

CONJUNTO NACIONAL:
A CONSTRUÇÃO DO ESPIGÃO CENTRAL

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre

CONJUNTO NACIONAL:
A CONSTRUÇÃO DO ESPIGÃO CENTRAL

Fernando Felipe Viégas

Orientador
Prof. Dr. Eduardo de Almeida

São Paulo, Novembro de 2003

À

Francisco Felipe

José de Carvalho Ribeiro Viégas

Antônio Muniz Viégas

RESUMO

O edifício do Conjunto Nacional, projetado por David Libeskind em 1955, é uma referência da arquitetura em São Paulo. O projeto proporciona qualidades urbanas e indica questões importantes para a compreensão da cultura brasileira.

Ocupa um quarteirão inteiro da cidade, ampliando suas possibilidades de configuração espacial. Baseia-se na idéia da quadra como fração urbana mínima. O projeto incorporou um desenho que revela menos a idéia de um monumento independente à metrópole e mais o desejo de construir espaços de uso coletivo.

O trabalho pretende revelar essas características a partir de uma leitura do projeto. Uma análise crítica que aponte ações futuras.

O empreendimento está inserido num processo de expansão do centro da cidade rumo ao Espigão Central. O crescimento acelerado da capital e a ocupação da região da Avenida Paulista revelam a construção de uma nova geografia urbana, da qual o Conjunto Nacional é um marco na paisagem.

As referências diretas e indiretas do arquiteto, no momento de concepção do edifício, foram reunidas através de seus depoimentos. O processo de projeto e execução foi descrito baseando-se em desenhos originais que assinalam as mudanças ocorridas ao longo dos anos de uma obra que “nunca terminou”.

Este objeto desperta interesse ainda maior quando entendido não como fato isolado, mas como parte do contexto da cultura brasileira do período. A obra integra a produção arquitetônica brasileira de excelente qualidade que foi produzida na década de 50, que dialogava com outras manifestações sociais e artísticas. O Conjunto Nacional sugere a idéia de que o seu desenho reflita a concretização de um projeto coletivo. Um arquiteto com 26 anos só poderia conceber um edifício desta qualidade e complexidade se esse desejo comum estivesse introjetado ao seu processo de trabalho.

ABSTRACT

The Conjunto Nacional Building was designed by David Libeskind in 1955 and became an architectural landmark in São Paulo. The project imparts an urban quality and points to issues which are relevant to the understanding of Brazilian culture.

The site occupies an entire block, increasing the range of possible spatial configurations and drawing on the concept of block as the minimum urban fraction. The design incorporated a core plan that reveals a desire to create spaces for communal use, rather than a stand-alone, detached monument.

This dissertation intends to unveil those characteristics using the very project as a starting point. A critical analysis will be conducted, and is intended as possible source of guidance for future action.

The construction is part of a larger trend that led the city to expand from downtown towards the "Espigão Central" (a geographically higher area). The accelerated growth of the capital and the occupation of the region surrounding Paulista Avenue gave rise to a new urban geography, in which the Conjunto Nacional stands out.

The architect's direct and indirect references in conceiving the building were compiled from his own personal accounts. The processes entailing the design and execution were described based on original drawings, which highlight the changes that occurred throughout time and affected a construction work that "never ended".

Such object attracts even more interest when seen not as an isolated fact, but as part of the Brazilian cultural context in the period. The building is representative of the level of excellence achieved by the Brazilian architectural production in the 50's, which bore on other social and artistic manifestations, and suggests that its design should reflect the materialization of a collective project. A 26-year-old architect could only conceive of such level of quality and complexity in a building if this common desire were an integral, introjected part of his work process.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. RUMO AO ESPIGÃO CENTRAL	
2.1. A EXPANSÃO DO CENTRO	19
2.2. A AVENIDA	29
2.3. O SÍTIO	47
3. CONTEXTO	59
3.1. ARQUITETURA	63
3.2. ARQUITETO	77
4. O EDIFÍCIO	
4.1. O PROJETO ORIGINAL, 1955	97
4.2. MUDANÇAS AO LONGO DOS ANOS	119
5. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO	169
5.1. MODELO DE CIDADE	171
5.2. PERCURSOS	179
5.3. DESENHO DO ESPAÇO COLETIVO	185
5.4. COMPLEXIDADE PROGRAMÁTICA	189
5.5. OUTRAS COTAS	197
5.6. HABITAÇÃO	203
5.7. ESCALAS URBANAS	209
5.8. LEGISLAÇÃO	219
5.9. DIMENSÃO URBANA	223
5.10. UM DESENHO	227
6. CONCLUSÃO	229
7. REFERÊNCIAS	
7.1. BIBLIOGRAFIA	235
7.2. PERIÓDICOS CONSULTADOS	245
8. APÊNDICES	247
8.1. DEPOIMENTOS DE DAVID LIBESKIND	257
8.2. OUTROS PROJETOS PUBLICADOS	277

1. INTRODUÇÃO

Basta um passeio para se perceber que se trata de um espaço diferente na cidade. Cruza-se pelo interior de uma quadra até a outra rua. Neste cruzamento, que, aliás, é coberto, anda-se por entre pilares de seção circular, animado por lojas de discos, livrarias, restaurantes, butiques, cinemas. Vem gente de todo lado, seja dia ou noite. Quem chega de carro pode estacionar embaixo e aflorar por uma rampa elíptica que continua subindo até um jardim, no terceiro andar. Em cada uma das quatro ruas que o circundam há pelo menos uma entrada para as passagens internas de pedestres, todas se dirigindo a uma praça central. Neste espaço há telefones públicos, bancos para uma pausa, caixas eletrônicos, cafés e os elevadores que conduzem aos escritórios. Os moradores também estacionam seus carros no subsolo. Ou, se estiverem a pé, entram pela recepção do prédio de apartamentos, diretamente da rua.

A simples descrição destes percursos aponta valores urbanos aos quais todos deveriam ter direito. Diante desse modelo de ocupação do solo, é difícil entender porque existem tão poucos exemplos de edifícios na cidade baseados nesses princípios ou tão pouca cidade baseada nos princípios deste edifício. A comparação com outros modelos se torna inevitável. Assim, propõe-se uma reflexão originada em “[...] *uma profunda intenção de construir. [...] Sim, um mero objeto, algo que encontrei enquanto caminhava. Deu origem a um pensamento de per si dividido entre o construir e o conhecer*”, referências projetuais para um trabalho futuro.

<
VALÉRY, Paul
Eupalinos ou o arquiteto,
pp.103-105.

O edifício Conjunto Nacional foi o objeto escolhido para o desenvolvimento de uma proposta de leitura de projeto. O edifício tem qualidades que permitem o estudo do tema que diz respeito à dimensão urbana da arquitetura. A construção de um edifício pode levantar questões que alteram as referências para a compreensão dos problemas urbanos, dimensão que transcende a obra e seu sítio. Giulio Carlo Argan, em *O significado da cúpula*, de 1977, comenta que “*Vasari foi o primeiro a observar que a cúpula de Santa Maria Del Fiore não devia ser relacionada apenas ao espaço da catedral e respectivos volumes, mas ao espaço de toda a cidade, ou seja, a um horizonte circular, precisamente ao perfil das colinas em torno de Florença.*”

<
ARGAN, Giulio Carlo
História da Arte como História da Cidade, p.95.

O projeto do Conjunto Nacional é de 1955. Seu autor, o arquiteto David Libeskind, tinha na época 26 anos. O arquiteto continuou exercendo brilhantemente a profissão chegando a publicar vários outros projetos, principalmente até a década de 70, muitos deles reunidos nesse trabalho. Porém, o Conjunto Nacional continua sendo seu projeto mais conhecido. Libeskind acabou realizando poucos projetos para o poder público, apesar da qualidade com que os desenvolveu. Não lecionou em faculdades e pouco escreveu sobre arquitetura. Todo o seu discurso se concentra nos seus projetos, o que o difere de grandes nomes da arquitetura brasileira, como Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa. Esse distanciamento nos

<
Ver Apêndice 8.1.

<
Ver Apêndice 8.2.

possibilita uma leitura dos objetos construídos com uma certa isenção em relação ao seu autor, hoje com 75 anos.

Todos esses fatores, ao invés de representarem motivos de desencorajamento à pesquisa, ao contrário, possibilitam uma aproximação sem preconceito ao objeto de análise. São raras as oportunidades de nos depararmos com um projeto da envergadura do Conjunto Nacional sem estarmos envolvidos com as discussões que cercam o percurso de seu autor.

Amplia-se, assim, a discussão, pois a partir da concepção artística de um único arquiteto, passa-se a uma questão geral, ou seja, da cultura arquitetônica brasileira na década de 50. Cabe aqui esclarecer que, metodologicamente, a maior parte das questões levantadas foi baseada nos depoimentos de David Libeskind. A produção arquitetônica da década de 50 não foi pesquisada como um assunto independente, mas sim, tentou-se estabelecer referências no que estas tangiam o percurso pessoal do autor do projeto do Conjunto Nacional. A expectativa é de apontar possíveis fatores que tenham influenciado este desenho no momento de sua gênese.

Por outro lado, tentou-se relacionar a construção do edifício com as mudanças pelas quais a cidade passava. Na primeira metade do século XX São Paulo se transformou na maior metrópole brasileira. Na década de 50, a cidade explicitou através da arquitetura a vontade de assumir o papel de grande protagonista da nação em desenvolvimento. Essa transformação foi muito rápida e refletia uma grande migração do campo para as cidades. O Brasil começava a se tornar um país com população predominantemente urbana.

>

CANDIDO, Antonio
Literatura e Sociedade, p.05.

“A integridade da obra, [...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”.

Este trabalho foi então organizado em quatro capítulos centrais, além de conter a introdução, a conclusão, as referências e os apêndices.

O primeiro procura investigar o processo de ocupação do território em direção ao Espigão Central da cidade, até a consolidação de uma nova geografia construída, como alusão à nova paisagem formada em São Paulo, na qual o Conjunto Nacional se tornou um marco.

Este capítulo se inicia com um estudo do movimento de expansão do Centro Antigo, que pode ser considerado como uma constante na urbanização da metrópole, permitindo associar este processo à sua atual forma espraiada. É concomitante, neste momento, o fenômeno da verticalização das construções nas áreas centrais e a horizontalização como forma de ocupação das periferias. Em seguida, a história de ocupação da própria Avenida Paulista revela a maneira pela qual os investimentos foram realizados em São Paulo, constatando-se as contradições oriundas destes processos de formação da cidade, e permite também compreender a escolha do local para o grande empreendimento de José Tijurs, responsável pelo Conjunto Nacional. O terreno escolhido para a realização do edifício é o último assunto deste primeiro bloco. Nele estava instalada uma mansão em estilo Art Nouveau, e a sua substituição significou, simbolicamente, uma grande mudança em todo o cenário cultural paulista. Para o terreno existiam, ainda, outros projetos, que comparados ao Conjunto Nacional permitem a verificação da eloquência do discurso de David Libeskind.

O capítulo seguinte se concentra nos depoimentos do arquiteto e tenta reconstituir as principais referências que nortearam o projeto: a atuação dos profissionais no Brasil, os compromissos assumidos pelos arquitetos modernos, o debate internacional e o ambiente de trabalho em São Paulo, que comemorava seu IV Centenário. A trajetória pessoal de Libeskind é contada a seguir com o intuito de revelar suas filiações e sua formação intelectual, fundamentais para uma avaliação futura de sua obra, bem como para inserí-la na produção brasileira.

O terceiro capítulo é a descrição do projeto do Conjunto

Nacional, a começar pelo projeto original, passando por desenhos feitos durante a obra, até as mudanças que configuraram a situação atual. Todas as fases de desenvolvimento do projeto foram pesquisadas a partir de fontes primárias, que neste caso são os desenhos originais de arquitetura. Muitas vezes não foi possível definir datas de desenhos, pois muitos estudos foram feitos para as mesmas áreas do edifício em épocas, e para abrigar programas, diferentes. Mesmo assim, os desenhos significaram material imprescindível para os rumos do trabalho. Muitos desses originais nunca foram publicados e espera-se que, a partir desta pesquisa, sirvam de fonte para futuras discussões.

A observação do cotidiano do edifício foi registrada nas fotografias realizadas em parceria com a fotógrafa Bebete Viégas, especialmente para este trabalho.

Por fim, o último capítulo é constituído por uma série de considerações sobre o projeto do Conjunto Nacional, que por suscitar questões de interesse atual, visa estimular uma discussão da prática de arquitetura, e ao mesmo tempo contribuir ao debate com uma leitura que estimule outros estudos sobre a produção de arquitetura no Brasil.

O Conjunto Nacional ocupa um quarteirão inteiro da cidade, ampliando suas possibilidades de configuração espacial. Baseia-se na idéia da quadra como fração urbana mínima. O projeto incorporou um desenho que revela menos a idéia de um monumento independente em relação à metrópole e mais o desejo de construir espaços de uso coletivo.

Neste trecho de cidade circulam milhares de pessoas diariamente. Como é comum a toda urbanização, este processo expõe suas contradições, oriundas do embate entre a modernização promovida pelas classes dominantes e a real modernidade estabelecida pelo confronto cultural movimentado por toda a sociedade.

>
FAORO, Raymundo
“A questão nacional: a
modernização”, in *Revista de
Estudos Avançados* 6(14),
pp.07-09.

2. RUMO AO ESPIGÃO CENTRAL

2.1. A EXPANSÃO DO CENTRO

A compreensão da produção do espaço urbano nas cidades brasileiras está vinculada às noções de modernização e modernidade. Raymundo Faoro explica *“que a modernidade compromete, no seu processo, toda a sociedade, ampliando o raio de expansão de todas as classes, revitalizando e removendo seus papéis sociais, enquanto que a modernização, pelo seu toque voluntário, se não voluntarista, chega à sociedade por meio de um grupo condutor, que, privilegiando-se, privilegia os setores dominantes. [...] Na modernidade, a elite, o estamento, as classes - dizemos, para simplificar, as classes dirigentes - coordenam e organizam um movimento. Não o dirigem, conduzem ou promovem, como na modernização. A modernização, quer se chame ocidentalização, europeização, industrialização, revolução passiva, via prussiana, revolução do alto, revolução de dentro -*



ela é uma só, com vulto histórico, com muitas máscaras, tantas quantas as das diferentes situações históricas". A modernidade seria, portanto, entendida como um processo que não depende de promoção para se realizar, mas sim, de um estágio cultural adquirido pela sociedade.

<
O Viaduto da Grotta Funda em funcionamento na Serra de Cubatão, em 1890. Com a ferrovia ligando o Porto ao planalto, o comércio externo adquire outra dimensão.

Fonte: fotógrafo Marc Ferrez, in FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro, Funarte, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985

A partir da metade do século XIX, a exportação inglesa da ferrovia alterou o rumo de crescimento das cidades brasileiras, deslocando alguma riqueza a estas, pois o império escravocrata, esgotadas as possibilidades das manufaturas, se lança na febre das estradas de ferro e melhoramentos urbanos. Grande parte dos investimentos dependeu do capital estrangeiro, além de todos os benefícios da proteção estatal. Porém, comum às modernizações, as estradas de ferro não resolveram o atraso do país.

<
Secção Geológica da Serra da Cantareira ao maciço de Santos.

Fonte: AB'SABER, Aziz Nacib. *Geomorfologia do sítio urbano de São Paulo*. Tese de doutoramento, São Paulo, FFLCHUSP, 1957

Este fato, no entanto, vem acompanhado de alguns avanços tecnológicos em setores que viriam determinar uma expansão física da cidade. A ferrovia possibilitava uma efetiva comunicação com o mercado internacional, através de uma rede de distribuição eficaz, colocando São Paulo em local privilegiado. O porto de Santos era o escoamento natural de toda produção cafeeira do estado e a cidade de São Paulo era uma passagem natural. A cidade passa a oferecer condições de distribuição das mercadorias, com os sistemas de trilhos urbanos para bondes de tração animal e elétricos, gerando um acúmulo de funções de entreposto. Com isso, passa a ocorrer um êxodo rural acrescido de um aumento da imigração. Dentre os incrementos que foram equipando a cidade estão: abertura de novas vias com calçamento, próprias para receber os bondes; drenagem de várzeas para a implantação de jardins, como é o caso da várzea do Carmo; substituição dos lampiões a querosene por iluminação a gás; eletricidade para iluminação pública, em 1887; e, fundamentalmente, a implantação de um sistema de água encanada e esgoto. A maioria das obras era realizada por empresas inglesas que financiaram boa parte das reformas urbanas, a fim de oferecer cada vez mais seus serviços. Não é ao acaso que a reforma dos portos foi

prioridade nas cidades litorâneas, financiada pela Inglaterra. *“Mas a cidade (São Paulo), que se convertia no centro dos negócios cafeeiros e atraía cada vez mais imigrantes, começara uma arrancada de longo alcance, crescendo a uma taxa geométrica anual de 3%, entre 1872 e 1886, de 8%, entre 1886 e 1890.”*

<
FAUSTO, Boris
História do Brasil, p.237.

Deste período, dois fatos têm relevância fundamental à história nacional: em 1888 foi proclamada a Abolição da Escravatura e em 1889, a República. É a partir deste período, onde houve uma relativa mudança nos meios de produção, que o país começou a absorver, internamente, as bases do sistema capitalista. Como decorrência imediata, houve uma mudança em todo o sistema econômico devido à transformação de uma enorme população de ex-escravos, que passaram a consumir produtos e receber salários. As cidades refletiram essas mudanças em seu espaço físico.

Todas as grandes reformas urbanas que começaram a aparecer carregam uma contradição que permanece, ainda hoje, presente em nossas cidades: a modernização realizada para a elite, fruto de um pensamento internacional, capitalista. De um lado estava o Estado, imprimindo padrões de progresso, modernizantes, superando padrões do período anterior, escravocrata, e de outro as camadas pobres da população, que se beneficiavam de alguns progressos técnicos, porém que continuavam vivendo em condições precárias.

“Tal era, pois, em algumas pinceladas, a divisão das classes em 1890. Em termos de bem-estar material, seus extremos estavam a maior distância do que em tempos mais antigos. Entretanto, a complexidade e o anonimato da metrópole tinham levado à desintegração muitos antigos determinantes de classe. Por essa razão a disparidade entre o palacete e o cortiço constituía uma ironia e deu lugar a um mal-estar que a coexistência do sobrado e da choça de pau-a-pique não tinham comportado.”

<
MORSE, Richard
Formação histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole, p.265.

>
FAORO, Raymundo
op. cit., p.22.

“Em vez de buscar a modernidade, o Brasil padece de ímpetos de modernização, através dos quais se tenta queimar etapas no processo de desenvolvimento. Uma nova modernização sepulta a anterior e nenhuma consegue fazer com que o país encontre o caminho para o desenvolvimento. Impostos por elites pseudodissidentes em favor dos seus interesses, essas modernizações mantêm a maioria da população alijada de benefícios sociais elementares.”

A relação entre os avanços técnicos, na Europa e no Brasil, era direta. A elite brasileira estava completamente sintonizada com as reformas européias, e foi a reforma de Paris, realizada por Napoleão III e o barão de Haussmann, a partir de 1853, a que mais influenciou as reformas das cidades brasileiras. Em Paris, as condições de higiene eram precárias, a água era poluída, não existia um sistema de esgoto que comportasse as necessidades, o tráfego era congestionado em ruas apertadas e não havia áreas livres na cidade. Os surtos de cólera eram constantes. Os pressupostos do plano de reforma, então, foram proporcionar uma unidade à cidade para que esta pudesse organizar o grande mercado consumidor e as indústrias, através de infra-estrutura de sistemas de comunicação eficientes. Uma cidade, até então, fechada sobre si mesma, tornou-se organizadora de um território muito mais amplo. Para isso, abriu, sobre a malha urbana existente, grandes avenidas que cruzavam os antigos bairros, ligando pontos distantes da cidade. O aparelhamento da cidade se completava com a construção de mercados centrais para a eficaz distribuição de produtos, sistema de esgoto e abastecimento de água, parques, jardins e vários equipamentos culturais, como uma ópera. Cabe ressaltar a importância que essas grandes vias, chamadas de boulevards, tiveram para a caracterização de um novo cenário moderno. Esses bulevares *“[...] permitiram ao tráfego fluir pelo centro da cidade e mover-se em linha reta, de um extremo a outro - um empreendimento quixotesco e virtualmente inimaginável até então. Além disso, eles eliminariam as populações miseráveis e abririam espaços livres em meio a camadas de escuridão e congestionamento.*

>
BERMAN, Marshall
Tudo que é sólido desmancha
no ar, p.146.

Estimulariam uma tremenda expansão de negócios locais, em todos os níveis, e ajudariam a custear imensas demolições municipais, indenizações e novas construções. Pacificariam as massas, empregando dezenas de milhares de trabalhadores - o que às vezes chegou a um quarto de mão-de-obra disponível na cidade - em obras públicas de longo prazo, as quais por sua vez gerariam milhares de novos empregos no setor privado. Por fim criariam longos e largos corredores através dos quais as tropas de artilharia poderiam mover-se eficazmente contra futuras barricadas e insurreições populares”.

No Brasil republicano, a idéia modernizante era a de ordem e progresso. Para isso, a contraposição ao regime anterior precisaria de cenários urbanos compatíveis. Superar o atraso que a escravidão representava resultaria na exclusão dos pobres, com projetos urbanísticos de segregação urbana. No período anterior, *“era rua, o espaço público, o lugar da escravaria, e também da libertinagem e devassidão, imediatamente identificada com quem ali permanecesse. O público como um domínio imoral significava coisas diferentes para homens e mulheres. Para as mulheres era onde se poderia perder a virtude, desgraçando-se. Para os homens tinha uma conotação moral diversa. Sair em público era a possibilidade de livrar-se da repressão e do autoritarismo da respeitabilidade encarnados na figura do marido e do pai. Para os homens, portanto, a imoralidade da vida pública era uma região de liberdade, e não de desgraça. Na virada do século, o espaço público foi redefinido. Iluminado pela recém instalada iluminação urbana a gás, redesenhado pela regularidade das fachadas e transformado em espaço de circulação exclusiva (sem a indesejável presença dos chamados profissionais das ruas), o espaço público foi redimensionado pela sociedade do café”.*

Como em Paris, a precariedade do sistema de saneamento básico foi o principal mote das reformas. Os surtos, aqui, eram de malária, febre amarela, varíola e tuberculose. O programa de saneamento no Brasil acarretou uma melhora das condições

>

Abertura dos bulevares em Paris sobrepondo-se à malha urbana.

Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*, São Paulo, Perspectiva, 1983

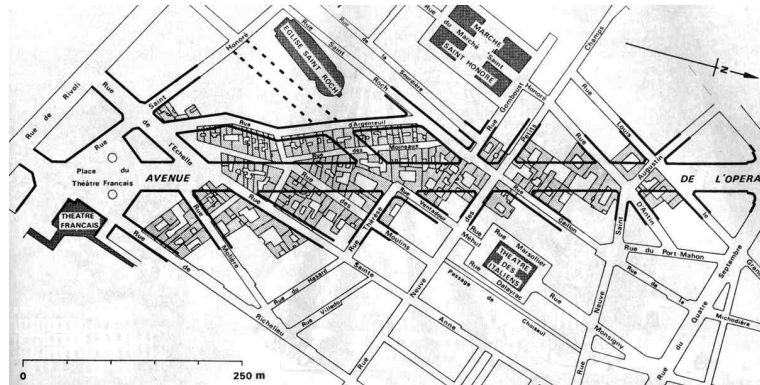
>

Praça da República, cenário urbano na São Paulo do início do século.

Fonte: REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo e outras cidades*. São Paulo, Hucitec, 1994

<

ROLNIK, Raquel
A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo, p.34.



gerais de vida da população residente nas principais cidades, apesar de ainda estar longe de ser considerada satisfatória.

O principal interesse das elites foi o de dirimir a imagem de atraso de um país monárquico e com sistema de trabalho escravo. As conseqüências foram a aproximação, para alguns, dos padrões europeus de progresso. *“As condições de vida para as classes dominantes, em cidades como Rio de Janeiro, Santos, São Paulo ou Campinas, tornaram-se, do ponto de vista de saúde, equivalentes às das principais cidades do mundo, à época consideradas como civilizadas”*. Tanto em São Paulo como no Rio as reformas foram muito grandes e as cidades se modernizaram para as novas atividades urbanas. Os cortiços foram alvo de repressão e o desmantelamento desta forma de habitação originou um novo assentamento, conhecido hoje como favela. As formas usadas para a remoção dos cortiços eram a própria demolição das edificações que abrigavam este tipo de moradia e a desvalorização, através da legislação imobiliária, dos casarões que fossem subdivididos, em que morassem mais de uma família.

Fez parte desta reforma, na antiga capital federal, a remodelação da Avenida Central, que representou o novo modelo urbano. O alargamento de ruas, a canalização de córregos, os novos edifícios culturais foram obras realizadas pelo então prefeito do Rio de Janeiro, o engenheiro Pereira Passos.

Em São Paulo, após os programas de saneamento, que incluíram a retificação do rio Tamanduateí e a canalização do Anhangabaú, os planos urbanísticos para o centro da cidade foram sendo elaborados sempre com a intenção de proporcionar condições adequadas à atividade econômica que a cidade já realizava. A Rua Quinze de Novembro foi alargada, pois representava importante eixo comercial na região do antigo “triângulo” de origem da cidade. As áreas desapropriadas e reformadas levaram em consideração interesses econômicos diretos, a maioria dos terrenos centrais

<

REIS FILHO, Nestor Goulart
*Algumas experiências
urbanísticas no início da
República: 1890-1920*, p.17.

eram propriedade da elite paulistana e foram valorizados com os novos empreendimentos.

>
REIS FILHO, Nestor Goulart
idem, p.49.

Deste período, três obras realizadas foram marcantes para o futuro desenvolvimento da cidade: a Praça da Sé, o Parque Dom Pedro e o novo Parque Anhangabaú. Após vários projetos, o plano do arquiteto francês Joseph Antoine Bouvard conciliou propostas anteriores estabelecendo uma nova abordagem à configuração da cidade. *“Invertia-se, portanto, a polarização da cidade. O que havia sido a sua porta de entrada, local de habitação do governador e das famílias mais abastadas, na parte leste da colina, transformava-se agora em zona industrial. O lado oposto, que durante séculos foi considerado o quintal da cidade, o vale do Anhangabaú, transformou-se no ponto central da cidade, no seu cartão de visitas, a partir do qual se tinha acesso, pela Avenida São João e pelos seus viadutos, aos bairros residenciais de alta renda”.*

>
LYNCH, Kevin
A imagem da cidade, p.08.

As reformas dotaram o Centro de grande poder político e financeiro e este se transformou, neste período, na própria imagem pública da cidade, pois correspondia às *“imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes de uma cidade”*. Os mais velhos costumam, ainda, se referir ao Centro antigo como a cidade.

