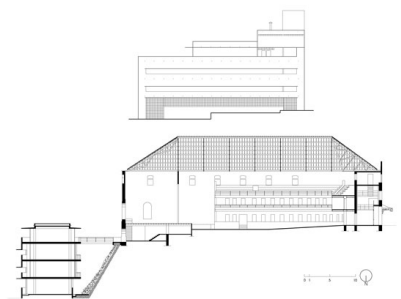


Figura 43 – Corte do conjunto e elevação frontal do anexo (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

uma estratégia que pode ser associada com algumas obras de Artigas, como o prédio da FAU-USP. Conforme mencionado, será aplicada também no MP.

A restauração do teatro contempla uma ampla reorganização dos ambientes internos e circulações. Inicialmente, o projeto pretendia utilizar do terreno vizinho para reorganizar o fluxo de público e artistas, o que não aconteceu. Dessa forma, o projeto utilizou a galeria do novo bloco justaposto a lateral norte como alternativa para acomodar o público. O *foyer* central localizado na antiga edificação, com pé-direito triplo tem acesso visual para as circulações verticais. Estas se conectam com a circulação horizontal que se estende ao redor dos camarotes e galeria superior, nos pavimentos superiores. No térreo, a circulação horizontal ao redor da plateia se conecta diretamente ao *foyer* central e a rua. Segundo Santos “manter a forma de ferradura da plateia, mas com abertura da boca de cena e aprofundamento do palco” foi uma diretriz de Lina que foi mantida na intervenção do BA. “Apenas não foi aberta a grande janela atrás do palco, como estava previsto” (2005, pág. 32).

As espessas paredes de tijolos maciços são exploradas plasticamente na nova proposta. Os contrafortes das laterais, incorporados nos novos blocos em concreto são deixados aparentes na galeria lateral (figura 45). A cobertura com estrutura de aço e telhas de barro é mantida e recuperada (figura 46). De maneira geral, as adições da intervenção são em concreto aparente.

Em relação ao tratamento plástico dos volumes e superfícies, Santos evidencia outra diretriz do projeto de Lina e adotado por Ferraz e Fanucci: “recuperar a verdade e simplicidade

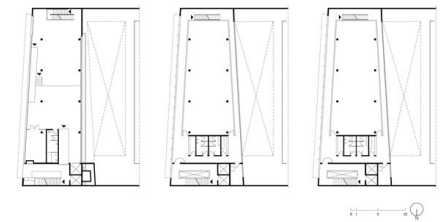


Figura 44 – Plantas do anexo (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 45 – Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

da estrutura e dos materiais do pavilhão original” (2005, pág. 32). Os tijolos maciços das paredes externas do antigo pavilhão são expostos tanto na face interna quanto externa. A estrutura do telhado em aço se transforma em um elemento de destaque dentro do teatro. Mistura-se com a estrutura do pavimento técnico sobre o palco. Duas tubulações metálicas aparentes do ar-condicionado quebram o ritmo e o paralelismo das tesouras metálicas da estrutura do telhado. O piso e os revestimentos aplicados nos ambientes da plateia, camarote e galeria superior são de madeira pau-marfim, com tonalidade amarelada e clara, próxima da textura dos tijolos aparentes ao fundo da circulação que envolve o ambiente. A parede que separa estes ambientes, com textura porosa e irregular é azul na parte interna ao palco. Uma textura e coloração que remete as casas de Barragán. A cor combina com as poltronas da plateia (figura 47). Os guarda-corpos e corrimãos são metálicos.

No tratamento do espaço da plateia foram especificados materiais que deveriam, pela “nobreza” e pelo desenho, estabelecer um contraste com a rusticidade do invólucro original: pau-marfim nos pisos e arquibancadas, pintura azul-ultramar nas paredes, prateado nas portas dos camarotes e nas frisas, pesadas cortinas de veludo vermelho no placo e uma escultura-lustre do artista José Roberto Aguilar. (SANTOS, 2005, pág. 32).

A galeria lateral tem abertura zenital que ilumina os contrafortes de tijolo aparente do antigo prédio e os pisos de pedra com formato irregular e as paredes em concreto, também aparentes da nova intervenção. O piso de pedra se estende até o foyer.

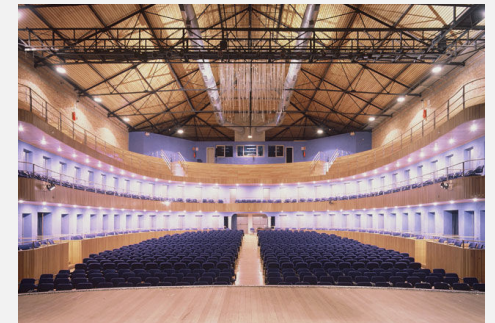


Figura 46 – Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

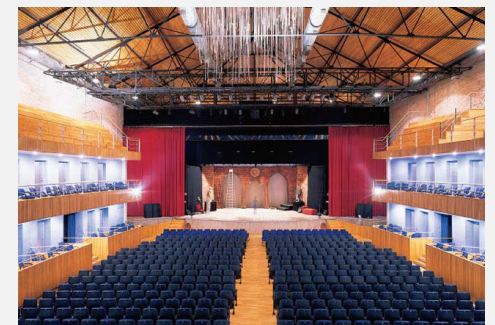


Figura 47 – Teatro Polytheama (Brasil Arquitetura, São Paulo, 1995 Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

“Na fachada principal, os relevos decorativos foram propositadamente dissolvidos pela pintura, branca e homogênea, transformando-se em sutil citação eclética” (SANTOS, 2005, pág. 32). Os novos volumes são mais baixos e menores que o antigo edifício, com destacada hierarquia superior em relação aos primeiros.

Os novos blocos laterais são estruturados pelas empenas de concreto aparente, sem pilares aparentes. No projeto, o anexo por sua vez possui pilares aparentes, recuados em relação às extremidades da laje. As paredes são descoladas dos pilares, com exceção das situações onde coincidem com os blocos rígidos da circulação vertical e blocos dos sanitários.

Em síntese, no Theatro Polytheama, as adições volumétricas foram preferencialmente realizadas com outros materiais em relação àqueles que compõem a preexistência. O concreto aparente configura o material predominante nas adições. É recorrente a exploração plástica dos materiais e estruturas originais, como a exposição das texturas do tijolo maciço, dos contrafortes e das partes do telhado. As adições acabam assim estabelecendo relações de semelhança com a preexistência, uma vez que foram utilizados novos materiais brutos e expostos. Por outro lado, a obra também explora o uso de revestimento poroso e colorido em parte das paredes existentes. Novamente se estabelece relações de semelhança uma vez que a coloração e textura de certos materiais novos, como a madeira aplicada no interior do teatro se assemelha a rugosidade e coloração dos tijolos. Relações de contraste se estabelecem para destacar a hierarquia do teatro em relação aos volumes novos.



Figura 48 – Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 49 – Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

A edificação original é valorizada também pelo enquadramento que os novos volumes laterais estabelecem na fachada principal. A preocupação com a integração do conjunto em relação ao espaço público, o que eleva a permeabilidade e acessibilidade da obra é uma característica da intervenção.

2.3. Sede do Instituto Sócioambiental (ISA), São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, 2002

A obra envolve a construção de novo edifício (figura 48 e 49) para a Sede do Instituto Socioambiental (ISA). Contempla um pequeno auditório, sala de reuniões/exposições (figura 50), apartamentos para pesquisadores visitantes, arquivo e terraço para atividades de lazer e convívio (figura 51). Acomodados em 1.083m², em um terreno às margens do Rio Negro, em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. O projeto se inicia em 2000 e em 2007 a obra é concluída. A equipe era composta por Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anderson Freitas, Bruno Levy, Cícero Cruz, Gabriel Grinspum, Juliana Antunes, Pedro Barros e Rodrigo Izecson.

O terreno tem dimensões horizontais que se aproximam de um quadrado com aproximadamente 19 metros de lado. Uma das faces é ligeiramente inclinada, configurando na verdade um trapézio (figura 52). A frente do terreno, conectada a rua, se volta para o Rio Negro, com orientação para sul.



Figura 50 – Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 51– Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

Quanto ao assentamento e organização do conjunto, a volumetria é composta por um único bloco, que configura um prisma retangular, com aspecto cúbico, onde a base quadrada possui 16 metros de lado. Assenta-se recuado das divisas, sobre uma plataforma que se eleva em relação à rua por toda a extensão do lote. A edificação possui cor branca e aberturas pontuais. É envolto por uma “casca” que segundo os autores “veste” o cubo (FERRAZ; FANUCCI, 2012).

A “casca” é composta por tábuas de madeira, fixadas verticalmente na menor dimensão, formando um ritmo horizontal sobre o cubo branco. Os planos verticais configuram guarda-corpos ou anteparos. Por trás destes planos, a casca configura-se em varandas, com as tábuas fixadas na horizontal. Por fora da elevação principal, os planos verticais formam dois grandes retângulos, fixados em alturas diferentes e que se dobram nas laterais. Nelas, as tábuas acompanham a inclinação da escada, formando figuras irregulares (figura 49). A casca se apoia no cubo em delgados pilares, também de madeira, afastados das paredes externas do monobloco. Os pilares também sustentam uma cobertura circular, que se assenta sobre o cubo branco, sem tocá-lo. Configurando assim um grande terraço aberto nas laterais. A cobertura segue um sistema tradicional indígena (figuras 55 a 59). Abaixo do terraço, o programa se distribui em mais dois pavimentos.

Em relação às demandas de uso, o térreo acomoda um salão multiuso, que pretende atender a demanda para conferências, exposições e trabalho. Este ambiente se conecta diretamente com o exterior. Ao fundo, se configura um bloco interno, que acomoda o arquivo, dois blocos de sanitários e um pequeno espaço para infraestrutura. As laterais deste bloco são

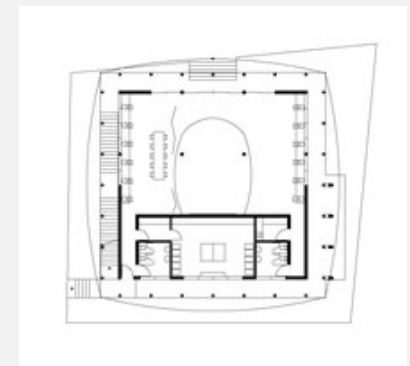


Figura 52 – Planta do térreo (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

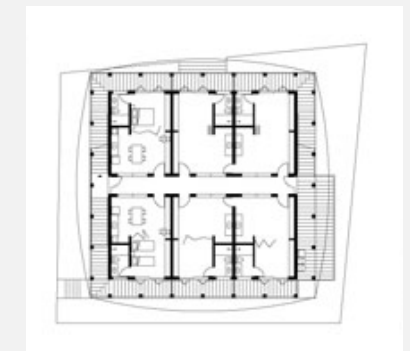


Figura 53 – Planta do 1º pavimento (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

descoladas parcialmente das paredes externas do monobloco, elevando a fluidez do programa e evitando que as portas se abram diretamente para o salão multiuso. Embora exista um ponto cego em uma das laterais, a configuração se assemelha à estratégia muito utilizada na arquitetura brutalista, onde era comum a “divisão fluída do programa num espaço contínuo que se reconhece o mote de Mies”, conforme apresentado anteriormente. O deslocamento também permite que se acesse o exterior da edificação e à circulação vertical, que é totalmente externa. Ela conduz aos pavimentos superiores, que acomodam o restante do programa. As varandas contornam parte do monobloco, nos dois pavimentos superiores.

O primeiro pavimento acomoda seis apartamentos para pesquisadores visitantes, dos quais três deles possuem abertura para a orientação norte e os demais para sul. Os dois conjuntos de três apartamentos são separados por um corredor central que corta o bloco ao meio. No projeto, os apartamentos possuem uma sala - com mesa de jantar e uma bancada de trabalho - integrada com cozinha. Cada apartamento possui uma suíte, que é separada da sala por portas de correr.

O segundo pavimento acomoda o terraço parcialmente aberto nas laterais e coberto - que ocupa a maior parte da área - e um bloco na porção sul, que acomoda um pequeno auditório para reuniões, um espaço para infraestrutura, dois blocos de sanitários e uma copa.

Segundo Santos (2005, pág. 84), a “casca” que envolve o prisma retangular oferece proteção às intempéries e sombreiam suas paredes, “propositalmente recuadas”. A estratégia oferece particular benefício nas laterais oeste e leste, onde a “casca” se torna mais denso pelos

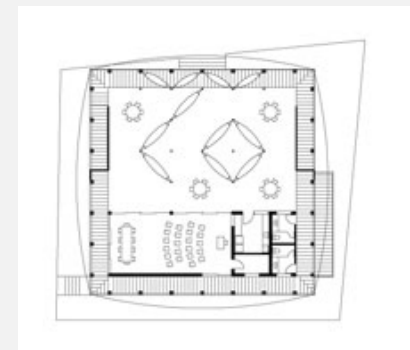


Figura 54 – Planta do terraço (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

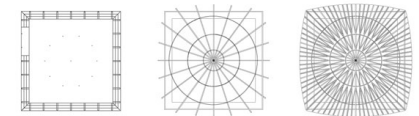


Figura 55 – Esquema construtivo da cobertura (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

fechamentos laterais das escadas. A sacada do primeiro pavimento voltada para a orientação sul protege a área próxima à entrada ao salão multiuso no térreo e estabelece uma sutil transição entre o espaço público e privado.

Quanto ao sistema construtivo, o prisma retangular é de alvenaria com alguns pilares aparentes no térreo e no terraço. No segundo pavimento os pilares são absorvidos pelas paredes. Santos afirma que em relação à estrutura da cobertura, que foi desenvolvida a partir da cultura construtiva local, o “cálculo inicial, realizado por engenheiros especializados a partir do desenho dos arquitetos, foi posteriormente submetido aos índios que habitam a região e que deverão construir essa cobertura amarrada, sem juntas, encaixes ou pregos” (2005, pág. 84).

Em relação ao tratamento plástico dos volumes e superfícies, a alvenaria do bloco é revestida com reboco, pintado na cor branca. A madeira se apresenta na cor natural e a cobertura é revestida com cipó. O vidro das aberturas completa a paleta de materiais da proposta.

Em síntese, o projeto exemplifica a apropriação de elementos do contexto cultural junto ao repertório da dupla. Nas palavras de Santos,

O projeto para a sede do ISA, localizada no seio da Amazônia, às margens do rio Negro, iniciou-se com um gesto racionalista: um cubo branco de alvenaria, tendo como base um quadrado de 16 metros de lado e três pavimentos de altura. Bloco único como a maloca construída no mesmo local para abrigar os encontros anuais da federação de 22 povos indígenas que ocupam a área de



Figura 56 – Corte (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

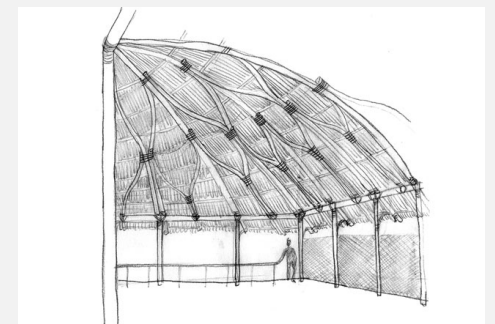


Figura 57 – Croqui da cobertura (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

reserva na região, o prisma recupera, na sua confecção, antigas tradições construtivas locais. A maloca grande, assim como o cubo branco, representa também o trabalho coletivo e a festa. (SANTOS, 2005, pág. 84).

Em relação à cobertura, afirma: “com apenas algumas adaptações sugeridas, o desenho geral foi confirmado, sintetizando a sofisticação da proposta estrutural com a técnica construtiva local, fundidas para afirmar mais uma vez a dinâmica tradicional da cultura brasileira” (pág. 84).

2.4. Museu Rodin (atual Palacete das Artes), Salvador, Bahia, 2002

A obra envolveu a restauração do Palacete Comendador Catharino (figura 60) para abrigar a coleção de arte da primeira filial do Museu Rodin fora da França e a construção de um novo edifício para abrigar exposições temporárias, bar-café e nova infraestrutura (figura 61). O programa educativo e cultural está distribuído em aproximadamente três mil metros quadrados, divididos quase que igualmente entre o palacete e o novo anexo, que praticamente possuem mesma área total construída: aproximadamente 1.500m². O Museu se localiza na Rua da Graça, 289, bairro da Graça, Salvador, Bahia. O terreno do projeto possui 4850m². O projeto teve início em 2000 e a obra foi concluída em 2006. No mesmo ano da inauguração, recebeu o primeiro lugar da Bienal de Arquitetura da Venezuela e o segundo lugar na Bienal de Arquitetura Argentina. A equipe era composta por Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Cícero Ferraz Cruz, Albert Sugai, Bruno Levy, Gabriel Grinspum e Rodrigo Izecson.



Figura 58 – Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 59 – Sede do ISA (Brasil Arquitetura, Amazonas, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

O Palacete do Comendador Bernardo Martins Catharino, também chamado de “Villa Catharino”, concluído em 1912, foi projetado pelo arquiteto italiano Rossi Baptista e decorado por Oreste Sercelli. Segundo Baltar, o palacete é um dos exemplares mais significativos da arquitetura residencial do início dos Novecentos em Salvador. “Um edifício que representa o processo de mudança dos anseios das classes mais abastadas, que, abandonando as zonas mais tradicionais, migram para os novos loteamentos dos bairros nobres onde edificam suas casas de *architectura moderna*” (BALTAR, 2006, pág. 90). Segundo Baltar, na época de sua construção o palacete ocupava terreno de aproximadamente 17 mil metros quadrados, cujos limites faziam divisa com a Rua da Graça – endereço nobre desde o início da Republica.

A edificação ocupa porção a do lote próxima à rua, com um jardim no recuo frontal e ao redor da edificação. Um pomar, horta, estábulo, garagens e quadras esportivas também fizeram parte do programa construído. O extenso programa do palacete³⁰ foi distribuído em quatro pavimentos, sendo um deles o sótão (2006, pág. 93 e 94).

Em 1986, o palacete é tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico Cultural (IPAC) da Bahia. Júnior (2007) apresenta avaliação semelhante à Baltar em relação à importância do palacete. Segundo o autor, a edificação eclética é um dos mais significativos exemplares da residência urbana da burguesia baiana do início do século passado. Tornou-se o primeiro imóvel de estilo eclético tombado pelo IPAC. Após o tombamento, o palacete abrigou a Secretaria

³² O palacete possuía dez dormitórios apenas na parte íntima.



Figura 60 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 61 – o anexo (à direita) do Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

Estadual da Educação e Cultura e os Conselhos Estaduais de Educação e de Cultura, até ser destinado a sediar o Palacete das Artes Rodin Bahia.

Segundo Baltar, a semelhança entre o palacete e o edifício onde está instalado o Museu Rodin em Paris foi uma das razões de escolha do local para sediar a nova filial.

Para esta finalidade, o prédio foi escolhido por um conjunto de características favoráveis, sendo uma delas o fato de guardar uma relativa semelhança com o Hotel Biron, local onde está instalado o Museu Rodin Paris (edificação do século XVII), uma vez que o estilo eclético guarda fortes referências arquitetônicas francesas. (BALTAR, 2006, pág. 67).

Segundo Santos, a primeira exigência do Museu Rodin para sua nova filial foi encontrar “uma sede que pudesse ter significado cultural para a cidade e que atendesse a todos os requisitos técnicos para atender as cerca de setenta peças originais em gesso, parte do acervo do museu em Paris”. Além disso, a adaptação dos ambientes do antigo edifício ao novo uso e a construção do anexo para ampliar as possibilidades do museu eram operações que deveria ocorrer em harmonia com a arquitetura do palacete tombado. A impossibilidade de não poder sacrificar nenhuma das árvores centenárias do terreno compunha outro condicionante do projeto. Segundo a autora, “tanto o restauro como as novas intervenções tiveram como objetivo dotar a edificação da infra-estrutura necessária, adequando os espaços às atividades previstas para o museu” (SANTOS, 2005, pág. 98).

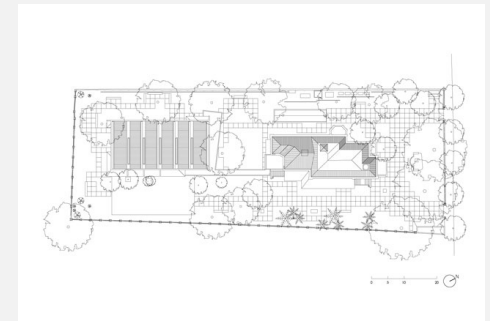


Figura 62 – Planta de cobertura (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

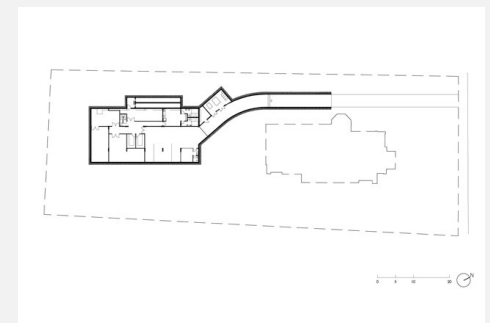


Figura 63 – Planta do subsolo (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

Em 2002, ano em que se inicia o projeto do BA, diferente da situação da época da construção do palacete, o terreno se encontra envolto pela estrutura urbana consolidada. Apesar disso, a relação com a Rua da Graça (face norte) se mantém semelhante. Em função disso, o acesso ao lote e ao palacete é mantido, conforme situação original. Ao entrar no terreno, o visitante acessa as escadarias que conduzem ao primeiro pavimento da antiga edificação ou ao jardim.

Quanto aos demais aspectos do assentamento e organização espacial, o projeto contempla novo projeto paisagístico, com piso executado com pedra portuguesa em duas tonalidades e bancos em concreto aparente. O piso de pedra e os jardins formam figuras retangulares (figura 64). O projeto contempla ambientes de destaque na área aberta, como o “jardim de esculturas”, uma esplanada contígua ao bloco novo, uma área destinada para a escultura *A porta do Inferno* e outra para “utilidades”. Outras três esculturas de Auguste Rodin foram incorporadas aos jardins do Palacete. Junto à divisa com a rua, na borda oeste, se encontra a portaria.

A nova edificação possui altura menor em relação ao antigo palacete (figura 65). O comprimento e largura são semelhantes. Segundo Santos, “respeitar a escala do edifício histórico e afirmar a contemporaneidade do novo bloco e criar soluções físicas de continuidade e fluidez para o conjunto” foram algumas das principais premissas de trabalho dos arquitetos (SANTOS, 2005, pág. 98).

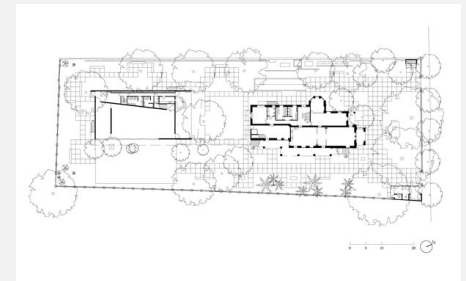


Figura 64 – Planta do térreo (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

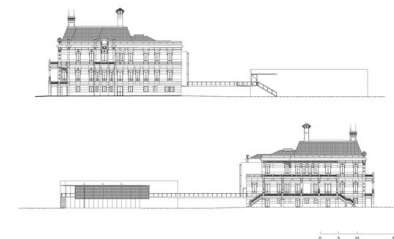


Figura 65 – Elevações (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

A edificação nova se encontra ao fundo do terreno, na porção sul, separada fisicamente do palacete. Uma das estratégias que reforçam a continuidade do conjunto é representada pela passarela de concreto protendido, sem pilares de apoio, com 3m de altura, braço que se estende na direção do novo edifício, proporcionando ainda a visão privilegiada da escultura “A porta do Interno”. A passarela acessa a face oeste do primeiro pavimento do novo edifício e passa a ser coberta quando o volume se torna envidraçado. A cobertura de concreto é uma extensão da laje que se projeta para fora do volume principal. Possui largura e materialidade semelhante à passarela. A passarela contorna a lateral do novo edifício e termina em uma escada, ainda coberta pela projeção. A passarela elevada configura uma cobertura sobre a ligação térrea entre os dois edifícios.

Novamente se verifica a separação física entre a preexistência e as novas edificações, semelhante ao Theatro Polytheama e ao MP, conforme mencionado. A passarela de conexão também antecipa uma estratégia que será utilizada no MP e que por sua vez pode ter antecedente nas passarelas da FAU-USP e do SESC, conforme se verificará posteriormente.

Em relação às demandas de uso, o zoneamento para os três pavimentos do palacete se estrutura com a recepção e atividades de ação educativas distribuídas no térreo, áreas de exposição para as peças da coleção Rodin nos dois pavimentos superiores e atividades administrativas no sótão – recuperado para uso e com nova escada de acesso.

Dessa forma, no pavimento térreo do palacete estão acomodadas a sala dos monitores, a loja e o ambiente de acolhimento e oficinas. O Primeiro piso acomoda salas de exposições do

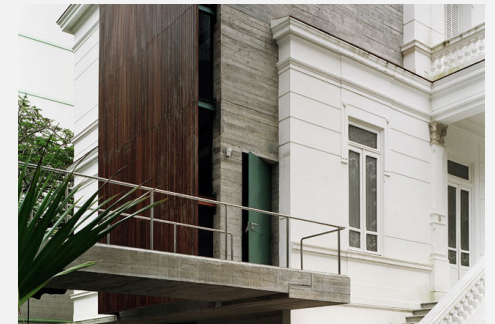


Figura 66 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

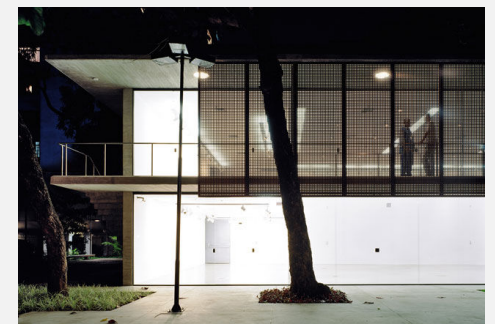


Figura 67 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

acervo, a biblioteca e ambiente para pesquisa. O segundo pavimento do palacete acomoda salas de exposição do acervo. Um novo “sistema de circulação vertical”, dotado de escada ao redor do elevador, foi inserido na porção sul do palacete, para atender o público e funcionários. Configura um prisma de concreto aparente que se estende para além dos limites físicos do palacete e oferece acesso a passarela (figuras 66 e 68). Neste processo, algumas paredes externas da antiga edificação foram retiradas.

No Anexo, o zoneamento se estrutura com as novas exposições no térreo e primeiro pavimento, café-restaurant no térreo, e reserva técnica e outros ambientes que acomodam a infraestrutura no térreo e subsolo. O anexo passou a ser chamado de Sala Contemporânea pelos responsáveis do Museu.

De maneira mais detalhada o subsolo acomoda a reserva técnica, casa de máquinas, reservatório de água, ambiente para funcionários, central de controle e cabine primária. Uma rampa para veículos conecta o subsolo ao espaço aberto, na lateral oeste do terreno. O pavimento térreo acomoda dois blocos de sanitários, sala de exposições temporárias, reserva técnica e apoio, cozinha e café. O café se organiza em um ambiente coberto, aberto na lateral que voltada para a fachada de fundos (sul) do palacete. O primeiro pavimento acomoda exposições temporárias - em um mezanino (figura 69) com formato de “U”, de onde se visualiza a área de exposições do térreo - e um “ponto de observação” da obra Porta do Inferno - uma espécie de varanda na projeção externa e descoberta do piso. Que por sua vez se conecta a passarela e a uma escada aberta nas fachadas de fundos do novo edifício que conduz ao pavimento térreo.



Figura 68 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 69 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

O novo edifício possui grandes panos de vidro para oeste. Os vidros são fixos em quase toda a extensão, presos diretamente na laje e sem caixilhos aparentes. No primeiro pavimento, uma treliça de madeira se fixa à passarela e junto com ela protege os panos de vidro da incidência direta dos raios de sol. Uma “sobrepele protetora que cobre parte da fachada” (SANTOS, 2005, pág. 98). Treliça semelhante foi utilizada no prisma inserido no antigo palacete. O novo bloco possui iluminação natural proporcionada pelas aberturas zenitais da cobertura.

O café, localizado do novo edifício se abre para o espaço aberto do térreo e para o palacete na orientação norte. A fachada sul não possui aberturas. A fachada leste possui um rasgo em uma das extremidades, configurando duas aberturas, uma no térreo e outra no primeiro pavimento.

O novo edifício se estrutura nos planos verticais de concreto aparente, com antecedentes nas “caixas autoportantes” do brutalismo paulista. Sem pilares aparentes - com exceção do subsolo, que possui um pilar retangular na maior sala destinada à reserva técnica -, os demais apoios verticais se misturam com os fechamentos, diluindo-se nos volumes internos panos de concreto.

O material predominante das adições volumétricas é concreto aparente. O vidro aparece nos amplos panos de vidro da nova edificação. A madeira aparece nas duas grandes treliças e no corrimão do mezanino. O metal aparece nos guarda-corpos. O piso é de concreto. No

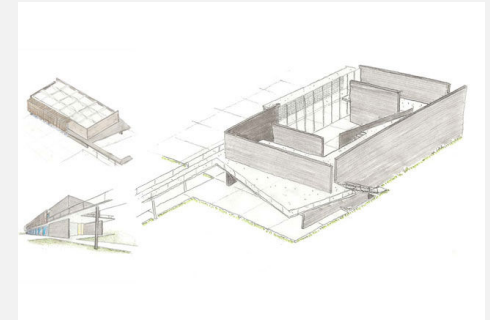


Figura 70 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

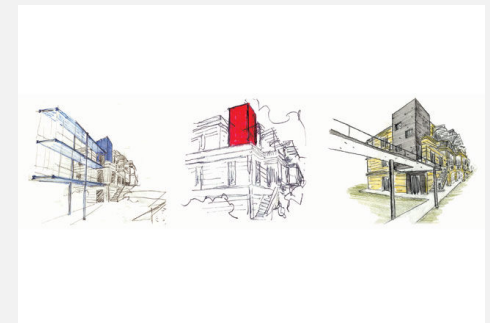


Figura 71 – Estudos para o prisma com a circulação vertical (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

palacete a madeira é o material predominante do sótão. Nos demais pavimentos, o reboco com pintura é o revestimento dos planos verticais. O piso é de madeira.

Em síntese, “o resultado pode ser lido como uma situação de confronto e entendimento entre os dois momentos históricos claramente lançados” (SANTOS, 2005, pág. 98). Talvez essa estratégia de confronto e entendimento seja uma forma de abordagem do BA para as obras de maneira geral. Nas situações com pré-existências marcantes, a estratégia se torna mais evidente. As relações entre passado (preexistências) e intervenção (acréscimos, alterações e novas edificações) são estabelecidas com intenções de contraste e analogia (semelhança ou proximidade). Em geral, os contrastes são em relação aos materiais, estruturas, escala (dimensões), hierarquia, e as analogias se configuram através das relações compositivas, alinhamentos, uso de materiais que tradicionais como a madeira e na utilização de elementos contemporâneas pontuais nas antigas edificações, como é o caso do Museu Rodin. Seria possível dizer que o uso do concreto também estabelece relações de analogia, uma vez que embora seja um material moderno, é pétreo e tectônico como as obras antigas, neste caso, o palacete.

Dois edifícios, dois momentos históricos que conversam num jardim centenário, definem um espaço cultural que se pretende ponto de encontro e área de convívio, um espaço de agregação de valor e de vida (SANTOS, 2005, pág. 98).



Figura 72 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

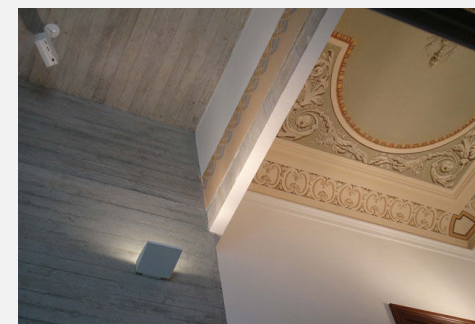


Figura 73 – Museu Rodin (Brasil Arquitetura, Salvador, 2006). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

2.5. Conjunto KKKK, Registro, São Paulo, 1996-2002

No Conjunto KKKK (figura 74 e 75), antigos galpões industriais de uma empresa japonesa - que teve grande relevância para a formação do Vale do Ribeira e estavam em estado de abandono - são recuperados para abrigar um novo centro educacional e cultural, cuja temática aborda a imigração japonesa. Localizado na cidade de Registro, São Paulo, o projeto se inicia em 1996 e a obra é finalizada em 2002. A equipe era composta por: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anderson Freitas, Carlos Ferrata, Carmem Ávilla, Cícero Cruz, Fabio Mosaner, Juliana Antunes, Paulo Alves e Pedro Barros.

A cidade de Registro, na região sul do estado de São Paulo, abrigou grande número de imigrantes japoneses que chegaram nos primeiros anos da década de 1910. Os galpões, implantados ao longo das margens do Rio Ribeira do Iguape – antigo acesso para a cidade – sofreram os primeiros revés durante a Segunda Guerra Mundial, quando a Companhia KKKK foi banida do país. A situação se agrava com as mudanças econômicas e crescente importância do transporte rodoviário. A partir de 1950 o conjunto tornou-se economicamente superado. Em 1987 foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do estado de São Paulo (CONDEPHAAT). Neste ano, os galpões se encontravam bastante deteriorados.

Segundo Santos (2005, pág. 42), a prioridade do projeto foi “a restauração de um patrimônio histórico reconhecido por tombamento estadual, cujo remanescente físico é depositário da história do município e da origem de grande parte de sua população”. Para a



Figura 74 – Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 75 – Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

autora, o segundo aspecto importante do Conjunto KKKK é 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” (figura 76).

A iniciativa para a reciclagem dos galpões junto com um novo desenho paisagístico da orla urbana do rio foi sugerida pelos próprios arquitetos (BASTOS; ZEIN, 2010, pág. 385). Seguindo uma estratégia de prospecção e “invenção do programa” que será recorrente no escritório. Estratégias que se repetirão no MP.

Na maioria das vezes, temos participado da construção dos “programas”, trabalho esse que extrapola o ato de projetar, estrito senso. Sonhamos e projetamos os comportamentos futuros daqueles que utilizarão os espaços [...]. (FERRAZ, 2011, pág. 31).

O novo programa é múltiplo: Memorial da Imigração Japonesa que conta com “significativo acervo de obras cedidas por artistas plásticos de origem japonesa radicados no Brasil, além de fotografias, ferramentas, peças industriais e objetos doados pela população” (SANTOS, 2005, pág. 42); centro de convivência; de exposições; administração e centro de capacitação de professores da rede pública paulista.

Em relação ao assentamento e organização espacial do conjunto, os arquitetos optaram pela demolição dos anexos, criaram interiores novos, fecharam o vão entre os antigos galpões com treliças de madeira compondo um pátio, anexaram um volume externo para acomodar o novo elevador (figura 75), projetaram uma marquise em concreto que articula os galpões e



Figura 76 – Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.



Figura 77 – Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

oferece acesso coberto (figura 77). A marquise, além de cumprir questões funcionais, reinterpreta a antiga circulação original, que por sua vez possuía um telheiro e estabelece conexão com aspectos do lugar. No interior dos galpões, a infraestrutura necessária às novas funções administrativas e pedagógicas foi acomodada em blocos soltos de dois pavimentos, interligados entre si por escadas e passarelas de concreto.

Um teatro com capacidade para 250 pessoas completa o programa (figura 78). Este volume, implantado na sequência do alinhamento dos armazéns é separado fisicamente dos galpões e da marquise. Consiste em um paralelogramo branco, com saliências nas duas faces menores, das quais, uma delas constituiu a entrada do público e outra uma abertura no palco, que permite o acesso visual aos galpões. Além destas duas grandes aberturas, gárgulas para o escoamento de água pluvial, pequenas janelas quadradas que iluminam os ambientes auxiliares (figura 79) e uma portinhola lateral que permite acesso ao palco, perfuram o grande volume branco (BASTOS; ZEIN, 2010, pág. 385).

Santos considera que, metaforicamente, o teatro faz um gesto simbólico de reverência típica da cultura japonesa aos galpões.

Em linguagem simples, clara e geométrica, o teatro afasta-se e se diferencia dos galpões, mas mantém o alinhamento e uma relação de escala com eles. Não confunde, não agride, mas também não se submete. Como o leve reclinar do corpo num cumprimento tradicional japonês. (SANTOS apud FANUCCI; FERRAZ, 2005, pág. 43).



Figura 78 – Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

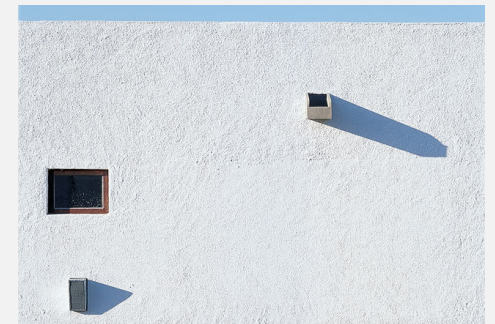


Figura 79 – Conjunto KKKK (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

Em relação ao tratamento plástico, predomina o revestimento com reboco com textura rugosa, ora branco, como no caso do teatro, ora com uso de cores intensas, como no caso do azul de alguns dos novos volumes internos dos galpões. A abordagem remete ao Theatro Polytheama. O concreto aparente aparece na marquise e nas passarelas, escadas e pisos dos antigos galpões.

Segundo Bastos e Zein, “este trabalho presta tributo à recuperação do SESC-Pompéia ocorrida vinte anos antes”.

O trabalho do Sesc e a militância de Lina Bo Bardi fecundaram os debates sobre preservação e ampliaram as ideias sobre o que deveria ser considerado importante para as identidades das nossas cidades. Ferraz e Fanucci também aceitaram, como ferramenta de desenho, um contraste radical entre edifícios velhos e novos, mas só aparentemente: edifícios velhos e novos compartilham, tanto no KKKK como no Sesc de Lina Bo Bardi, o mesmo gosto por materiais brutos e expostos que busca reconciliar indústria e manufatura, as necessidades e tecnologias contemporâneas e as necessidades artísticas perenes ao ser humano (BASTOS; ZEIN, 2010, pág. 385).

A abordagem de Bastos e Zein evidencia relações de analogia e contraste. O contraste radical entre o “novo” e o “velho”, que remete a herança moderna de Lina, e a marca da arquitetura contemporânea, citados acima por Zein e Bastos, é uma das estratégias arquitetônicas aplicadas no KKKK para diferenciar as pré-existências da nova intervenção. A

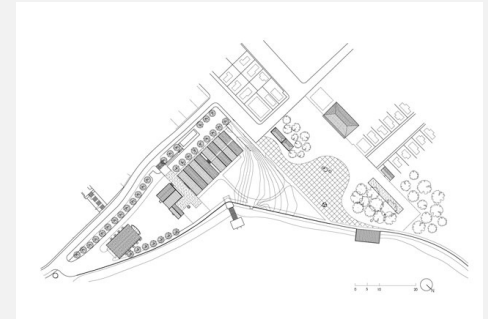


Figura 80 – Implantação do conjunto (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002).
Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

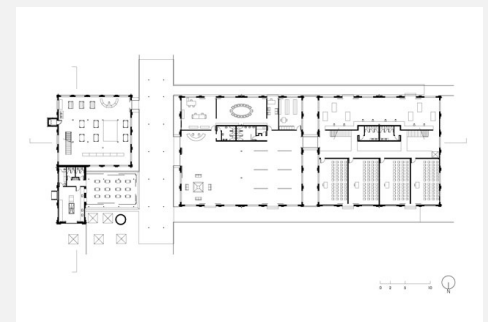


Figura 81 – Planta baixa dos galpões (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002).
Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

analogia, semelhante ao caso do Museu Rodin e Polytheama, se estabelece pelo “mesmo gosto por materiais brutos e expostos”, entre outros aspectos.

No KKKK, ao mesmo tempo em que os aspectos do contexto são marcantes na proposta – os galpões pré-existentes estruturam o conjunto, uma vez que compõem a maior parte do volume edificado, o teatro se alinha com eles e possui largura semelhante e o conjunto se articula com a cidade e com o rio, e a história e a cultura da região compõem a temática do memorial – a cultura arquitetônica dos autores se mantém evidente. A intervenção tem viés contemporâneo. Segundo Segawa, o Conjunto aborda “a tão contemporânea questão das frentes à água” – no caso, “o parque Beira-Rio ao longo do rio Ribeira de Iguape, no qual a escultura em aço de Tomie Ohtake protagoniza a devolução de um extenso trecho urbano ao usufruto público” (2006). Por outro lado, a associação da nova intervenção com elementos que remetem à memória da cidade e sua cultura parece contribuir para a construção de um lugar da memória.