Investimentos públicos foram feitos, no final do século XIX, para estimular o crescimento da cidade além Anhangabaú. A construção e a inauguração do Viaduto do Chá, em 1892, foram fundamentais para a viabilização desta expansão. Idealizado pelo francês Jules Martin, um litógrafo de profissão, este projeto teve três versões: a primeira, uma obra de aterro do vale; a segunda, um viaduto sobre arcos de tijolos; a solução final revelou-se como uma delicada estrutura metálica que enfatizou, para todos, a topografia original do sítio urbano, atestando a necessidade de transposição do vale. A ação, neste caso, era mais importante que o resultado formal. Foi ligando o topo das duas colinas que São Paulo pôde definitivamente ocupar o centro novo. A seqüência desta intervenção talvez

esteja na raiz do projeto que Le Corbusier fez para São Paulo, em 1929. “(...) *objetivamente, é o projeto que responde aos anseios de toda uma cidade; e subjetivamente é o projeto de uma cidade inteira*”.

<

BUCCI, Angelo
*Anhangabaú, o Chá e a
Metrópole*, p.14.

Enquanto este novo Centro da cidade começava a receber benefícios fiscais para a implantação da elite, a zona leste concentrava as áreas industriais e as vilas operárias que logo se multiplicaram pelo território. Com a canalização das águas, não seria mais necessário morar perto dos chafarizes localizados no Centro Velho. As famílias abastadas, que tinham chácaras afastadas onde a água era abundante e residências na cidade para os negócios, poderiam agora morar em palacetes nos novos bairros exclusivos próximos ao Centro. Assim, surgiram as demandas para bairros como os Campos Elíseos, citação direta a Paris; Higienópolis, que como o próprio nome demonstra, era uma alternativa saudável ao centro urbano; e a região da Avenida Paulista, localizada no alto do espigão Central, em terras altas, sempre mais valorizadas nas cidades. Desenhou-se a partir daí uma “*topografia social, feita de colinas secas*”, com belas vistas para os mais ricos, que seguiam os preceitos dos higienistas. Nas baixadas lamacentas, a pobreza se instalava.

<

ROLNIK, Raquel
op. cit., p.47.

>
AB'SABER, Aziz Nacib
Geomorfologia do sítio urbano
de São Paulo, p.108.

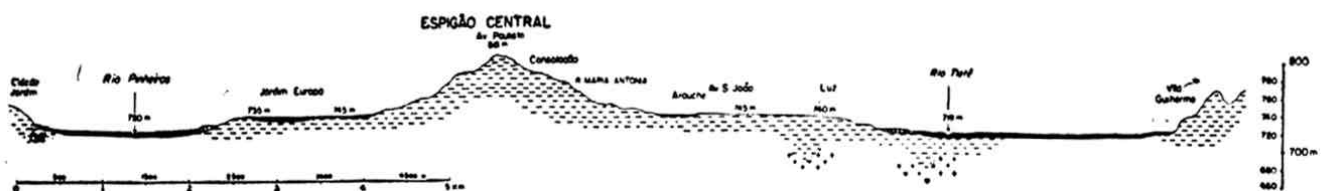
2.2. A AVENIDA

“O alongado e estreito espigão, de topo aplainado, que avança de SE para NW, a partir aproximadamente do centro da bacia de São Paulo, constitui a principal plataforma interfluvial do sistema de colinas da região paulistana. Trata-se do mais importante e bem definido dos elementos geomorfológicos do sítio urbano da capital paulista.

O espigão central adquire suas formas mais características a partir do Jabaquara, do Aeroporto de Congonhas e de Vila Mariana, ao sul da cidade, prolongando-se por 13Km na direção de NW, até perder sua linha de continuidade nas colinas do Sumaré. Entre Jabaquara e Vila Mariana, numa distância de 5Km, sua direção é rigorosamente S-N. Nos limites entre Vila Mariana e o Paraíso, o eixo do espigão inicia sua deriva para o ocidente, passando a ter o rumo SE-NW. Cumpre

SW

NE



<
Secção geológica da porção
central da bacia de São Paulo -
O espigão como divisor de
águas do Tietê e do Pinheiros

Fonte: AB'SABER, Aziz Nacib.
*Geomorfologia do sítio urbano de São
Paulo*. Tese de doutoramento, São Paulo,
FFLCHUSP, 1957

>
ROLNIK, Raquel
op. cit., p.109.

>
REALE, Ebe
Brás, Pinheiros, Jardins, p. 108.

notar que, do Jabaquara até a porção central da Avenida Paulista (Parque Siqueira Campos), serve ele de divisor de águas entre os afluentes da margem direita do Pinheiros e os pequenos e ativos riachos tributários do Tamanduateí (Ipiranga, Cambuci, Anhangabaú, Saracura Grande e Saracura Pequeno). É somente a partir do Parque Siqueira Campos que o espigão central passa a ser, diretamente, o principal divisor entre o Tietê e o Pinheiros.” Ao longo de toda a Avenida Paulista, “o espigão central torna-se bastante homogêneo e retilíneo, passando a ter de 100 a 300 metros de largura, em sua porção plana superior, e mantendo-se na altitude média de 815-820m”.

A abertura da Avenida Paulista foi concluída em 1891. O engenheiro Joaquim Eugênio de Lima, um dos empreendedores, foi responsável pelo arruamento, arborização e loteamento da região. O empreendimento teve como chamariz o abastecimento de água encanada. A Companhia Cantareira de Esgotos inaugurara um grande reservatório de água na região do Paraíso. Mas não foi só este o apoio do poder público ao loteamento. Recém aberta, a avenida já estava provida de uma linha de bondes, luz elétrica e posterior asfaltamento. A isenção de impostos e a legislação contribuíram para a valorização dos terrenos, *“ao definir precisamente usos e formas de ocupação exclusivamente para a avenida. Por exemplo, a lei n.100, de 1894, proibira o trânsito de gado. Nesse mesmo ano, a prefeitura estabeleceu através da lei n.11, o recuo mínimo obrigatório de 10 metros para jardins e arvoredos. Em 1906, a lei n.960 proibiu o estabelecimento de fábricas e a construção de edifícios com finalidade industrial.”* Ficava evidente o projeto de construção de um modelo residencial de elite para a avenida.

Para a realização da obra foi contratado o agrimensor Tarquinio Antonio Tarant. Com o intuito de executá-la totalmente plana, *“procedeu-se o aterro do vale que existia na altura do atual túnel da Av. 9 de Julho, trabalho realmente gigantesco, tendo em vista os meios de que se dispunha na época.”* A região era forrada de intensa mata (Caagaçu) que protegia os mananciais



>
REIS FILHO, Nestor Goulart
São Paulo e outras cidades,
p.159.

abastecedores do centro. Dois tanques, a meio caminho, eram responsáveis pela água dos chafarizes centrais. *“Quando a cidade recebeu água encanada da serra da Cantareira, as matas da colina menor, a da Paulista perderam a importância. O antigo Caagaçu ou Mato Grande dos indígenas, paraíso dos quilombos, virou lenha, abrindo espaço para os loteamentos.”*

>
TOLEDO, Benedito Lima de
Álbum iconográfico da Avenida
Paulista, p.16.

Logo a Avenida passou a contar com grande número de edificações. Como um bairro exclusivo da elite paulistana, este passou a ser um dos locais mais valorizados da cidade.

<
O Trianon com o antigo
belvedere. Ao fundo, a mata
remanescente da abertura da
Avenida, que deu origem ao
atual parque.

“A avenida contava até com uma nobiliarquia própria, segundo o folclore urbano. Pela leitura da bibliografia disponível, conforme o objetivo da publicação, a Paulista era Avenida de fazendeiros, barões, condes, cavaleiros e reis. Entendamo-nos. À vista dos nomes dos proprietários, fazendeiro não deveria ser somente o proprietário da fazenda (de café). Deveria ser o comerciante da fazenda estabelecido na rua 25 de Março e o banqueiro preocupado com fazenda, na acepção original da palavra. Barão seria o quatrocentão enriquecido com o café. Conde, o industrial italiano. Cavaleiro, o comerciante árabe sem outro título disponível. Rei, finalmente, seria o fazendeiro do café com fortuna incalculável (pelo menos até a quebra da bolsa).”

Fonte: Acervo SCBRF. Fotografia: Jorge
Bosány, in REIS FILHO, Nestor Goulart. São
Paulo e outras cidades. São Paulo, Hucitec,
1994

<
O Trianon, agora com a
presença do MASP e a abertura
da Avenida 9 de Julho.
Importante situação na cidade,
onde se nota a presença
marcante da topografia.

Tal depoimento constata como a camada mais rica, em pleno processo de modernização, ainda estava contraditoriamente vinculada aos anseios aristocráticos.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo. São
Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardil/
Editora Blau, 1997

Acostumada e sintonizada com a vida no estrangeiro, a elite paulistana vivia, no começo do século, em um ambiente próximo ao europeu. Os parques, os bulevares e as construções oficiais assumiram de tal forma os estilos importados, que ao nos depararmos com imagens da época, temos dificuldade em afirmar que não são imagens de Paris ou Londres. O mundo privado adquiriu, também, estas características. *“Foi o café que estabeleceu diferenças qualitativas entre essas residências ricas e as demais. Até então, as diferenças eram simplesmente quantitativas - as casas distinguiam-se só pelos seus tamanhos.*

>
LEMOS, Carlos
Alvenaria Burguesa, p.04.

A técnica construtiva era a mesma.” Os materiais importados, agora acessíveis através das ferrovias e linhas de navegação fluvial, foram decisivos para a concepção dos novos projetos. A importação era total, alguns edifícios tinham praticamente todas as suas peças trazidas de fora. “Pelo visto, somente a areia, o tijolo e a cal poderiam ser obtidos de imediato na cidade que os imigrantes ajudavam a reerguer com a nova tecnologia.”

<

LEMOS, Carlos
idem, p.43.

Neste momento, os padrões de implantação do edifício no lote foram alterados. O modelo do período colonial, no qual as casas eram enfileiradas, coladas umas às outras, e estabeleciam a calha da rua, foi sendo substituído pela dissociação do objeto dos limites do lote. Vários fatores contribuíram para essas mudanças, como já foi visto, e a expansão da cidade oferecia terrenos maiores para as construções. Apareceu, então, uma terceira forma de moradia que fundia a casa de Chácara com o sobrado urbano. O sistema de esgoto permitia a captação das águas pluviais, que antes eram despejadas na rua. Os novos componentes importados de ferro, como rufos e calhas, contribuíam para esta operação. Os novos padrões de higiene incentivavam os jardins externos, que garantiam uma correta ventilação e iluminação dos ambientes. O acesso mais fácil a alguns novos materiais, como o vidro, reforçaram a idéia de que as residências deveriam se afastar dos limites do lote para manter a privacidade interior.

A arquitetura residencial ganhava uma terceira dimensão que seria explorada pelos arquitetos que começavam a trabalhar com volumetrias inusitadas; o Ecletismo se ajustava a estas condicionantes. *“A tecnologia exigida pelo ecletismo novidadeiro, por motivos óbvios, não poderia ser plenamente satisfeita pela mão-de-obra local e então vemos juntarem-se aos incontáveis mestres e pedreiros italianos, alvanéus portugueses, calceteiros, estucadores, carpinteiros, marceneiros, latoeiros, funileiros, pintores, decoradores, escultores, estofadores de diversas nacionalidades [...]”*.

<

LEMOS, Carlos
ibidem.

>
LIMENA, M. M. C.
Avenida Paulista: as imagens da metrópole, p.68.

A Avenida Paulista concentrou na arquitetura de suas residências todos os aspectos descritos acima. Inúmeros são os relatos e descrições dos palacetes que compunham o cenário da avenida, onde quem enriquecia, ia morar. A Paulista passou a representar para o resto da cidade a idéia de progresso, a aspiração máxima da classe média. O Belvedere Trianon aglutinava os eventos da elite e logo os artistas e intelectuais começaram a se concentrar em seus salões, promovendo-o culturalmente. Algumas manifestações que se desenvolviam ao longo da avenida, como o curso carnavalesco e as corridas, vieram a confirmá-la como o novo cartão postal de São Paulo.

“Mesmo que ela possa ser delimitada por sua localização e configuração espacial, existem outras forças, sociais e culturais, sustentando seu projeto e animando-a desde o princípio, intencionalmente alimentando imagens de uma cidade moderna, a caminho da industrialização com todos os seus contrastes, que, no entanto não aparecem claramente na própria avenida (ela se constitui num dos pólos desses contrastes). Durante os períodos críticos dos anos 20, em que o quadro era de crescimento urbano acelerado, escassez, especulação, inflação e aflição e em que se acirravam os conflitos sociais, étnicos, culturais, políticos e econômicos, a avenida parece manter a imagem de cidade moderna e livre de problemas, expressando o progresso da economia, ocultando, ainda, o real caráter da cidade, segregador e excludente.”

>
PRADO Jr., Caio. *História econômica do Brasil*, p.260.

São Paulo começou a atrair indústrias logo depois de 1890, acelerando a expansão da cidade em direção a Avenida Paulista. *“Em 1907 realiza-se o primeiro censo geral e completo das indústrias brasileiras. [...] Quanto à distribuição geográfica da indústria, 33% da produção cabia ao Distrito Federal (capital da República, a que se podem acrescentar os 7% do Estado do Rio de Janeiro, vizinho e geograficamente na mesma unidade); 16% a São Paulo e 15% ao Rio Grande do Sul. Nenhum outro Estado alcançará 5%. Com exclusão do Rio de Janeiro, que continuava, como sempre fora no passado, a encabeçar a produção industrial, a transformação desde o tempo do império fora considerável. Seria particularmente notável o caso*

de São Paulo que se tornaria logo o maior produtor do país, com a grande parcela de 40% do total". O grande aumento do número de indústrias em São Paulo, particularmente na capital, tem como origem vários fatores. O desenvolvimento econômico oriundo do comércio de café foi o principal fator, mas há ainda outros: a abundância de energia hidráulica, transformada em eletricidade; a I Guerra Mundial, que reduziu consideravelmente o comércio com o estrangeiro, incentivando nossa própria produção; a crise de 29, que partindo do mesmo raciocínio, dificultou a importação de materiais, inclusive dos metais para a construção civil, dando lugar à tecnologia do concreto.

Este processo gerou uma migração do campo para a cidade, que acrescida também da imigração estrangeira e de um aumento do crescimento vegetativo, devido às melhores condições de higiene, ocasionou grande aumento de população. *"A urbanização é mais rápida que a industrialização, enquanto que no resto do ocidente ambos ocorreram mais ou menos pari passo."* Foi neste momento que a carência de unidades habitacionais para a enorme massa de operários apareceu como o principal problema da metrópole em formação. Novamente aparecem as contradições históricas. A fase de grande desenvolvimento econômico é o momento no qual a falta de planejamento compromete o desenvolvimento futuro.

Estes movimentos sociais e econômicos são importantes para se compreender a relação direta que existe entre a industrialização e a metropolização. São Paulo passou a desempenhar um papel no âmbito regional, articulando áreas que ultrapassavam o contexto local. Novamente o termo modernização foi usado com o intuito de capacitar São Paulo a receber e evidenciar o surto industrial por que passávamos. Foi com este espírito que a cidade foi praticamente reconstruída e muito ampliada. *"A cidade desenvolve-se a tal velocidade que é impossível obter seu mapa: cada semana demandaria uma nova edição"*.

<

MORSE, Richard.
op. cit., p.274.

<

LÉVI-STRAUSS, Claude
Tristes Trópicos, p.92.

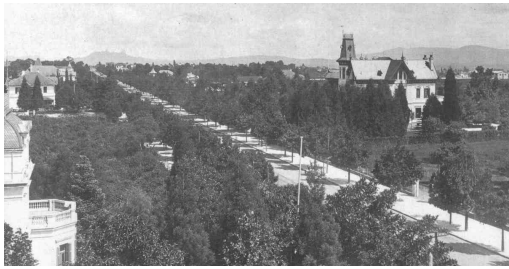
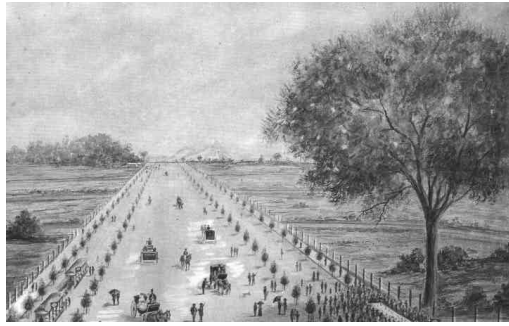
>
SOMEKH, Nadia.
*A cidade vertical e o urbanismo
modernizador: São Paulo, 1920
a 1939*, pp.65,66,74.

A cidade de São Paulo, após a virada do século XX, se aproxima mais do padrão americano de urbanização, que do europeu.

O fenômeno da verticalização na cidade decorre de um conjunto de acontecimentos: concentração populacional, aumento da atividade industrial e conseqüente ampliação da necessidade de espaços de escritórios, desenvolvimento tecnológico - concreto armado e uso de elevadores, e ainda, a valorização imobiliária do solo urbano. *“Além da terra, o desenho do espaço transforma-se em mercadoria. Os primeiros edifícios altos surgem nos anos 10 e se disseminam enquanto processo de verticalização nos anos 20. Exemplo típico das cidades americanas, os edifícios altos denotam a expansão cultural coincidente com a expansão econômica dos Estados Unidos. [...] A influência econômica dos Estados Unidos é disseminada culturalmente através do cinema, tendo como elementos simbólicos o arranha-céu, fenômeno tipicamente americano, e o automóvel.[...] Cabe ressaltar que só após a disseminação da energia elétrica foi possível o uso do elevador e, conseqüentemente, o crescimento dos edifícios. Isso pode explicar o fato de a verticalização ser um fenômeno típico das cidades americanas e não européias, pois os grandes centros europeus até o fim do século XIX já estavam ocupados e consolidados. No Brasil, a energia elétrica começa a ser difundida a partir de 1892 e, em 1900, é introduzido pela Light, em São Paulo, o primeiro bonde elétrico”.*

Não há como dissociar o processo de verticalização que ocorria na cidade, principalmente depois de 1920, da ocupação da Avenida Paulista. Após os anos 40, os edifícios altos passaram a abrigar grandes blocos residenciais e a maioria estava localizada fora do centro. Os edifícios eram construídos em estrutura de concreto armado, técnica construtiva mais barata que a do aço importado. O deslocamento da área central configurou o que foi chamado de *Centro Expandido*.

Este período marca uma nova etapa na dinâmica da produção do espaço na Paulista, palco adequado para abrigar esta estratégia de classe. Este processo de demolição e reconstrução



<
A inauguração da Avenida Paulista, pintada por Jules Martin, em 1891. A Avenida já tinha linha de bonde, porém nenhum morador.

Fonte: TOLEDO, Benedito L. de.
Álbum iconográfico da Avenida Paulista. São Paulo, Ex Libris/ J. Fortes eng., 1987

<
Fotografia de Guilherme Gaensly, 1907. A Avenida direciona o olhar ao Pico do Jaraguá, ao fundo.

Fonte: Idem

<
Período no qual a Paulista, apesar de já ter grandes construções, ainda mantinha um uso predominantemente residencial.

Fonte: Cartão Postal Melhoramentos
"Década de 60 - com dinamismo e modernidade, a Avenida Paulista vai-se tornando o cartão postal da cidade de São Paulo."

>
FRÚGOLI Jr., Heitor
Centralidade em São Paulo, p.121.

>
SOMEKH, Nadia
op. cit., p.114.

correspondeu, na avenida, a uma mudança física evidente, a verticalização. Os grandes prédios de apartamentos tomaram o lugar dos antigos casarões, o uso começou a deixar de ser restrito, houve grande aumento de densidade e como um importante eixo de tráfego, a Paulista, neste momento, já era outra. Seguindo a expansão da cidade, os casarões foram se alojando ao sul da colina.

Foi só a partir de 1952, com a lei n. 4313, que foi permitida a construção, na Avenida Paulista, de escolas, teatros, cinemas, hospitais e imprensa em geral. Até àquele momento sua ocupação ficava restrita ao uso residencial, provavelmente na tentativa de assegurar, em seu espaço, um uso segregado à elite.

O período entre o início da década de 40 e o final dos anos 60 foi marcado pela decadência dos antigos casarões e dos espaços que representavam seus moradores, como o Belvedere do Trianon, demolido em 1950. A verticalização, a princípio residencial, trouxe à avenida novos moradores, com origens sociais distintas dos antigos.

Dois edifícios simbolizam as etapas seguintes de ocupação da Paulista: *"o Conjunto Nacional e o Masp-, que, cada um a seu modo, instituíram e anteciparam uma série de significativas alterações na região, respectivamente nas atividades comercial e cultural, incluindo as primeiras etapas da migração de outras atividades do centro tradicional para ali, o que se consolidaria plenamente na passagem dos anos 70, com a ida de várias empresas para a Paulista, quando então passa a constituir afetivamente uma nova centralidade na metrópole."*

A Avenida Paulista já contava com infra-estrutura instalada e os terrenos eram valorizados, porém *"em São Paulo a verticalização não se localiza unicamente em áreas com infra-estrutura consolidada e de preços fundiários elevados. Portanto, não se deve considerar que os preços altos da terra urbana são a causa do adensamento e da verticalização."*

Estratégias diferenciadas de valorização do capital imobiliário e lógicas de localização distintas dos diversos agentes e frações do capital justificam as áreas ocupadas fora do Triângulo Central, não só no período analisado (1920-39), mas no duplo processo detectado: concentração (reprodução de áreas já valorizadas e verticalizadas) e expansão (busca de novas frentes de valorização).” Parte da forma espraiada que São Paulo adquiriu vem desta lógica do capital imobiliário e foi reforçada por uma legislação que, diferenciando-se da americana, limitava o crescimento vertical através de gabaritos máximos. Nosso primeiro Código de Obras foi inspirado no zoneamento de Nova Iorque, porém as diferenças resultaram em desenho urbano muito distinto para as duas cidades. A verticalização em São Paulo não representa maior densidade, em vários locais da periferia, onde não predominam edifícios residenciais verticais, verificam-se altos índices de adensamento. O processo de verticalização, mudando essencialmente a lógica de construção do espaço urbano, poderia ter contribuído para solucionar os problemas do número insuficiente de moradias dignas, porém, por não condizer com a estratégia de exploração imobiliária, não foi isso que ocorreu. A lógica é absurda: a verticalização, em vez de representar a possibilidade de grande número de moradias próximas à infra-estrutura instalada no Centro, em sua maioria, acabou beneficiando as classes com maior poder aquisitivo. A população mais pobre foi empurrada para a periferia, assumindo a horizontalidade como forma preponderante de ocupação do território metropolitano.

Antes da construção do Conjunto Nacional já existiam, na avenida, alguns edifícios exemplares da arquitetura moderna paulistana. Para a esquina com a Avenida Angélica, Marcelo e Milton Roberto projetaram o Edifício Anchieta, encomendado pelo IAPI em 1941.

O Anchieta contava com vários tipos de apartamentos; aqueles voltados para a Paulista se desenvolviam em um único andar, já os voltados para a Avenida Angélica eram duplex. O edifício originalmente contava com grandes recuos em relação às

divisas e os pilotis aumentavam a sensação de uma construção solta da trama urbana, porém com o alargamento da Avenida Paulista e as obras viárias realizadas em frente ao lote, ele acabou ficando quase alinhado ao passeio público.

O escritório dos irmãos Roberto, já nesse período, contava com carreira consolidada, e apesar do edifício Anchieta ser o primeiro projeto da equipe em São Paulo, as obras cariocas eram bem conhecidas.

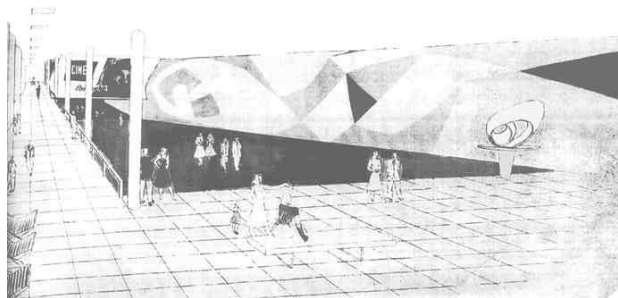
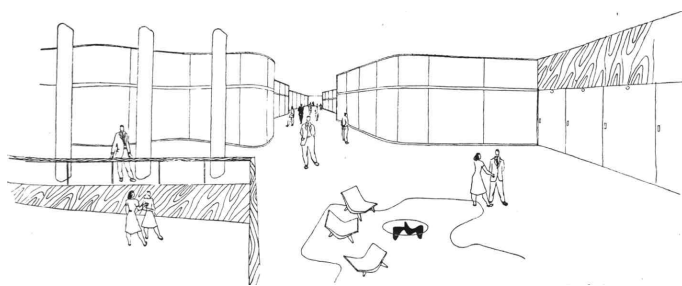
O primeiro grande projeto do escritório foi um concurso vencido no Rio de Janeiro para o prédio da ABI e em 1937, venceram outro concurso, desta vez para a elaboração do projeto para o aeroporto Santos Dumont, obra que só foi finalizada em 1944. A produção do escritório era muito intensa e deste período poderíamos ainda citar o projeto para o Instituto de Resseguros do Brasil, de 1941.

Em frente ao Anchieta, do outro lado da Consolação, localizaram-se, em 1954, os edifícios residenciais Gibraltar e Chipre, projeto de Giancarlo Piretti para a Construtora Alfredo Mathias.

Outra referência fundamental à ocupação da Paulista foi criada pelo arquiteto Abelardo de Souza, autor do projeto para o edifício Nações Unidas, de 1953. O arquiteto foi escolhido pela CNI (Companhia Nacional de Investimentos) para projetar uma *“pequena unidade de habitação, onde uma reduzida população calculada em 1.500 pessoas poder(iam) viver, onde 250 pessoas poder(iam) trabalhar, onde uma população flutuante de 15.000 pessoas passar(iam) diariamente pelas suas lojas e galerias.”*

A mesma companhia já havia construído o edifício Califórnia, projeto de Oscar Niemeyer, na Rua Barão de Itapetininga, centro novo de São Paulo. No térreo, o edifício abrigava uma galeria comercial e um cinema.

>
Revista Arquitetura e Decoração
n. 01, p.04.



>
MEYER, Regina M. P.
Metrópole e Urbanismo -
São Paulo anos 50, p.44.

<
Galeria Califórnia, projeto
do arquiteto Oscar
Niemeyer.