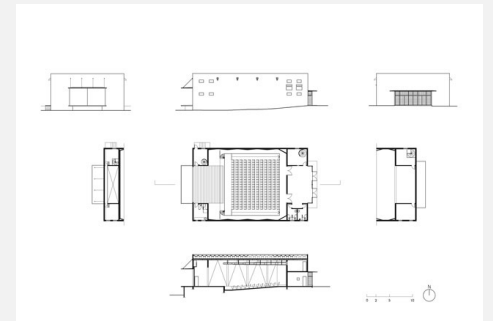


Figura 82 – Planta do teatro (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

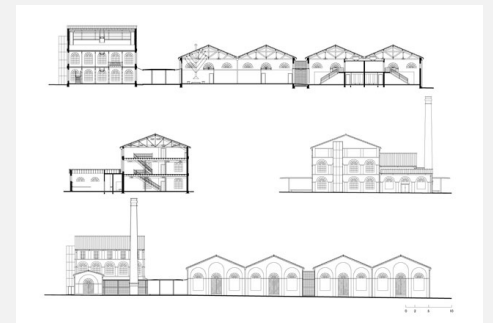


Figura 83 – Cortes e elevações do conjunto (Brasil Arquitetura, São Paulo, 2002). Fonte: FANUCCI; FERRAZ, 2012.

II.O MUSEU DO PÃO: cultura arquitetônica e cultura do contexto

1. Da apresentação geral

O MP, construído em Ilópolis (figura 84), Rio Grande do Sul, envolve um antigo moinho restaurado, duas pequenas edificações novas e um espaço aberto (figuras 86 e 87). O museu é composto por dois grupos de programas que se complementam: programa cultural expositivo e de oficinas. A área construída totaliza 830m², dos quais o moinho possui área aproximada de 500m², o volume expositivo - que acomoda museu e auditório -, possui 140m² e a oficina de panificação, possui 190m². O moinho tem três pavimentos e as novas edificações são térreas, sendo que uma delas possui um depósito no porão. O terreno, de esquina (figura 85), possui aproximadamente 1000m². Os dois lados do terreno que se conectam com a rua estão orientados para nordeste e sudeste (figura 88). O terreno possui um leve declive e é cortado por um pequeno córrego localizado na porção mais baixa (sudoeste) atrás das edificações. O projeto teve início em 2005 e em 2007, a obra foi concluída. A equipe era composta por: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anselmo Turazzi, Anne Dieterich, Cícero Ferraz Cruz, Luciana Dornellas, Fabiana Fernandes Paiva, João Grinspum Ferraz, Bruno Levy, Carol Silva Moreira, Gabriel Rodrigues Grinspum, Pedro Del Guerra, Victor Gurgel e Vinícius Spira.



Figura 84: localização do Museu na cidade de Ilópolis. Fonte: Google Earth (2012).



Figura 85: Museu do Pão, vista superior. Foto: Nelson Kon (2008). Fonte: Ferraz, 2008.



Figura 86: O MP, o acesso principal volume expositivo (esquerda) a partir da rua ao e o Moinho Colognese restaurado (direita). Foto: Nelson Kon (2008).



Figura 87: As novas edificações possuem materialidades diferentes Foto: Nelson Kon (2008).

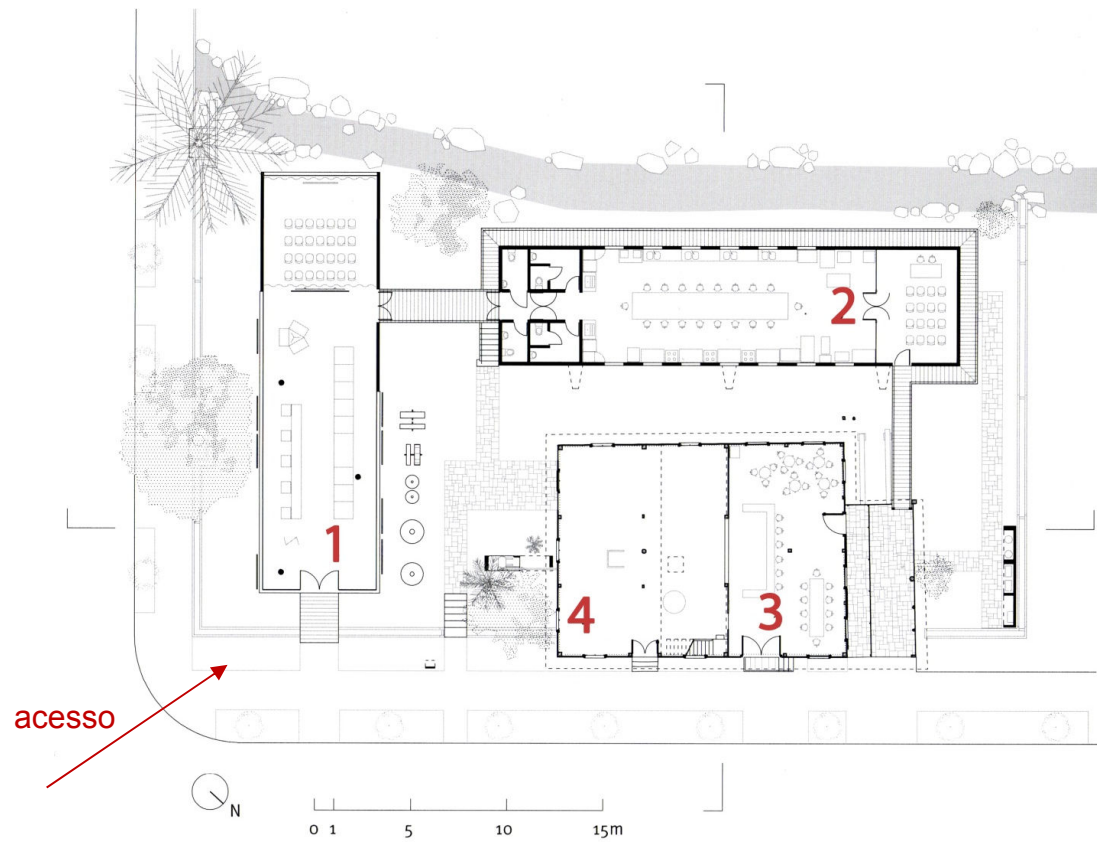


Figura 88: Planta Baixa do MP. Legenda 1: volume expositivo; 2: oficina de panificação; 3: bodega e 4: moinho. Fonte: Ferraz, 2008.

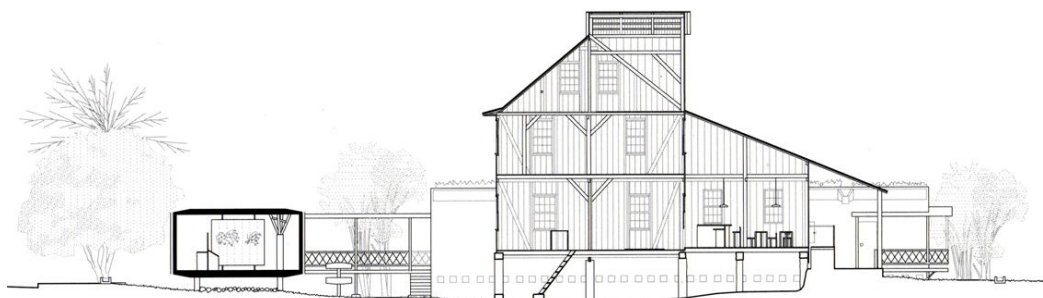


Figura 89: corte longitudinal do MP. Fonte: Ferraz, 2008.



Figura 90: Corte transversal do MP. Fonte: Ferraz, 2008.

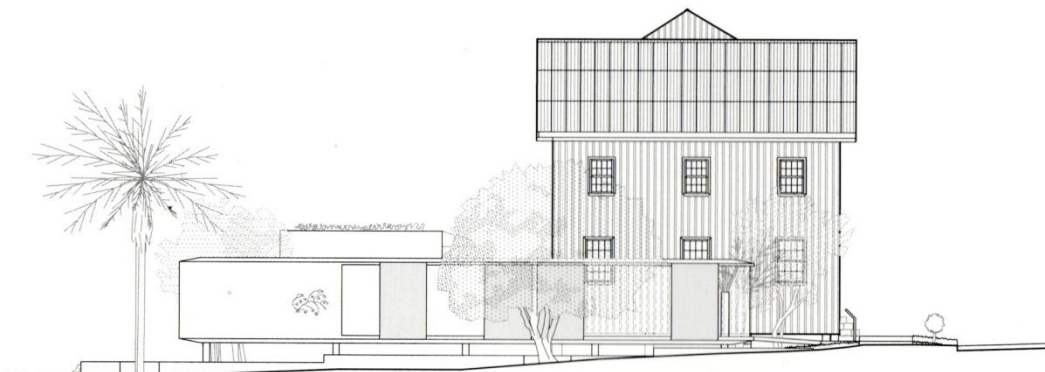


Figura 91: Elevação sudeste. Fonte: Ferraz, 2008.

2. Do contexto

O município de Ilópolis se localiza no Vale do Taquari, região serrana da porção central do estado do Rio Grande do Sul. A cidade está a 196 km da capital do estado, Porto Alegre. Segundo o Censo realizado em 2010, o município de Ilópolis possuía 4.098 habitantes.

A atual configuração socioespacial do Rio Grande do Sul é resultante de longos processos de ocupação e colonização ocorridos no extremo sul do Brasil. A gênese e evolução da cultura gaúcha são marcadas pela inserção de etnias diversas que ao longo do tempo vieram compor o atual estado. Portanto, constituindo uma unidade dentro da diversidade (BRUM, 2007). Laytano (1984 apud BRUM, 2007) enfatiza a influência dos povoadores na construção da cultura gaúcha. Dentro do processo de povoamento que marca a história da região, portuguesa, africana, alemã e italiana foram etnias com grande participação na colonização do território sulino, que era inicialmente ocupado por etnias nativas. A cultura gaúcha nasce da dinâmica dos encontros e contrastes culturais dessas etnias. A região também sofreu influência dos hábitos culturais de regiões vizinhas (estrangeiras dentro da divisão política atual), marcadas pela presença hispânica.

A cidade de Ilópolis está inserida neste contexto. A região do Vale do Taquari apresentou uma predominância do povoamento de imigrantes italianos, vindos a partir das últimas décadas do século XIX (figura 92). Pode-se dizer que os habitantes se reconhecem como gaúchos e, de alguma forma, cultuam os códigos culturais que permitem identificá-los como tal. Mas, ao mesmo tempo, também mantém laços com a sua cultura “original”, ou seja, aquela cultura que

trouxeram dos seus países de origem e que seus descendentes mantiveram como herança, como legado cultural. (BRUM, 2007, pág. 76).

Entre os códigos culturais marcantes de Ilópolis, podemos citar a língua, com forte influência do idioma italiano, as festas do pão, da uva e do vinho e a herança da arquitetura da imigração italiana, que está presente na cidade.

2.1. Da cultura arquitetônica do contexto: a arquitetura da imigração italiana

Segundo Júlio Posenato (1983), a arquitetura da imigração italiana foi erigida de maneira espontânea sob características peculiares, tanto por imigrantes italianos quanto por seus descendentes. Em linhas gerais, predomina a simplicidade, a austeridade ou ornamentação singela (figuras 93 e 94). Segundo o autor, apresenta qualidade e racionalidade construtiva. Em seu estudo, Posenato identifica expressões arquitetônicas próprias, tendência à simetria, limitando ao essencial os elementos construtivos. Aproveitando materiais locais, utiliza-se principalmente madeira, tijolos e pedra. Com predomínio da mão-de-obra familiar e artesanal são erguidas edificações de até quatro pavimentos.

Posenato estabelece uma divisão geral da arquitetura da imigração italiana em quatro fases: “construções provisórias”, desenvolvidas predominantemente nas primeiras décadas após o início da imigração; “período primitivo”, na segunda década após o início da imigração; “período do apogeu”, a partir de 1890 até aproximadamente 1930 e “período tardio”,

predominante entre 1930 e 1960. Esta divisão, segundo o autor, se aplica às chamadas “colônias antigas”, “onde se conservou o acervo mais representativo da imigração italiana”. A cidade de Ilópolis se insere nas chamadas “colônias novas”, que tiveram formação a partir da primeira década do século XX.

O moinho Colognese, construído em 1930, pré-existência marcante do Museu do Pão (figura 98) e muitas das edificações do entorno de Ilópolis foram construídas com influência da arquitetura da imigração italiana. Atualmente ainda é possível identificar exemplares desta arquitetura ou com resquícios dela (figuras 99 a 102).

Os moinhos foram bastante numerosos na região. Em 1883, na colônia de Dona Isabel, localizada na região, havia 44 exemplares, segundo Posenato (1983). O Moinho Colognese, inicialmente chamado de Tomasini & Baú – sobrenomes dos primeiros donos – foi construído em 1930 pelo carpinteiro Garibaldi Bertuol com madeira fornecida pela Serraria Araçá de Tomasini e Cia. O maquinário à vapor foi montado por técnicos alemães. Em 1953, o prédio foi adquirido pelos irmãos Ângelo, Savino, José Augusto e João Ernesto Colognese. Em 1982, João Ernesto Colognese assumiu integralmente a propriedade (FERRAZ, 2008).

A construção tem três pavimentos e um porão, que abriga o maquinário. Seguindo as características normalmente encontradas nos moinhos, nas quais estas edificações “assemelham-se às residências de madeira” e “onde o espaço equivalente ao porão, também como aqueles, em paredes de pedra, abrigava o maquinário” (POSENATO, 1983, pág. 374).

Além do tipo de arquitetura descrito acima, os imigrantes italianos e seus descendentes construíram também de acordo com outros padrões da época, especialmente sob influência da sociedade luso-brasileira, e, sobretudo, nas áreas urbanas. Posenato considera que após o período de apogeu, a arquitetura da imigração italiana sofre uma “aculturação”, principalmente por influência da sociedade luso-brasileira que passa a estar mais presente na até então relativamente remota região do interior do estado. O autor identifica neste período um rápido declínio e a continuidade de uma arquitetura que assimila outras influências, denominada por ele de “aculturada”.

No entorno do MP, algumas edificações – principalmente as mais recentes – exemplificam esta arquitetura híbrida ou que seguiram outros padrões construtivos (figura 103).

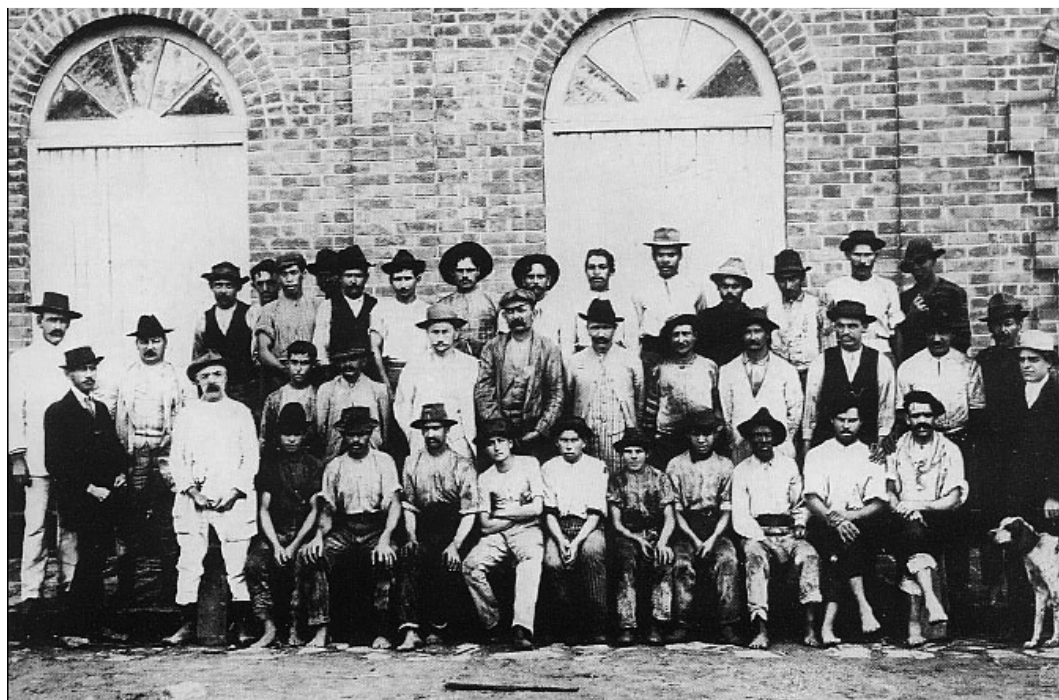


Figura 92: imigrantes italianos do Vale do Taquari, RS. Fonte: acervo do MP.



Figura 93: casa de madeira, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: Posenato (1983).

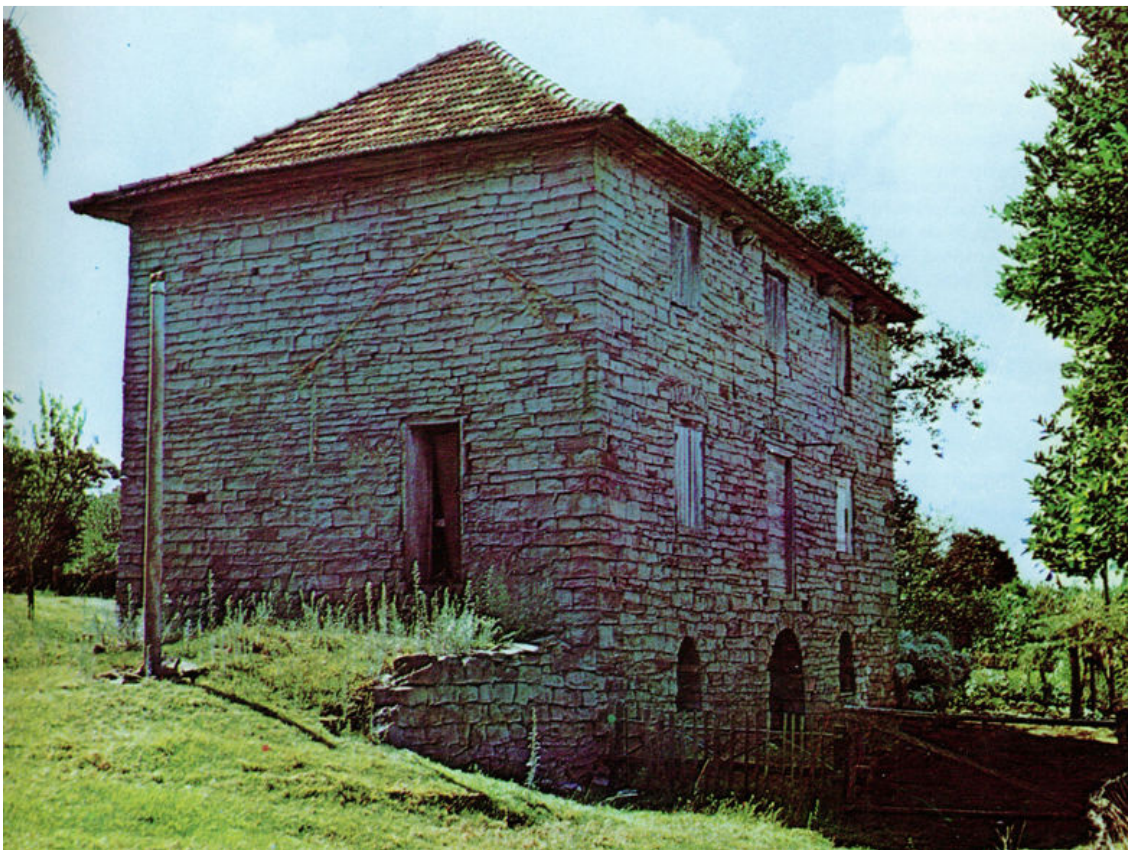


Figura 94: casa de pedra, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: Posenato (1983).



Figura 95: casa de madeira em dois volumes, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: Posenato (1983).

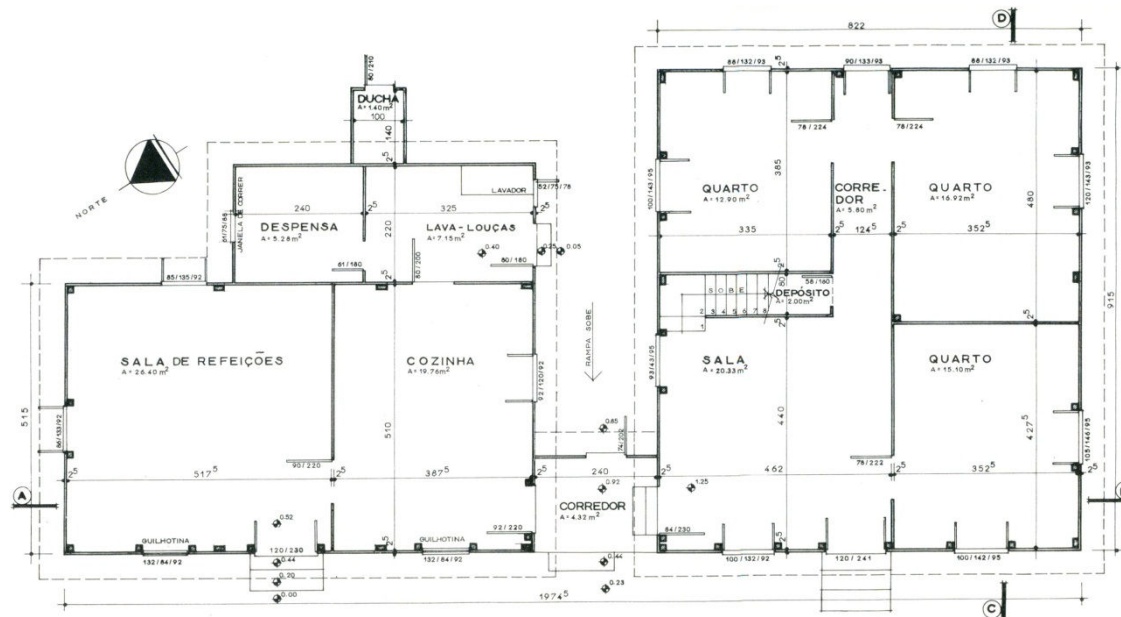


Figura 96: planta baixa da casa em madeira, a separação em dois volumes. Exemplar da arquitetura da imigração italiana. Foto: Irene de Figueiredo Santos. Fonte: Posenato (1983).



Figura 97: casa de madeira, exemplar da arquitetura da imigração italiana. Fonte: Posenato (1983).



Figura 98: O moinho Colognese antes da restauração. Fonte: Ferraz, 2008.



Figura 99: edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 100: edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 101: edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 102: edificações da cidade de Ilópolis. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 103: O Museu do Pão e as edificações vizinhas. Foto: Eliana Assumpção (2012).

3. Do processo

Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci idealizaram o projeto juntamente com pessoas envolvidas com a cidade de Ilópolis e sua região, entre eles Judith Cortesão³¹ e Manoel Toguinha³².

Um dia (ano 2000), num almoço em minha casa, Judith (que estava lá para o lançamento da série “O Povo Brasileiro” feito pela Isa, minha mulher) começou a falar sobre a Serra Gaúcha na região pouco turística do Alto Taquari e citou os “maravilhosos” moinhos abandonados ou esquecidos, testemunhos importantes da saga dos imigrantes italianos vindos do Vêneto, artefatos originais que documentam o trabalho humano, a produção de alimentos em meio a um ambiente duro, cheio de adversidades. Eu não tinha a menor ideia do que se tratava. Em 2003 conheci Manuel Toguinha, amigo de Judith, que me levou para conhecer os tais moinhos, num passeio revelador e inesquecível. A partir daí começamos (Toguinha e eu) a sonhar com a criação de uma rota, um caminho dos moinhos e, mais do que isso, com a festa do pão. Elaboramos um primeiro estudo, para ter o que mostrar, e saímos a campo numa peregrinação em busca de apoio. (FERRAZ, 2011, pág. 66).

³¹ Judith Cortesão foi geneticista, ecologista, professora, atuou em diversas áreas. Em 2003, recebeu pelo Presidente da República a Ordem de Mérito Cultural.

³² Nascido em Rio Grande, Rio Grande do Sul, é militante político e cultural. Na época, era presidente da Associação Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari.

Assim, da visita de Marcelo Ferraz a Ilópolis e das primeiras especulações com Manoel Toguinha, teve início um processo de ideação que foi registrado em um estudo preliminar em 2003.

3.1. Da prospecção do projeto

Com o estudo em mãos, inicia-se o que os envolvidos chamaram de “trabalho de convencimento incansável” para viabilizar o projeto (FERRAZ, G., 2008). A Associação Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, criada em 2004, teve como objetivo representar o interesse em preservar os moinhos. Na época, um deles, o Moinho Colognese, corria o risco de ser demolido.

O grupo conversou com o prefeito de Ilópolis e procurou envolver o maior número possível de pessoas. A partir dos contatos do escritório BA, se estabeleceu uma relação com a Nestlé que, através da Lei de Incentivo à Cultura, comprou o moinho, doou para a Associação e viabilizou o projeto e a obra. O MP teve o apoio da prefeitura de Ilópolis, IPHAN e da Universidade Caxias do Sul. O governo italiano, através do Instituto Ítalo Latino Americano (ILA), patrocinou um curso de restauro de madeira, com professores vindos da Itália, que teve como objetivo qualificar a mão-de-obra que fez a restauração do moinho.

[...] A arquitetura não se esgota no projeto desenhado. Muito pelo contrário, ela se transforma em ação política, em gestão, em ligação entre as partes aparentemente opostas ou de áreas diferentes, enfim comunicação. Como linguagem que é, a arquitetura deve comunicar, caso contrário fracassa. (FERRAZ, 2011, pág. 66).

A aproximação com o contexto de intervenção - o lugar no qual a obra será materializada – é considerada uma característica da forma de atuação do BA. Esta postura é semelhante à forma de atuação de Lina Bo Bardi. No SESC Pompéia, Lina e Ferraz tinham uma “convivência intensa” no canteiro de obras, convivendo diariamente com os envolvidos na sua materialização e realizando uma arquitetura de experimentações *in loco* (FERRAZ, 2011). Durante o período de construção da obra (1977-1986), Lina se muda literalmente para o canteiro e ali se estabelece para trabalhar coletivamente (BASTOS; ZEIN, 2010). Além disso, participou intensamente da idealização do programa, que segundo ela deveria não ser apenas esportivo, mas cultural (FERRAZ, 2011).

3.2. Da “invenção” do programa

No MP, o programa foi, em certo sentido, “inventado” para sustentar uma “necessidade” ou intenção comum entre Judith Cortesão, Manuel Toguinha e outros personagens locais: preservar o Moinho Colognese. Marcelo Ferraz e Manoel Toguinha passaram a “sonhar” com um programa de atividades, que pretendia enriquecer a história e ofereceria um novo uso ao antigo moinho ocioso e abandonado³³. Assim, as atividades e espaços físicos que fariam parte do MP foram organizados de uma maneira diferente em comparação com o modo mais

³³ Após um período de maior integração entre os imigrantes italianos da região, ocorre um relativo florescimento comercial. Nesse período florescem os moinhos da região. No entanto, com o fortalecimento industrial a partir dos anos de 1970, os moinhos do Vale do Taquari entram em declínio, muitos encerrando suas atividades (POSENATO, 1983).

convencional, que permeia a prática da arquitetura - na qual o “cliente” informa a sua necessidade, que é traduzida e ajustada pelo arquiteto na confecção do “programa de necessidades”, na terminologia da profissão. Tampouco a terminologia “cliente” se encaixa bem na situação, pois a iniciativa do MP parte dos personagens envolvidos com a região e pelo próprio escritório BA, algo semelhante ao ocorrido no Conjunto KKKK.

3.3. Do início da obra e da restauração do Moinho

Em 2005, o escritório BA finalizou o projeto executivo do MP e, em parceria com a Universidade de Caxias de Sul e a 12ª Superintendência Regional do IPHAN, elaborou o projeto para a restauração do Moinho Colognese. Neste mesmo ano, iniciou-se a restauração pelos alunos do curso de restauração do ILA. Segundo o livro publicado pela Associação dos Amigos dos Moinhos, a recuperação do moinho seguiu rigidamente “as regras do restauro científico, trazendo de volta seus elementos e funções originais e reincorporando-os à vida cotidiana de Ilópolis” (FERRAZ, 2008, pág. 18). O maquinário do moinho também foi restaurado. Em 2007, a obra do conjunto foi concluída e no ano seguinte, o MP foi inaugurado³⁴.

³⁴ O projeto “Caminho dos Moinhos” pretende incluir na rota turística e cultural os moinhos Fachinetto, Marca, Dallé, Vicenzi e Castaman, localizados na região do Vale do Taquari.



Figura 104: Croqui do MP. Fonte: Ferraz, 2008.



Figura 105: Restauração do moinho Colognese. Fonte: Ferraz, 2008.

4. Do assentamento e organização do conjunto

Quanto ao terreno e orientação, as faces do terreno orientadas para nordeste e sudeste se conectam com o passeio público e com as vias de circulação. A face noroeste limita-se com um terreno vizinho³⁵. A face sudoeste é limitada por um riacho que corta o terreno no sentido longitudinal, na sua porção. Uma edificação residencial ocupa o outro lado do riacho. O acesso se desenvolve pela esquina.

Em relação ao sistema viário existente, uma das vias que margeia o terreno configura o principal acesso para a cidade, conectando-se à sua região central. Pavimentada com paralelepípedos, possui mão dupla e canteiro central. A outra via que margeia o terreno, também de paralelepípedos, possui menor largura e hierarquia.

Quanto à implantação, o Moinho Colognese se alinha com o passeio, no limite nordeste do terreno. As duas edificações novas do conjunto foram assentadas com recuo dos limites físicos do lote e paralelas a cada uma das ruas que limitam o lote. Uma delas se encontra próxima à rua e a outra, mais recuada, se localiza próxima ao riacho.

A Composição volumétrica de cada edificação nova é um paralelogramo retangular, no qual o comprimento é sensivelmente maior que a largura. O Moinho tem uma configuração geométrica mais quadrada, na qual a largura é semelhante ao comprimento. O moinho possui

³⁵ Até a conclusão deste trabalho, o terreno vizinho não possui edificações nem muros.

três pavimentos. As duas novas edificações possuem um pavimento e alturas semelhantes, porém uma delas possui um depósito no porão.

As novas edificações do MP se assemelham às edificações do entorno, no que concerne às dimensões. A escala é semelhante, boa parte das edificações do entorno imediato possui um ou dois pavimentos e ocupam o lote de maneira semelhante em relação às divisas. As novas edificações possuem menor altura em relação ao moinho e são recuados a ele em relação à rua de acesso, destacando a sua preexistência e estabelecendo relações de contraste. Por outro lado, a partir da visão oferecida pela esquina, a nova edificação ganha destaque, pois o moinho se configura como fundo, aspecto reforçado em função da transparência dos planos verticais da nova edificação, que abriga o programa expositivo.

Quanto aos alinhamentos e relações dimensionais com as preexistências, o MP se estrutura no terreno a partir da preexistência, o antigo moinho. As duas novas edificações se articulam ao redor dele. As novas edificações foram implantadas ortogonalmente entre si e paralelas em relação às faces do antigo moinho e do terreno. Elas formam uma figura semelhante a um “L”, que se encaixa no moinho (figura 106). Essa percepção se reforça quando o conjunto é visto a partir da esquina, na qual está localizada a entrada principal ao MP. As duas edificações são vistas como um organismo biarticulado, aspecto que é reforçado pela passarela que conecta as novas edificações. Ao longo do trajeto, se percebe que as duas edificações estão levemente deslizadas uma em relação à outra. O mesmo ocorre em relação ao moinho. Uma estratégia que parece acomodar melhor os dois paralelogramos sobre o terreno (figura 107). O resultado perceptivo deste deslocamento e da divisão do programa em duas edificações

é deixar o conjunto mais dinâmico. Uma especulação poderia entender que essas estratégias e a consequente “quebra” do alinhamento nas arestas externas reforça o caráter mais dinâmico do programa e gera um maior efeito de movimento.

As três edificações do conjunto são volumes soltos conectados por uma passarela com cobertura apenas entre as duas novas edificações. A transição entre espaço público e semipúblico – o interior do lote e das edificações – é marcada apenas pelo piso e pelo recuo da nova edificação mais próxima a rua, que configura o acesso ao interior do museu. No moinho, uma cobertura - que originariamente servia para carga e descarga – cobre uma das laterais e serve de acesso protegido de intempéries. Porém, o acesso mais utilizado se configura pela porta voltada diretamente para o passeio, alinhada com a rua e descoberta.

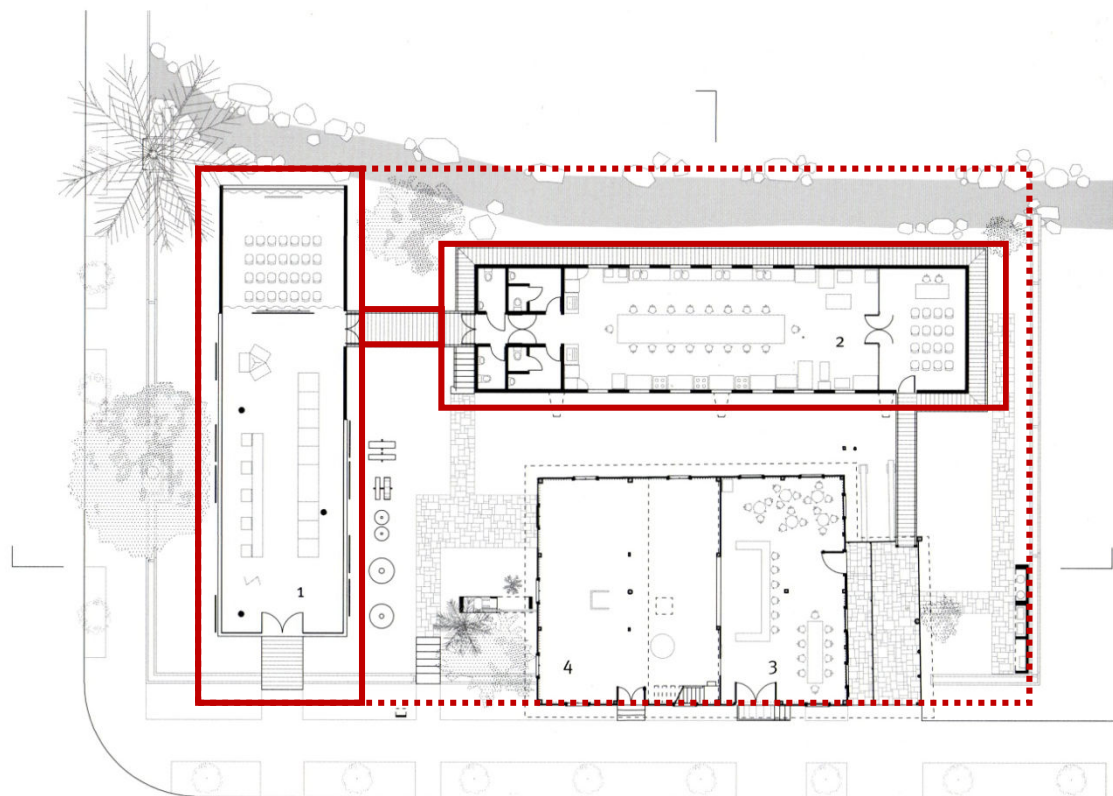


Figura 106: Planta baixa do MP, novas edificações se “encaixam” no moinho.

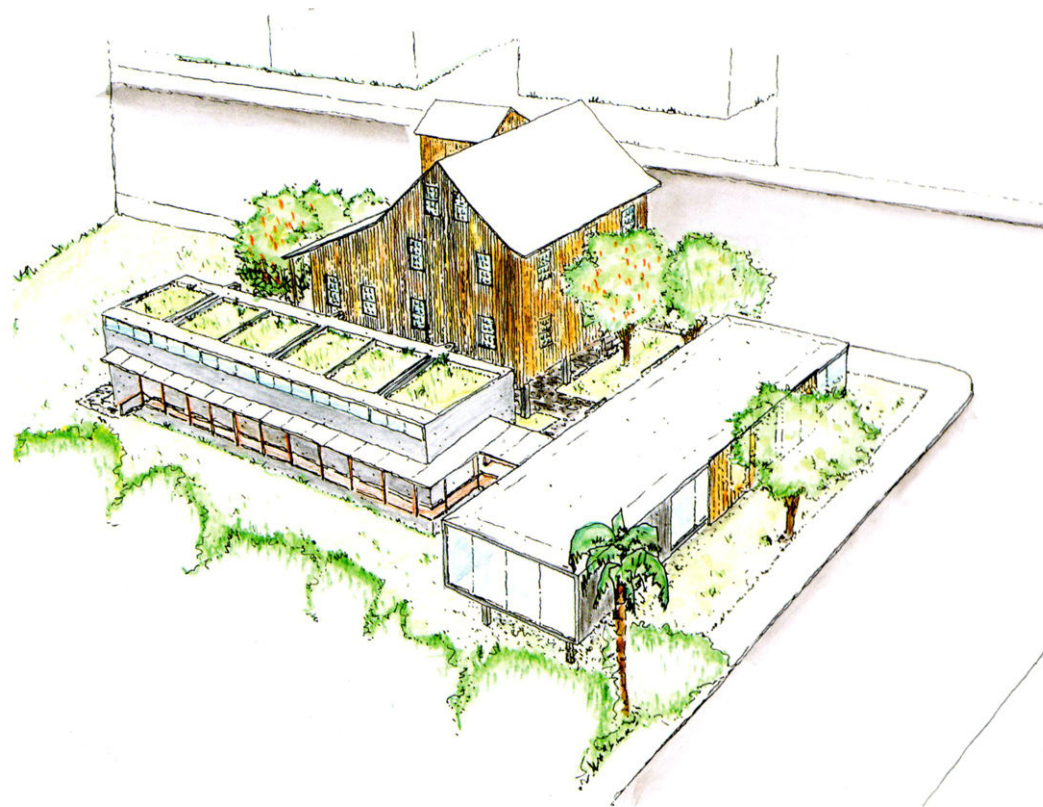


Figura 107: Croqui do MP. Fonte: Ferraz, 2008.

A proximidade de uma das edificações novas com a rua possibilita uma grande integração entre a edificação e o espaço público, uma vez que o conjunto não apresenta elementos verticais demarcando os limites físicos do lote. A configuração do moinho, alinhado à rua, também contribui para a integração. A permeabilidade e acessibilidade do conjunto do MP são reforçadas pela separação física dos volumes – inclusive entre as duas novas edificações que se tocam apenas através das passarelas em madeira (figura 120). Esta separação dos volumes permite o funcionamento de cada edificação de forma independente. Aspecto que pode remeter à distinção, diversificação e complementaridade do programa. Estimula a transição ao ar-livre e remete à certa individualidade, talvez formalidade, entre as partes e, principalmente, entre as partes existentes e as adições da intervenção. Se no Conjunto KKKK, a nova edificação do teatro poderia ser vista como se fizesse uma referencia típica das culturas orientais aos antigos galpões – segundo a interpretação de Santos (2005, pág. 43) -, no MP, poderia se dizer que as partes se cumprimentam entre si com um aperto de mão. Ou talvez a relação seja menos de formalidade e mais de respeito e distinção do novo em relação ao preexistente. As novas edificações orbitam ao redor do moinho, ressaltando o irmão mais velho e mais alto. A relação de respeito ao preexistente também pode ser identificada no tipo de restauração aplicada ao Moinho Colognese, que pretendeu manter as suas características originais, conforme mencionado anteriormente.