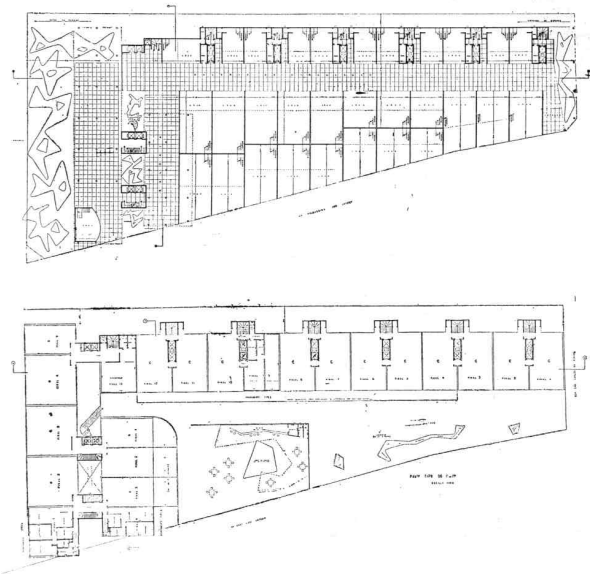
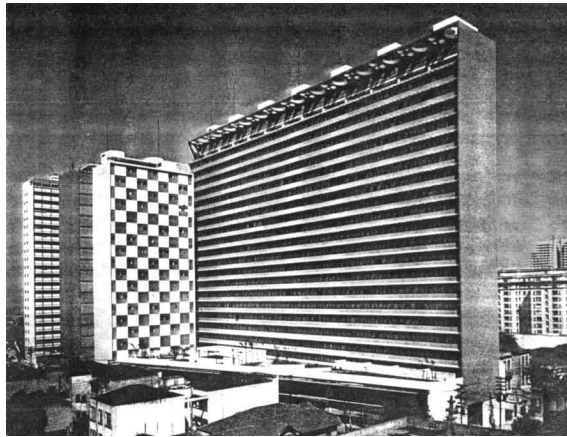
Fonte: *Habitat*, nº 2, jan/mar 1951

Este tipo de edificação passava pela aprovação dos paulistanos, constatado pelo número de galerias construídas, principalmente, no centro novo. *“Tanto o edifício-galeria quanto o edifício-conjunto reproduziram-se na metrópole atestando uma relação positiva entre espaço público e espaço privado. Sem estar presente nos programas oficiais ou na legislação urbanística de forma específica, assistiu-se através destes projetos a uma valorização simbólica do espaço público na área central”*.

A grande diferença programática, no entanto, entre o Califórnia e o Nações Unidas é que o primeiro se destinava a escritórios e lojas, já o segundo concentrava residências nas lâminas verticais. O edifício de Abelardo de Souza inaugurou este modelo de ocupação do solo na Avenida Paulista, porém só pôde contar com um lote, que apesar de grande e localizado na importante esquina com a Avenida Brigadeiro Luís Antônio, acabou não criando relações urbanas tão complexas quanto o Conjunto Nacional, que por sua vez, liga quatro ruas pelo interior da quadra.

No caso do Nações Unidas, o lote é trapezoidal. A lâmina vertical, que foi colocada longitudinalmente ao terreno, fica recuada em relação à avenida Brigadeiro Luís Antônio, a fim de conseguir maior gabarito para a construção, dentro da legislação específica. Um embasamento com lojas reconfigurava o lote, criava uma passagem interna ligando a Avenida Paulista à Rua São Carlos do Pinhal, exercendo a função de acesso às circulações verticais que levam aos apartamentos. Acima da laje de cobertura das lojas foi localizado um jardim suspenso com *play-ground* para os moradores.

A composição se completa com outro volume menor alinhado à Avenida Paulista, perpendicular à lâmina principal. Esta construção é decomposta em dois volumes paralelos; os três blocos verticais, por fim, são conectados por prumadas com escadas e elevadores, formando um único conjunto



arquitetônico. É interessante notar, porém, que existiam ao todo nove prumadas de circulação vertical, sendo que a maioria delas atendia somente a dois apartamentos por andar. Assim, os nove blocos tinham entradas independentes. Parece que seria impossível, nos dias atuais, viabilizar tal solução em função do custo dos elevadores.

As fachadas voltadas para a Paulista e para a Brigadeiro têm tratamento semelhante, as linhas horizontais reforçam a idéia de uma estrutura independente e dão grande homogeneidade ao volume, apesar de receberem insolação diferente. A fachada que olha para o interior da quadra, em direção a São Carlos do Pinhal, recebe outro tratamento plástico, provavelmente na intenção de se diferenciar das lâminas perpendiculares. Sem dúvida, o tratamento das fachadas que se abrem para as ruas provinha de uma intenção plástica de composição do conjunto, pois, por detrás das janelas, o mesmo programa foi colocado, ou seja, salas de estar e dormitórios, lado a lado. Todo o programa desenvolvido para os serviços (cozinha, sanitários, lavanderia e circulações verticais) ficava aberto às fachadas opostas.

O projeto foi pensado para abrigar demandas familiares diferentes. Portanto, existiam apartamentos com um, dois ou três dormitórios.

Cabe ressaltar, por fim, o sentido compositivo da volumetria do conjunto, se desprendendo do chão com pilotis, formando prismas puros com os lados menores totalmente cegos, e ainda com um coroamento na cobertura. Pequenos sombreamentos para os terraços contavam com uma solução comum à época, a de criar furos na laje do último pavimento para iluminação zenital. Oswaldo Bratke havia usado esta solução no edifício ABC, de 1950. *“O tratamento plástico do conjunto revela tendências de um certo formalismo, que caracterizou parte da arquitetura paulista da época”.*

<
Edifício Nações Unidas, projeto
do arquiteto Abelardo de
Souza, 1953.

Fontes: *Acrópole*, nºo235, ano XXII, agosto
1960, p.270-272.
AD- Arquitetura e Decoração nº 01,
ago/set 1953

<
Planta do Térreo

<
Planta do Pavimento Tipo

>
XAVIER, A.; LEMOS, C.; CORONA, E
Arquitetura moderna paulistana,
p.35.

2.3. O SÍTIO

O terreno onde hoje existe o Conjunto Nacional foi adquirido pelo empreendedor José Tijurs em 1952. Possui aproximadamente 14.600 metros quadrados e é delimitado ao norte pela Avenida Paulista, ao sul pela Alameda Santos, a oeste pela Rua Augusta e a leste pela Rua Padre João Manoel, configurando, assim, toda a quadra.

No terreno havia a casa da família de Horácio Belfort Sabino, empresário do ramo imobiliário. Foi o arquiteto francês, formado na Argentina, Victor Dubugras quem realizou o projeto da antiga residência. Dubugras foi, segundo vários historiadores da arquitetura, um precursor do modernismo. Os seus projetos buscavam uma racionalidade no emprego dos materiais, da estrutura e continham uma liberdade volumétrica que, para a época, poderiam ser comparados com seus



contemporâneos na Europa. Foi um dos primeiros arquitetos que entendeu o concreto armado como um material importante para o novo período industrial que se iniciava no Brasil.

>
XAVIER, A.; LEMOS C.; CORONA
E.
idem, p.37.

Várias residências na Avenida Paulista eram de sua autoria, porém a residência de Horácio Sabino se destacava das demais, sendo considerada, por vezes, como “*a mais bela casa art-nouveau de São Paulo*”. A residência começou a ser construída em 1902 e terminou em 1904. Ocupava uma pequena parte frontal do grande lote que se abria para a Avenida Paulista, sendo que no restante ainda possuía um pomar, uma horta, um tanque para peixes, uma quadra de tênis, construções de apoio como garagens, residências para empregados da família, cocheiras e um pequeno bosque.

>
REIS FILHO, Nestor Goulart
Racionalismo e proto-modernismo na obra de Victor Dubugras, p.49.

A expressividade do projeto se manifestava através de sua volumetria e em detalhes como portas, janelas, escadas, guarda-corpos. “*A fachada era toda assimétrica. Mas, mesmo considerando a linguagem art-nouveau, suas linhas eram relativamente contidas. O destaque era dado pelos terraços com seus peitoris com elementos cerâmicos vazados, pelos alpendres com suas colunas sofisticadas e pelos frontões recortados, com objetivos obviamente plásticos. As colunas dos alpendres, já constatadas por Toledo, nos fazem mais uma vez pensar nas obras do modernismo catalão, especialmente Gaudí*”.

>
IACOCCA, Ângelo
A conquista da Paulista: Conjunto Nacional, p.28.

O interior da casa era todo decorado no estilo Luís XV. “*Os móveis, as cortinas, os objetos de adorno e até os trincos, tudo veio da França, combinando com os quadros vindos da Europa e o chão, que era de mosaico*”. No térreo havia um hall de entrada que se conectava com um salão de visitas, este se separava da sala de jantar por uma porta de correr. Na sequência havia uma saletinha, uma copa, a cozinha e mais uma sala aos fundos ligada ao jardim de inverno. Acessava-se o andar superior por duas escadas, uma principal e outra chamada de escada de serviço, que ligava a copa ao pavimento

<
Residência Horácio Sabino, de autoria do arquiteto Victor Dubugras, projeto de 1903.

Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de.
Álbum iconográfico da Avenida Paulista, São Paulo, Ex Libris; JFortes Eng., 1987

superior. Em cima, dormitórios, sanitários, cômodos de vestir e um escritório.

A descrição da mansão ilustra o padrão de moradia das famílias ricas que habitavam a Avenida Paulista no início do século, padrão ao qual Le Corbusier se contrapôs enfaticamente em seu livro manifesto publicado em 1923. Dirigindo-se à sociedade européia da época, no capítulo em que discute os problemas relacionados à moradia, cria um manual da habitação: *“Exijam uma grande sala em lugar de todos os salões. Exijam paredes nuas no seu quarto de dormir, na sua grande sala, na sua sala de jantar. Compartimentos nas paredes substituirão os móveis que custam caro, devoram espaço e necessitam manutenção. Reclamem a supressão dos gessos e das portas com quadrados talhados de madeira que implicam em estilo indecente. (...) Exijam o vazio. Compreem somente móveis práticos e nunca móveis decorativos. Vão aos velhos castelos ver o mau gosto dos grandes reis. Não coloquem nas paredes mais que poucos quadros e somente obras de qualidade. Não tendo quadros, comprem as fotografias destes quadros.(...) Ensinem aos seus filhos que a casa só é habitável quando a luz abunda, quando os pisos e as paredes são claros. Para entreter bem os pisos, suprimam os móveis e os tapetes do oriente”*.

<

LE CORBUSIER, P. J.
Por uma arquitetura,
p.85.

No mesmo ano em que Tijurs adquiriu a propriedade, demoliu a residência e deu início ao processo que culminaria na construção do Conjunto Nacional, projeto que expressa vínculos com os ensinamentos de Le Corbusier.

Na década de 50, José Tijurs já havia se consolidado no ramo da hotelaria. Nascido na Argentina, filho de um casal de judeus que veio da Rússia, começou a trabalhar com 14 anos. Na adolescência mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, pois estavam em dificuldades financeiras. Conseguiu emprego como motorista de táxi, com ponto na praça Mauá. Devido ao grande número de turistas que conheceu, aprendeu a se comunicar em várias línguas, fato que facilitou seu posterior

ingresso em uma agência de turismo onde trabalhou como guia. Algum tempo depois, tentou a vida como ator, chegando a atuar algumas vezes. O dinheiro que ganhou, no entanto, foi perdido nas mesas de pôquer. Fugiu com uma ex-namorada para a Argentina, levando, cada um, seus filhos. Não permaneceu muito tempo por lá e em seu retorno ao Brasil foi para Santos. Juntou-se a um antigo amigo e abriram uma pequena agência de viagens, que promovia excursões de navio a Buenos Aires. No entanto, a agência não durou muito tempo.

No início dos anos 30, período de depressão econômica provocada pela quebra da bolsa de Nova Iorque, veio para São Paulo, a cidade brasileira que propiciava maiores oportunidades de negócios. O número de imigrantes judeus na cidade aumentava muito, criando condições para que Tijurs organizasse uma rádio voltada para a colônia judaica. Assim, ganhou dinheiro suficiente para montar seu primeiro bar.

Ampliou seus negócios, a seguir, com o cabaré Tabu, muito conhecido, no centro da cidade. O cabaré contribuiu para aumentar o círculo de amizades de Tijurs, que mesmo após seu fechamento em 1941, criou condições para a abertura de seu mais importante empreendimento até então, o Hotel Cinelândia, na Avenida São João.

Os negócios prosperaram. Nos anos seguintes ele já era proprietário dos hotéis Excelsior, que abrigava o Cine Ipiranga, com projeto de Rino Levi; Marabá, também na Avenida Ipiranga; Excelsior Copacabana, na Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro; Jaraguá, no edifício projetado por Franz Heep que abrigava a sede do Jornal O Estado de São Paulo.

Além disso, adquiriu o terreno na Avenida Paulista para a construção do futuro Conjunto Nacional, ampliou a rede de hotéis para Minas Gerais, com o hotel Excelsior Del Rey, em Belo Horizonte; para a região Norte, com o hotel Excelsior Grão-Pará, em Belém, e finalmente para Brasília, com o Hotel Nacional, inaugurado em 1972, projetado por Oscar Niemeyer.

>
Ver ROCHA, José Caribe da. *Um
Homem de fazimentos.*

<
1º estudo de Warchavchik,
janeiro de 1952 (desenho único)

Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP

A rede de hotéis Horsa - Hotéis Reunidos S.A. - foi a maior cadeia de hotéis do país e sua fundação coincidiu com um momento especial da história brasileira. Seus hotéis abrigaram a Copa do Mundo de 1950 e todos os festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo. Presenciou a construção de Brasília, nova capital do país.

Depois de comprar o terreno de Horácio Sabino, Tijurs levou três anos para definir qual seria o arquiteto e, portanto, o projeto que faria para o terreno na Avenida Paulista.

A verticalização da avenida se intensificava. Vários edifícios residenciais já estavam instalados, inclusive outro do arquiteto Abelardo de Souza, o Edifício Três Marias, na esquina com a Rua Haddock Lobo. A idéia de Tijurs, no entanto, era mesclar ainda mais os programas na Avenida. O modelo de um grande empreendimento para a época era o Rockefeller Center, de Nova Iorque. Tijurs comentava que sua intenção era transformar a Paulista na 5ª Avenida. *“As famílias desses barões que moram aqui vão me oferecer royalties pela valorização dos terrenos”*.

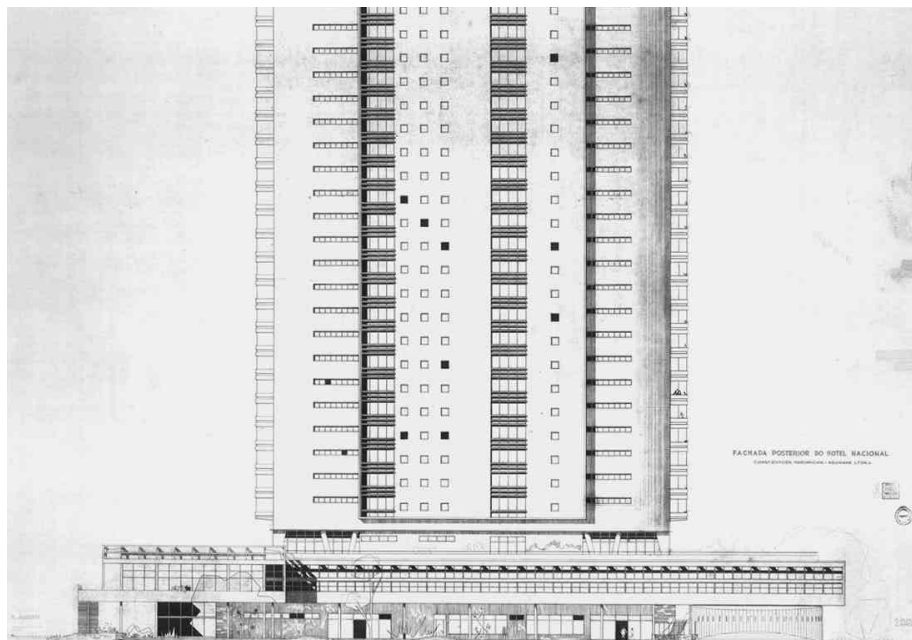
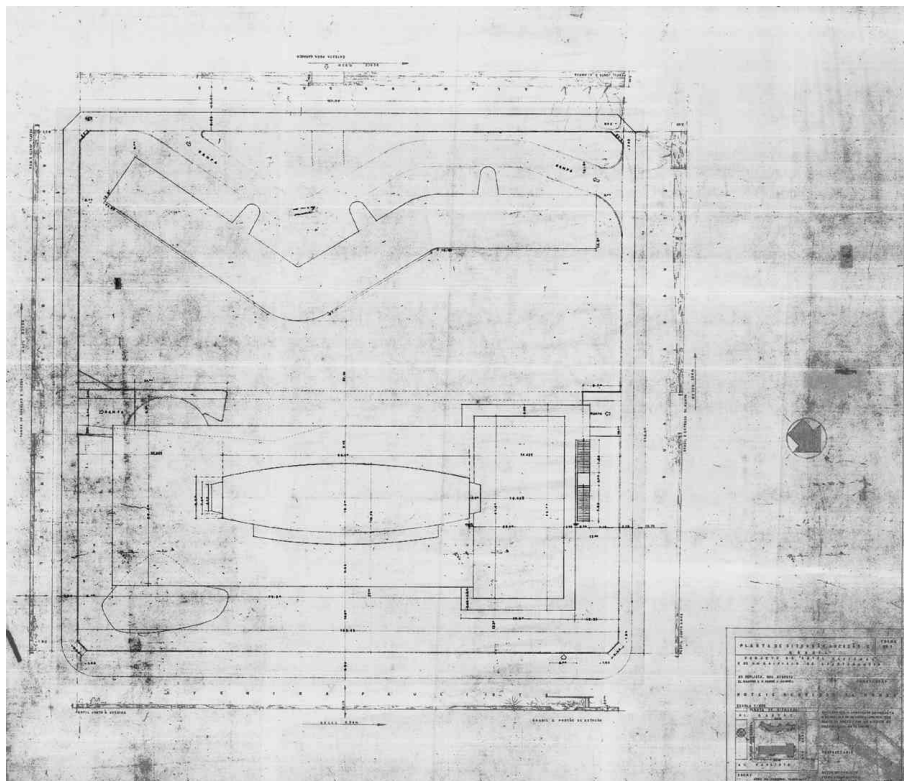
>
Relatório para abertura de
estudos de tombamento do
Edifício do Conjunto Nacional,
no CONDEPHAAT, elaborado
pelo arq. Flávio Luiz Marcondes
Bueno de Moraes, 05/09/01,
p.04

Vários estudos de projeto foram feitos para o terreno do Conjunto Nacional. O primeiro, janeiro de 1952, era um esquema do escritório de Gregori Warchavchik. Em março de 1952, com o apoio de Carlos Lodi, Jacob Ruchti, Giancarlo Fongaro e Salvador Candia, outro estudo foi desenvolvido por Warchavchik até o padrão para aprovação na Prefeitura.

A primeira idéia era construir um hotel voltado para a Avenida Paulista, com 520 quartos em 27 pavimentos e um condomínio residencial com 13 pavimentos. O hotel se chamava Nacional, somente depois viraria um Conjunto. Até aquele momento todos os hotéis se concentravam no centro da cidade. A Avenida Paulista estava em fase de verticalização, os novos edifícios se mantinham com uso predominantemente residencial e era proibida a construção de hotéis.

<
2º estudo, março de 1952

Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP
(o conjunto completo de desenhos de
arquitetura desta versão se encontra na
biblioteca da FAUUSP)



Neste projeto, o Hotel se abria para a Avenida Paulista em dois blocos perpendiculares. Uma grande área ajardinada os separava da avenida, mantendo parte das árvores existentes no local. Um condomínio residencial tinha entrada independente pela Alameda Santos. Muito diferente do atual Conjunto Nacional, e devido à própria forma do hotel, a quadra ficaria seccionada, aproximadamente na proporção de dois terços para um terço, e os volumes soltos no terreno, criando uma independência com a trama urbana. A ilustração do projeto indica, ainda, que havia marquises cobrindo alguns percursos pelo jardim, conectando um teatro ao conjunto, localizado na esquina da Paulista com a Rua Augusta.

Apesar de parecer mais francamente aberto ao passeio a pé, os espaços resultantes eram muito mais controlados, privativos do hotel ou do condomínio. A passagem pelo interior da quadra, ligando todas as ruas, não existiria, diminuindo a dimensão pública e urbana do conjunto. Ao mesmo tempo, para a época, com a ocupação da avenida por casarões e jardins, seu impacto urbano seria bem menor.

<
3º estudo, encaminhado à
prefeitura

Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP
(o conjunto completo de desenhos
de arquitetura desta versão se
encontra na biblioteca da FAUUSP)

Em 1953 foi aberto um processo de aprovação na Prefeitura de São Paulo com um terceiro projeto, que previa uma área construída de 100.214,00 m², em terreno medindo 123,45 m de frente (Av. Paulista) e 118,60 m de fundo (R. Augusta), equivalendo a um Coeficiente de Aproveitamento de 6,9 e uma Taxa de Ocupação de 1,0.

Este projeto era constituído por dois blocos com gabaritos equivalentes, um deles voltado para a avenida abrigando o Hotel Nacional, com térreo, sobreloja, jardim e 22 andares. O outro, habitacional, com grandes apartamentos voltados para a alameda Santos. Esse bloco abrigava três apartamentos por andar, com áreas ajardinadas entre cada um, localizadas nos dois pontos de inflexão da planta sinuosa. Nesta versão, a quadra aparece completamente seccionada em duas partes iguais, como se estivesse previsto um muro de divisa entre os dois edifícios. Um auditório para 360 pessoas foi situado junto

<
Outras propostas posteriores ao
veto de Jânio Quadros.

estudo de outubro de 1953

Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP

à rua Padre João Manoel, no embasamento do Hotel, que possuía dois andares e ocupava a metade frontal da quadra. Para o hotel foi projetada uma piscina no pavimento térreo, junto à avenida Paulista.

A Prefeitura Municipal formou uma junta consultiva em 1953, com a presença do arquiteto Rino Levi, para avaliar a aprovação do empreendimento e o parecer foi favorável. Porém, o então prefeito Jânio Quadros resolveu cassar o alvará concedido, no intuito de assegurar o uso predominante na região.

Devido à impossibilidade de desenvolvimento deste projeto, Tijurs foi atrás de novas propostas e outros estudos foram desenvolvidos. O projeto escolhido foi o de David Libeskind, e a prefeitura, após avaliações, decidiu aprovar o novo projeto (alvará 106.973 de 16 de novembro de 1955) como um substitutivo do antigo, sem aumento de área.

<
estudos de agosto de 1954

Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP

<
estudo de dezembro de 1954

Fonte: Acervo Biblioteca FAUUSP

3. CONTEXTO

>
David Libeskind cit.
IACOCCA, Angelo, *op. cit.*,
p.58.

“Para a realização do Conjunto Nacional, José Tijurs contactou alguns arquitetos para apresentar idéias sobre o projeto e eu também fui chamado. Lembro que ele me recebeu em seu escritório, no anexo do hotel Excelsior, na Avenida Ipiranga, e logo começou a me chamar de menino por causa da minha idade. Ele explicou que pretendia construir um hotel e um centro comercial para exposições de indústrias num grande terreno da Avenida Paulista e me pediu para apresentar um estudo em uma semana. Na época -1955- a Avenida Paulista era inteiramente residencial e a Rua Augusta já era o centro comercial onde estavam as lojas chiques, pois ainda não existiam shopping centers. Assim, sugeri uma construção que combinasse uma lâmina vertical, para apartamentos, e um jardim suspenso com uma grande área comercial embaixo, que seria um prolongamento da Rua Augusta. José Tijurs, assessorado por profissionais do setor, aprovou a minha idéia.

(...)O projeto era característico da arquitetura brasileira daquela época, com ênfase no terraço-jardim e nos pilotis”.

Os depoimentos de David Libeskind oferecem a oportunidade de relacionar o projeto do Conjunto Nacional às suas referências projetuais diretas e indiretas. Este capítulo se inicia procurando descrever a situação do exercício da profissão no Brasil, naquela época, em particular em São Paulo, tentando traçar alguns paralelos entre o Conjunto Nacional e a produção internacional do mesmo período.

Posteriormente, descreve o percurso de Libeskind até o momento da elaboração do projeto, em 1955. Sua formação estabelece relações com o pensamento de outros arquitetos, que influenciaram decisivamente a construção da obra. Os mais citados por Libeskind foram sempre Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Le Corbusier era visto como um mestre e os conceitos de Unidade de Habitação foram referências constantes ao projeto do Conjunto Nacional. Niemeyer, entendido como o grande artista, influenciou Libeskind em sua escolha profissional. Lúcio Costa era admirado pelo trabalho no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e pela tradução que fez das teorias de Le Corbusier.

O desenvolvimento da obra de Libeskind, posterior ao Conjunto Nacional, indica outra grande admiração: o trabalho do arquiteto Oswaldo Bratke, que influenciado por Richard Neutra, demonstra a importância exercida pela arquitetura desenvolvida nos Estados Unidos naquele momento. Os projetos seguintes de Libeskind, na maioria residências, atestam esses vínculos. Foi a partir desse momento, em meados dos anos 50, que a sociedade norte americana assumiu internacionalmente uma decisiva influência cultural.

Em todos os depoimentos do arquiteto sobre o Conjunto Nacional fica explícita a intenção de realizar uma arquitetura com características brasileiras. Como enfatizou, a arquitetura brasileira era um fato cultural discutido por críticos nos jornais.

Algumas vezes se referiu também aos textos de Mário Pedrosa. Portanto, pode-se especular que as características formais apontadas por Pedrosa como sendo peculiares da vertente moderna brasileira coincidiam com o que Libeskind acreditava ser a arquitetura brasileira.

3.1. ARQUITETURA

3.1.1.

Na época da construção do Conjunto Nacional, a arquitetura moderna no Brasil já estava consolidada. A crença na técnica, na industrialização como forma de suprir as deficiências nacionais foi se expandindo desde as décadas anteriores. No célebre texto “*Acerca da Arquitetura Moderna*”, de 1925, Gregori Warchavchik, influenciado pela vanguarda européia, explicita essas idéias ao dizer que “[...] *as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo*”. Os arquitetos passavam a se preocupar com o fato da arquitetura representar uma manifestação cultural de caráter nacional. O Brasil vivia uma “fase heróica” na produção cultural, que passava a incorporar no discurso uma preocupação com as condições de vida do homem comum. A crença de que um

>
WARCHAVCHIK, Gregori
“Acerca da arquitetura
moderna”, in *Depoimento de
uma geração*,
p.23.

novo período se iniciava foi ressaltada também por Lúcio Costa: *“na evolução da arquitetura, ou seja, nas transformações sucessivas por que tem passado a sociedade, os períodos de transição se têm feito notar pela incapacidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade, cuja marcha pretendem, sistematicamente, deter. A cena é, então, invariavelmente a mesma: gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob atuação de forças convergentes, a perdida coesão se restitui e o novo equilíbrio se estabelece. [...] Estamos vivendo, precisamente, um desses períodos de transição, cuja importância, porém, ultrapassa - pelas possibilidades de ordem social que encerra - a de todos aqueles que o precederam”*. A resolução desses problemas *“de ordem social”*, para Costa, seria feita pelo avanço técnico, invariavelmente, cabendo aos arquitetos preparar culturalmente a sociedade para os novos tempos que viriam.

<

COSTA, Lúcio
“Razões da nova arquitetura”,
in *Depoimento de uma geração*,
pp.26-27.

Todo o ambiente construído pelo homem poderia ser revisto através das novas tecnologias propiciadas pela era industrial. O tema da habitação foi um eixo estrutural no pensamento dos arquitetos modernos e sua conceituação foi se alterando ao longo dos anos.