A intenção de conceber um conjunto arquitetônico integrado ao espaço público e ao entorno é uma característica marcante. Os autores demonstram que existiu uma intenção de conceber um museu convidativo, que não fosse “hostil” aos visitantes (FERRAZ apud HORTA, 2008). Esta intenção manifesta-se na permeabilidade e acessibilidade das edificações e do

espaço aberto em relação ao entorno, pelo acesso franco, explícito e direto a partir da esquina, da separação dos volumes configurando os acessos e pela transparência da sala expositiva, que reforça a sensação de integração do acervo com a cidade. A configuração do lote, em esquina, oferece e reforça essas possibilidades. Outro aspecto que reforça a integração entre museu, espaço público e entorno é a ausência de muros. No lugar deles, pequenas canaletas de drenagem marcam os limites entre o lote e a rua (figuras 109 a 111). A configuração das edificações forma um pequeno pátio na porção central do terreno, bastante integrado ao passeio público e ao entorno. Um ambiente aberto e mais reservado, embora conectado diretamente com a rua. Um ambiente propício para atividades ao ar-livre. Este pátio, juntamente com as passarelas externas, conecta os edifícios. O pátio se localiza ao lado do porão do moinho – com pé-direito de dois metros e vinte - no qual é possível visualizar parte do maquinário.

Se o contraste entre as novas edificações e a construção preexistente cria uma estranheza, a transparência, a permeabilidade - visual e física –, também parece resgatar um conforto psicológico e a tranquilidade necessária. Além disso, “A transparência proposital da área de exposição aguça a curiosidade do público” (Horta, 2008, pág. 39). “A ausência de muros instiga as pessoas a descobrirem” o museu (Horta, 2008, pág. 40). Essas estratégias são recorrentes nas obras analisadas do escritório e evidenciam uma abordagem “marcada pela consciência do valor público, social e cultural da arquitetura”, conforme apontou Segawa (2006).

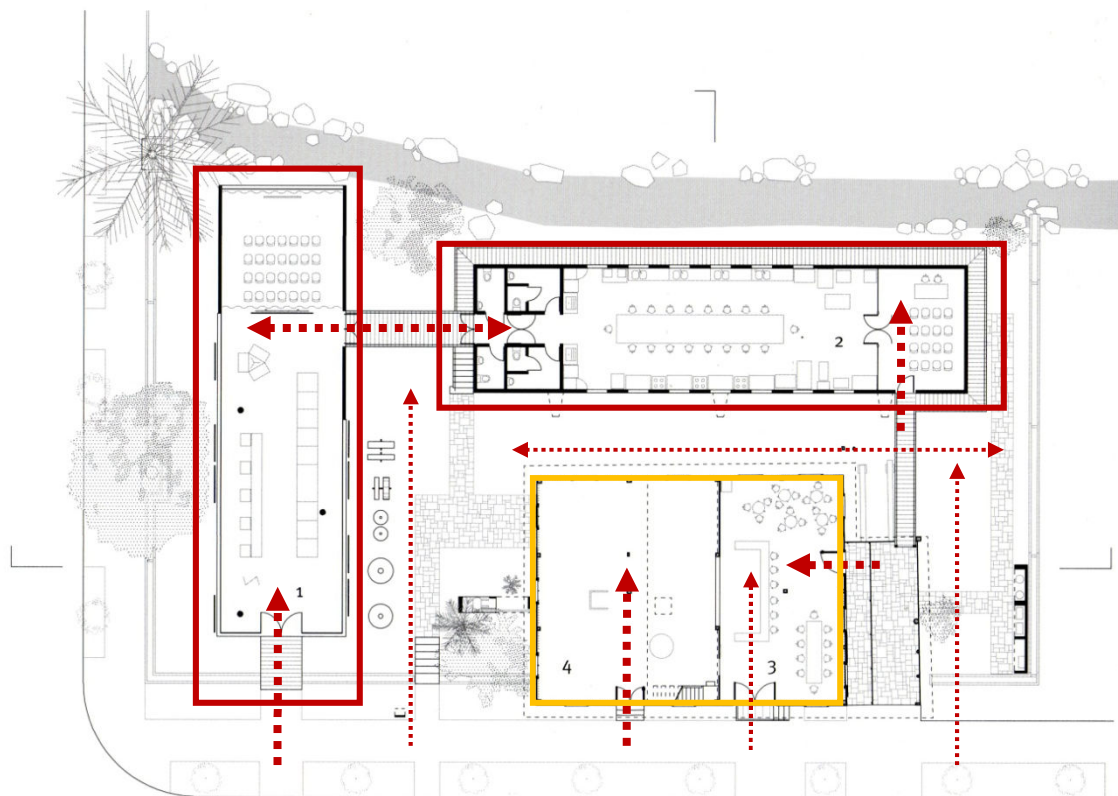


Figura 108: Planta baixa do MP, permeabilidade do conjunto.



Figura 109: A diferença de altura entre as novas edificações e o moinho estabelece relações de contraste. A transparência do volume expositivo traz o moinho para o ambiente expositivo e integra o MP à cidade. Foto: Nelson Kon (2008).



Figura 110: A transparência do volume expositivo. Fonte: Eliana Assumpção (2012).



Figura 111: A transparência do volume expositivo. Fonte: Eliana Assumpção (2012).

5. Da organização interna e demandas de uso

O MP é composto por dois grupos de programas que se complementam: programa cultural expositivo e de oficinas. O programa expositivo aborda as temáticas da imigração na região do Vale do Taquari e a participação do pão na história da humanidade. De acervo pequeno, muitas peças foram obtidas com os próprios moradores da região. A doação de peças pela população e a escolha de um tema cultural relacionado à cultura do contexto, remete ao Conjunto KKKK.

O Programa expositivo do MP está distribuído em uma pequena sala de exposição (figura 112) e em um auditório - com capacidade para 35 pessoas, que transmite ao visitante um vídeo sobre a temática do museu. Estes dois ambientes foram acomodados em uma das novas edificações. O MP também acomoda o programa expositivo no moinho, transformado em parte do acervo (figuras 114 e 115). Seu equipamento foi recuperado e mostra ao visitante a confecção da farinha para a produção do pão³⁶, em um processo típico da região. Possui uma bodega e uma padaria.

Na oficina de panificação (figura 113), localizada na outra edificação, são oferecidas aulas e cursos profissionalizantes de panificação. Ali, o visitante pode ter contato direto com a fabricação do pão. A oficina de panificação é composta por cozinha escola, sala de aula, bloco

³⁶ A proposta de Ferraz e Fanucci previa que o moinho fosse o fornecedor do trigo para escola, que por sua vez é acomodada na segunda edificação que foi construída.

de sanitários³⁷ e depósito no subsolo. O bar e a bodega, localizados no moinho, complementam o programa.

A complementaridade do programa pode ser entendida como uma estratégia para reforçar a diversidade e sustentabilidade das atividades, uma vez que oferece, além do programa expositivo, um programa social – as oficinas – que buscam atrair e qualificar o público visitante e a comunidade em geral.

³⁷ Ao todo são quatro sanitários. Na visita realizada em 2012, identificamos que um dos sanitários está sendo usado como depósito e a sala de aula como espaço administrativo.



Figura 112: programa expositivo. Foto: Nelson Kon (2008).



Figura 113: Oficina de Panificação. Fonte: Eliana Assumpção (2012).



Figura 114: Interior do moinho. Fonte: Eliana Assumpção (2012).



Figura 115: Segundo pavimento do moinho, parte do programa expositivo. Fotos: Nelson Kon (2008).



Figura 116: Bodega do moinho Colognese. Fonte: Eliana Assumpção (2012).



Figura 117: Bodega do moinho Colognese. Fonte: Eliana Assumpção (2012).

5.1. Dos percursos e acessos

A partir da rua, o visitante acessa o espaço expositivo (figura 119). Após passar pela pequena sala de exposição do acervo, o visitante pode acessar o pequeno auditório - localizado na extremidade oposta em relação à entrada principal – e acessar a passarela em madeira que conduz à segunda edificação, à escola de panificação (figura 120). A passarela ladeia a escola e acompanha o riacho, localizado no fundo do terreno. Após contornar a escola de panificação, a passarela se conecta ao moinho. Esta configuração permite que o visitante percorra o museu, sem que necessariamente percorra o interior da escola, o que permite a independência dos usos de cada edificação. A passarela também permite acessar o pátio aberto que faz interface com as edificações.

Na entrada da escola de panificação, estão localizados os blocos de sanitários. Dali, é possível visualizar o espaço voltado para a oficina de panificação (figura 121), um amplo salão com uma grande mesa central, cadeiras, bancada de apoio junto às janelas e equipamentos para lavagem, preparo e cocção dos alimentos. Na extremidade oposta aos blocos de sanitários localiza-se o espaço destinado à sala de aula. A partir dela, o visitante retorna ao espaço aberto e visualiza a passarela que contornou o volume da escola. A partir deste ponto, o visitante acessa o moinho pela lateral.

Dentro do moinho, o visitante se depara com o ambiente da bodega, café e padaria (figura 122). E, então, percorre três pavimentos e visualiza o processo de confecção do trigo. Além do acesso lateral, por onde o visitante entra, o moinho possui dois acessos na face alinhada com a rua que conectam o interior do moinho com o passeio público (figura 123). Ao

sair, o visitante pode visualizar o ponto de início do trajeto percorrido (figura 124). O acesso direto ao exterior permite que a bodega, café e padaria funcionem independentemente do museu³⁸. Desde o momento em que o visitante deixa a calçada e entra no museu até o fim do percurso, vai caminhar sempre no mesmo nível, apesar da declividade do terreno (figura 125). “O fato do piso do museu ser uma extensão da calçada e manter a mesma cota de nível nos demais volumes, de o terreno não ser cercado e de ter um gramado convidativo estimula as pessoas a fruírem o espaço” (HORTA, 2008, pág. 42).

³⁸ Até a data de conclusão deste trabalho, a bodega não havia entrado em funcionamento.

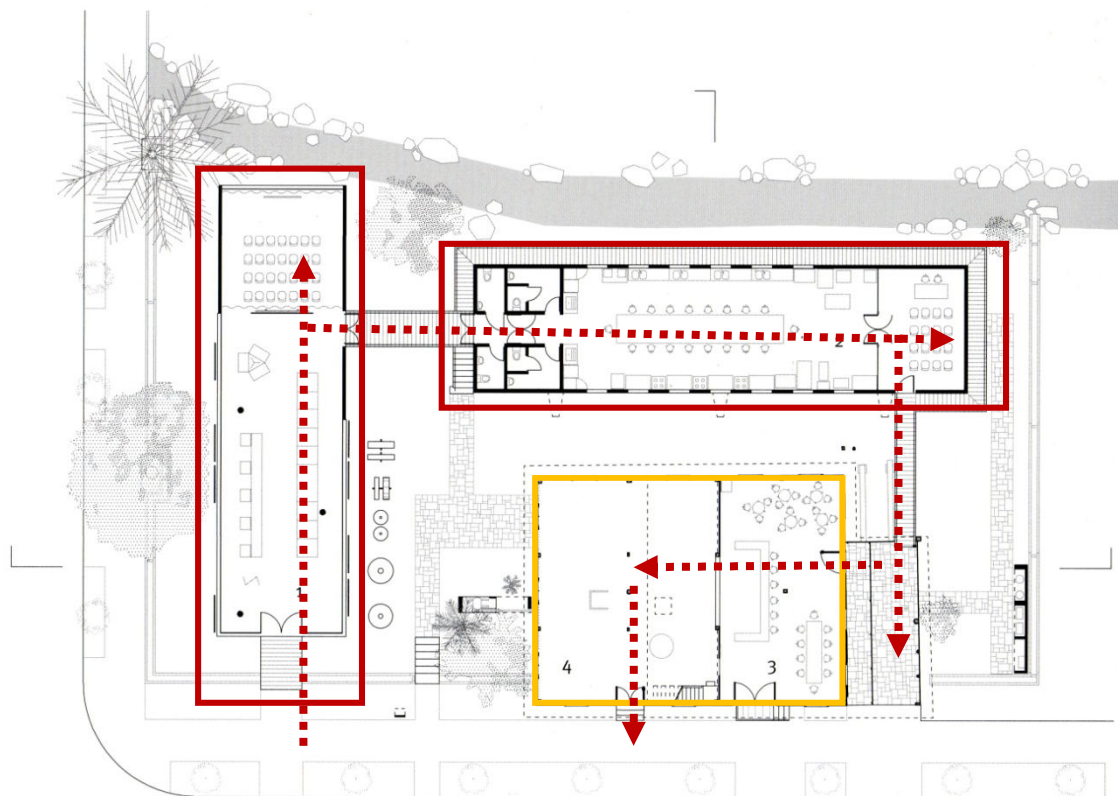


Figura 118: Percurso principal do MP.



Figura 119: O acesso principal ao MP. Fonte: Eliana Assumpção (2012).



Figura 120: Passarela que conecta o volume expositivo, da oficina e o pátio. Fonte: acervo do autor (2009).



Figura 121: A oficina de panificação. Fonte: Eliana Assumpção (2012).



Figura 122: Bodega do moinho Colognese. Fonte: Eliana Assumpção (2012).



Figura 123: O acesso lateral do moinho permite acesso da bodega direto à rua. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 124: Ao terminar o percurso, o visitante retorna ao passeio público através da antiga porta principal do moinho, e visualiza o início do percurso. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 125: As novas edificações possuem mesma cota de nível. Foto: Nelson Kon (2008).

6. Da estrutura construtiva e do tratamento plástico

As novas edificações são paralelogramos - facilmente identificáveis pelo visitante -, com cobertura plana – uma delas ajardinada - e com materiais consagrados pelo repertório moderno: concreto armado aparente e vidro. A madeira aparece nos painéis laterais da sala expositiva, no guarda corpos e em parte de alguns dos pilares.

O volume que abriga a sala expositiva e o auditório é levemente elevado do solo (figura 126). Estratégia utilizada pela tradição construtiva da arquitetura da imigração italiana, identificável em algumas das casas da região (figura 93, página 108). Essa técnica consistia em um qualificado recurso, em função da umidade do solo encontrado no lugar. A estratégia é essencial para evitar o apodrecimento da madeira, um dos principais materiais utilizados pela arquitetura da imigração italiana e também utilizado no museu - é o elemento mais utilizado para o piso e sua estrutura.

Os planos verticais da sala expositiva são envidraçados em quase toda a sua extensão. Os caixilhos foram fixados diretamente no concreto moldado no local (figura 127), aumentando a dimensão dos panos de vidro e reforçando a percepção de integração entre interior e exterior, conforme mencionado anteriormente. Painéis móveis de madeira e estrutura metálica deslizam paralelos aos fechamentos laterais (figura 128), com o objetivo de proteger os panos de vidro da incidência direta dos raios solares. Nas faces internas dos painéis de madeira está gravada a palavra “pão” em vários idiomas (figura 129).

O auditório possui paredes em concreto aparente nas laterais. Nas outras duas faces, os fechamentos são de vidro. Uma delas permite visualizar o fundo do terreno, o riacho e a cidade (figura 130). A outra face, interna, separa o auditório da sala expositiva. Ambas as faces envidraçadas podem ser fechadas com cortinas. Na parede lateral que separa o auditório da rua está reproduzida uma pintura encontrada na parede de uma das casas que foi demolida para fornecer a madeira para o restauro do moinho (figura 131). Marcelo Ferraz menciona que ao receber em São Paulo a imagem da pintura, tentou evitar sua decisão de demoli-la, mas isto já tinha sido feito.

As lajes em concreto têm sua espessura reduzida nas extremidades, conforme se aproximam das bordas, reforçando o aspecto de leveza. A laje superior se apoia em três pilares de concreto com capitéis de madeira.



Figura 126: O volume expositivo é elevado do solo. Fonte: acervo do autor (2009).



Figura 127: Os caixilhos foram fixados diretamente no concreto moldado no local. Fonte: acervo do autor (2009).



Figura 128: Painéis móveis de madeira e estrutura metálica deslizam paralelos aos fechamentos laterais. Foto: acervo do autor. 2009.



Figura 129: Nos painéis de madeira está gravada a palavra “pão” em vários idiomas. Foto: acervo do autor (2009).



Figura 130: O auditório que tem acesso visual ao fundo do terreno. Foto: acervo do autor. 2009.



Figura 131: A pintura gravada em baixo relevo na lateral do volume expositivo.
Foto: acervo do autor (2009).

Os pilares tem secção circular. O capitel de madeira é formado por quatro peças de madeira de secção retangular em forma de prisma triangular. As peças de madeira são aparafusadas no pilar de concreto através de uma peça metálica. A estratégia do pilar em “árvore”, com a ramificação das peças a partir de um eixo central pode ser associada ao modo como se fazia estruturas de madeira na arquitetura da imigração italiana. A estrutura do Moinho Colognese utiliza esta estratégia (figura 115, pág. 129) (FERRAZ, 2011, FERRAZ, 2008, HORTA, 2008, LUZ, 2010). Maturino Luz (2010) estabelece como outro precedente os pilares da estação rodoviária da cidade de Jaú (figura 23, pág. 39), São Paulo (1973), do arquiteto Vilanova Artigas, expoente da arquitetura moderna paulista. Artigas, ao longo de sua vasta produção, teve particular interesse em fazer os pilares “cantarem” ao tocarem o solo e fazer os volumes levitarem (ARTIGAS, 1989). Maturino também faz uma associação com os pilares projetados pela arquiteta Lina Bo Bardi, em conjunto com Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, em um concurso para o vale do Anhangabaú em São Paulo (1981). No MP, os pilares de concreto passam a ser retangulares abaixo da laje de piso, elevada em relação ao solo. Com exceção dos pontos de apoio dos pilares, o volume expositivo não encosta no chão e vence o aclave do terreno sem mudar de cota.

O volume que abriga a oficina de panificação, ao contrário do primeiro, possui fechamentos de concreto em todas as faces, perfuradas por pequenas aberturas pontuais. O volume se acomoda diretamente sobre o solo. O resultado é uma edificação mais monolítica e tectônica, que contrasta com a transparência e leveza do volume expositivo. O caráter mais introspectivo da escola de panificação permite maior privacidade, exigida pelo programa (HORTA, 2008).



Figura 132: O pilar em “árvore”. Foto: Nelson Kon (2008).



Figura 133: O gradil da passarela de madeira. Foto: acervo do autor (2009).

O gradil das passarelas do percurso foi um dos poucos aspectos que mudaram na passagem da proposta inicial à execução. “De início, o guarda-corpo possuía desenho mais simples; depois, os arquitetos conceberam elementos diagonais, inspirados em peitoris encontrados na região” (REVISTA PROJETO E DESIGN, 2008).

A utilização de madeira nos elementos não estruturais é recorrente na arquitetura produzida pelo BA e estabelece paralelo com Costa e Lina. O uso da madeira remete à tradição construtiva brasileira. Nas novas edificações do MP, o uso da madeira é discreto, no entanto, ao considerar o uso da madeira na elaboração das formas do concreto, o seu uso é intenso. O que levou Álvaro Siza a afirmar que o MP “é uma verdadeira celebração da madeira”³⁹.

As referências que o MP estabelece com as técnicas construtivas do contexto remetem a Lúcio Costa e Lina Bo Bardi. Costa cujo amplamente conhecido interesse pela arquitetura vernácula o levava a trabalhar com essas referências no uso de figurações e na utilização de madeira em muitas de suas obras. No MESP, uma das referências utilizadas foram os azulejos, pintados à mão, aplicados no térreo, remetendo à tradição colonial brasileira, assim como o uso dos *brises* que de alguma maneira remetem ao *muxarabis* de madeira. Em Lina, o uso de painéis em madeira nas aberturas fazia referência aos *muxarabis*, conforme mencionado.

³⁹ A afirmação foi feita em uma conversa entre Siza e Ferraz.



Figura 134: Estrutura do volume expositivo. Fonte: Ferraz, 2008.



Figura 135: Estrutura da oficina de panificação. Fonte: Ferraz, 2008.

7. Da museografia e mobiliário

Ferraz e Fanucci desenvolvem a coordenação e supervisão da museografia. Segundo os autores, na obra, “arquitetura e museografia já nascem juntas” (apud SERAPIÃO, 2008). A coordenação do conteúdo ficou sob responsabilidade de João Grinspum Ferraz. Sendo a equipe composta por Anne Dieterich, Carol Silva Moreira, Fabiana Fernandes Paiva, Gabriel Grinspun, Ismael Rosset, Pedro Del Guerra, Vitor Gurgel, Vinícius Spira e Keli Lobo.

Os expositores das peças e do conteúdo do acervo foram projetados pelo escritório (figura 112, pág. 126 e figura 136). Um vídeo - que é apresentado ao visitante no auditório do MP - e um livro que abordam o projeto Caminho dos Moinhos e a temática do museu complementam o material desenvolvido no projeto⁴⁰. O vídeo apresenta depoimentos da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha.