Na Europa, as duas grandes guerras foram responsáveis diretamente para que o tema adquirisse prioridade. Assim, os primeiros Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) foram totalmente direcionados para a questão das novas habitações. *“Os CIAM afirmaram, de modo explícito, que a arquitetura estava inevitavelmente sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia, e que, longe de estar distante da realidade do mundo industrializado, teria que depender, em termos de seu nível geral de qualidade, não do trabalho artesanal, mas da adoção universal de métodos racionais de produção. [...] Portanto, aquilo que os estetas viam como uma preferência formal pela regularidade era, para os CIAM, o requisito inicial para aumentar a produção de*

<

FRAMPTON, Kenneth
*História crítica da arquitetura
moderna*, p.327.

casas e deixar para trás os métodos de uma era artesanal”.

>
BONDUKI, Nabil
*Origens da habitação social no
Brasil*, p.134.

Nos países periféricos, ainda hoje, existe enorme carência habitacional, tanto quantitativa quanto qualitativamente. No Brasil, o enfrentamento do problema habitacional também mobilizou uma importante produção de arquitetura baseada nesses primeiros princípios modernos. Uma recente revisão da nossa historiografia tem propiciado uma nova leitura dos projetos construídos pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões e pelo Departamento de Habitação Popular do Distrito Federal, dos quais o mais divulgado sempre foi o Conjunto Pedregulho, no Rio de Janeiro, projeto de Affonso Reidy.”[...] *Lamentavelmente nossos historiadores da arquitetura não perceberam que Pedregulho não era obra isolada nem ponto de partida - ao contrário, o conjunto veio na seqüência de uma série de projetos e obras anteriores, elaborados no período de 1937-50, que abordavam o problema da habitação social de maneira criativa e inovadora, incorporando os princípios da arquitetura e do urbanismo modernos”.*

Num segundo momento dos CIAM, a partir de 1933, as teorias urbanísticas de Le Corbusier ganharam enorme repercussão com a conhecida Carta de Atenas, onde a idéia de um zoneamento rígido de funções aparece para definir a nova forma da cidade.

>
ARTIGAS, João Batista Vilanova
Caminhos da arquitetura, p.83.

Essa segregação das funções urbanas foi amplamente discutida e revisada pelos próprios arquitetos. A sobreposição de usos proposta no Conjunto Nacional indica que, já na década de 50, estas teorias estavam sendo revistas. O termo habitação passava, neste momento, a se referir ao habitat humano, o modo como o homem poderia habitar, construir novas cidades com as formas que desejasse. O arquiteto Vilanova Artigas aborda essa questão em artigo de 1969, no qual comenta um ensaio do filósofo alemão Martin Heidegger, Construir, Habitar, Pensar. *“Construir foi para o homem, primeiramente, construir sua habitação. Alojarse no espaço, dominá-lo como parte da natureza. [...] Na língua alemã, o verbo construir, nas*

suas formas lingüísticas mais antigas, exprimia também habitar e ser.[...] A partir da habitação, teria o homem primitivo transposta sua não menos primitiva soleira para apropriar-se do espaço em escala mais ampla. A outra margem de um rio passa a fazer parte do espaço da habitação através de uma ponte.” Essas associações feitas pelo filósofo permitiram a Artigas concluir que “[...] a ponte, a estação, o aeroporto, não são habitações, mas complementos, objetos complementares à habitação através dos quais o espaço da habitação se universaliza. A cidade é uma casa. A casa é uma cidade.” A intenção, aqui, era a de que a arquitetura fosse pensada como a construção do espaço urbano, uma indissociação entre arquitetura e urbanismo.

3.1.2.

Toda a repercussão que a arquitetura brasileira teve no exterior, primeiro com a exposição “*Brazil Builds*”, em 1943, depois, com a “*Modern Architecture in Brazil*”, em 1956, reforçou seu caráter nacionalista e foi usada posteriormente como expressão do nacional desenvolvimentismo do governo JK. A qualidade dos trabalhos superou essa filiação, assegurando a essa produção a condição de marco no campo da cultura. Pedrosa, ao analisar a arquitetura brasileira em seu momento de formação, ressaltou que “*a rapidez com que se desenvolveu a nova arquitetura nos anos febris que precederam a última guerra não deu tempo a um crescimento mais natural. A ditadura é a liberdade total do Estado e a opressão quase total dos cidadãos. A do Brasil (Vargas), sem constituir exceção à regra, concebeu leis em cima de cada dia, cuidando acima de tudo de sua propaganda, buscou em sua tendência totalitária atrair a si os jovens arquitetos cujas idéias e concepções eram, entretanto, de inspiração completamente oposta. Estes últimos trabalharam, com efeito, para a ditadura, mas sem renunciar a suas idéias. [...] A ditadura lhes ofereceu esta possibilidade, mas resultou daí uma contradição ainda não totalmente superada*

<

Ver
GOODWIN, Philip
Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942.

MINDLIN, Henrique E.
Arquitetura moderna no Brasil

<

PEDROSA, Mario
op. cit., pp.258,259.

entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura”.

>
TELLES, Sophia S.
“Notas para um artigo” in
Revista Caramelo 03, p.30.

No entanto, é importante ressaltar as diferenças entre as diversas produções brasileiras. O fato de existir um rótulo unificador divulgado para o exterior e o esforço de alguns críticos, não significa que realmente possam ser encontradas características comuns a toda essa produção. O estudo apurado dos projetos é fundamental para não discutirmos somente os enunciados. Não existem fórmulas ou tratados que incluam ou excluam uma arquitetura da formação cultural de seu país. O que há é a intenção, por parte dos arquitetos, de dialogar com os campos formadores da cultura da região. *“Não existe uma arte nacional francesa. Nem americana. Mas existe a cultura francesa ou americana. Toda arte nacional é uma operação do estado. A nação é um conceito eminentemente político de uma forma de sociabilidade regida por leis e uma constituição. O drama sabido dos países periféricos é a onipresença do Estado na ausência da sociedade organizada em instituições reconhecíveis. Inclusive a cultura. Sem instituições a sociedade não se faz visível como nação. Tal o problema da identidade nacional, não há tradição. Não há possibilidade de um projeto cultural nacional. A identidade da cultura não se rege por leis nem se submete à constituição. A rigor, não há projeto de cultura. A cultura é que se reconhece em projetos. Jobim, Titãs, Rita Lee, Caetano, são brasileiros porque são reconhecidos, antes de tudo, pela qualidade específica de sua produção”.*

O que parece significativo é a produção em grande quantidade de projetos de altíssima qualidade, refletindo o estágio cultural da sociedade naquele momento. A arquitetura brasileira, ao mesmo tempo em que parecia oferecer alternativas ao “Estilo Internacional”, era recebida com inúmeras ressalvas por alguns críticos que a consideravam excessivamente formalista. Ao se comparar grande parte dos projetos atualmente divulgados por periódicos europeus e norte-americanos, percebe-se que aquela arquitetura brasileira seria considerada hoje muito

sóbria. O que convém destacar é o fato de que aquela arquitetura, naquele momento, estava sendo discutida pelos críticos internacionais mais influentes como Zevi, Giedion, Rogers, Argan, entre outros. Nas décadas seguintes houve um distanciamento da crítica internacional em relação à produção brasileira. A sua continuidade, realizada principalmente pelos arquitetos paulistas na década de 60, com um discurso político mais radical, não interessou tanto, independente da alta qualidade dos trabalhos desenvolvidos. As questões que regiam a produção na década de 50 não representavam mais o momento histórico que o país viveria nas décadas seguintes, e a produção de Artigas reflete essa mudança.

<

Ver XAVIER, Alberto (org.).
*Depoimento de uma geração -
arquitetura moderna brasileira*
(edição revista e ampliada).

3.1.3.

Quando o processo de verticalização se consolidou, a arquitetura moderna já estava identificada com a metrópole. Existe uma diferença na formação da arquitetura moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. Carlos Lemos comenta que os arquitetos pioneiros em São Paulo, Warchavchik e Flávio de Carvalho, não passaram de fatos isolados, chocando a sociedade, porém sem estabelecerem continuidade ao processo de transformação. *“A sociedade paulista foi perdendo sua impermeabilidade à nova arquitetura muito vagarosamente. As novidades foram aceitas lentamente, graças à ação persistente de arquitetos lúcidos que sabiam inútil qualquer rompimento brusco com a tradição. Nem mesmo o exemplo do Edifício Esther, na Praça da República, em 35/36, projeto de Álvaro Vital Brazil abriu os olhos dos empreendedores afeitos à tradição ou à arquitetura fascista de Piacentini. O longo trabalho de catequese permitiu a sobrevivência profissional - nada de quixotismos de arquitetos de uma obra só. O protótipo desses arquitetos jovens, que voltaram as costas ao aprendizado acadêmico de seus cursos*

<

LEMONS, Carlos
“Da arquitetura roqueira à célula
viva de concreto” in *Folha de
São Paulo*, 03/09/72, pp.02-04.

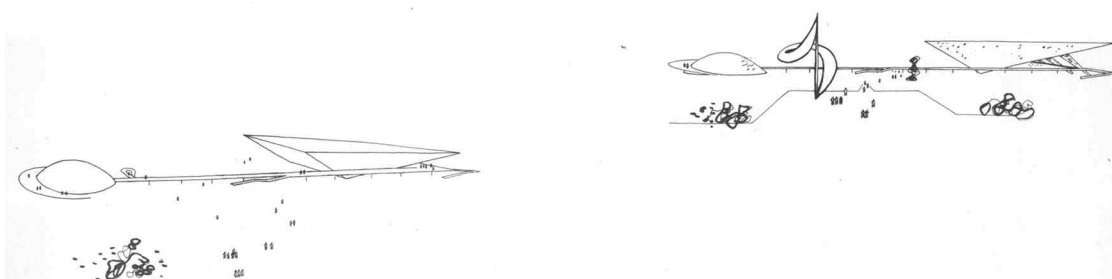
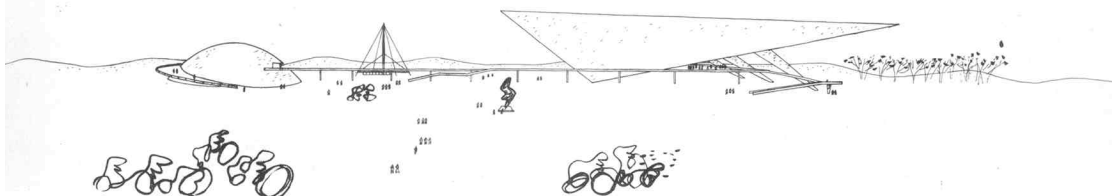
feitos ao longo dos currículos do ensino de engenharia civil, foi Oswaldo Bratke, homem sempre interessadíssimo na execução racional e barata dos pormenores agora imaginados de acordo com a tecnologia moderna e não mais vinculados ao decorativismo dos estilos ainda cultivados nas estufas do Liceu de Artes e Ofícios”.

Apesar de, em sua origem, a verticalização adotar o ideário norte americano, essa produção das décadas de 40 e 50 têm forte influência européia. Em São Paulo trabalhavam, nesta época, muitos arquitetos europeus. Eles chegavam com uma sólida formação e conhecimento das discussões sobre a arquitetura moderna na Europa, inclusive, e isso é fundamental, traziam a experiência de uma cultura urbana. Entre outros estão: Rino Levi, Gregori Warchavchik, Jacques Pilon, Bernard Rudofsky, Lucjan Korngold, Adolf Franz Heep, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti, Victor Reif. Porém, o mais impressionante é constatar que em apenas vinte anos, contados a partir de 1936, ano da segunda visita de Le Corbusier ao Brasil, grande parte da arquitetura brasileira que ficou internacionalmente reconhecida já havia sido construída - é notório que essa produção estava intimamente ligada a Le Corbusier. A década de 50 propiciou, ainda, uma curiosa ligação entre a arquitetura paulista e carioca, pois muitos arquitetos do Rio de Janeiro realizaram trabalhos em São Paulo, vários deles, inclusive, se transferiram posteriormente para cá.

>
MEYER, Regina M. P.
op. cit., p.35.

Da década de 40 em diante “a *burguesia paulistana havia entendido que não bastava a modernização industrial e o crescimento econômico. Para que a metrópole se consolidasse era necessário criar também um aparato cultural que fizesse de São Paulo uma metrópole que além de afluyente, fosse também ilustrada. [...] Ao lado desta ampliação dos equipamentos culturais, o quadro da vida cotidiana vinha se modificando intensamente ao longo das décadas de 30 e 40. O prédio de apartamentos residenciais foi um dos marcos mais reveladores da transformação do modo de vida residencial da década de 50*”. Neste período, a mudança de escala dos problemas

E IV CSP
P E R S P E C T I V A
AUDITORIO E PLANETARIO



<
Anteprojeto de Oscar Niemeyer
para o Parque do Ibirapuera,
1952

fonte: Ante Projeto da Exposição do IV
Centenário de São Paulo. Arquitetos:
Oscar Niemeyer Filho, Helio U. C. Z.
Lotufo, Eduardo Kneese de Mello.
São Paulo, D.G. Paglia, 1952

>
MENDONÇA, Denise Xavier de
*Arquitetura Metropolitana - São
Paulo década de 50*, p.67.

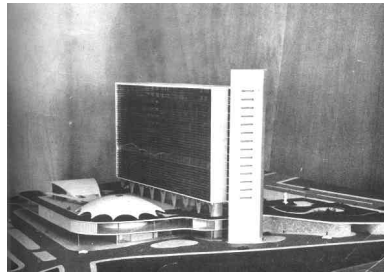
promovidos pela vida urbana introduz na capital paulista a noção de cultura de massa ou indústria cultural.

Os arquitetos de vanguarda, nesse momento patrocinados pelo Poder Público e pela elite industrial, contribuíram para a construção de uma identidade nacional, que em São Paulo teve seu ápice nas comemorações do IV Centenário, em 1954. *“O Parque do Ibirapuera, construído em curto espaço de tempo (aproximadamente dois anos), especialmente para os festejos do IV Centenário, aparece aqui como uma das mais importantes aquisições espaciais para a cidade. Concebido para ser o marco de uma nova época, traz, tanto em suas linhas arquitetônicas como em intenção de empreendimento, as marcas inegáveis de um positivismo inerente ao estado de modernidade próprio daquele momento”.*

O Estado, naquele momento, ainda assumia a responsabilidade de garantir espaços públicos de qualidade. Os projetos do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, e do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, são exemplos de obras modernas, construídas pelo Estado, e que se tornaram referências para os cidadãos.

>
PINI, Sandra M. Alaga
*Arquitetura Comercial e
Contexto - um estudo de caso:
o Conjunto Nacional*, p.59.

Vários arquitetos se sentiram seduzidos pelo clima que a cidade propiciava. A concentração de grandes investimentos gerava grande oferta de trabalho. David Libeskind foi um dos que migrou para a capital paulista à procura de trabalho, apesar de ter realizado alguns projetos em Belo Horizonte. *“Nos anos 40, a vanguarda arquitetônica que estava principalmente no Rio de Janeiro, a capital do país, era patrocinada pelo poder público, ao contrário do que acontecia em São Paulo, onde os profissionais dependiam mais de encomendas da iniciativa privada da classe industrial. Isso mostra a relação com as políticas de desenvolvimento industrial adotadas nesse período”.* Como exemplo dessa situação, Oscar Niemeyer também montou escritório em São Paulo neste período e realizou vários projetos na cidade. Além do projeto do parque público no Ibirapuera, construiu o Copan, o Califórnia, o



Triângulo, o Eiffel, o Montreal, a Fábrica Duchen; todos empreendimentos privados.

3.1.4.

Na década de cinquenta foram produzidos muitos projetos com a lógica de uma plataforma horizontal com volumes sobrepostos. Segundo Montaner, a importância do contexto urbano foi se modificando em relação aos preceitos da Carta de Atenas. Não se tratavam mais os edifícios como isolados na cidade, porém integrados ao ambiente urbano, carregando toda complexidade e relações dialéticas que esta mudança implica. Os edifícios se relacionavam como volumes singulares sobre grandes bases horizontais, concepção escultórica de Corbusier anunciada nos edifícios para o Palácio das Nações Unidas, de 1927, em Genebra, o Palácio dos Soviets, de 1931, em Moscou, e o projeto para a sede da ONU, em Nova Iorque. Este tipo de operação se monumentalizou no projeto de Oscar Niemeyer para o Congresso de Brasília.

Ver MONTANER, Josep M.
*Después del movimiento
moderno*, p.37, citado por PINI,
Sandra M. Alaga.

>

<
Edifício sede do Jockey Club
Brasileiro-RJ, projeto do
arquiteto Vital Brasil, 1953.
Fonte: CONDURU, Roberto. *Vital Brasil*.
São Paulo, Coleção Espaços da Arte
Brasileira, Cosac & Naify, 2000.

<
Paço Municipal de São Paulo,
projeto de Oscar Niemeyer,
1954.
Fonte: *Revista AD, Arquitetura e
Decoração*, nº3, janeiro de 1954

<
Congresso Nacional, projeto de
Oscar Niemeyer, 1958.
Fonte: BOTEY, Josep M. - *Oscar
Niemeyer*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997,
2a edição (1a edição, 1996)

<
Hotel SAS, projeto de Jacobsen,
1955-1960.
Fonte: *Arquitectura Viva*, nº 82, fev. 2002

O projeto original do Conjunto Nacional revela, também, estas características de composição escultórica. Acima da lâmina horizontal pousam três volumes geometricamente distintos: uma lâmina vertical que não toca na base, um paralelepípedo perpendicular à lâmina e uma cúpula geodésica semi-esférica (forma semelhante a do Palácio das Artes do Ibirapuera, do auditório do projeto para o Paço Municipal de São Paulo e, posteriormente, à cobertura do Senado de Brasília - todos projetados por Oscar Niemeyer).

O projeto que ficou internacionalmente associado à esse tipo de solução é o edifício Lever House, em Nova Iorque. A propriedade da empresa Lever Brothers, primeiro arranha-céu de autoria do escritório Skidmore, Owings and Merrill, de 1951-52, contava com Gordon Bunschaft como arquiteto colaborador. Este foi um dos primeiros edifícios a materializar



Ver COLQUHOUN, Alan
Modern Architecture, p.239.

>

as visões do pré-guerra de Mies Van der Rohe e Corbusier, além do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, do qual o Lever House foi derivado, segundo Alan Colquhoun.

<
Lever House, projeto do
escritório Skidmore, Owings &
Merrill, 1953.

Fonte: DANZ, Ernest & MENGES, Axel. *La arquitectura de Skidmore, Owings & Merrill, 1950- 1973*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975

Curiosamente o arquiteto David Libeskind afirmou que não conhecia, anteriormente à realização do projeto do Conjunto Nacional, o projeto do *Lever House*, mas conhecia muito bem o projeto da equipe de Lúcio Costa. O programa do edifício americano era muito diferente do que se propunha a realizar no Conjunto Nacional, inclusive do ponto de vista de sua dimensão urbana. Enquanto este ocupa todo o quarteirão, o outro utiliza apenas um lote. O térreo do *Lever House* é mais vazado que o do Conjunto Nacional, pois não contém a quantidade de programas construídos que este possui. Enquanto um se baseia no prolongamento da rua enquanto ruas internas, o outro se suspende inteiramente do chão, deixando a passagem livre. No centro do embasamento, os dois projetos promovem uma idéia de praça: no Conjunto Nacional, mantendo-se o interior coberto, no *Lever House*, um jardim totalmente aberto.

Esses dois edifícios têm suas concepções realizadas com uma mínima diferença de tempo, e como estes muitos outros projetos foram realizados concomitantemente em vários países, seguindo-se partidos de implantação semelhantes.

<
Lever House,
Fotos de Cristiane Muniz

3.2. ARQUITETO

3.2.1.

O arquiteto David Libeskind, nascido em Ponta Grossa, Paraná, em 24 de novembro de 1928, estudou em Belo Horizonte, onde se graduou. Foi aluno do professor Sylvio de Vasconcellos, que desempenhou importante papel intelectual no meio arquitetônico. Essa proximidade proporcionou a Libeskind trabalhar nos órgãos de preservação do patrimônio histórico, tomando contato com o trabalho de figuras fundamentais da vanguarda da cultura nacional, como Lúcio Costa, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Oscar Niemeyer. Ainda em Minas Gerais, frequentou as aulas do artista Alberto da Veiga Guignard, tendo como colega de classe Amílcar de Castro. Deste encontro e da amizade que Libeskind estabeleceu com personalidades como Franz Weissmann pode

ter nascido a profunda filiação que sua obra arquitetônica tem com as artes plásticas. Rodrigo Naves, em seu ensaio sobre Amilcar de Castro, comenta “a *necessidade de clareza defendida por Guignard nas aulas de desenho, a insistência para que os alunos usassem lápis duro, que, por produzir sulcos no papel, exigiam decisão no traço, pois os erros não tinham conserto. [...] São poucas as chances e a necessidade de acertar gera uma premência avessa ao desperdício. Lançar a esmo uma multidão de linhas significaria afirmar uma existência de possibilidades simultâneas inesgotáveis, em que idas e vindas se resumiriam a trilhas assépticas e permutáveis*”. O desenho como síntese que tanto o artista quanto o arquiteto procuram realizar através de seu trabalho.

<

NAVES, Rodrigo
“Uma ética do risco” in *Amilcar de Castro*, p.20.

Libeskind conta que, a princípio, se imaginou trabalhando como pintor, porém quando visitou pela primeira vez as construções de Oscar Niemeyer para a Pampulha decidiu estudar arquitetura. O ingresso de Libeskind na profissão já indicava claramente seu interesse pela arquitetura como uma expressão artística. Independente de seu trabalho como arquiteto, continuou pintando à noite, e chegou a participar, com suas telas, de várias exposições coletivas e uma individual.

Partindo destas fontes, o arquiteto reconhece que a obra de Le Corbusier exerceu grande influência sobre seu percurso. O trabalho do arquiteto franco-suíço foi muito divulgado através das revistas de arquitetura que circulavam em Belo Horizonte, entre elas: a revista mineira *Arquitetura e Engenharia*, a *Revista Acrópole*, que já era a principal revista brasileira e a própria revista do centro acadêmico da faculdade de arquitetura. Outra fonte de conhecimento da obra do arquiteto eram as aulas do professor Sylvio de Vasconcellos, que ministrava um curso sobre arquitetura brasileira. Durante a faculdade, Libeskind estagiou no escritório do arquiteto Eduardo Mendes Guimarães Jr., que também contribuiu para o aprofundamento dos estudos sobre arquitetura moderna. Naquele momento a influência internacional das obras de Le Corbusier já estava consolidada, principalmente no Brasil, após a construção do

MESP- Ministério da Educação e Saúde Pública.

3.2.2.

É natural que um grande arquiteto, um mestre, influencie outros profissionais com seu trabalho. Porém, a diferença está na forma com que a obra de Le Corbusier e sua doutrina foram encaradas, *“não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o livro sagrado da arquitetura”*. Uma série de fatores contribuiu para o desenvolvimento desse processo de aproximação: a própria personalidade de Le Corbusier e as condições especiais encontradas para sua aceitação no Brasil, que já ensaiava um movimento próprio.

>
COSTA, Lúcio
“Muita construção, alguma
arquitetura e um milagre”,
1951, in *Registro de uma
vivência*, p.168

>
BRUAND, Yves
*Arquitetura Contemporânea no
Brasil*, p.94.

“Nunca será demais destacar a importância do prédio da ABL. Com efeito, trata-se de um projeto elaborado antes da vinda de Le Corbusier ao Brasil, em julho de 1936. Não sofreu portanto qualquer influência resultante de um contato direto com o mestre franco-suíço, que Marcelo e Milton Roberto nem chegaram a conhecer durante as seis semanas que aquele passou no Rio de Janeiro. O edifício é pois prova de que uma evolução original no estudo de uma arquitetura funcional já se esboçava nos primeiros meses de 1936 - anterior à estadia de Le Corbusier, cuja contribuição foi decisiva, mas que correspondeu à aceleração de um processo já em marcha.”

O projeto de 1935 para o Edifício Esther em São Paulo, do arquiteto carioca Álvaro Vital Brazil, também registra a constituição de um grupo já formado, *“cujo ideário se baseava na doutrina funcionalista”*.

>
XAVIER, A.; LEMOS, C.;
CORONA, E.
op. cit., p.04.

Alguns estudos têm ajudado a decifrar essa importante passagem de nossa história cultural.

O quadro de renovação cultural do início do século, observado por Martins, aponta para a necessidade de construção de uma

identidade nacional, e as visitas de Corbusier ao Brasil, assim como sua interlocução através de Lúcio Costa, foram decisivas para esta aproximação.

“Paradoxo, ambivalência e contradição são conceitos cada vez mais freqüentes na crítica da produção corbusiana. Talvez possam ser também chaves úteis para uma revisão crítica da historiografia da arquitetura moderna no Brasil. [...] A rapidez de aceitação e a longevidade da difusão da arquitetura moderna na sua tendência corbusiana, num país de industrialização nascente cuja base econômica ainda era fundada na monocultura extensiva de exportação, com uma população de maioria rural, ao menos aparentam um paradoxo. Da mesma forma, parece contraditório que essa difusão tenha sido assegurada essencialmente pelo aparelho estatal de um regime centralizador e com nítida tendência pró-fascista, precisamente no momento em que os regimes autoritários europeus abandonavam seu flerte com o Movimento Moderno para acusá-lo de bolchevismo construído. E, sem dúvida é, no mínimo ambivalente a relação entre modernidade e tradição, que foi uma das marcas de origem da nova arquitetura no Brasil. [...] Na influência teórica elaborada por Costa, o projeto corbusiano permite o reenlace à tradição construtiva brasileira na medida em que procede das mesmas fontes e partilha do mesmo espírito”.

Como foi mencionado, Libeskind foi influenciado diretamente por Lúcio Costa, e através dele, pelas teorias de Le Corbusier. A figura de Costa desperta o maior interesse para a compreensão dos rumos que a arquitetura moderna tomou no Brasil, como também ultrapassa as discussões internas à disciplina arquitetônica, possibilitando uma profunda reflexão sobre a própria cultura brasileira contemporânea e sua formação.

Convém destacar, porém, as aproximações e diferenças de posturas entre Costa e Corbusier, idéias que estruturaram a continuidade da produção de arquitetura no Brasil. Dessas

<

MARTINS, Carlos
"Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lúcio Costa, 1929-1936", in *Revista Caramelo* n.06, p.129.

posições surgiram métodos de aproximação dos problemas relativos à arquitetura, que foram introjetados por grande parte dos bons arquitetos brasileiros da época.

>
TELLES, Sophia S.
"Lúcio Costa:
Monumentalidade e
Intimismo", in *Revista Novos
Estudos*, p.76.

Sophia Telles analisa os discursos de Costa referentes à formação de nossa modernidade, e aponta que algumas semelhanças de raciocínio vieram aproximar Le Corbusier dos interesses do grupo de arquitetos cariocas. Citando o próprio Costa, ela identifica os três problemas distintos que para Corbusier resultariam num único: o problema técnico, o social e o plástico. *"A questão de base ressaltada pelo arquiteto brasileiro é que, ao contrário das contradições oriundas das limitações da produção artesanal, a técnica moderna possibilitaria resolver materialmente o dilema, o conflito do interesse individual em face dos interesses coletivos. Tal seria o traço definidor da verdadeira idade industrial. [...] Lúcio aponta o descompasso entre uma ordem social ultrapassada e as possibilidades reais da modernização técnica, que encontraria, por isso, tolhida no ritmo normal de sua expansão. Desloca assim o enfrentamento dos problemas da modernidade social e política no país para as soluções da racionalidade técnica, no que segue, aliás, a postura de Corbusier. De outro lado, Lúcio procura um vínculo entre o procedimento construtivo do passado e as novas técnicas do concreto armado, e defende a necessidade de estudos sobre os sistemas de construção que resultariam na demonstração de como mesmo a arquitetura moderna - ainda na referência a Corbusier e a sua crença positiva no progresso - também se enquadraria na evolução que se estava normalmente processando"*. Quanto às questões plásticas, para Corbusier a técnica diria respeito ao *estilo da época*, provindo da industrialização, desvinculando-se do campo artístico. A técnica seria o suporte para um novo lirismo, portanto a emoção plástica seria uma atitude intelectual. Todo o discurso apologético às novas tecnologias, serviria para o Brasil superar os problemas emergenciais, reservando à arquitetura o papel de *"[...] reparar a maior carência de um país novo: a necessidade de cultura"*. Essa interpretação, referente ao papel a ser desempenhado pelo arquiteto no Brasil, talvez

>
TELLES, Sophia S.
idem, p.79.

coincida com a perspectiva com que Libeskind enxergava seu exercício profissional.

Ainda para Sophia Telles, as diferenças, porém, advém do fato de que *“Lúcio terá desejado constituir um léxico construtivo que na sua utilização funcional pudesse retomar a tradição, que ele identifica com a severidade e o ascetismo da arquitetura moderna. De certo modo, busca uma unidade assentada na integração entre o vernáculo perdido do passado e os novos procedimentos, mais do que na síntese formal que é própria de Corbusier. A diferença de atitude entre os dois arquitetos é significativa. A questão é que Corbusier não identifica imediatamente as construções da era industrial com a obra de arquitetura. Reconhece que o estilo da época já é aparente, e provém das transformações operadas pela civilização maquinista. Se de um lado, bate-se pela aceitação do standard, da industrialização, das casas em série e da tão conhecida organização das funções, por outro lado, distingue a arquitetura como um fato plástico, busca uma nova estética sob as regras mais abstratas da modernidade. [...] Em Lúcio, a complexidade utilitária e lírica parece ordenada pela presença perene da natureza e pela memória da paisagem colonial. Retira assim da arte o papel ativo de configuradora do espaço moderno - que reserva mais à racionalidade técnica - para depositá-lo numa sensibilidade contemplativa. À arte caberia o sentimento e a intuição de integrar a cultura do passado à nova civilização. A grande diferença entre os dois arquitetos refere-se à posição de onde partem. Para Corbusier, a defesa do mundo técnico é uma estratégia que faz de sua obra uma tática ofensiva. Em Lúcio, há uma ambigüidade, na medida em que a arte e o artista, embora devam se identificar com um projeto civilizatório, ocupam uma posição defensiva ante as relações sociais engendradas pela era moderna”*.

<

TELLES, Sophia S.
idem, p.78.

A adaptação das idéias de Le Corbusier realizada e propagada por Costa, significou, num primeiro momento, a própria essência do que foi divulgado como característico da arquitetura moderna brasileira. Costa tornou-se, ainda, um

dos fundadores da historiografia no Brasil através de sua atividade no IPHAN.

3.2.3.

As características definidoras de uma arquitetura brasileira foram pesquisadas por outro pensador das artes no Brasil, Mário Pedrosa. Para ele a arte era o “exercício experimental da liberdade”, atividade mínima que se poderia dispor no sistema capitalista. Assim, no final da década de 40, após ter passado longo período no exterior, ao voltar para o Brasil entrou na polêmica pública da abstração contra a arte narrativa, justamente por enxergar na atividade artística o poder de emancipação. Apesar de toda a formação marxista foi sempre contrário às doutrinas que regiam o Realismo Socialista. Contrapôs-se, no Brasil, à obra de Cândido Portinari - até então visto como o grande pintor moderno.

Porém, no caso da arquitetura, se alinhou à corrente de arquitetos cariocas liderados por Costa, aos quais denominava “revolucionários”. Diferenciava a arquitetura moderna da literatura e das outras artes, pois, para ele, enquanto as outras disciplinas buscavam “redescobrir” o Brasil, ou seja, se confrontar com o passado, a arquitetura se depararia só com os problemas concretos de que dispunha para atuar: o terreno, o solo virgem, os materiais, o clima, enfim, a natureza. “*A realidade geográfica e física é, para um arquiteto, alguma coisa de absoluto e de primordial*”. Elegeu a arquitetura como “*a grande arte*”, pois teriam sido os arquitetos os primeiros, no Brasil, a entender que a ação fundamental da arte moderna era esculpir o espaço e não o volume, pressuposto que poderia resultar no novo urbanismo como a síntese das artes.

>
PEDROSA, Mario
“Arquitetura moderna no
Brasil”, 1953, in *Dos murais de
Portinari aos espaços de Brasília*,
p.256.

Pedrosa tentou indicar quais seriam as características formais da arquitetura brasileira que a distinguiria das demais, elegendo a proteção contra o calor como a contribuição mais

original. Mesmo admitindo que o *brise-soleil* era uma concepção de Le Corbusier, enxergava na utilização prática que os brasileiros fizeram uma grande inovação, ressaltando o efeito gráfico desenvolvido nos projetos, trabalhando a fachada como elemento bidimensional. *“Seu papel é duplo, não somente protege do calor, mas ainda podem permitir captar a brisa que, nas cidades litorâneas do Brasil sopra, com efeito, com uma morna doçura, atenuando os excessos do sol tropical”*. Um discurso de princípios arquitetônicos que elegem a presença da natureza como uma constante da percepção do espaço.

<
PEDROSA, Mario
idem, p.261.

Ressaltou, também, a relação de continuidade entre o interior e o exterior dos edifícios, observando que os arquitetos haviam entendido a natureza dos trópicos e criado uma verdadeira integração com a mesma. *“Dir-se-ia que eles (arquitetos) queriam casas ao ar livre, todas extrovertidas”*.

<
PEDROSA, Mario
"Introdução à arquitetura brasileira II", 1959, in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p.332.

Essa síntese se completava com a importância reservada ao desenho dos jardins, com ênfase na produção de Burle Marx, que teria sido o grande artista a contribuir para o desenvolvimento da união das artes. *“Ele concedeu direito às plantas plebéias. Utilizou-as como verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto”*, que no entender de Pedrosa, citando José Lins do Rego, contrariava a primeira forma de ocupação portuguesa do território, pois estes *“lutavam contra a paisagem”*.

<
PEDROSA, Mario
op. cit., p.264.

A leveza seria outra característica de nossa arquitetura. Revelava o domínio das soluções estruturais proporcionadas pelo uso do concreto armado e, também, a combinação dos novos materiais com os tradicionais.

<
PEDROSA, Mario
ibidem.

Como aponta Otília Arantes, todo o raciocínio de Pedrosa tenta criar um sentido orgânico de continuidade à nossa formação cultural. Ao analisar a obra de Oscar Niemeyer, o representa como uma outra tendência, buscando as formas curvas e irregulares para se expressar plasticamente, nos jogos de volumes e articulação dos espaços - que para Pedrosa seria o

<
Ver ARANTES, Otília B. F.
Mario Pedrosa: itinerário crítico.

verdadeiro campo de atuação dos arquitetos. Ainda com relação a Niemeyer, Pedrosa faz a ressalva de que não se deveria exagerar no formalismo, perdendo-se a noção primordial que é a função do edifício, ou seja, o programa. Porém, atenuando a crítica, tenta estabelecer um vínculo cultural no passado para a forma de expressão de Niemeyer, filiando-o à nossa tradição Barroca.

Outro exemplo da tentativa de conferir organicidade à produção moderna foi a constatação de que predominaria a horizontalidade em nossa produção, pois esta seria uma solução encontrada em nossas velhas casas rurais.

David Libeskind é muito claro ao afirmar que o projeto do Conjunto Nacional era “característico da arquitetura brasileira da época”. Como hipótese, pode-se imaginar que esteja se referindo à forte síntese elaborada por Pedrosa, onde as características apontadas para a arquitetura brasileira estão presentes, sem exceção, no projeto original do Conjunto Nacional. E que, na concepção do arquiteto, foi Oscar Niemeyer quem sintetizou formalmente essas características.

3.2.4.

Se existe um esforço de compreensão inicial de quais foram as condicionantes que propiciaram a difusão das idéias de Le Corbusier no país, a outra chave da questão, é a própria trajetória do arquiteto, referência fundamental de Libeskind, que admirava os projetos do franco-suíço. Argan é contundente ao afirmar que *“Le Corbusier (1887-1965), tal como Picasso, do qual pode considerar-se o equivalente na arquitetura, foi não só um grande artista, mas também um magnífico agitador cultural, uma inesgotável fonte de idéias, um farol. Teórico, polemista combativo e brilhante, propagandista incansável, com sua obra de arquiteto e escritor (que ocupa um lugar de destaque na literatura artística*

>
ARGAN, Giulio Carlo
Arte Moderna, p.265.



<
Le Corbusier, maquete do
centro de Paris no Plano Voisin

Fonte: CURTIS, William J R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*, London, Phaidon, 1986

contemporânea), *Le Corbusier transformou o problema do urbanismo e da arquitetura num dos grandes problemas da cultura no século XX*". Figura que inspira elogios rasgados, assim como severas críticas, ele resume muitas das contradições que conduziram ao questionamento da arquitetura moderna ao longo dos anos. Estabeleceu parâmetros racionalistas e funcionalistas para a nova linguagem e depois as questionou com o próprio trabalho; foi identificado como um arquiteto de idéias socialistas e depois combatido pela própria esquerda; para ele o mais importante era a implantação de suas idéias; elaborou propostas urbanísticas que hoje podem ser vistas como inviáveis (por exemplo, seu Plano Voisin para Paris, de 1925, no qual erguia enormes torres cruciformes ao redor da île de la Cité, demolindo toda área do centro de Paris), porém realizou inúmeras obras primas da arquitetura deste século.

>
KOPP, Anatole
*Quando o moderno não era um
estilo e sim uma causa*, p.119.

A importância do arquiteto para Anatole Kopp reside em seu pensamento utópico, *"o que o coloca na mesma linhagem dos que queriam reconstruir simultaneamente a sociedade e seu ambiente construído (Owen, Fourier, Cabet, Belamy, Tchernychevski e muitos outros) - a chave principal para compreendermos sua obra arquitetônica e urbanística; é que faz dele, mais do que Gropius, de Taut, de Hannes Meyer e mesmo dos construtivistas russos, um homem para quem uma nova arquitetura é inseparável de uma transformação radical de sociedade, segundo ele, imediatamente possível. Esta é a dimensão política de um homem que queria (e acreditava) estar fora da política."*

>
ARTIGAS, João Batista Vilanova
Caminhos da arquitetura, p.02.

Foi reagindo a esta posição de Le Corbusier que Artigas, como outros arquitetos ligados ao partido comunista, escreveu duras palavras. *"Há um verdadeiro atestado de ideologia em suas páginas. E aos poucos vai aparecendo Corbusier - o homem, o intelectual apolítico e, como tal, a serviço do imperialismo, mesmo que isso implique renegar seu próprio povo.[...] Prefere ficar com a arquitetura e divagações abstratas que chama de práticas, num plano em que a política não o atinja. É difícil*



tomar uma posição política ao lado do povo, sem ficar mal aos olhos dos imperialistas.”

>
KOPP, Anatole
op. cit., p.122

Eram evidentes as diferenças das posturas políticas e, portanto, profissionais entre os arquitetos nos diversos países. Kopp classifica o estágio político-social como o diferenciador das estratégias de atuação dos arquitetos europeus. *“Enquanto na Alemanha, na Grã-Bretanha, na Áustria, na Holanda, na Bélgica e em diversos países da Europa do Leste, os sindicatos operários e os partidos políticos de esquerda defendem programas nos quais a construção de habitações sociais tem papel importante, as mesmas organizações na França estão preocupadas, sobretudo, com a defesa dos interesses imediatos dos inquilinos, ou seja, com a luta contra o aumento dos aluguéis que estão, é bom lembrar, entre os mais baixos da Europa.[...] Na medida em que a demolição dos cortiços e sua substituição por habitações sociais modernas tem como consequência o aumento dos aluguéis, a esquerda política chega a lutar contra eventuais operações de renovação urbana e a exigir a manutenção dos conjuntos insalubres, numerosos na maioria das cidades francesas e sobretudo em Paris”*. O problema relativo à valorização fundiária com investimento do Estado continua existindo e se remete a uma das questões presentes em todas as discussões sobre a cidade.

Os conceitos urbanísticos de Corbusier, mais precisamente a Carta de Atenas, foram muito debatidos, servindo de impulso para novas formas de equacionamento dos projetos urbanos, revistos principalmente após a década de 50. Suas teorias urbanísticas eram defendidas em seus inúmeros escritos, porém seria equivocado analisar a obra do arquiteto só por seus textos, esquecendo-se de suas construções.

<
Residência La Plata, Argentina,
projeto de Le Corbusier, 1949

Fonte: Revista de Teoría, Historia y Crítica
de la Arquitectura, nº3, Año3, 1996

>
Le Corbusier cit.
FRAMPTON, K., *História crítica
da arquitetura moderna*, p.215.

Para exemplificar a que ponto Le Corbusier acreditava, ou se fazia acreditar, no poder de suas teorias, nada melhor que esta já conhecida afirmação: *“A maquinaria da sociedade, profundamente desengrenada, oscila entre uma melhora, de importância histórica, e uma catástrofe. O instinto primordial*

de todos os seres humanos é garantir um abrigo. As diferentes classes de trabalhadores de nossos dias não mais têm moradias adaptadas às suas necessidades, e o mesmo se pode dizer acerca do artesão ou do intelectual. O que se encontra na raiz da inquietação social de hoje é uma questão de construção: arquitetura ou revolução.”

O que está sempre em jogo, complexa e contraditoriamente, é a ambigüidade entre autor e obra. O certo é que foi a partir dos problemas formulados, da importância atribuída pelo autor à sua própria obra, que esta pôde se desenvolver com tamanha gênese criativa. *“Le Corbusier é um clássico, como Picasso: tudo se resolve na clareza da forma, e esta resolve tudo, pois a forma correta é, ao mesmo tempo, a forma da realidade e da consciência, da natureza e da história. Contudo, sua grande figura humana tem um limite: o de ter pretendido ser um benfeitor da humanidade, tê-lo sido (mais otimista, sob esse aspecto, do que Picasso, que se fez defensor, paladino em armas, da humanidade em perigo). Sentiu-se investido de uma missão histórica, dedicou-se a ela com um empenho lúcido e corajoso que seria mesquinho não admirar; mas afinal, apesar de seu enorme e desprendido interesse pela vida social, sempre se sentiu acima dela, um salvador. Para cada problema, tinha a solução correta já pronta, e sempre era a mais simples, porque o complicado não é o raciocínio, e sim o preconceito”.*

<
ARGAN, G. C.
op. cit., p.266.

A reorganização da sociedade, para Le Corbusier, seria inevitável. Toda a produção seria baseada nas novas tecnologias oriundas da industrialização. A situação em que a Europa ficou após a Primeira Guerra, favorecia o raciocínio de que as vantagens dos novos tempos seriam de tal ordem que valeria a pena abdicar de todas as tradições, da cidade existente e inclusive do modo de viver.

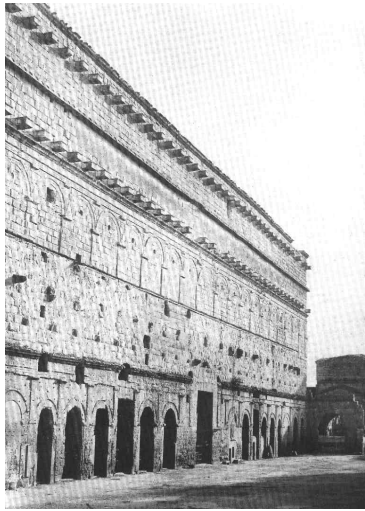
3.2.5.

>
KOPP, A.
op. cit., p.128.

A habitação se tornou o embrião da nova maneira de agir, e por isso foram desenvolvidos, ao longo da carreira de Corbusier, tantos modelos de moradia. *“O conceito de habitação de Le Corbusier tem três fontes principais: o monastério de cartuxa de Ema em Firenze; a residência-comunitária soviética e os navios transatlânticos nos quais ele freqüentemente viajava para a Argélia, os Estados Unidos e a América Latina. O elemento arquitetônico que agrupa o conjunto de células habitacionais freqüentemente mudará de forma, passando do imóvel-vila à unidade habitacional de tamanho adequado de Marselha, passando fitas contínuas e curvas de Alger e pelas fileiras com ressaltos da cidade radiosa.[...] Vamos diretamente à unidade de habitação de tamanho adequado de Marselha, a mais acabada e completa de suas realizações em habitação.[...] (Que tem a idéia) de combinar no interior de um único imóvel as residências e seus prolongamentos, ou seja, todos os equipamentos necessários à vida cotidiana.”*

A construção da Unidade de Habitação de Marselha só foi concluída em 1952, porém sua idealização aconteceu no período entre guerras e foi referência fundamental a inúmeras experiências arquitetônicas em todo o mundo. O arquiteto imaginou, a princípio, que a obra devesse ser um grande exemplo de construção estandardizada, com estrutura em aço e elementos pré-fabricados que seriam acoplados à estrutura, porém o aço estava escasso devido à guerra, influenciando na opção por concreto. Prevendo que a construção fosse feita em etapas e que vários construtores assumiriam a obra em diversos momentos, a estratégia foi, em parte por necessidade e em parte por escolha de um discurso artístico, expressar quase um caráter arcaico à construção. O tratamento bruto do concreto possibilitava o contraste entre este e os materiais da era da máquina, como o aço e o vidro. O concreto assumiria uma presença natural, como se fosse pedra das ruínas romanas de Marselha.

>
Ver CURTIS, William.
Le Corbusier: ideas and forms



<

O teatro Romano, Orange, século I, D.C.

Fonte: CURTIS, William J.R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*, London, Phaidon, 1986

Le Corbusier, Unidade de Habitação de Marselha, 1945-52

Foto de Fernanda Barbara

David Libeskind conhecia a idéia de combinar em um único edifício a habitação e seus prolongamentos. Todo o partido do programa de construção do Conjunto Nacional foi desenvolvido por ele, debate do qual hoje em dia os arquitetos têm se esquivado, atribuindo ao Estado ou ao mercado a responsabilidade sobre estas decisões. Porém o trecho de cidade materializado por Le Corbusier, com a Unidade de Habitação de Marselha, é diferente da construída por Libeskind, no Conjunto Nacional, apesar de serem construções quase contemporâneas.

Le Corbusier concebia as edificações isoladas, elevadas do solo, com um grande jardim unindo umas às outras. As ruas eram negadas como se fossem resquícios da forma de cidade que deveria morrer, como foi explicitado em seu ensaio de 1929. É simples constatar essa idéia: basta visitar a Unidade de Habitação de Marselha e observar a quantidade de edifícios à sua volta com implantações semelhantes. A diferença é que nenhum deles atingiu a qualidade arquitetônica do projeto de Corbusier, demonstrando a ambigüidade que envolve esse modelo de cidade.

Aos arquitetos se colocava, no entanto, um compromisso social. O novo discurso trazia a novidade de deslocar antigos focos de interesse da profissão. O peso da responsabilidade, que os próprios arquitetos se colocaram naquele momento, foi o motor da grande produção arquitetônica do século XX.

3.2.6.

Em São Paulo, a presença de Artigas gerou, a partir de meados da década de 50, uma produção que foi denominada Escola Paulista. *“Arquitetura como forma crítica da realidade, eis o que parece ser o fundamento do projeto de Artigas. O materialismo histórico é a base teórica para operar esta leitura crítica do mundo, questionar as premissas ideológicas do*

>

KAMITA, João Masao
Vilanova Artigas, p.09.

movimento moderno, desconfiar da crença otimista na construção do novo ambiente do homem exclusivamente pela exemplaridade da forma estética. Se a arquitetura moderna aspira a uma real participação no processo de construção social da realidade, ela necessita comprometer-se com o real, assumir posições, engajar-se em lutas, confrontar sistemas, enfim, assumir com consciência um sentido político. Caso contrário, corre o risco de, ao insistir na segurança de uma pretensa realidade, acabar por ser cooptada por aqueles contra os quais justamente investe”.

David Libeskind faz questão de lembrar que morou no Edifício Louveira, projetado por Artigas. Porém, apesar da admiração à obra do colega, e de se dizer, na época do projeto do Conjunto Nacional, um simpatizante do partido comunista, não expressava através de seus edifícios a mesma militância política que viera a caracterizar a obra do grupo de arquitetos paulistas. A partir da década de 60, uma produção brasileira que parecia mais uniforme, começou a se diferenciar.

Assim como outros de sua geração, Libeskind projetou, predominantemente, edifícios residenciais com apartamentos grandes. Projetou, também, edifícios de escritórios, muitas residências e alguns edifícios públicos. Em 1959, após a conclusão do projeto para o Conjunto Nacional, montou uma empresa de projetos, construção e incorporação de edifícios, associado a um antigo colega engenheiro, Libeskind e Schaimberg. Essa empresa permitiu que o arquiteto construísse as residências e os edifícios residenciais. A maioria destas obras foi realizada em São Paulo, ao longo dos dez anos de duração da construtora. O bairro de Higienópolis, conhecido pela grande colônia judaica residente, concentra boa parte desta produção. Libeskind comenta que, ao montar os empreendimentos, pôde garantir a qualidade da arquitetura.

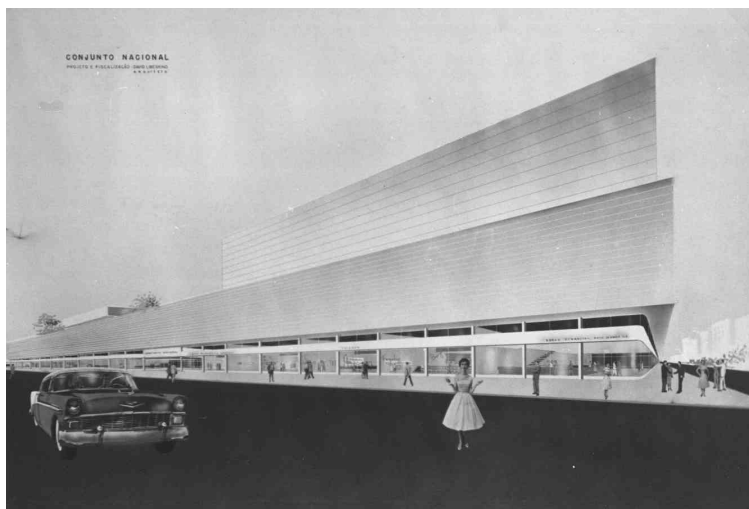
Todos esses trabalhos voltados para o mercado sugerem a indagação de como os arquitetos de formação racionalista participavam da construção do ambiente urbano, como

procuravam conciliar a atividade de co-partícipe da especulação imobiliária com sua função social. Para avançar na questão, toma-se emprestado um raciocínio de Roberto Conduru a partir do esforço de entendimento da obra de um grande arquiteto brasileiro, Vital Brazil.

>
CONDURU, Roberto
Vital Brazil, p.43-46.

“Pode-se pensar que o arquiteto estava alienado do problema ou aderiu de modo acrítico a esse processo. Em sua maioria, os programas que Vital Brazil projetou induzem a julgá-lo indiferente ao compromisso social do movimento moderno de arquitetura, pois suas realizações em grande parte se concentraram em empreendimentos privados, com poucos projetos de interesse social e apenas nos anos 40. Entretanto, o problema de modo algum lhe é exclusivo. [...] O modo como Vital Brazil transformou com seus projetos os programas (públicos e particulares) em edifícios, apesar de suas diferenças, indica uma intervenção responsável nesse processo, seja pela formulação de obras que atuam como meios de educação estética dos usuários, seja pela extensão da proposta conciliadora de contrários em busca de harmonia. Nesse sentido a noção de equilíbrio mostra-se fundamental para o trabalho do arquiteto: a tentativa de harmonização entre as partes que compõe o edifício se estende à relação entre a obra e seu entorno. O projeto devia resolver o objeto arquitetônico e, também, sua inserção urbana, devia pensar o edifício sem negligenciar sua articulação com os demais e com o espaço vizinho. E esse espaço, no caso em questão é eminentemente urbano.[...] Assim, participava do desenho da cidade. E, contrariando o pensamento dominante entre os adeptos do Movimento Moderno de arquitetura no Brasil, fazia ver que, para um arquiteto, ocupar cargos no aparelho do Estado não era a única estratégia possível de atuação profissional responsável e capaz de modificar a realidade. Vital Brazil não foi funcionário estatal e passou ao largo da vida palaciana, das encomendas oficiais ou particulares dos governantes, algo comum na carreira dos mais destacados arquitetos modernos brasileiros. Ao trabalhar para a iniciativa privada, considerou o potencial de rentabilidade econômica dos terrenos ocupados,

procurando sempre o equilíbrio entre a exploração financeira inerente aos investimentos especulativos imobiliários e a necessidade de controle do espaço público, tentando conciliar os interesses particulares de indivíduos e grupos com os da coletividade. Rigor e urbanidade revelam-se, assim, diretrizes de uma atitude iluminista que, sem abdicar de seu caráter revolucionário, se constituiu como obra de pacificação”.