O moinho faz passa a fazer parte do acervo expositivo (figura 137). Peças utilizadas pelo moinho foram expostas no jardim do MP (figura 138).

A maior parte do mobiliário utilizado no projeto foram desenvolvidos pela Marcenaria Baraúna, vinculada a Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci. Algumas peças, como a cadeira Girafa (figura 139), foram desenvolvidas em parceria com Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki e utilizadas no SESC.

⁴⁰ O milagre do Pão, com direção de Isa Grinspun Ferraz, esposa de Marcelo Ferraz.



Figura 136: Museografia da sala expositiva. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 137: O Moinho como acervo da sala expositiva. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 138: Peças utilizadas pelo moinho foram expostas no jardim do MP. Foto: Eliana Assumpção (2012).



Figura 139: O mobiliário da bodega (cadeira Girafa, Marcenaria baraúna). Foto: Eliana Assumpção (2012).

8. Da herança moderna de Lúcio Costa e Lina Bo Bardi: alguns paralelos com o MESP e SESC

8.1 As obras do MESP e SESC

O MESP, considerado como marco inaugural da “certa” arquitetura moderna erudita brasileira, resolveu de “maneira sofisticada o problema da representação de uma identidade nacional” (COMAS, 2010, pág. 75). O SESC, obra notória que teve um reconhecimento tardio da crítica arquitetônica mas que vem ganhando destaque a cabo do movimento de valorização da contribuição de Lina para a arquitetura brasileira (SEGAWA, 2005), se aproxima da obra de Costa no que se refere à preocupação com o contexto e com a cultura. E esta preocupação utilizada como estratégia no processo de síntese arquitetônica contribui para oferecer respostas qualificadas a três problemas intrínsecos ao mecanismo arquitetônico que compuseram parte da pauta de críticas à arquitetura moderna: a busca por uma maior “expressão” (ou “representação”), maior preocupação com o contexto, e a capacidade de conciliar modernidade e tradição. As respostas arquitetônicas oferecidas pelo MESP e pelo SESC evidenciam trajetórias próprias em relação ao contexto internacional da arquitetura moderna, são emblemáticas para as gerações seguintes da arquitetura moderna brasileira e compõem parte do chamado “legado brasileiro”.

De maneira simplificada, as obras Costa e Lina utilizam aspectos e elementos do contexto e da cultura do contexto, entre outras coisas, a partir da manutenção e valorização das

preexistências – estejam inseridas no lote de intervenção ou no entorno -, das referências às tipologias e técnicas construtivas encontradas na região - desenvolvidas literalmente ou através de releituras. No caso do SESC, algumas manifestações culturais brasileiras, como o folclore e o artesanato, foram utilizadas como eixo temático das atividades culturais.

A proposta para o SESC partiu de uma preexistência marcante, que é mantida e respeitada na nova dinâmica de ocupação, uma antiga fábrica de tambores, localizada no bairro da Pompéia, em São Paulo (figura 140). A fábrica era composta por duas naves horizontais feitas com tijolos, madeira e concreto – este último, descoberto no processo de restauração (FERRAZ, 2011). As duas novas edificações em altura – uma alusão às tipologias do entorno - com formas prismáticas retangulares feitas em concreto aparente, contrastam com os dois galpões antigos, horizontais, com telhados inclinados e paredes de tijolos (figura 141). O antigo acesso à fábrica, localizado entre os dois galpões, é mantido e transformado em uma rua interna (figuras 142 e 143). O piso de pedra reforça o caráter público do percurso. Além da “rua” interna principal de acesso para pedestres - situado na Rua Clélia -, existem acessos secundários localizados nas ruas transversais⁴¹ (figura 144).

No MESP, localizado no aterro do Flamengo na cidade do Rio de Janeiro (figura 145), a ausência de muros, a criação de uma praça no interior do lote com uma esplanada para cerimônias de caráter cívico-cultural e os diferentes acessos estimulam a acessibilidade e reforçam a permeabilidade e integração entre a quadra e a cidade (figuras 146 a 147).

⁴¹ O único acesso que pode ser utilizado atualmente pelo visitante é o principal.

Ambas as obras fazem referência a técnicas construtivas encontradas no contexto. No MESP verifica-se a utilização de painéis de azulejos - concebidos pelo pintor Portinari (figura 148). No SESC, verifica-se o uso intenso dos *muxarabis* (figura 147), recorrentes também nas obras de Costa. Elementos que remetem à tradição da arquitetura colonial brasileira. Conforme mencionado, releituras ou citações de técnicas vernáculas podem ser encontradas no contexto geral da arquitetura moderna a partir da década de 1930, no qual eclodiu uma busca por referências locais. Processo este que buscou agregar aos edifícios uma maior representação da arquitetura moderna junto à população e maior integração com o contexto. No MESP e SESC, a permeabilidade, a acessibilidade e a intenção de conceber um conjunto arquitetônico convidativo e integrado ao espaço público são características marcantes. As estratégias apontadas acima também podem ser identificadas no MP. O “raciocínio conciliatório” de Costa (COMAS, 2011), seguido por Lina no SESC é aproveitado por Ferraz no contexto de Ilópolis.



Figura 140: Vista área do bairro da Pompéia, São Paulo, com a localização do SESC Pompéia.
Fonte: Google Earth.



Figura 141: SESC Pompéia e o contraste entre as novas edificações verticais (ao fundo) e os antigos galpões horizontais. Foto: acervo do autor.



Figura 142: SESC Pompéia e a rua interna que integra o interior do lote ao entorno urbano. Foto: acervo do autor.



Figura 143: A permeabilidade do conjunto. Foto: acervo do autor.

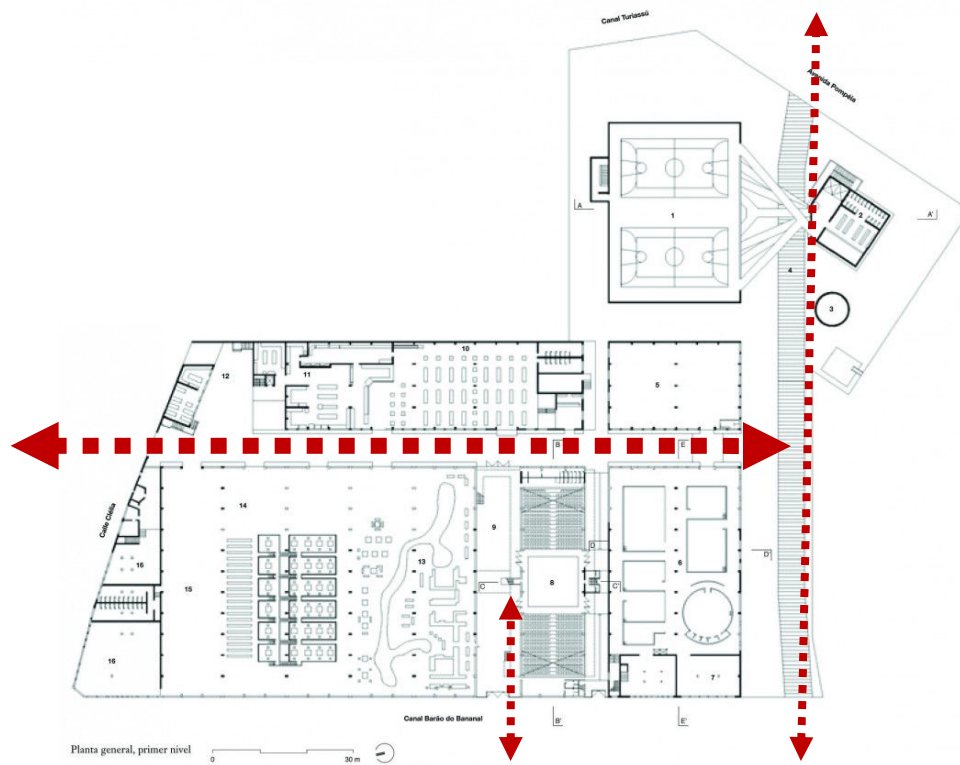


Figura 144: Planta baixa do SESC, permeabilidade do conjunto.



Figura 145: Vista área do aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, com a localização do MESP. Fonte: Google Earth.



Figura 146: A integração com o espaço público. Foto: Nelson Kon.



Figura 147: O MESP e a permeabilidade, a acessibilidade e a intenção de conceber um conjunto arquitetônico convidativo e integrado ao espaço público. Foto: Nelson Kon.

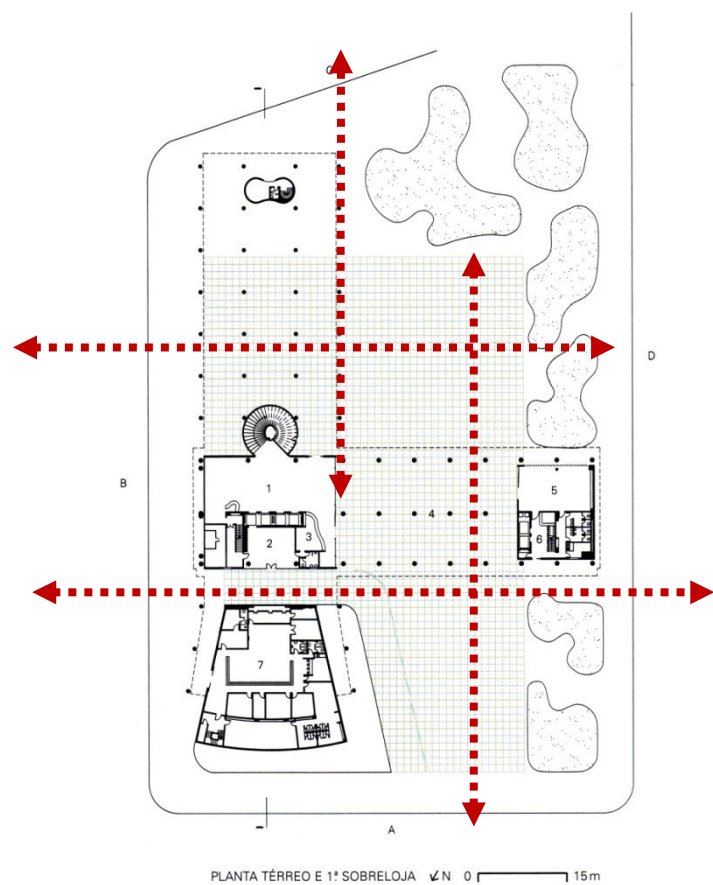


Figura 148: Planta baixa do SESC, permeabilidade do conjunto.



Figura 149: O terraço jardim do MESP. Fonte: Foto: Nelson Kon.



Figura 150: O painel de azulejos pintados por Portinari no MESP. Fonte: Foto: Nelson Kon.



Figura 151: Os painéis de madeira do SESC Pompéia. Foto: acervo do autor (2005).

8.2. Relações entre as obras do MESP, SESC e MP

Semelhante ao MP, o SESC Pompéia – cuja construção se inicia em 1977 e termina em 1986⁴² - envolve a restauração de uma preexistência e duas novas edificações. As preexistências, mantidas e valorizadas na nova dinâmica de ocupação, são determinantes para o resultado final da proposta. Coincidentemente, ambos os projetos são implantados em terrenos de esquina. No caso do SESC, as edificações novas são edifícios em altura.

Apesar da clara distinção do contexto em que se insere o MP em relação ao contexto do SESC - no que se refere a São Paulo ser uma metrópole extremamente urbanizada com mais de onze milhões de habitantes e Ilópolis ser uma pequena cidade - a região noroeste de São Paulo tem sua origem e formação junto à comunidade de imigrantes italianos que vieram para a cidade, em períodos próximos à leva de imigração que se destinou à região do Vale do Taquari.

Em relação às demandas de uso, uma estratégia semelhante ao SESC foi aplicada no MP. Se no SESC o programa, inicialmente esportivo, foi implementado com atividades culturais, por iniciativa de Lina (FERRAZ, 2011), no MP as atividades culturais são complementadas com oficinas de qualificação profissional. Em relação ao eixo temático do programa cultural, outra semelhança marca os dois projetos. Enquanto no SESC o eixo temático inicial adotado por Lina buscava elementos cotidianos, arte popular, negra e indígena, objetos do folclore brasileiro - em

⁴² Depois da inauguração em 1986, Lina e Ferraz seguem com trabalhos no SESC e pequenos acréscimos e alterações são realizados até 1990.

particular o nordestino – e artesanato (OLIVEIRA, 2002; MONTANER, 2001) ⁴³, no MP o eixo aborda aspectos culturais, em particular o pão, típico da cultura da região.

No SESC, as atividades culturais se dividem em oficinas, shows, debates e exposições. O programa esportivo é composto por quadras, piscinas e salas de atividades. Um *deck* de madeira com chuveiros e um quiosque (construído posteriormente), localizado entre os edifícios esportivos e culturais acomoda a chamada “praia”, um espaço para atividades e banho de sol. Um bar e restaurante completam o programa. No MP, ainda que este seja um pequeno espaço cultural, a motivação por um programa dinâmico e diversificado fez parte da concepção do projeto.

Em relação à organização interna e zoneamento, no SESC, as atividades esportivas estão, de maneira geral, concentradas nos novos volumes verticais de concreto. As atividades culturais se concentram, em sua maioria nos antigos galpões horizontais. Programas diferentes são acomodados em volumes diferentes. Zoneamento semelhante ocorre no MESP. Na obra, a barra de escritórios se concentra no bloco monumental vertical, enquanto os programas que não se repetem se concentram nos volumes menores e no mezanino do térreo. Uma estratégia, que, de maneira geral, se repete nas obras do movimento moderno brasileiro, principalmente nos exemplos alinhados com a produção de Lúcio Costa, exceção feita à escola paulista. No MP, por sua vez, as atividades expositivas foram acomodados em uma das edificações e a oficina de

⁴³ Lina participou intensamente da programação cultural do SESC. Para maiores informações sobre o conteúdo cultural adotado pelo SESC enquanto Lina participava dos projetos museográficos, ver: OLIVEIRA (2002).

panificação em outra, seja por filiação à Costa ou Lina ou para um melhor aproveitamento do terreno. No SESC, a separação entre as edificações estimula a transição ao ar-livre, semelhante ao que ocorre no MP.

A relativa liberdade para criar o programa do MP a partir de um elemento existente do contexto propiciou (ou potencializou) a aplicação de uma das intenções do BA: o efeito transformador da arquitetura e seu papel potencial em contribuir para um crescimento cultural, social e econômico (FERRAZ, 2011). Intenção semelhante pode ser vista na abordagem de Lina (OLIVEIRA, 2002). O SESC, segundo Montaner (2011), é a expressão da busca por um ambiente “onde a comunidade se encontra, dialoga e intervém de maneira livre e criativa”. Ambientes com “sentido coletivo”, um “embrião gerador de uma comunidade” (MONTANER, 2005, pág. 20 e 21).

Semelhante ao MP, as novas edificações do SESC contrastam com as preexistências. Na Pompéia, as duas novas edificações em altura, com formas prismáticas retangulares, feitas em concreto aparente contrastam com os dois antigos galpões horizontais preexistentes, com telhados inclinados e planos verticais de tijolos e estrutura em concreto. Segundo Comas (2009), podemos identificar nas obras mais emblemáticas de Lina uma linha compositiva que busca a oposição, o dual. Em Lina, o “amor pelas justaposições paradoxais é forte”, alimentado talvez pelas preocupações quanto à diferenciação de partes novas e velhas dos edifícios restaurados, pela introdução da colagem como forma de arte e pelo fascínio surrealista pelos encontros casuais e surpreendentes de objetos comuns (COMAS, 2009).

Entretanto, SESC e MP estabelecem conexões com preexistências. “Lina embarca em uma viagem arquitetônica onde o polimento do novo dialoga com a rudeza arcaica [...]” (COMAS, 2009, pág.147). No MP, verifica-se o mesmo gosto por materiais brutos e expostos.

Semelhante ao que ocorre no MP, tanto no MESP quanto no SESC, a permeabilidade, a acessibilidade, a intenção de integrar o conjunto ao espaço público e de criar espaços convidativos são características marcantes. Nas três obras, verificam-se as referências e citações às tipologias e técnicas construtivas do contexto.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS: cultura e lugar no Museu do Pão.

Os membros do BA demonstram particular interesse por determinados aspectos do contexto em que a obra se insere. Entre os quais, os aspectos mais particularmente associados à cultura ganham relevância. A partir da análise das publicações, do discurso dos autores e das obras, se verifica que esse interesse se manifesta na materialidade da arquitetura através da utilização sistemática, consciente, dos elementos do contexto como materiais de projeto e no processo de elaboração da forma arquitetônica. Interessa aos autores que as obras estabeleçam “conexões” com a cultura de seus contextos.

A intervenção do MP exemplifica esse processo. Utilizou aspectos do contexto – do terreno, da cidade de Ilópolis e da região do Vale do Taquari -, muitos dos quais estão diretamente associados com as manifestações culturais. Estes aspectos foram decisivos para a materialidade da proposta.

Ao mesmo tempo, o manejo desses aspectos, a forma de abordagem e o resultado final da síntese arquitetônica expõe de forma explícita a cultura arquitetônica dos autores, conforme investigado nas demais obras analisadas, e que evidenciam a trajetória do BA. A intervenção contemporânea tem filiação moderna, onde a influência de grandes arquitetos do período como Lina Bo Bardi e Lúcio Costa é visível. Esta síntese é decisiva no trabalho do BA. Essas relações, “convivências” e “diálogos” entre cultura do contexto e cultura arquitetônica dos autores caracterizam a arquitetura resultante e parece ter sido mais explorada - e talvez melhor – em relação às obras anteriores do BA, mesmo considerando o Conjunto KKKK um antecedente decisivo. Possivelmente por que o contexto de Ilópolis, as preexistências a demanda do projeto, a “invenção” do programa cultural e a proposta arquitetônica que sintetiza esses diferentes

temas (e sem dúvida a experiência bem sucedida do KKKK) permitiram que a síntese arquitetônica evidenciasse a relação entre arquitetura e cultura.

Situações semelhantes podem ser verificadas nas demais obras analisadas neste trabalho e nas obras consideradas de referência para o BA, o MESP e SESC. Nessas obras, os aspectos do contexto entram na síntese arquitetônica junto com outros aspectos que transcendem a ele, no processo dialético - e intrínseco ao fazer arquitetônico - entre cultura arquitetônica dos autores e cultura do contexto. Obras onde as características específicas e contingentes do contexto, apropriadas na arquitetura da intervenção, “dialogam” e “convivem” com a linguagem arquitetônica geral e recorrente dos autores. Um processo intrínseco ao mecanismo arquitetônico, mas que no caso dos autores é explorado de forma consciente e intencional. É possível verificar de forma explícita a busca dos autores é de uma obra que “dialogue” e “conviva” com seu contexto.

Tal abordagem parece qualificar a arquitetura da dupla e contribuir para a “humanização” do ambiente. Uma estratégia que parece ser relevante para a busca da (re)construção de um lugar, em particular, de um “lugar da memória”. A “conexão” com aspectos culturais parece ser um dos fatores importantes nesse processo.

Nesse sentido, as intervenções com preexistências marcantes, como é o caso do MP e de algumas das obras que foram analisadas neste trabalho, potencializam e facilitam as conexões e o processo de busca para a construção do lugar.

1. Contexto como estratégia de projeto

A tarefa da arquitetura está sempre ancorada a algo previamente existente.
(RUBIÓ, 1995, pág. 117).

As conexões entre intervenção e contexto investigadas neste trabalho podem ser esquematicamente agrupadas em categorias, conforme sua manifestação: (1) aspectos plásticos e materiais, (2) tipologias, (3) técnicas e sistemas construtivos, (4) geometrias, (5) alinhamentos, (6) hierarquias e (7) características dos limites do terreno. No trabalho, foram investigadas conexões que se manifestam basicamente entre a arquitetura da intervenção e as preexistências físicas do contexto⁴⁴. Esquematicamente, parece ser possível afirmar que as conexões estabelecem relações de “analogia”⁴⁵, semelhança, continuidade, integração - ou de “contraste”, oposição, ruptura, diferenciação.