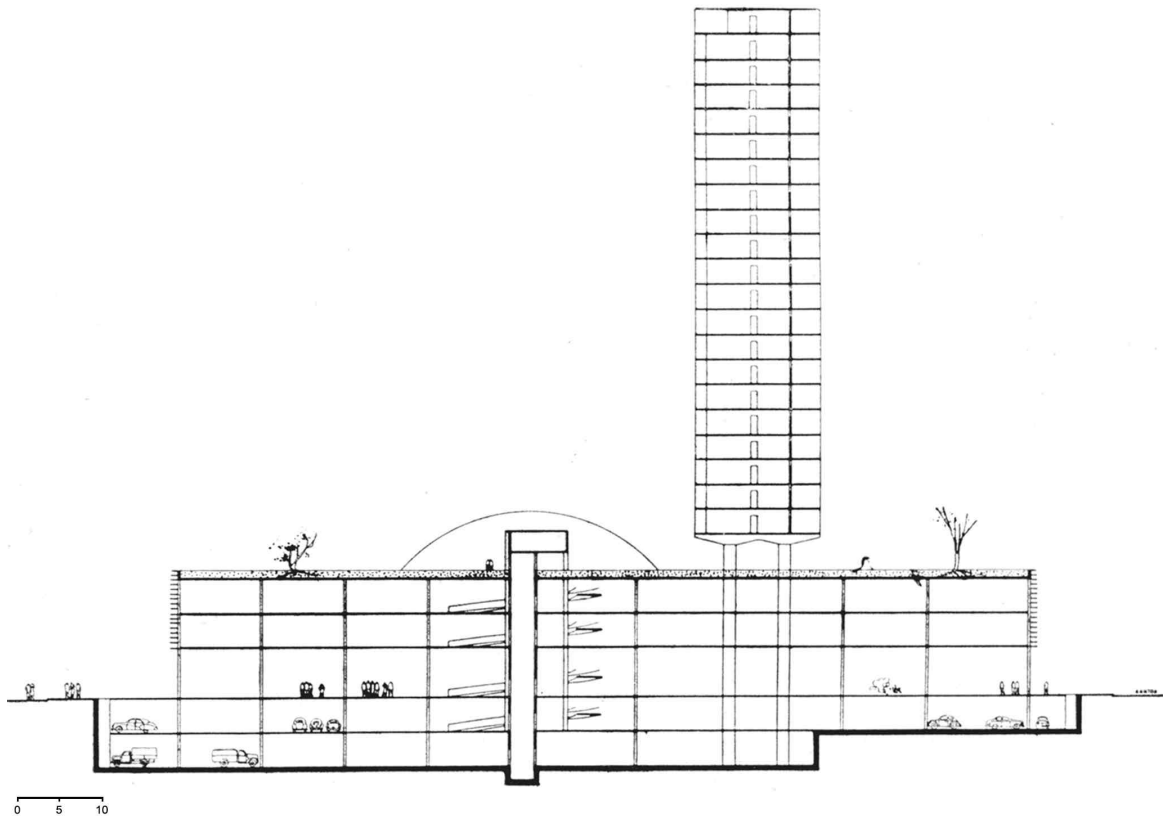
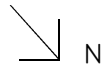
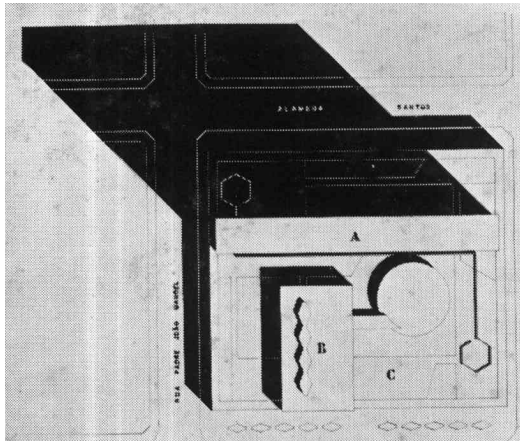
4. O EDIFÍCIO

4.1. PROJETO ORIGINAL, 1955

Libeskind veio para São Paulo "tentar a vida", como se diz. Para isso trouxe consigo uma carta de recomendação do antigo professor Sylvio de Vasconcellos. Aqui, foi recebido por Luis Saia que o apresentou a vários colegas do IAB, nesta época freqüentado, entre tantos, por Rino Levi, Oswaldo Bratke, Salvador Cândia, Abelardo de Souza, Vilanova Artigas e Franz Heep, do qual se tornou muito amigo. Os artistas plásticos ligados ao grupo Concretista e os do grupo Santa Helena também freqüentavam o Clubinho no edifício do Instituto, ponto de encontro desta geração. Esta convivência tornou constantes as participações dos amigos artistas plásticos em seus projetos, que, segundo o próprio autor, convidava-os para, também, ajudar financeiramente.

<
Ilustração do Projeto Original
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

Foi através do amigo de juventude de Belo Horizonte, Antônio



Maurício da Rocha, empresário que já residia em São Paulo, que Libeskind ficou sabendo que José Tijurs estava convocando alguns arquitetos para fazer o projeto no terreno da Paulista. O amigo o aconselhou a levar seu currículo, que já incluía alguns prêmios recebidos ainda como estudante de arquitetura e alguns projetos: uma residência em Belo Horizonte, outra em Goiânia, um Conjunto Residencial para a Refinaria de Petróleo União, um Posto de Puericultura para a Legião Brasileira de Assistência, um Hospital Infantil em Sorocaba e o projeto do edifício de habitação São Miguel em São Paulo.

Assim, o arquiteto com 26 anos na época, bateu à porta do empresário. Tijurs explicou que pretendia fazer um centro comercial para exposições de artigos industriais e concedeu uma semana para a realização do estudo.

<
Implantação Sombreada
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

Este primeiro estudo foi realizado na pensão onde Libeskind morava, em frente ao IAB, e já afirmava o partido do projeto final do arquiteto. Era muito claro: composto por duas lâminas que pareciam não se tocar, uma vertical, que abrigaria os apartamentos e outra horizontal, para uma área comercial cuja cobertura seria um imenso jardim. As fachadas da lâmina vertical já propunham proteção solar com elementos vazados, compondo desenhos geométricos. Sobre o jardim superior à lâmina horizontal pousava um volume que, em planta, tinha a forma de um losango. A cúpula, que posteriormente cobriria o conjunto de rampas, ainda não estava presente neste primeiro estudo.

O projeto de Libeskind foi escolhido uma semana após a entrega a Tijurs. O empreendedor havia consultado alguns amigos do ramo da construção e da hotelaria e, por fim, havia tomado sua corajosa decisão. Tijurs contratou a construtora de Warchavchik e do engenheiro Walter Neumann, que conduziu as obras até 1957, ano em que faleceu.

<
Corte
fonte: AD- arquitetura e decoração,
nº. 13, 1955.

Depois de feita a escolha, alguns ajustes no projeto foram feitos e este segundo estudo, de 1955, ficou conhecido como

o projeto original do Conjunto Nacional.

Tijurs havia pedido somente o Centro Comercial e o arquiteto propôs conjugar a esses serviços um bloco residencial.

O bloco comercial ocupa toda a projeção do lote, que no caso significa a quadra inteira. Esta lâmina horizontal foi desenhada de forma elevada do chão, possibilitando que no térreo funcionasse uma galeria de lojas e todos os serviços que o empreendimento oferecia. Muitas funções urbanas seriam assimiladas pelo empreendimento: supermercado, lavanderia, centro telefônico, correios, agências bancárias, restaurantes, salão de festas. Além destes equipamentos, alguns serviços foram disponibilizados para melhor atender às necessidades da dinâmica da vida moderna: serviço especial de mensageiros; serviço especial de empregados domésticos, que pudessem fazer parte de um organismo administrativo geral; serviço telefônico nos apartamentos e nas lojas; gerador de força e luz; abastecimento suplementar e próprio de água; central de gás liquefeito; garagem para todos os apartamentos. O catálogo de vendas do empreendimento enfatizava a idéia do grande centro comercial: *"um só lugar onde se compra de uma agulha a um avião"*.

Foram concebidas quatro ruas internas como acesso às lojas; estas permitiriam transformar o conjunto em uma passagem interna à quadra, ligando as quatro ruas circundantes. Essas galerias se cruzam em um hall central, onde se localizam as prumadas de circulação vertical compostas por um conjunto de rampas, elevadores e escadas rolantes. As rampas foram cobertas, no nível do terraço-jardim, por uma cúpula geodésica que permite a passagem de luz natural.

Todas as ruas, no projeto original, assumiriam algum acesso importante ao edifício, independente das galerias internas, já mencionadas. Para as largas calçadas da Avenida Paulista ficaria o acesso à escada que levava à espera do grande cinema no andar superior. A Rua Padre João Manuel concentraria a

<

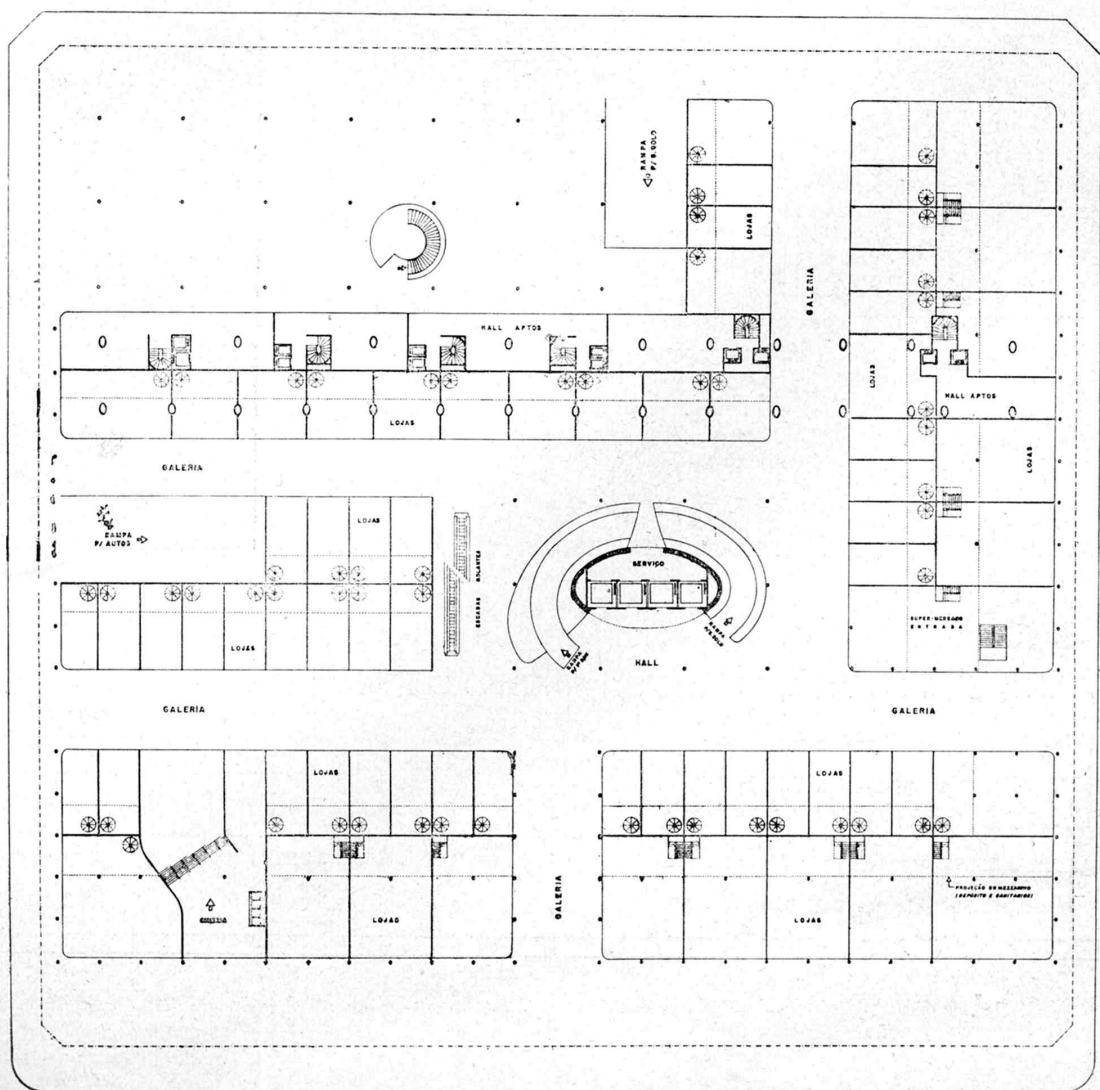
Ver MENDONÇA, Denise Xavier de, *op. cit.*, p.67.

>

Planta Pavimento Térreo
fonte: AD- arquitetura e decoração,
no. 13, 1955.

ALAMEDA SANTOS

RUA PADRE JOÃO MANOEL



entrada do estacionamento público e o serviço de carga e descarga, ambos no subsolo. Junto à Alameda Santos uma grande área coberta permitiria o acesso dos pedestres às entradas dos blocos residenciais, que teriam torres com escadas e elevadores independentes do conjunto. Esse recuo permitiria a entrada de automóveis para atender à carga e descarga dos moradores e daria acesso à garagem própria dos condôminos, no nível inferior. Uma escada elíptica ligaria o subsolo a este nível. Por fim, pela Rua Augusta se acessaria a portaria do bloco residencial que depois foi chamado de Guayupιά, também com circulação independente.

O programa se desenvolve do térreo para baixo com uma grande área de estacionamentos e serviços que ficam em dois subsolos. Segundo o próprio autor foi-lhe encomendado um único subsolo, o que para os dias atuais seria insuficiente. Ao se concluir o projeto estrutural constatou-se que os blocos de fundação teriam que ficar um pavimento abaixo do último piso da garagem, assim, Libeskind sugeriu que fosse feito mais um nível de estacionamentos aproveitando a estrutura que estaria à disposição. Todos os serviços de apoio à manutenção do prédio (depósitos, geradores, bombas, cabines de transformação, entradas da companhia telefônica) ficaram nestes andares.

No andar superior, entre o térreo e o terraço, foi previsto um centro de exposições para a promoção e venda dos produtos industriais. O andar com pé-direito duplo permitiria a construção de dois andares de lojas. *"Comportaria aproximadamente 400 estandes que seriam alugados. Cada locatário teria direito a serviços de telefone, limpeza e conservação de seu estande. Todos os impostos e demais despesas estariam incluídos no aluguel. Cada estande teria uma área mínima de aproximadamente 20 metros quadrados".*

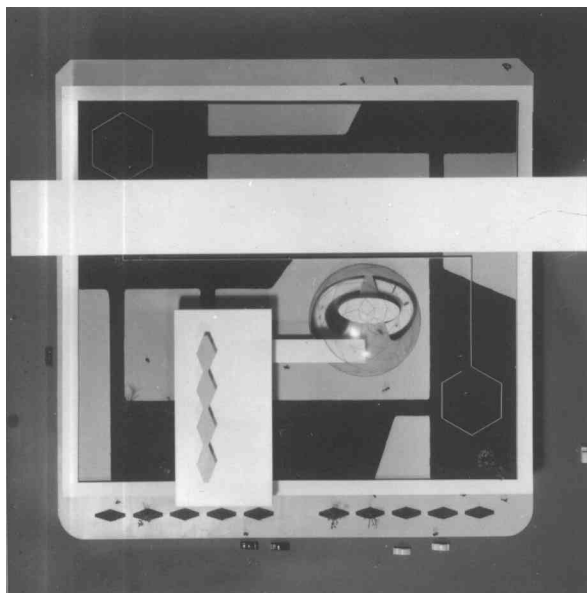
Os conjuntos de estandes guardavam um grande recuo com relação às rampas. As galerias de circulação mantinham a mesma largura das ruas internas do térreo e, ao final,

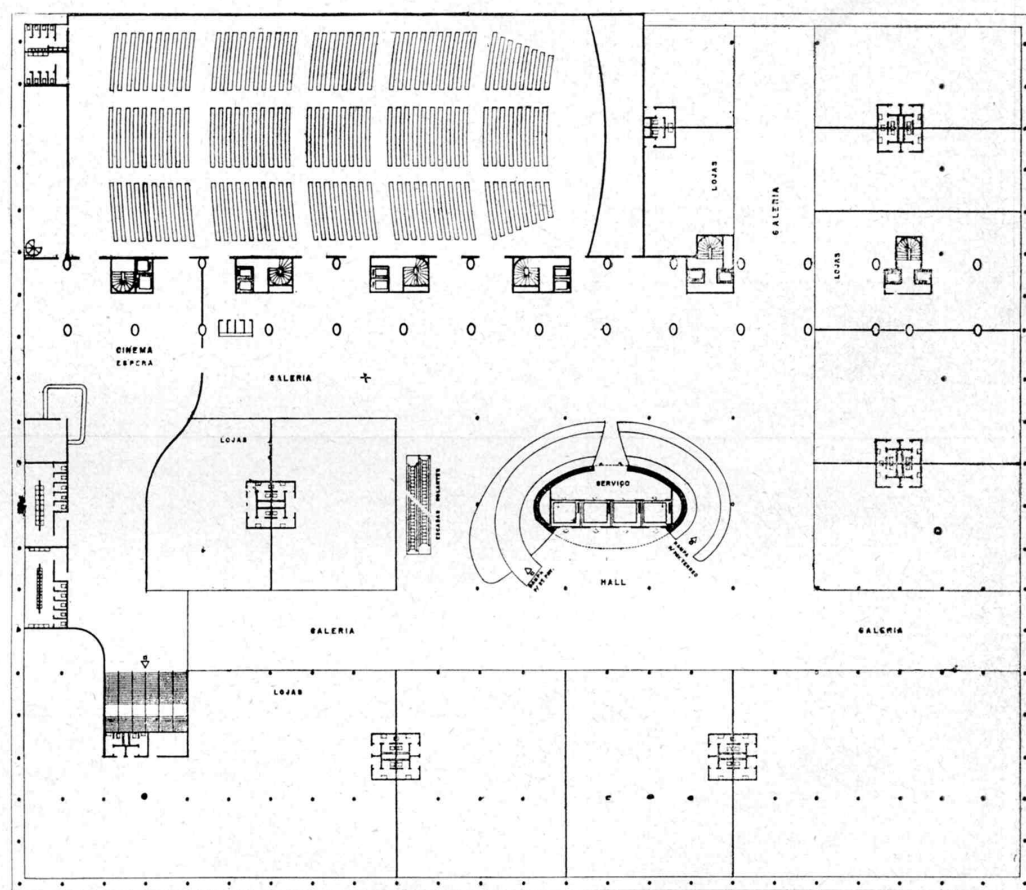


Fotos da maquete - Vista da Al.
Santos
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



PINI, Sandra M. Alaga
op. cit., p.70.





0 5 10



Primeiro Pavimento de Lojas e Cinema

fonte: AD- arquitetura e decoração, no. 13, 1955.



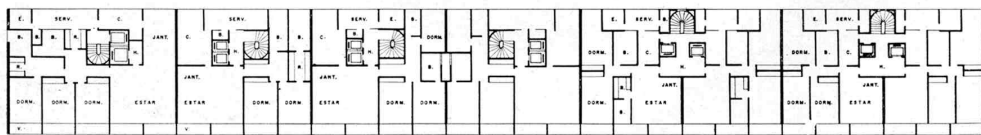
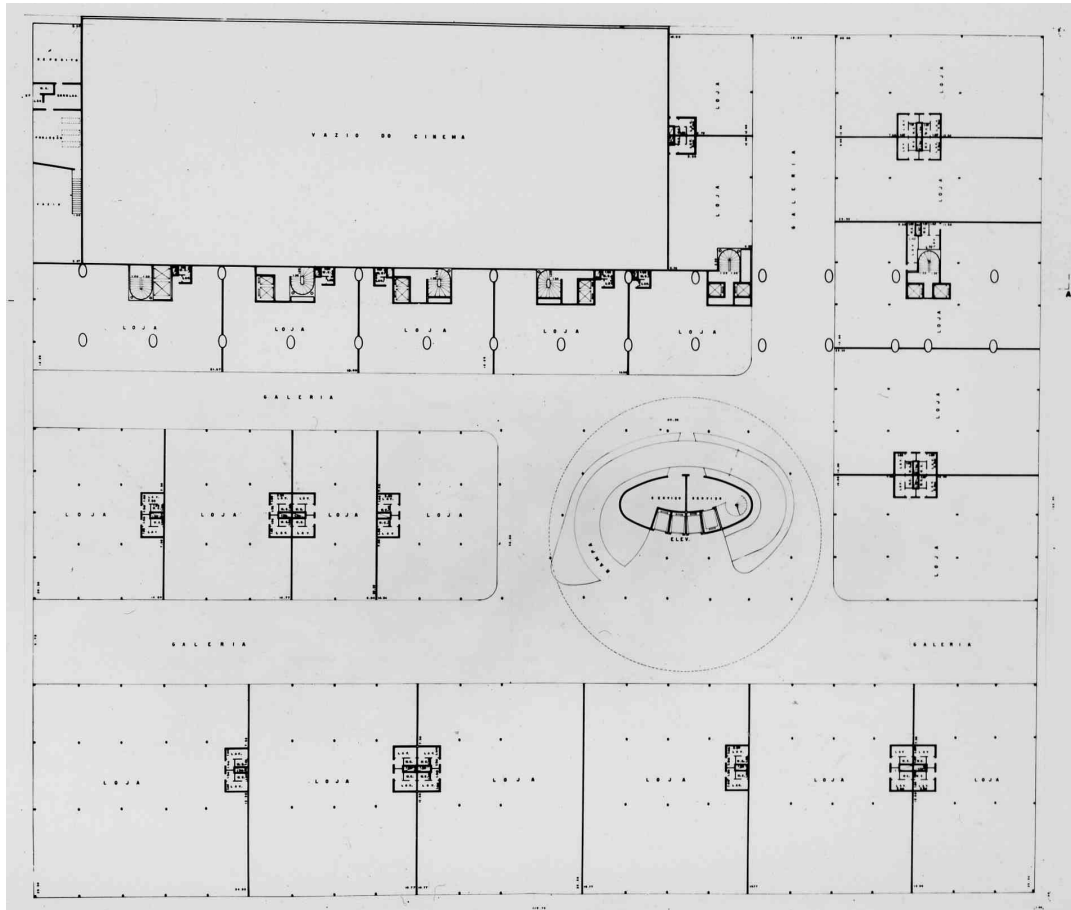
Segundo Pavimento de Lojas

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



Planta Pavimento Tipo

fonte: AD- arquitetura e decoração, no. 13, 1955.



0 5 10



permitiriam a passagem de luz e a vista, através dos brises externos, às ruas circundantes

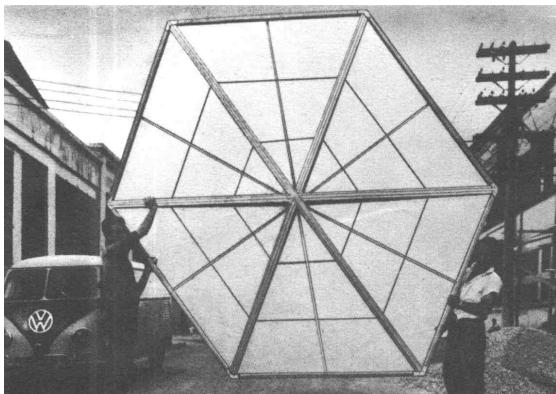
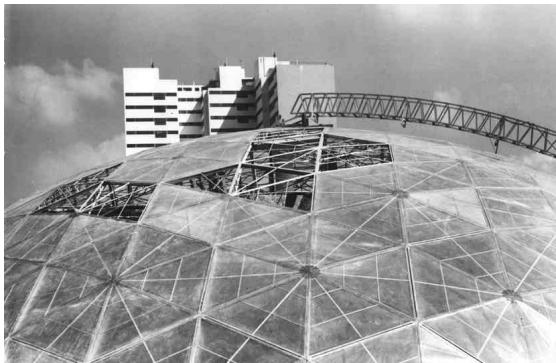
O grande cinema e seu saguão de espera ficariam próximos à caixilharia voltada para a Rua Padre João Manoel.

As fachadas desse andar seriam protegidas da exposição excessiva do sol através de brises horizontais. Estes elementos também controlariam a permeabilidade visual do interior para a movimentação das ruas. Primeiramente, essas peças foram especificadas em alumínio e posteriormente, devido ao custo, foram substituídas por lâminas horizontais de concreto.

Acima desse pavimento imaginou-se o terraço-jardim. No momento da compra do terreno foi firmado um compromisso, entre o empreendedor José Tijurs e os antigos proprietários, de que seria mantido o jardim que ali se encontrava. Tanto o jardim quanto a casa foram retirados e para cumprir o trato, o projeto previa, sobre a lâmina horizontal, um teto-jardim com quase toda a dimensão do lote, aproximadamente 12.000m². Este novo solo estabelecia uma cota nova para a contemplação da paisagem tanto para o lado da Avenida quanto para os baixios.

Algumas paredes soltas neste plano do jardim indicavam os locais de uso público e os destinados ao uso dos condôminos. Uma pequena marquise ligava a geodésica ao Salão de Recepções. O volume do Salão se solta deste novo solo, como uma caixa suspensa, os pilares foram recuados com relação ao alinhamento do volume superior e o fechamento inferior, ainda mais recuado e com desenho livre, independente da caixa superior, reforça essa percepção. Os salões ficavam completamente desimpedidos, pois as vigas superiores se apoiavam somente nos pilares periféricos.

Uma cúpula geodésica foi pensada como elemento translúcido que permitisse cobrir as rampas até o nível do jardim. O volume elíptico é excêntrico à cúpula para criar um grande recinto de



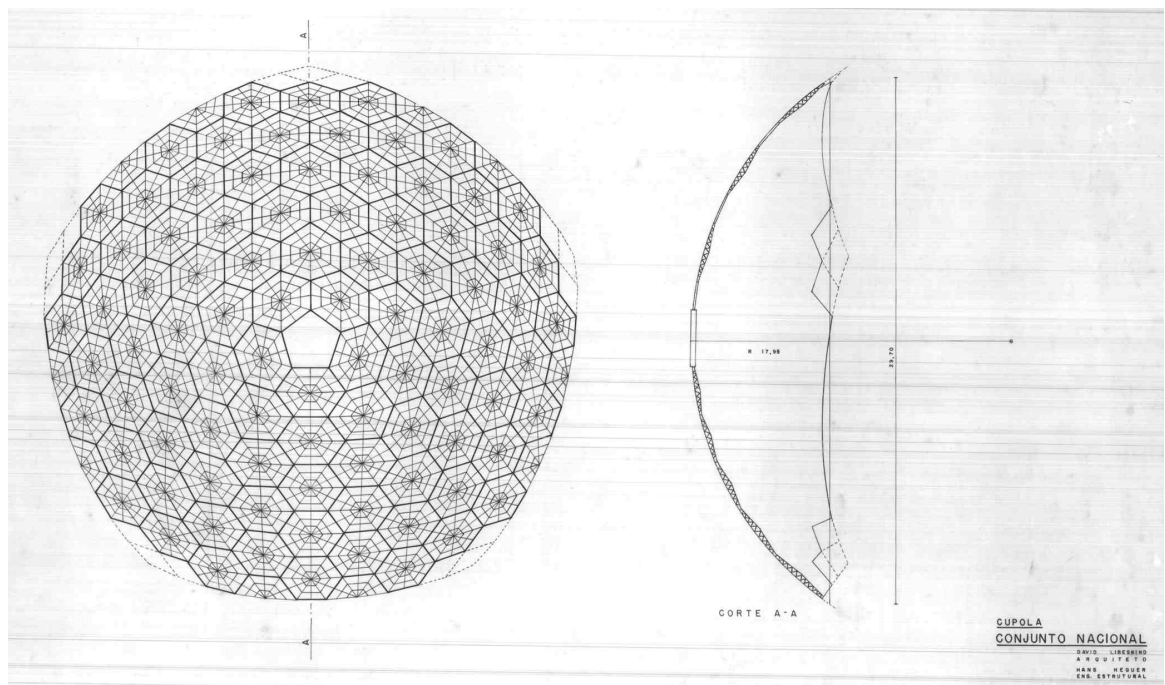
<
Montagem da Cúpula
Geodésica
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind
fotos: Boer

chegada ao andar do terraço. Toda a estrutura é de alumínio, construída pela Alumisa. O desenho foi inspirado nos trabalhos que Buckminster Fuller vinha desenvolvendo nos Estados Unidos. David Libeskind confessa ter tido contato com estas pesquisas através de publicações da revista Architectural Record. A transposição não era simples, o cálculo da estrutura de aproximadamente trinta metros de vão demandaria grande precisão. O engenheiro Hans Eger, que também admirava o trabalho de Fuller, viu o anteprojeto de Libeskind publicado e procurou o arquiteto, oferecendo seus trabalhos, que foram logo aceitos. A partir de um módulo hexagonal foi montada toda a volumetria da esfera, arrematada com uma única peça pentagonal de concreto no topo. Esta peça se apóia no bloco elíptico que concentra a circulação vertical. Placas de plástico e fibra de vidro foram moldadas pela fábrica de plásticos Goyania, especialmente para este projeto, pois não existia, na época, uma tecnologia desenvolvida para este tipo de fechamento de cúpula. A cobertura se tornou tão leve, tendo em vista sua dimensão, que precisou ser atirantada à base do volume central para responder ao esforço de sucção. Segundo o arquiteto, esta foi a primeira cúpula Geodésica destas dimensões construída no Brasil.