Para Sola-Morales Rubió (apud NESBITT, 2008, pág. 258), em um ensaio, intitulado Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica, contrastar a nova intervenção arquitetônica e a arquitetura já existente não é mais o princípio preponderante da arquitetura contemporânea. Segundo Morales, “o predomínio da categoria do contraste como princípio estático fundamental nos problemas de intervenção já é coisa do passado”. O autor afirma que a relação pós-moderna com o passado é mais complexa. Diferente do que defendiam as diretrizes definidas nas Cartas de Atenas – a utilização do princípio do

⁴⁴ Com exceção do MESP, as relações com os aspectos ambientais e naturais do contexto não são recorrentes.

⁴⁵ Segundo o dicionário Michaelis, analogia significa 3. Semelhança de propriedades. 4 Semelhança em algumas particularidades.

contraste “não só na recomendação do uso dos materiais modernos em determinadas ocasiões, mas, sobretudo na reiteração do critério de obediência à diferença na diversidade dos arranjos de elementos adicionados, no uso de diferentes materiais, na ausência de ornamentos nas novas construções, em sua simplicidade geométrica e tecnológica” (pág. 257), as intervenções estabelecem relações de similaridade e semelhança com o material existente, denominada pelo autor de operação *analógica*. Dessa forma: “Diferença e repetição passaram a ser simultaneamente observadas a partir da manipulação controlada das relações entre similaridade e diversidade, como convém a toda operação analógica (pág. 259). Segundo Nesbitt, “Sola-Morales chama a atenção para a mudança pela qual o contraste não mais domina as abordagens sobre a intervenção, mas se mantém como uma opção entre várias figuras retóricas”. (2008, pág. 253). O autor define a operação analógica como uma comparação que admite a presença simultânea da diferença e da repetição. A analogia abrange a narrativa e as relações de afinidade, bem como a correspondência figurativa, dimensional e tipológica” (2008, pág. 253). Para Rubió, as relações de contraste de uma intervenção em relação às pré-existências é uma forma de valorizar o contexto. Segundo o autor, o conceito foi extremamente importante para leitura do período moderno, onde a Carta de Atenas de 1931 é decisiva.

Ainda que Rubió se refira a “analogia” especificamente no contexto da arquitetura moderna e inclua na certas atitudes de cunho historicista – muitas vezes como utilizadas como crítica ao movimento moderno - parece ser possível se apropriar dessa categoria para analisar o MP e as demais obras abordadas neste trabalho.

No MP as conexões de analogia, semelhança ou continuidade com o contexto se manifestam através de: (1) dimensões, as novas edificações do MP tem escala e número de pavimentos semelhante às construções do entorno; (2) alinhamentos, a pré-existência do terreno foi determinante para o assentamento das novas edificações, que se encaixam no moinho, estabelecem paralelismos e deslocamentos em relação a ele; (3) características dos limites do terreno, a ausência de elementos verticais de fechamentos nos limites do lote, a transparência do volume expositivo e sua proximidade física em relação à rua aproximam o interior do lote com a cidade, reforçam a permeabilidade e acessibilidade do conjunto; (4) tipologia, a escola de panificação possui uma tipologia que se assemelha com algumas edificações da arquitetura da imigração italiana ou que seguem herança dela e (5) referências às técnicas construtivas, o pilar em “árvore” do volume expositivo estabelece uma releitura das técnicas construtivas do moinho, também presentes em outras edificações do entorno, o guarda-corpo da passarela entre as duas novas edificações faz uma referência literal, e por fim, a elevação do volume expositivo do solo remete a estratégias construtivas associadas a elas.

As conexões de contraste se estabelecem a partir: (1) do sistema construtivo e do (2) tratamento plástico, onde os paralelogramos de concreto aparente, com laje plana, grandes balanços e o uso de grandes panos de vidro como fechamento lateral no volume expositivo se diferenciam da cultura construtiva da região. Se por um lado os aspectos dimensionais e de alinhamento estabelecem relações de analogia com o contexto, eles estabelecem relações de contraste com o moinho. O resultado é que a hierarquia (3) das novas edificações contrasta com o moinho, mais alto e alinhado junto à divisa – diferente das demais edificações. Em relação às

demandas de uso (4) outra distinção. O programa que se estabelece se diferencia daqueles encontrados na cidade.

Em relação aos materiais se estabelece também relações de analogia e contraste. Se por um lado os materiais que predominam nas novas edificações contrastam com o contexto, o uso da madeira, no guarda-corpo, nos painéis laterais e nos pilares do volume expositivo estabelecem conexões de analogia em relação ao moinho e outras edificações do entorno, uma vez que é dos principais materiais da arquitetura da região. Uma especulação poderia considerar que a textura do concreto, principalmente como foi utilizada na escola de panificação, estabelece relações de analogia com as edificações de pedra existentes na região, consideração que se reforça quando verificamos que boa parte das cozinhas da arquitetura imigrante italiana foi feitas com pedra para reduzir o risco de incêndio.

Embora todos estes aspectos tenham alguma relação com a cultura, o uso dos materiais, das tipologias, as técnicas construtivas são diretamente relacionadas à cultura. Em função das particularidades programáticas de museus e centros culturais de algumas obras analisadas, caso do SESC, Conjunto KKKK e MP, a temática das atividades é, como deveria ser, um elemento que diz respeito à cultura.

2. Apropriação da cultura como estratégia de projeto

O ambiente construído, como obra arquitetônica na qual se constitui, reflete as características culturais da sociedade que o produziu, traduzidas em formas, cores, determinações de distâncias entre as pessoas, suas posturas, suas posições, simbolismos etc., mais que isso, o ambiente construído também pode ser considerado como um reflexo cultural daqueles que o utilizam. (BRASILEIRO, 2007).

Todo ambiente construído “reflete” aspectos culturais de quem o produziu e de quem o utiliza. Reflete as características culturais do contexto que está inserido. A significação do espaço é sempre marcada pela cultura (BRASILEIRO 2007).

A relação entre cultura e arquitetura existe na própria etimologia do termo cultura. Segundo Cevasco, “A palavra ‘cultura’ entrou na língua inglesa a partir do Latim *colore*, que significava *habitar* (...)” (2008, pág. 9). Para Titiev, “A habitação é outro aspecto essencial da cultura material que é parte da interação do homem com as imediações” (TITIEV, 1985, pág. 203).

(...) Arquitetura é a manifestação cultural materializada na modificação intencional do ambiente, para adequá-lo ao uso humano. O uso humano, no caso, se refere a um contexto amplo, não significa somente proteção física ou abrigo residencial, mas também aqueles aspectos afetivos relacionados com o existir no âmbito social (...). “O uso humano pressupõe a satisfação não apenas das necessidades relativas à existência biológica, mas também de aspirações e

expectativas localizadas no plano afetivo, tanto individual como coletivo” (SILVA, 1984, pág. 89).

A arquitetura tem o atributo de humanizar o ambiente. “A expressão humanizar significa, neste contexto, dotar o ambiente de referências elaboradas pelo homem, e facilmente reconhecíveis pelo mesmo” (SILVA, 1984, pág. 88). A busca por deixar a intervenção contemporânea “humanizada” é um dos aspectos decisivos na busca pela transformação ou criação de um “lugar da memória” e parece ser uma característica marcante do MP. Nesse sentido, a “humanização” da arquitetura se manifesta, entre outras coisas pela intensão de estabelecer conexões com os aspectos culturais.

Com o intuito de responder a problemática de pesquisa, verificou-se que essa intenção, por parte dos autores, de utilizar aspectos da cultura como critério de projeto e no processo de elaboração da obra, se manifesta na atuação profissional do escritório Brasil Arquitetura já nas primeiras estratégias de ação. (1) Na busca de informações do contexto da intervenção, que fica claro nos relatos dos autores publicados na bibliografia consultada (FERRAZ, 2011; FERRAZ G., 2008, HORTA, 2008); (2) no reconhecimento das manifestações culturais do contexto. É possível identificar um grande interesse dos autores do BA pela antropologia. E (3) pela convivência por determinados períodos com atores sociais ligados à região. Isso pode ser verificado no convívio de Ferraz com Manoel Toguinha e Judith Cortesão. Um processo que envolve a interpretação e apropriação da cultura da região e transformação da arquitetura em lugar. Um processo que se aproxima ao de Lina Bo Bardi, que estabelecia uma vivência intensa

com os aspectos culturais, como demonstram os estudos sobre o SESC Pompéia (OLIVEIRA, 2002; FERRAZ, 2011).

As conexões entre o MP e a cultura do contexto se manifestam na materialidade da obra através: (1) da utilização de citações e releituras de técnicas construtivas existentes na região, conforme mencionado; (2) da restauração que preserva e insere o moinho ao novo programa, é valorizado na nova dinâmica de ocupação - o moinho é um símbolo cultural relevante para a arquitetura da imigração italiana-; (3) da utilização de duas tipologias arquitetônicas que podem ser identificadas no contexto, também conforme mencionado; (4) da organização do conjunto que estabelece relações através da geometria, alinhamento e hierarquia entre novas edificações e as preexistências e (5) da utilização de um código cultural definidor da cultura da região como tema do museu: o pão. As técnicas construtivas, as tipologias e o pão como foco do programa são aspectos diretamente relacionados com as manifestações culturais que identificam e caracterizam a região.

Todas as estratégias apontadas acima têm antecedentes em algumas das obras de Lúcio Costa e Lina Bo Bardi. Assim, a obra do MP evidencia em certo sentido, uma continuidade de estratégias de Lina e Costa, que podem ser identificadas nos paralelos traçados entre MP, SESC e MESP.

No MESP, SESC e MP, a intenção clara e consciente de relacionar a obra com o contexto e utilizar de maneira sistematizada aspectos dele - em particular aqueles relacionados à cultura - como critério de projeto no processo de elaboração da forma arquitetônica se

manifesta através da: (1) utilização de citações e releituras da tradição construtiva do lugar. No MP as principais referências remetem à tradição construtiva da arquitetura da imigração italiana. No SESC a e MESP existem referências às tradições construtivas brasileiras, em particular do período colonial. (2) Do aproveitamento e manutenção das pré-existências físicas na nova proposta, procurando tirar partido delas e as valorizando. As obras são concebidas a partir de uma preexistência marcante, que é mantida e respeitada na nova dinâmica de ocupação. No caso do MESP a pré-existência é apenas externa ao lote: a paisagem natural e a paisagem urbana do entorno. (3) Da utilização de um código cultural definidor da cultura da região como eixo temático do programa, no caso do SESC e MESP. (4) Da permeabilidade, acessibilidade e intenção de conceber um conjunto arquitetônico convidativo e integrado ao espaço público. (5) Das estratégias construtivas. Nos três projetos as novas edificações são prismas retangulares facilmente identificáveis, com cobertura plana e com materiais que fizeram parte do repertório moderno. .

Se no MP a intervenção é concebida “com materiais simples, mas um pouco fora da linguagem da região, com alguma ousadia na implantação, na estrutura e no diálogo com o antigo moinho”, e estabelece relações de contraste com o lugar – onde predominam edificações convencionais, sem autoria de arquitetos e com influência da arquitetura da imigração italiana - poderíamos dizer que parte dessa intenção arquitetônica remete a Lúcio Costa e Lina Bo Bardi que em suas obras mais emblemáticas, como o MESP e SESC, que consagraram uma arquitetura moderna erudita exemplar e sensível ao lugar.

3. Transformação da arquitetura em lugar

A arquitetura jamais existe isolada. Todo prédio está ligado ao prédio ao seu lado, atrás dele, na esquina ou rua acima, queira ou não seu arquiteto. (GOLDBERGER, 2011).

A preocupação com o local onde a obra se assenta é recorrente na arquitetura e remete a uma longa tradição. A inserção da obra/projeto de arquitetura no “sítio”, “ambiente”, “paisagem”, “*locus*”, “contexto”, “realidade” ou “lugar” – palavras que podem ser utilizadas para especificar onde o edifício está localizado - é um problema inerente ao mecanismo arquitetônico, e remete à sua origem, à transformação da natureza e criação do abrigo. A tarefa da arquitetura está sempre ancorada a algo previamente existente (RUBIÓ, 1995). Desde o primeiro tratado de arquitetura, escrito por Vitruvius no século I d.C., diferentes abordagens tratam da relação que se estabelece entre arquitetura e contexto.

As terminologias citadas acima evidenciam distintas abordagens, que tiveram diferentes interpretações ao longo do tempo⁴⁶. Ao longo deste trabalho utilizamos o termo “contexto” para especificar onde o edifício está localizado. Surge a partir daqui, a necessidade de especificar as transformações consequentes da intervenção arquitetônica, na qual existe uma intenção para qualificar o contexto. Surge a necessidade de utilizarmos o conceito de “lugar”.

⁴⁶ A utilização, conceituação e distinção dos termos não é exclusividade da arquitetura. É assunto de diferentes áreas, como a antropologia. Para um aprofundamento sobre as diferentes abordagens das ciências sociais sobre o conceito de espaço, ver Antropologia do espaço de SILVANO, 2010.

O conceito de lugar, que desde a década de 1950 vem ganhando destaque e relevância dentro da teoria da arquitetura, remete a um espaço diferenciado, dotado de características específicas. A oposição entre espaço e lugar é recorrente dentro das abordagens dos autores utilizados neste trabalho.

A diferença entre espaço e lugar foi e ainda é um tema de debate. Aldo Rossi, autor de grande importância dentro da teoria da arquitetura, define o lugar como o espaço singular e concreto, signo concreto do espaço (1982). Elvan Silva (1984) utiliza o termo ambiente e aponta as imprecisões do conceito de espaço e a dificuldade de manipulá-lo na arquitetura em função de ser imensurável⁴⁷. Para Cláudia Cabral (2006), lugar implica memória e história. Segundo Josep Maria Montaner, a concepção de espaço está associada a um conceito abstrato, teórico, genérico e indefinido. O lugar de uma coisa, por sua vez, "possui um caráter concreto empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes." (MONTANER, 2001, pág. 31).

Nas últimas décadas, a ideia de lugar teve um peso específico e muito variável e foi interpretado de distintas maneiras. Em pequena escala, o lugar é entendido como qualidade do espaço interior, que se materializa na forma, textura, cor, luz natural, objetos e valores simbólicos. (...) Em grande escala, é interpretado como *genius loci*, como capacidade para fazer aflorar preexistências ambientais, como objetos reunidos no lugar, como articulação das diversas peças urbanas (praça,

⁴⁷ Para este trabalho, utilizamos a terminologia lugar, porque sua definição se aproxima da dimensão cultural ou a inclui de maneira mais explícita.

rua, avenida). Isto é, como paisagem característica. (MONTANER, 2001, pág. 37).

Segundo Lineu Castello, “Lugar, conforme tradicionalmente interpreta o Urbanismo, é um espaço qualificado, isto é, um espaço que se torna percebido pela população por conter significados profundos, representados por imagens referenciais fortes” (2004, pág. 51). Segundo o autor, na virada para o século XXI, “o conceito do lugar permanece firme a integrar as pautas das discussões da área” (CASTELLO, 2004, pág. 50).

Segundo Carlos Dantas, “O conceito de “lugar” compreende um conjunto de informações físicas e simbólicas relacionadas a uma identidade particular e à existência de um espaço específico que se opõe a ideia de sítio genérico”. Logo, o lugar “é formado por um contexto social, histórico, político, econômico, cultural e físico” (2011, pág. 21).

Dessa forma, para que arquitetura seja um dos componentes que qualificam o contexto na busca para a criação do lugar, os arquitetos lidam, dialogam e estabelecem de alguma maneira conexões com os aspectos culturais.

No MP, existiu uma preocupação em relacionar a obra com o contexto, estabelecer conexões com aspectos culturais e utilizar valores simbólicos, memória, história e demais aspectos contingentes da cidade de Ilópolis, em oposição ao espaço genérico, e conferir um “significado profundo” à obra. Construir um lugar da memória, que transmitisse informações físicas e simbólicas.

Isso não significou que as obras dos autores do projeto não adotem estratégias que tradicionalmente são vistas na teoria da arquitetura como universais e normativas, como certas estratégias da arquitetura moderna. Na obra do BA, aspectos contingentes entram na síntese arquitetônica junto a esses aspectos normativos e supostamente universais. Essa abordagem se alinha com arquitetos consagrados como Lúcio Costa, Lina Bo Bardi e Barragan. A intervenção no MP procura construir o lugar e reforçar sua identidade não apenas utilizando elementos de forma literal, mas através da manipulação desses elementos associados à arquitetura contemporânea.

E exatamente para superar as limitações das estratégias normativas e universais, principalmente junto à população geral em relação ao reconhecimento da expressividade da arquitetura moderna e sua aceitação, que alguns arquitetos buscam inserir aspectos contingentes do contexto e da cultura dele na síntese arquitetônica. Enriquecer a obra, obter maior significado e talvez, aceitação junto à população. (já está sendo dito muitas vezes). Por outro lado a arquitetura enquanto atividade transformadora interfere e altera a cultura.

O projeto de uma nova obra de arquitetura não somente se aproxima fisicamente da que já existe, estabelecendo com ela uma relação visual e espacial, como cria uma interpretação genuína do material histórico com o qual tem que lidar. (RUBIÓ apud NESBITT, 2008, pág. 255).

Nesse sentido, a arquitetura é capaz de “reconhecer ou revelar as características latentes e ocultas do território, agregar valor e significado ao “lugar”, reforçar sua identidade e intensificar as possíveis relações entre figura humana e ambiente” (DANTAS, 2011, pág. 22). É

exatamente essa capacidade de criar relações, não apenas “visuais e espaciais”, mas relações interpretativas do material histórico com que ela tem que lidar que parece atrair Ferraz e Fanucci. A capacidade da intervenção arquitetônica de transformar e construir lugares é destacada nas reflexões dos arquitetos e uma busca observada em suas obras, como se pretendeu demonstrar no primeiro e segundo capítulo.

Um dos objetivos no processo de construção do lugar é provocar um “estranhamento” que estimula a reflexão da comunidade. Em certo sentido uma espécie de alteração ou interferência no *status quo* do lugar, uma “movimentação das águas”, segundo um termo utilizado pelos autores.

Claro que ao projetar um edifício numa linguagem contemporânea, com materiais simples, mas um pouco fora da linguagem comum da região, com alguma ousadia na implantação, na estrutura e no diálogo com o antigo moinho, algo se sobressai: um estranhamento que faz pensar, refletir, gostar, odiar procurar entender, enfim, “movimentar as águas”. E esse é um importante papel das artes, onde se inclui a arquitetura. (FERRAZ, 2011, pág. 69)

Em um primeiro olhar, o MP parece deslocado de seu contexto, pois, nas novas construções do MP – principalmente na edificação da esquina – o que se manifesta é o espaço universal, moderno, que se materializa na busca por uma total integração espaço interior-espaço exterior, na ausência de limites, no deslizar do “dentro” em direção ao “fora”. É muito marcante o contraste entre a arquitetura contemporânea com forte presença da arquitetura erudita moderna com traços da arquitetura do “brutalismo paulista” – e as construções do contexto, tanto o

moinho Colognese, que se encontra no terreno de intervenção, quanto às edificações da cidade de Ilópolis. A identidade contemporânea da edificação é um elemento inovador em relação ao sítio, no qual predomina casas tradicionais com forte presença da arquitetura da imigração italiana ou sua versão já mesclada com a cultura construtiva luso-brasileira. A cultura arquitetônica do BA, que se manifesta nas novas edificações, é muito contundente.

Mas ao começarmos a apreender os detalhes - e conseqüentemente também o conjunto -, o universal vai se transformando em particular, o geral em único, específico – daquele lugar.

Se por um lado a construção do lugar envolve uma forte herança da arquitetura moderna e aspectos da cultura da região, ela explicita de forma clara seu caráter contemporâneo. Aborda questões atuais, como o incentivo ao turismo a partir da criação de edifícios culturais ou a busca por uma maior integração entre edifício e contexto, tema que vem sendo valorizado desde as críticas ao movimento moderno.

E a intenção, por parte dos autores, de provocar certo “estranhamento” na população local, a fim de despertar um interesse pelo novo lugar que a intervenção proporciona, no entanto, convive propositadamente com o efeito contrário. O estranho pode mostrar-se, sob alguns aspectos, familiar à comunidade local, tanto em sua materialidade e aparência, quanto no nível das relações e dos significados. E isso é o que ocorre. Pelas relações específicas com o lugar a partir de outro aspecto da cultura arquitetônica dos arquitetos: a intenção de estabelecer, não apenas o contraste, mas a busca por um “diálogo” entre a intervenção e as pré-existências. E esse diálogo tem como um dos principais condutores os elementos e manifestações culturais.