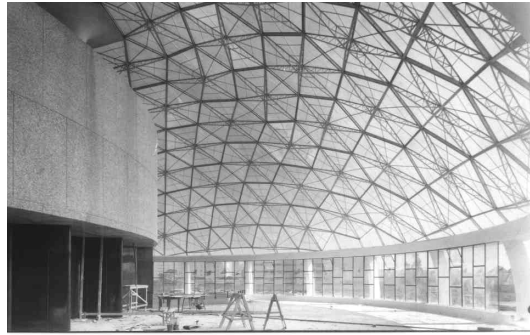
Os primeiros desenhos de Libeskind indicavam a presença de motivos geométricos hexagonais que se repetiam ao longo do projeto: aberturas nas fachadas laterais, desenhos das paredes que definiriam o jardim suspenso e iluminações zenitais. Desses elementos, os que se conservaram até o final do projeto foram o módulo estrutural de alumínio da cobertura geodésica e as aberturas na fachada leste da lâmina vertical.

<
Módulo Hexagonal da Cúpula
fonte: Revista Acrópole
fotos: J. Moscardi

Na lâmina vertical o programa geral se completava com as habitações. Os apartamentos tinham suas superfícies maiores com insolação predominante norte/sul. Assim, a maior parte dos dormitórios e as salas de estar ficaram a norte, enquanto os serviços e as circulações verticais, a sul. Inicialmente o projeto propunha oito apartamentos por andar-tipo. As áreas variavam, bem como o número de dormitórios (2,3 e 4). Devido



>
Cúpula Geodésica
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



<
Desenhos da Cúpula Geodésica
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



ao baixo custo dos elevadores à época, neste primeiro momento, o projeto contava com seis conjuntos de circulação vertical, cada uma com dois elevadores e uma escada. Algumas destas prumadas serviam a dois apartamentos enquanto outras se localizavam dentro da área de uma única habitação por andar.

As fachadas leste e oeste eram praticamente cegas. A face sul recebia um tratamento homogêneo através do uso de elementos vazados cerâmicos. O plano para o norte era sombreado pelos mesmos componentes, porém seu desenho era mais complexo e estabelecia uma composição geométrico-abstrata para a fachada. Nesta face, todos os caixilhos eram recuados resultando em uma varanda protegida, contínua.

Toda a organização do programa e sua correspondência com a volumetria descrita só foi possível através do domínio da tecnologia construtiva do concreto armado. A plasticidade aliada à resistência estava incorporada pelos engenheiros e arquitetos através da vasta experiência desenvolvida no Brasil. Para que esses grandes volumes pudessem flutuar sobre o chão e parecessem não se tocar, a previsão de grandes vigas de transição, como se vê sob a lâmina vertical, se fez necessária. Outro exemplo de desenho condicionado pelo uso do concreto é a solução elíptica para as rampas e as lajes curvas que compõem o vão central coberto pela geodésica. O arquiteto David Libeskind contou com o cálculo do engenheiro Arthur Luis Pitta, que venceu uma concorrência posterior ao anteprojeto de arquitetura. Comparava-se o peso total de concreto da obra e o cálculo que resultasse na menor quantidade seria o vencedor. Essa modalidade de concorrência era muito comum na época.

>

Vistas ao longo da rampa
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind
fotos: Boer

>

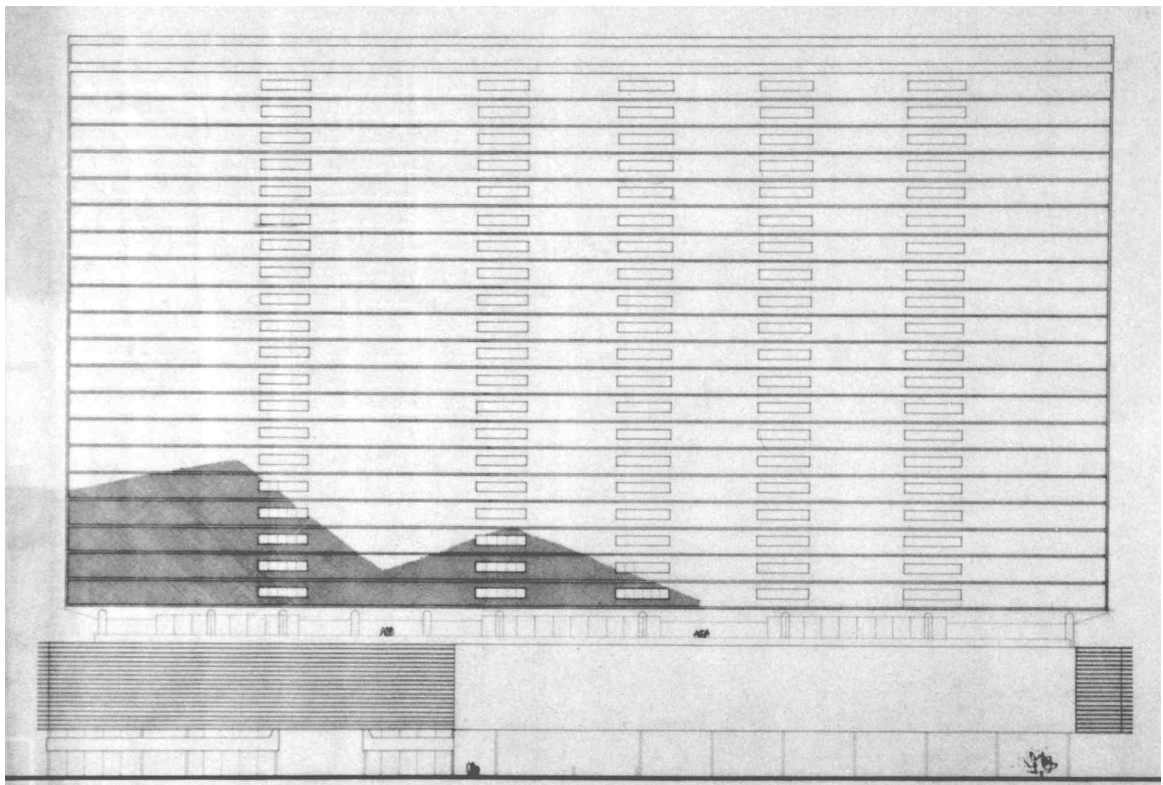
Viga de transição
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind
foto: J. Moscardi

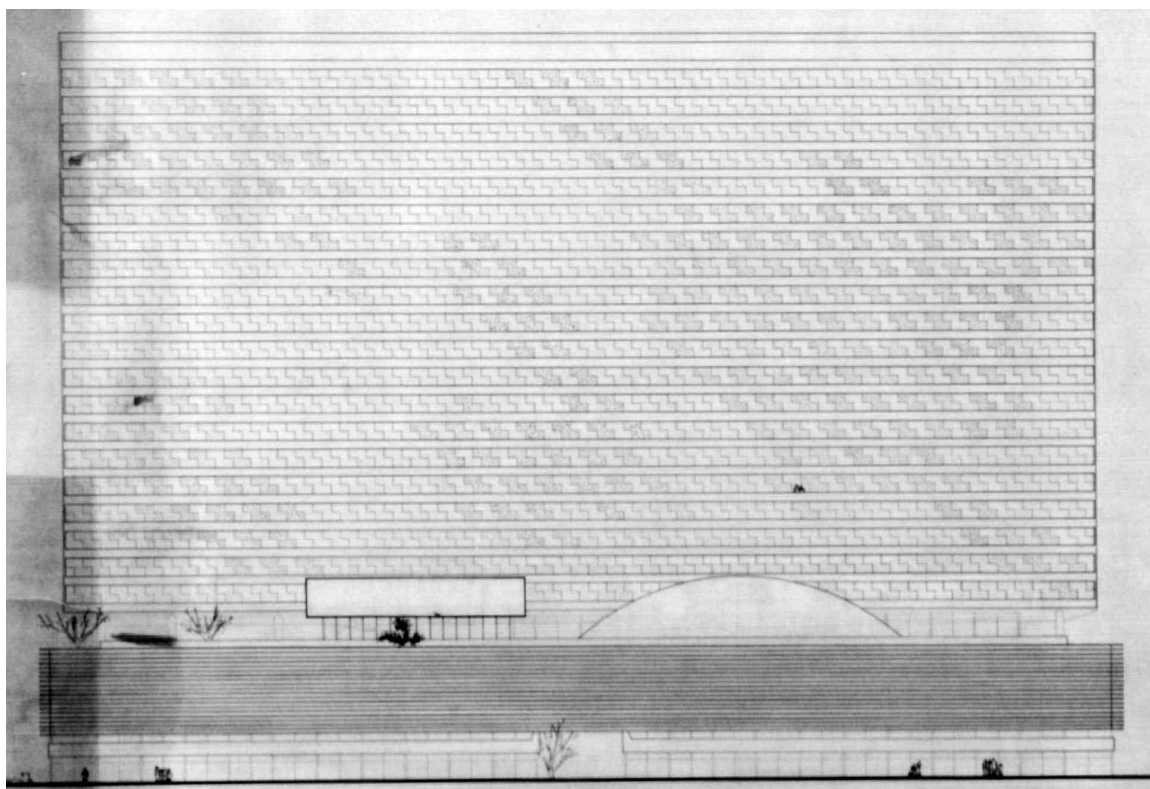
<

Depoimento do Eng. Fausto Favale, Ex-sócio do engenheiro Arthur Luis Pitta, atualmente consultor técnico do Condomínio Conjunto Nacional

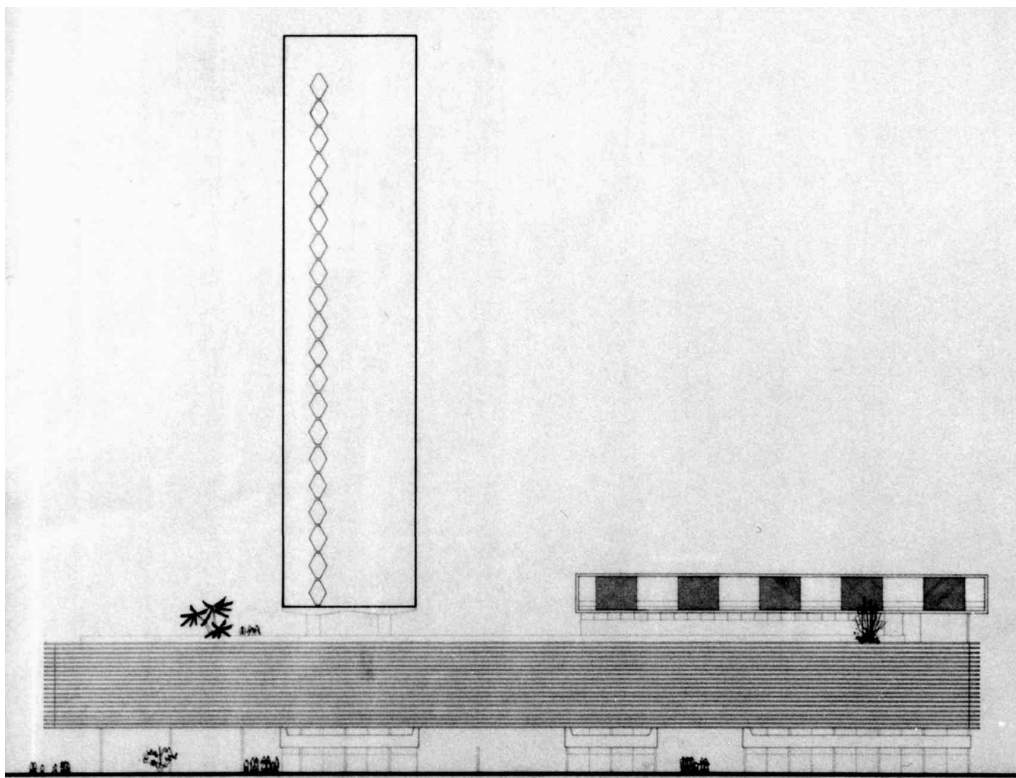


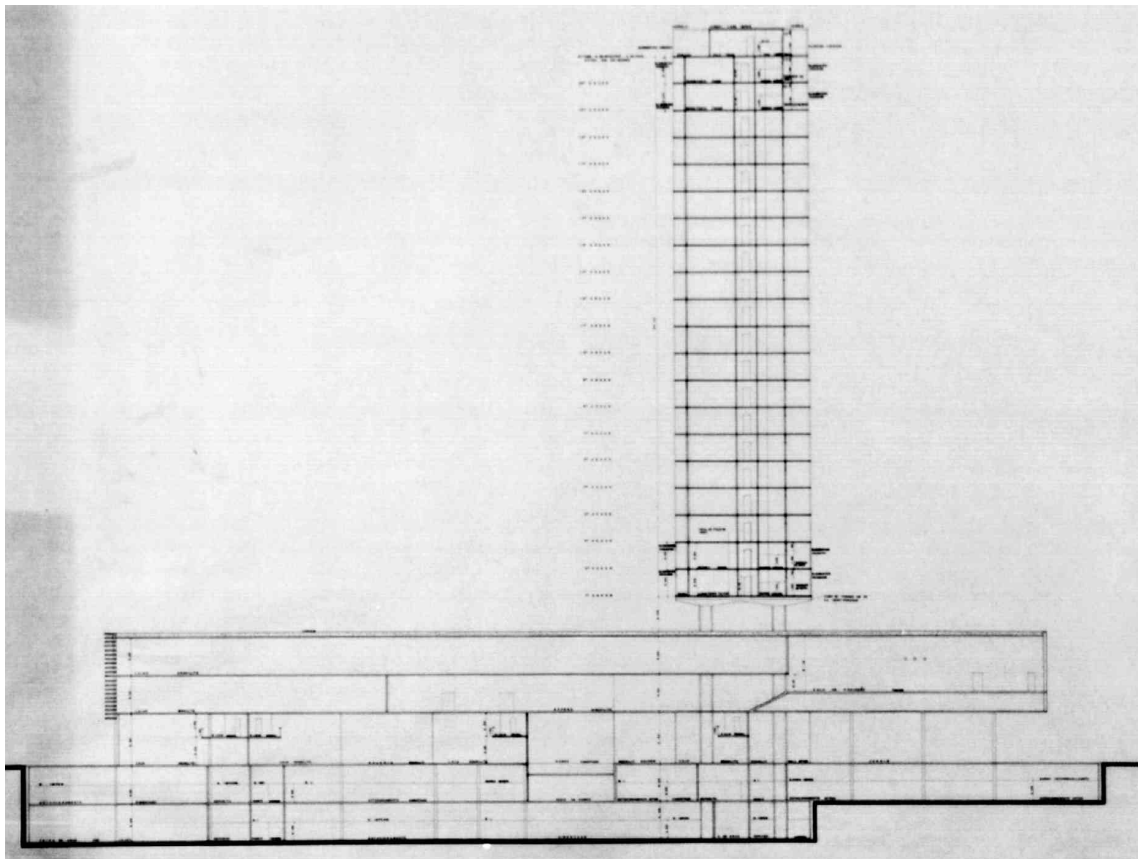
<
Elevação Al. Santos
>
Elevação Av. Paulista
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind





<
Elevação R. Padre João Manoel
>
Corte Transversal
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind





4.2. MUDANÇAS AO LONGO DOS ANOS

Logo após o desenvolvimento do primeiro projeto, David Libeskind estabeleceu um contrato com o empresário José Tijurs no qual localizaria seu escritório na própria obra. Assim, ficou mais de dois anos incorporando as mudanças de programa pelas quais passava o projeto do Conjunto Nacional.

Vasculhando os arquivos pessoais do arquiteto foi possível selecionar alguns conjuntos completos de plantas do projeto, permitindo acompanhar as alterações incorporadas ao edifício. O projeto original é de 1955; foi selecionado um conjunto de plantas de 1957, um de 1959 e as plantas atuais (fornecidas pela administração do condomínio).

DESENHOS DE 1957

Algumas alterações, tendo em vista o primeiro projeto, já podem ser notadas neste jogo de desenhos. No térreo, as lojas avançaram até o limite do lote, ficando praticamente alinhadas com a estrutura periférica. Com isso, o passeio coberto pelo bloco horizontal se perdeu, sendo contornado posteriormente pelo desenho de uma marquise que contorna o edifício. Os desenhos dessa época incorporavam o dimensionamento referente ao cálculo estrutural, apresentando novas formas para os pilares das torres verticais.

Nos subsolos constata-se a definição de várias áreas de apoio técnico ao edifício, provavelmente dimensionadas por especialistas.

No bloco horizontal, sobre o térreo, o programa já havia sido substituído por grandes escritórios. No início das obras, a embaixada americana ocupou uma parte destes andares. Nas esquinas da Avenida Paulista com a Rua Padre João Manuel e da Rua Augusta com Alameda Santos, o andar foi subdividido em três, com pés-direitos menores, para abrigar as embaixadas e foram projetadas circulações verticais próprias para estes conjuntos. As ruas internas tiveram seus desenhos alterados.

A lâmina vertical passou por mudanças maiores. Devido à necessidade de comercialização das unidades, surgiu a idéia de conjugar residências e escritórios. Após essa versão estar totalmente desenvolvida, uma nova oportunidade apareceu, na qual um grupo americano compraria uma das prumadas verticais e a transformaria, novamente, em hotel. Foi desenvolvida uma versão completa de projeto para abrigar tal solução, porém o negócio foi desfeito. Tanto na versão só com habitações, como nas versões com escritórios e hotel, duas prumadas verticais de circulação foram transferidas para fora do prisma. A lâmina já estava sendo concebida como três blocos com independência estrutural, ou seja, juntas de dilatação, que permitiriam a construção em etapas.

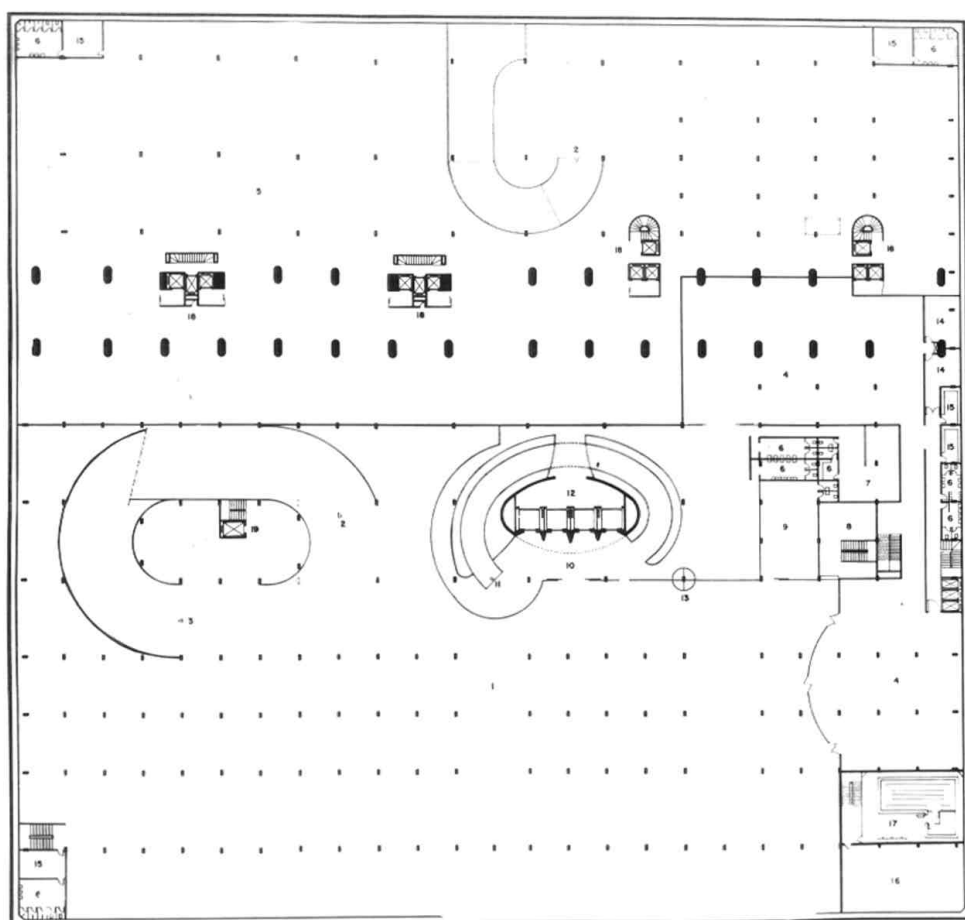
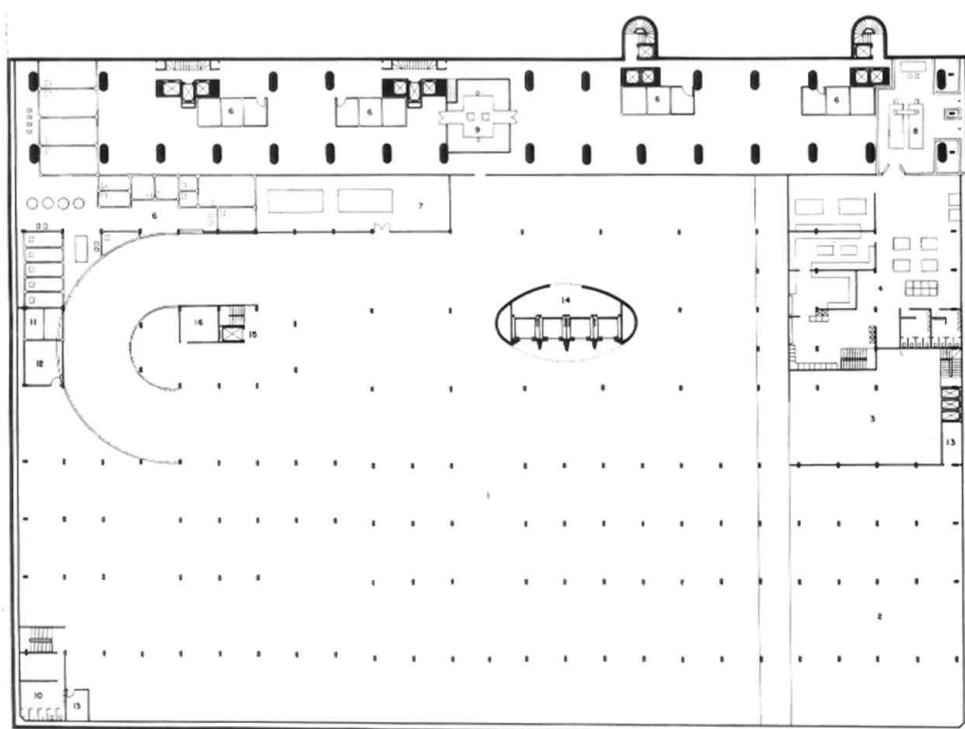
>

Planta 2^o. Subsolo

>

Planta 1^o. Subsolo

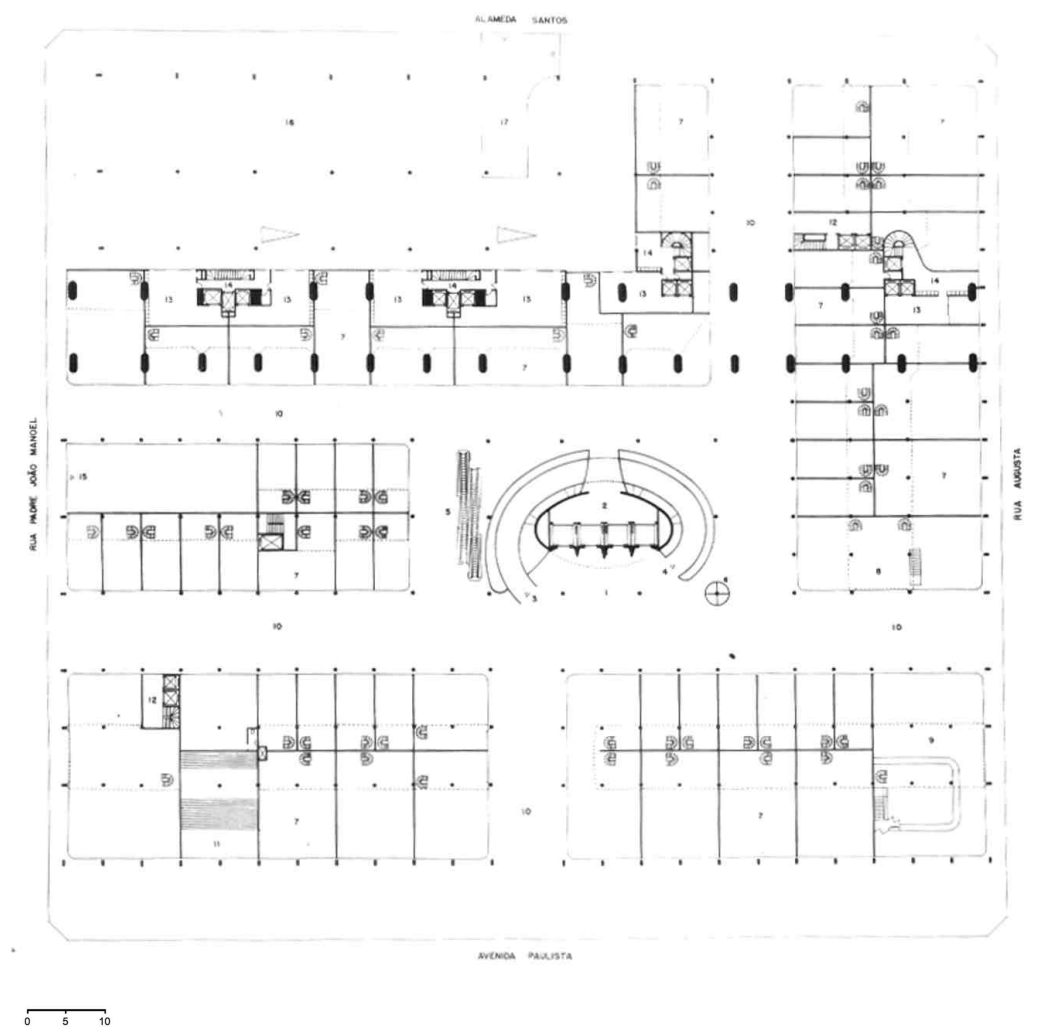
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