Ainda que este trabalho não tenha pretensão de ser conclusivo, ao contrário, se configura como uma investigação sobre uma temática que necessita constante aprofundamento, algumas considerações podem ser feitas.

Ainda que não exista arquitetura sem contexto e sem cultura, alguns arquitetos exploram estes aspectos intrínsecos, ao procurar estabelecer vínculos – ou “conexões” intencionais com determinados aspectos culturais do contexto em que a obra se insere, como forma de qualificar sua arquitetura no processo de “humanização” do ambiente. Ou seja, dotá-lo de referências elaboradas pelo homem, e facilmente reconhecíveis pelo mesmo. Uma estratégia que parece ser relevante para a busca da construção de um lugar, em particular de um “lugar da memória”. Isto aparece nos exemplos analisados, onde os autores utilizam de maneira sistematizada aspectos culturais como critério de projeto e no processo de elaboração da forma arquitetônica. São obras onde aspectos do contexto entraram na síntese arquitetônica junto com outros aspectos que transcendem a ele, no processo dialético - e intrínseco ao fazer arquitetônico - entre cultura arquitetônica dos autores e cultura do contexto. O Museu do Pão, construído em Ilópolis é um exemplo disso. ou através das ações dos autores no processo de elaboração da obra As conexões de analogia se manifestam através de citações literais ou releituras.

A cada novo projeto realizado, reafirmamos nossa crença de que a arquitetura, ou melhor, a ação arquitetônica, tem uma enorme capacidade e força de transformação. Mesmo quando pontual, ela altera a realidade e irradia seus efeitos, sejam benéficos ou nocivos. (FERRAZ, 2011, pág. 31).



Figura 152 e 153: O MP visto pela janela do antigo moinho (esquerda) e o moinho visto da nova edificação. Foto: acervo do autor (2012). Moinho visto do MP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros – brazilian architects**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A função social do arquiteto**. São Paulo: Nobel, 1989.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARELLA, Sandra Maria Favaro. **Paisagem cultural: elementos de configuração morfológica e valores de preservação**. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

BICCA, Briane Elisabeth Panitz (org); BICCA, Paulo Renato (org.). **Arquitetura na Formação do Brasil**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2ed., Brasília, 2008.

BLÁNQUEZ, Augustín. **Los diez libros de arquitectura**. Barcelona: Iberia, 1955.

BRASILEIRO, Alice de Barros Horizonte. **Rebatimento espacial de dimensões socioculturais: ambientes de trabalho**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

BRUM, Helena Neto. **Regiões culturais: construção de identidades culturais no Rio Grande do Sul e sua manifestação na paisagem gaúcha**. Dissertação de Mestrado, UFSM: 2007.

CABRAL, Cláudia Piantá da Costa. **Arquitetura, arte, espaço público: O projeto como reconstrução do lugar**. Arquitexto 8. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2006. p. 42-57.

CASTELLO, Lineu. **A Percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura e urbanismo**. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.

CASTELLO, Lineu. **O lugar geneticamente modificado**. Arquitexto 9. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2006. p. 76-91.

CASTELLO, Lineu. **Há lugar para o lugar na cidade do século XXI?**. Arquitexto 5. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2004. p. 50-59.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 01-186.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Lina 3X2**. Arqitexto 14. Porto Alegre: Propar, 2009. p. 146-189.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Lina Bo Bardi**. Revista de cultura brasileira, Madrid: embajada de Brasil en España n. 2, 1998.

COMAS, Carlos Eduardo. **Memorando Latino-americano: La Ejemplaridad Arquitectonica de lo Marginal**. 2G. Revista Internacional de Arquitectura, Barcelona, v. 08, 1998. p. 10-20.

COMAS, Carlos Eduardo. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Textos Fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: vol.1/ organização Abílio Guerra. São Paulo, Romano Guerra, 2010.

COMAS, Carlos Eduardo. **Protótipo e monumento, um ministério, o ministério**. Textos Fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: vol.1/ organização Abílio Guerra. São Paulo, Romano Guerra, 2010: B.

COMAS, Carlos Eduardo. **Arquitetura moderna, estilo corbu, pavilhão brasileiro**. AU 26, São Paulo, out/nov 1989. p. 92-101.

COELHO, Teixeira (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Ilumiuras: Itaú Cultural, 2008.

CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1998.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Ed. Cosac e Naify, 2009.

DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **Álvaro Siza&Rem Koolhaas: a transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea**. São Paulo: Annablume; Brasília FAC, 2011.

EGENTER, Nold. **Architectural Anthropology**. Suíça: Structura Mundi, 1992.

FANUCCI Francisco; FERRAZ, Marcelo (org.); SANTOS, Cecília Rodrigues dos; CALDEIRA, Vasco (ensaios e análises de projetos). **Brasil arquitetura / apresentação João da Gama Filgueiras Lima, Max Risselada; comentários e depoimentos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

FANUCCI Francisco; FERRAZ, Marcelo (org.); **Catálogo de projetos do sítio oficial do escritório Brasil Arquitetura**. Disponível em: <http://www.brasilarquitetura.com/galeria/projetos>. Acesso: agosto de 2012.

FERRAZ, João Grinspum (org); Kon, Nelson (fotos). **Museu do Pão, Caminho dos Moinhos**. Ilopólis: Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Arquitetura Conversável**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOLDBERGER, Paul. **A relevância da arquitetura**. São Paulo: BEI Comunicações, 2011.

GONSALES, Célia Helena de Castro. **Racionalidade e contingência na arquitetura de Rino Levi. Estudo da obra de Rino Levi com ênfase na verificação do diálogo normativo-especial no processo de projeto**. Tese de Doutorado. Universidade Politécnica da Catalunha, Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona, 1999.

GONSALES, Célia Helena de Castro. **Racionalidade e contingência, uma proposta de leitura da arquitetura moderna brasileira: o caso de Pelotas**. Cadernos de Arquitetura, Vol. 1. Porto Alegre: Faculdades Integradas Rittther dos Reis, 1999B.

HORTA, Maurício. **A celebração da madeira.** Revista AU - Arquitetura e Urbanismo, ed 168, 2008. p. 38-46.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JORDAN, Kátia Fraga (org.); BALTAR. **De Villa Catharina a Museu Rodin Bahia 1912 – 2006: Um Palacete Baiano e sua História.** Salvador: Governo da Bahia, 2006.

JUNIOR, Nivaldo Vieira de Andrade. **A Influência Italiana na Modernidade Baiana: o caráter público, urbano e monumental da arquitetura de Filinto Santoro.** 19&20, Rio de Janeiro, v.I, n.4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_fs_vnaj.htm>.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed. 23, 2009.

LUZ, Maturino. **Museu Del Pan.** Revista 30_60 - Cuaderno Latino Americano de Arquitectura – acciones culturales. Córdoba, Argentina: 2010.

MATTA, Roberto da. **Relativizando: uma introdução à antropologia social.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1984.

MARLUZO, Eber Pires. **Uma aproximação dialética da temática da cultura no planejamento**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

MEURS, Paul. **Modernismo e tradição. Preservação no Brasil**. Textos Fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: vol.1/ organização Abílio Guerra. São Paulo, Romano Guerra, 2010.

MONTANER, Josep Maria. **Passeio arquitetônico no Rio Grande**. Arqutextos Portal digital Vitruvius, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y critica em Latinoamérica**. Buenos Aires: Nobuko, 2011.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada/ arquitetura, arte e o pensamento do século XX**. Barcelona: Ed. G. Gili, 2001.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac e Naify, 2º ed. rev., 2008.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. Revista Internacional de Arquitetura, 2G. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

PALLAMIN, Vera M (org.). **Cidade de Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

POSENATO, Júlio. **Arquitetura da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. EST Edições, 1983.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. **Diccionario de arquitectura: vocês teóricas**. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

RISÉRIO, Antônio. **Sobre a arquitetura de Marcelo Ferraz**. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Arquitetura Conversável*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ROSSI, Aldo. **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

RUBIÓ, Ignasi de Solà-Moralès. **From contrast to analogy: developments in the concept of architectural intervention**. Lotus International nº 46, 1985, pág. 37-45.

RUBIÓ, Ignasi de Solà-Moralès. **Diferències. Topografia de la arquitectura contemporània**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1995.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira: a obra de Éolo Maia**. 2004. 300 f.. Dissertação (Mestrado em

Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. In: FANUCCI Francisco; FERRAZ, Marcelo (org.). **Brasil arquitetura / apresentação João da Gama Filgueiras Lima, Max Risselada; comentários e depoimentos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz.** São Paulo: CosacNaify, 2005.

SEGAWA, Hugo. **Brasil Arquitetura: convívio entre o contemporâneo e o tradicional.** Arquitectos Portal Vitruvius, 2006.

SEGAWA, Hugo. **Arquitectura Latinoamericana Contemporanea.** Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005.

SERAPIÃO, Fernando. **Anexos semelhantes têm materialidade e uso diverso.** Revista Projeto e Design, Ed 337, 2008.

SILVA, Elvan. **Matéria, ideia e forma: uma definição de arquitetura.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.

SILVANO, Filomena. **Antropologia do Espaço.** Lisboa: Ed. Assírio & Alvin, 2010.

TEDESCHI, Enrico. **Teoria de la arquitectura**. 3.ed. Buenos Aires: Nueva Vision, 1978.

TITIEV, Mischa. **Introdução à antropologia cultural**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica: Ensaio Oportunos de Arquitetura**. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

ANEXO I

Entrevista com o arquiteto Marcelo Ferraz

“Convencimento incansável”

1. A materialização da primeira etapa do Projeto Caminhos dos Moinhos só foi possível pela perseverança dos idealizadores. Vocês fizeram um “trabalho de convencimento incansável em todas as esferas envolvidas no projeto” (trecho retirado do livro Museu do Pão, Caminho dos Moinhos, publicado pela Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari). No livro sobre o escritório Brasil Arquitetura (CosacNaify) você diz que após conversar com o prefeito de Ilopólis, começaram a se movimentar e a envolver mais e mais pessoas, chegaram a Nestlé - através dos contatos do escritório - e por fim o IILA entrou em cena patrocinando um curso fantástico de restauro para membros da comunidade.

MF: Não sei se vou acrescentar, mas poderia dizer que a arquitetura não se esgota no projeto desenhado. Muito pelo contrário, ela se transforma em ação política, em gestão, em ligação de partes aparentemente opostas ou de áreas diferentes, enfim, comunicação. Como uma linguagem que é, a arquitetura deve comunicar, caso contrário fracassa. Claro que o projeto propriamente dito é fundamental e nos serve como uma arma, ou ferramenta de ação. Nele nos apoiamos para dizer: “podemos mudar”, ou para convidar a todos os envolvidos: “vamos mudar”?

2. Você menciona que a história começou com a Judith Cortesão que divulgou e reforçou a importância de preservar os Moinhos. Como foi o contato entre o Brasil Arquitetura, Manuel Toguinha e a Judith Cortesão?

MF: Um dia (ano 2000), num almoço em minha casa, Judith (que estava lá para o lançamento da série “O Povo Brasileiro” feito pela Isa, minha mulher) começou a falar sobre a Serra Gaúcha na região pouco turística do Alto Taquari e citou os “maravilhosos” moinhos abandonados ou esquecidos, testemunhos importantes da saga dos imigrantes italianos vindos do Vêneto, artefatos originais que documentam o trabalho humano, a produção de alimentos em meio a um ambiente duro, cheio de adversidades. Eu não tinha a melhor idéia do

que se tratava. Em 2003 conheci Manuel Touguinha, amigo de Judith, que me levou para conhecer os tais moinhos, num passeio revelador e inesquecível. A partir daí, começamos (Touguinha e eu) a sonhar com a criação de uma rota, um caminho dos moinhos e, mais do que isso, com a festa do pão, com os pães....Elaboramos um primeiro estudo, para ter o que mostrar, e saímos a campo numa peregrinação em busca de apoio. E parece que funcionou. Pena que a Judith não pode ver o Museu pronto e o Moinho Colongnese recuperado. Mas, ainda antes de sua morte (na Suíça), recebeu a visita do Manuel com notícias e fotos da obra que seguia adiante.

“Ação Arquitetônica”

3. O projeto tem um forte caráter social, cultural e econômico. A Oficina de Panificação “insere-se no resgate da culinária tradicional e na formação e capacitação de jovens para o exercício da profissão da Arte Branca, contribuindo para o desenvolvimento da região” (idem). Os agentes envolvidos no processo promoveram cursos e treinamento para a comunidade, em particular os técnicos e operários da região. Você e o Francisco Fanucci mencionam que são as possibilidades da “ação arquitetônica. Quando a história ganha essa vida, o projeto de arquitetura se torna apenas um parte pequena de tudo”.

MF: Acho que já respondi na primeira questão, mas posso reforçar isso. O projeto é uma parte pequena, mas fundamental. Eu seria hipócrita se dissesse que qualquer projeto arquitetônico poderia cumprir esse papel transformação, ou de implantação de um novo equipamento cultural, etc.etc. Não, o projeto importa, e muito. Claro que, ao projetar um edifício numa linguagem contemporânea, com materiais simples, mas um pouco fora da linguagem comum da região, com alguma ousadia na implantação, na estrutura e no diálogo com o antigo moinho, algo se sobressai: um estranhamento que faz pensar, refletir, gostar, odiar, procurar entender, enfim, “movimentar as águas”. E esse é um importante papel das artes, onde se inclui a arquitetura.

4. Como vê a participação do escritório Brasil Arquitetura nesse processo, considerando que vocês foram um dos elos essenciais na concepção do projeto?

MF: Acho que esse tipo de ação, ou comportamento, tem sido uma forma de atuação de nosso escritório em quase todos os projetos. Ora um pouco mais, ora um pouco menos, mas sempre envolvido visceralmente. Buscamos o prazer da realização no processo, na peleja, algo que tem a ver com sedução e conquista.

5. Passados mais de dois mil anos desde o primeiro registro que se conhece de tentar definir o que é arquitetura, suas aplicações e os seus objetos, a questão ainda está longe de ser concluída, e talvez a questão nunca seja encerrada. A arquitetura pode ser um agente importante na busca por desenvolvimento regional, oportunidade de qualificação e educação da comunidade, participação social e desenvolvimento da sensibilidade cultural?

MF: Não tenho a menor dúvida que sim. Arquitetura –*latu sensu*- ainda está para ser descoberta pelo grande público, pelo menos aqui no Brasil. As pessoas ainda não se deram conta do quanto é importante o espaço em que vivem, seja na escala doméstica ou do objeto, seja na escala pública, da cidade. Deveríamos nos preocupar mais, levar o tema para as escolas, não de uma maneira chata como quase tudo que temos hoje nas escolas, mas de uma maneira envolvente, pertinente a todos, de todas as idades, culturas, regiões...arquitetura é como a roupa que vestimos, confortável, apropriada, ou desconfortável e imprópria. Essa é uma luta ainda por ser travada.

6. Segundo o arquiteto, escritor e professor, Josep Maria Montaner, Lina Bo Bardi conseguiu expressar em sua obra toda a riqueza dos valores comunitários, a necessidade de espaços poéticos para as pessoas, espaços criativos como embrião gerador de uma comunidade. Qual foi a influencia de Lina no caráter comunitário da arquitetura desenvolvida por vocês?

MF: Lina é, sem dúvida, uma grande referência para nós. Afinal, trabalhei com ela por 15 anos, diariamente, e isso não é pouco. São dela algumas lições como nunca perder a capacidade de se indignar com as injustiças, ou com a mediocridade; arquitetura para todos, sempre em primeiro lugar; ser livre e rigoroso ao projetar.

7. Ainda segundo Montaner, “a sensibilidade em relação ao lugar por parte da arquitetura contemporânea é um fenômeno recente”. Você concorda?

MF: Na verdade, acho que na boa arquitetura universal isso sempre existiu. Na arquitetura contemporânea, sim, pode ser uma novidade. Talvez pelo esgotamento de tantos modismos, um tema como esse, verdadeiro e fundamental, possa ganhar espaço. Tomara que sim.

8. Em um país onde as dificuldades sociais estão presentes em todos os lugares, faz parte dessa sensibilidade a busca por “ações arquitetônicas” que visam contribuir com o desenvolvimento social?

MF: Acho que, não só é uma busca necessária e útil, como pode gerar trabalho para muito arquiteto, jovens que ficam por aí, perdidos nas grandes cidades, sem saber para que lado se virar. Temos um país inteiro para construir, reformar, melhorar, reinventar. E isso é uma maravilha. É só querer, inventar um trabalho e sair atrás dele.

Dificuldades sociais

9. Implantar um projeto dessa natureza e com essa qualidade não é tarefa simples, ainda mais considerando as dificuldades sociais – da nossa profissão inclusive - e econômicas, em particular da pequena cidade de pouco mais de 4300 habitantes do interior do Rio Grande do Sul. Nesse sentido o resultado do projeto é surpreendente?

MF: Sim, por mais que pudéssemos prever certo sucesso, o resultado nos surpreendeu. Ainda bem. Andando com pernas próprias, o projeto nos dá ânimo para novas aventuras.

10. No livro publicado pela CosacNaify, Francisco Fanucci menciona um texto de Heidegger que relaciona as palavras habitar, construir e ser. Complementa dizendo que habitar é um aprendizado permanente da humanidade, e o arquiteto, de certa maneira, é um ajudante nessa tarefa. Você acha que a sociedade brasileira conhece esse potencial da nossa profissão?

MF: Acho que não, longe disso. Na verdade, nem os arquitetos têm noção dessa nobre missão que é, no meu modo de ver, a essência da profissão.

11. Em um texto seu publicado no livro Disegno. Desenho. Desígnio (DERDYK, 2007), você escreveu: “não é pretensão dizer que o arquiteto “desenha” o mundo. Mundinho ou mundão, não importa. O espaço envolvente, “recipiente da existência”, é sempre um pedaço de mundo”. Como você vê a efetiva participação da arquitetura na construção das nossas cidades?

MF: Ainda é muito pequena, muito parcial, mesmo que tenhamos obras e conjuntos contundentes e até cidades feitas por arquitetos. Mas, de um modo geral, as cidades crescem e se transformam à revelia dos arquitetos. Nossa cultura arquitetônica *latu sensu*, aquela que faz a diferença numa cidade confortável, praticamente não existe, nem entre a maioria dos arquitetos brasileiros.

12. Sobre a participação da profissão na construção civil, o arquiteto, professor e militante da valorização da arquitetura, José Albano Volkmer, falecido recentemente, reforçava nos seus discursos que a participação da arquitetura na sociedade brasileira é muito baixa, algo em torno de 7% do total dos espaços construídos. Uma porcentagem baixa inclusive comparada com nossos vizinhos latino americanos. Qual a sua opinião sobre isto?

MF: Acho que respondi acima. Nossos vizinhos como Chile e Colômbia têm uma arquitetura média muito acima da nossa, de nos fazer inveja. Tem consciência da importância do espaço público na vida das cidades. Aqui, assistimos a uma tentativa de privatização, ou invasão do espaço público, que vai da mais rica elite econômica até os barraqueiros mais chifrins.

13. O escritório de vocês é conhecido pelo talento descobrir bons projetos. Nesse sentido o Museu do Pão também parece que tem algo a ensinar, pois é um belo exemplo onde a iniciativa partiu dos próprios envolvidos e idealizadores. Como vê o papel do arquiteto na busca por projetos?

MF: Acredito cada vez mais que temos que inventar nossos trabalhos, criar nossos clientes e conseguir realizar nossa arquitetura, buscar recursos, etc, num engajamento total. Assim poderemos ter sempre trabalhos interessantes e prazerosos. Isso é fazer política com claros fins e objetivos.

14. Outro objetivo do artigo que esta conversa vai gerar é contribuir para reforçar o papel da arquitetura no efeito multiplicador da economia. Nesse sentido o Museu do Pão, nos parece ser um bom exemplo. Você concorda?

MF: Sem dúvida, e espero que consigam segurar a peteca por lá. Quando finalizamos nossa obra de arquitetura estamos apenas começando uma nova história na vida da comunidade, que pode ser boa, próspera, ou pode ser um grande fracasso e desaparecer. E assim é o mundo.