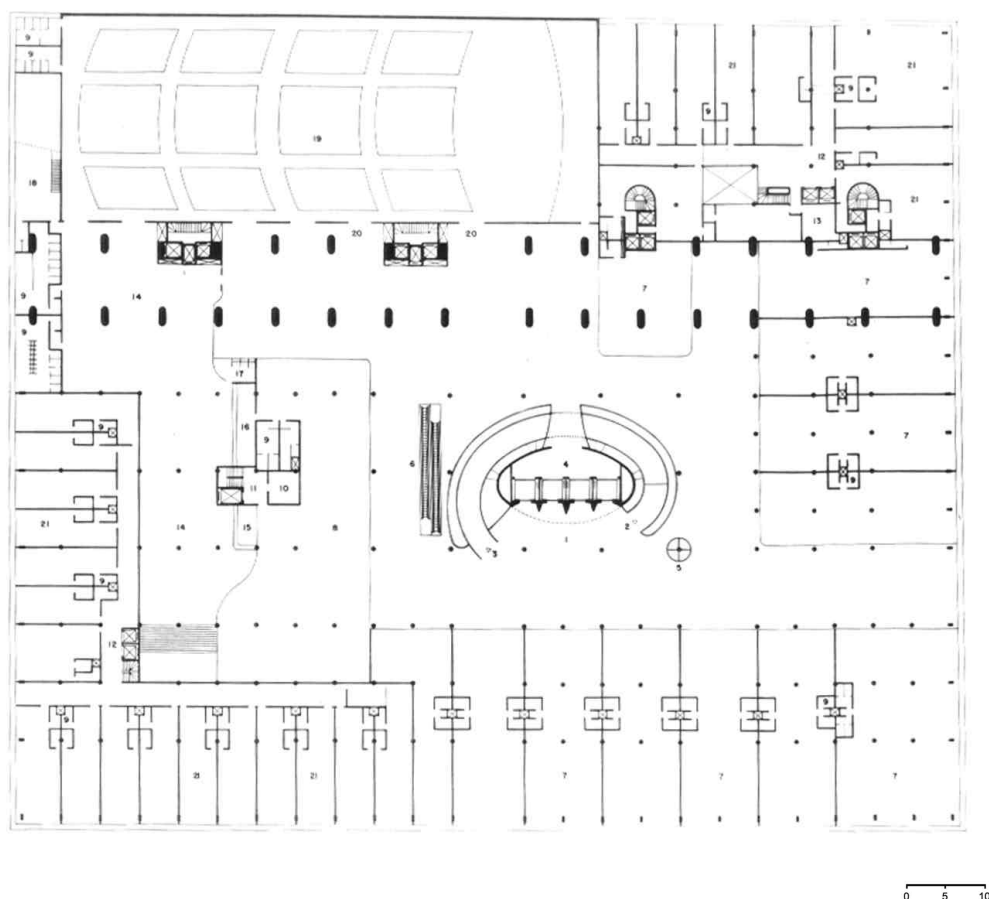


0 5 10

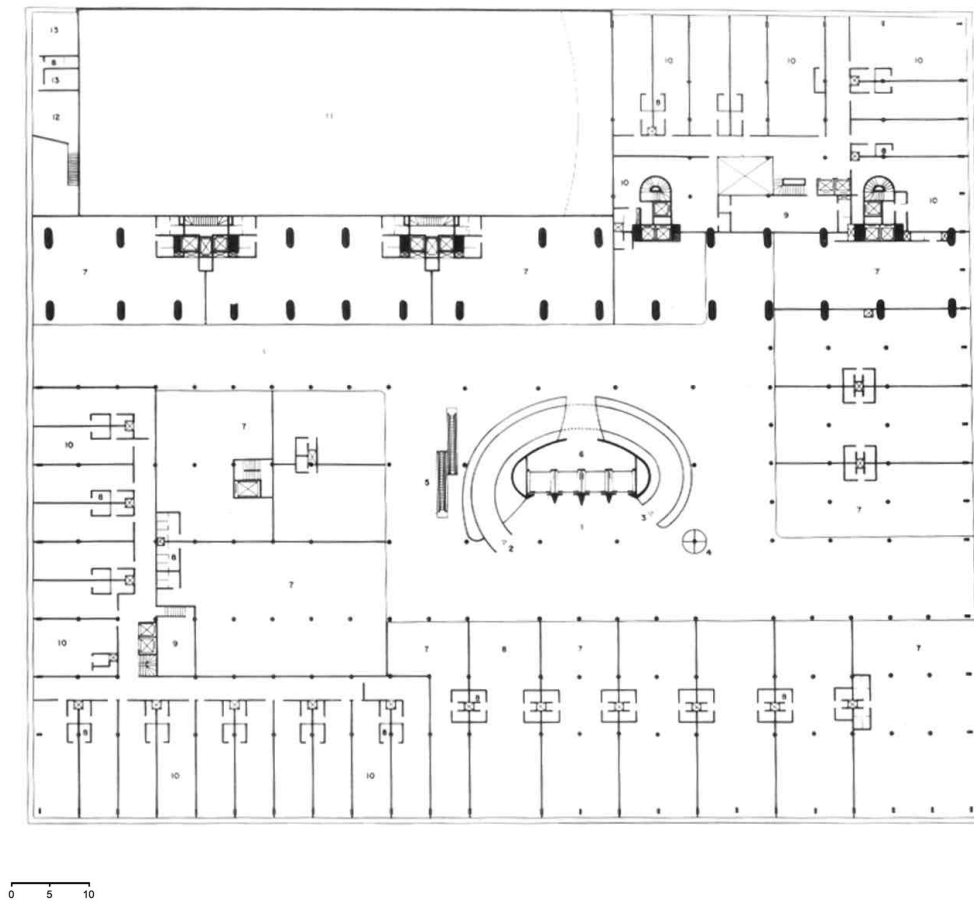
<
Planta Pavimento Térreo

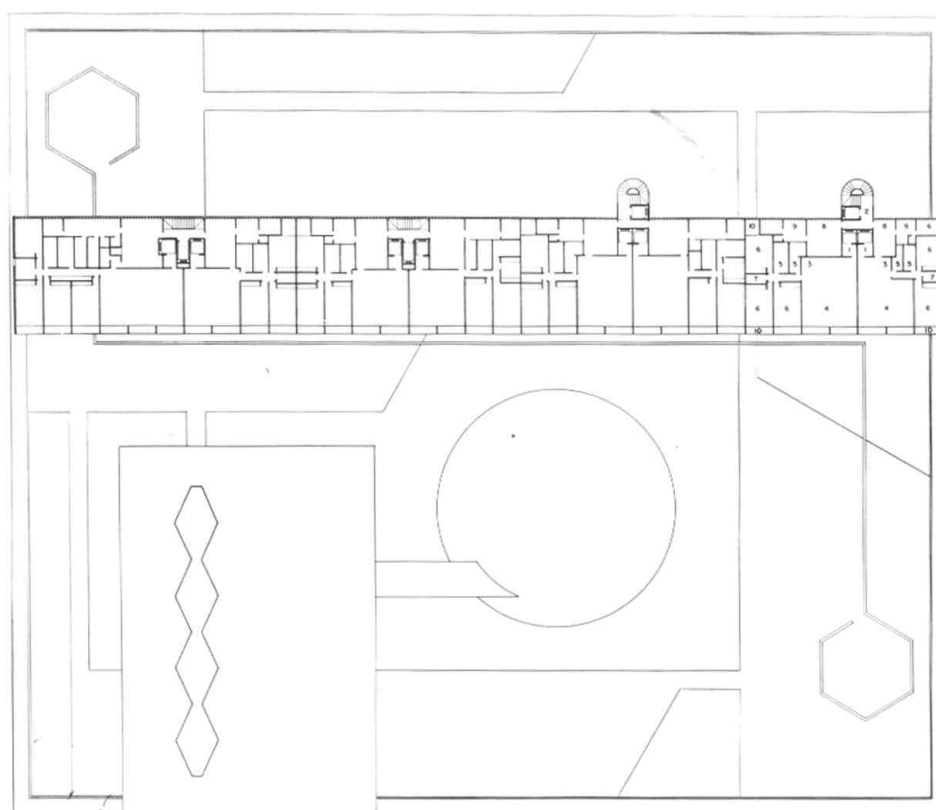
>
Planta 1^o. Pavimento de Lojas
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind





<
 Planta 2^o. Pavimento de Lojas
 >
 Planta Pavimento Tipo
 fonte: arquivo pessoal D. Libeskind





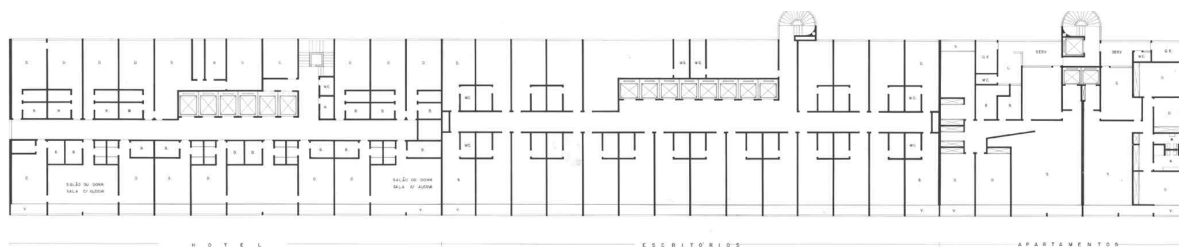
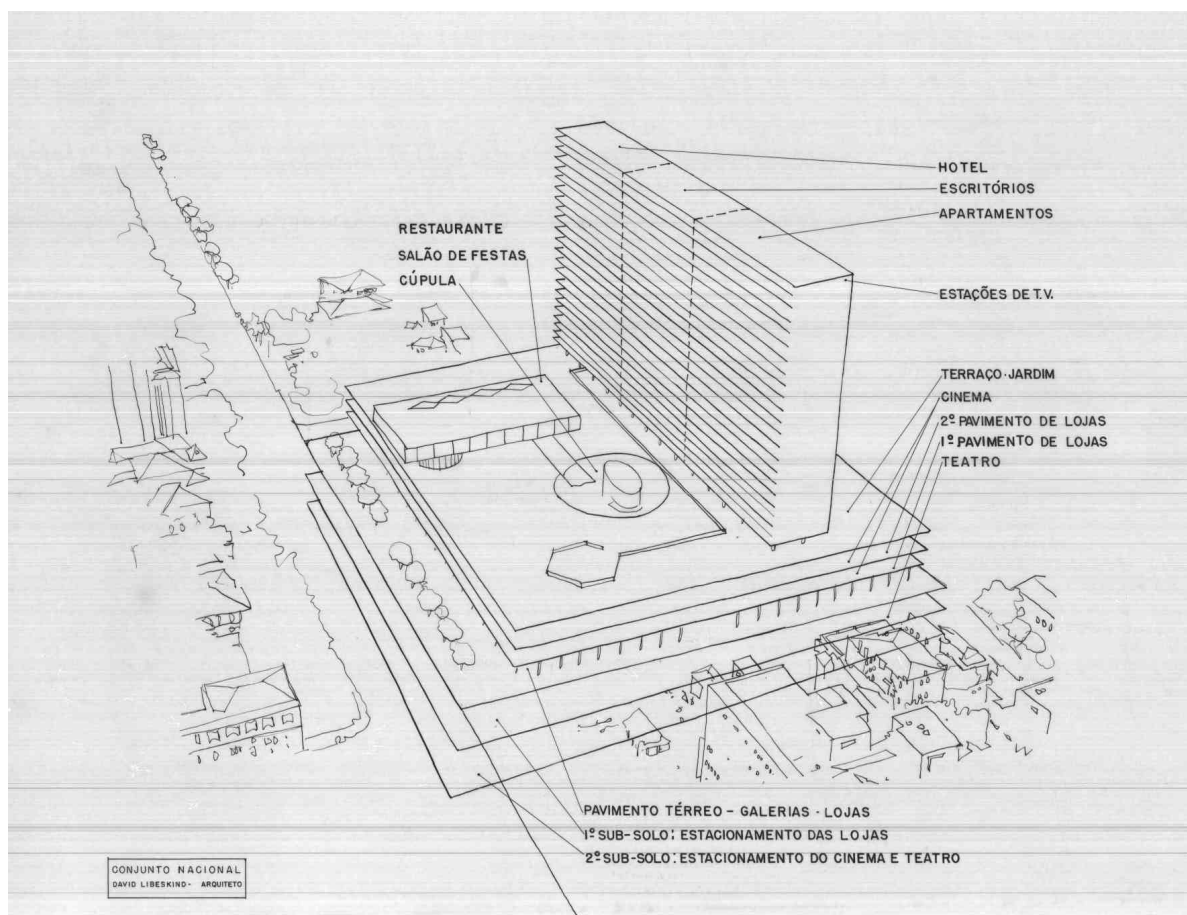
0 5 10

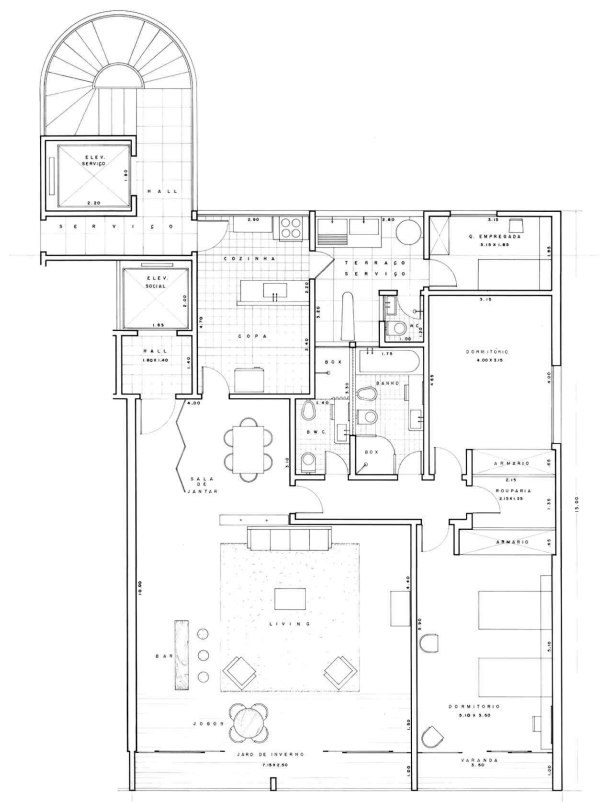
As plantas dos apartamentos foram detalhadas em seus pormenores. Nos andares superiores de uma das prumadas foram estudados quatro tipos de apartamentos duplex para responder às demandas mais variadas. Os desenhos com *lay-out* definidos eram feitos para o possível desenvolvimento dos projetos de instalações elétrica e hidráulica.



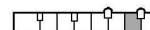
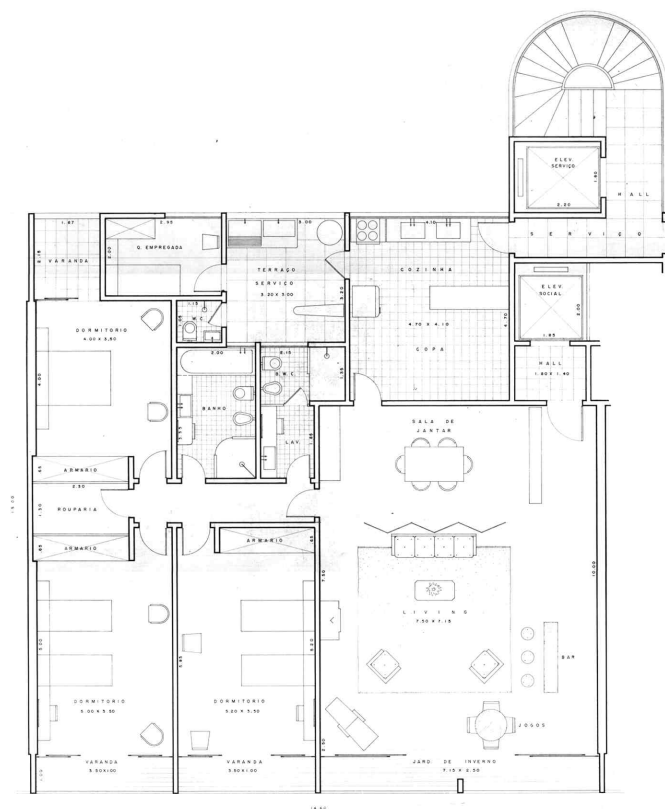
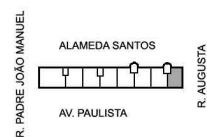
Estudo com hotel, escritórios e apartamentos

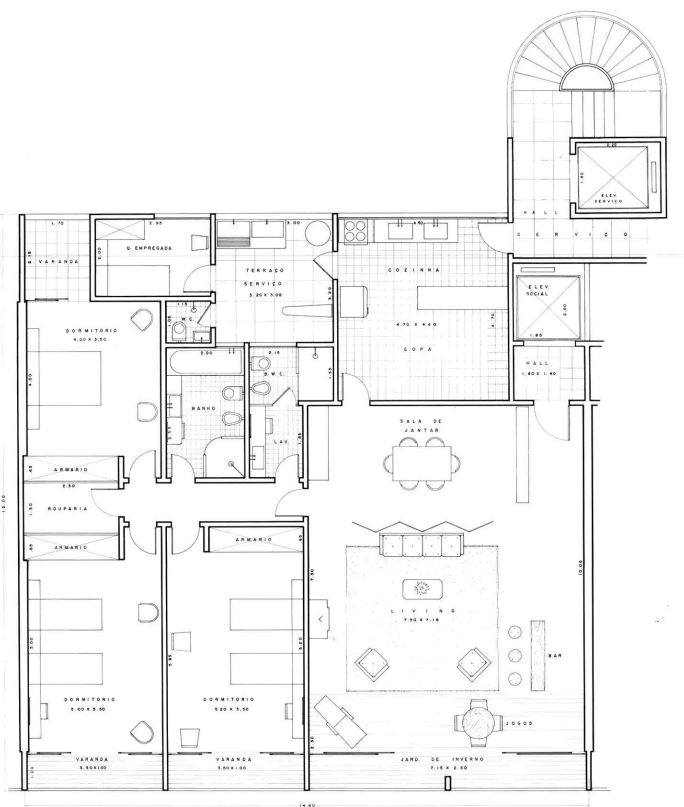
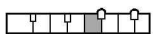
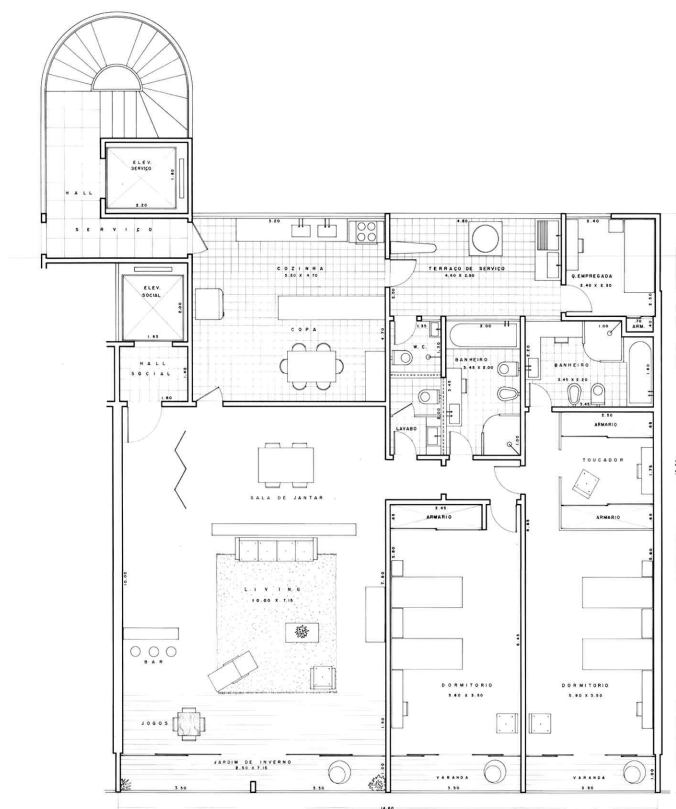
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

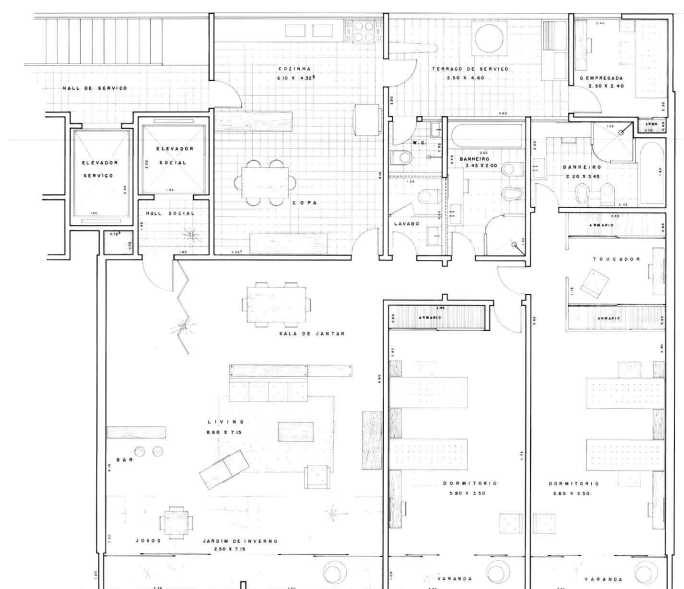




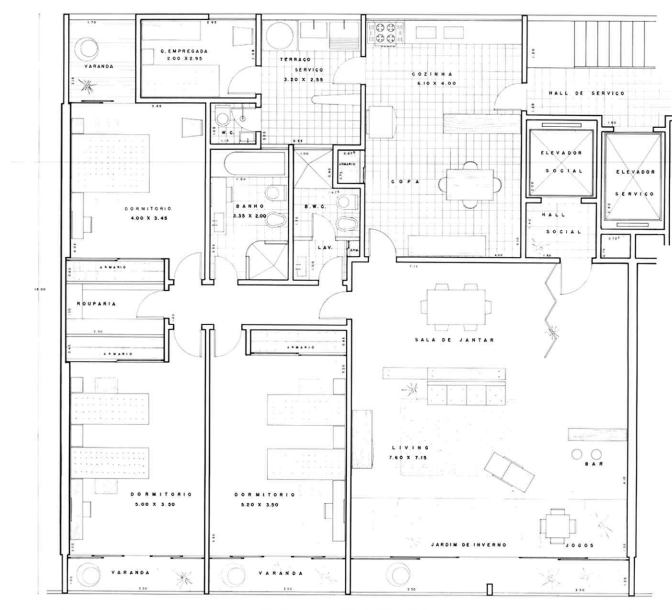
- < Planta do apartamento tipo A
 - < Planta do apartamento tipo B
 - > Planta do apartamento tipo B1
 - > Planta do apartamento tipo B2
- fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

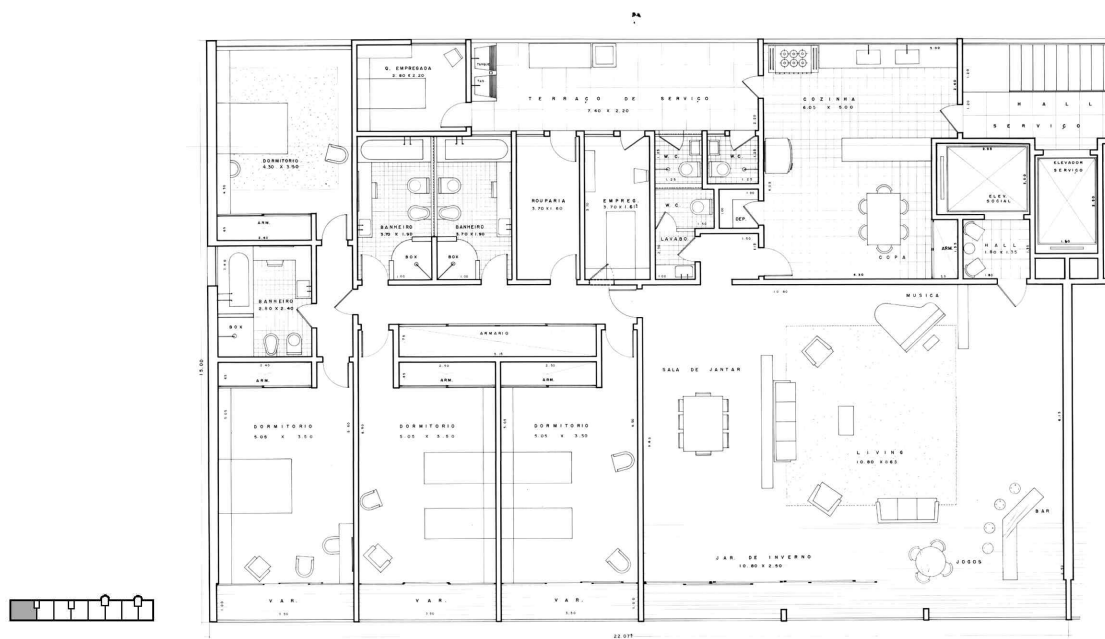
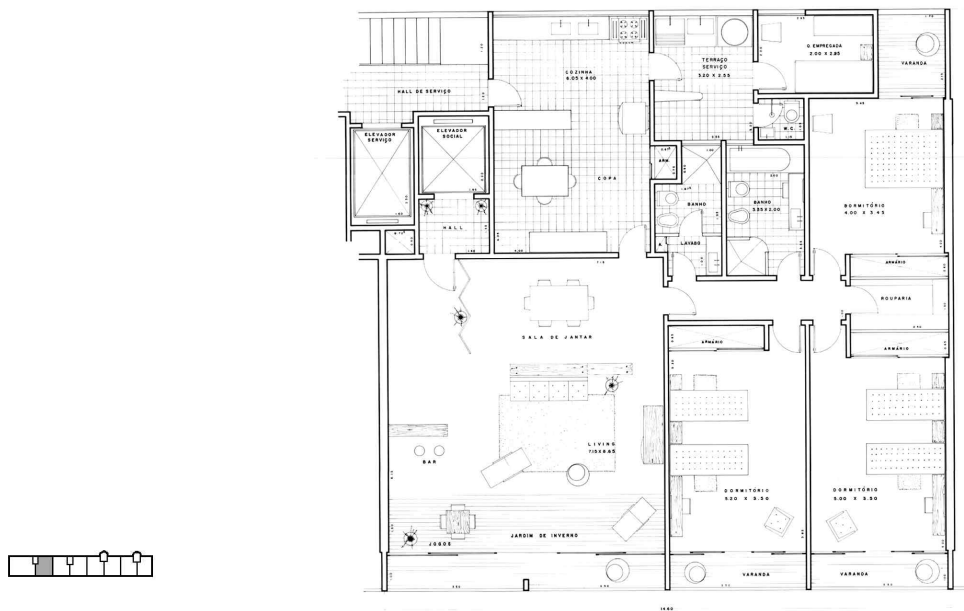


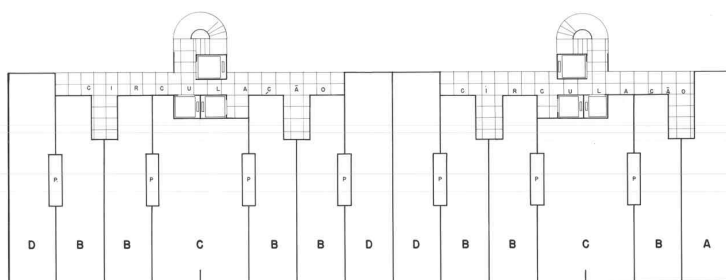




- <
Planta do apartamento tipo B3
- <
Planta do apartamento tipo B4
- >
Planta do apartamento tipo B4a
- >
Planta do apartamento tipo C
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind







Pavimento Tipo dos Apartamentos Duplex

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



Apartamento Tipo A Duplex

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



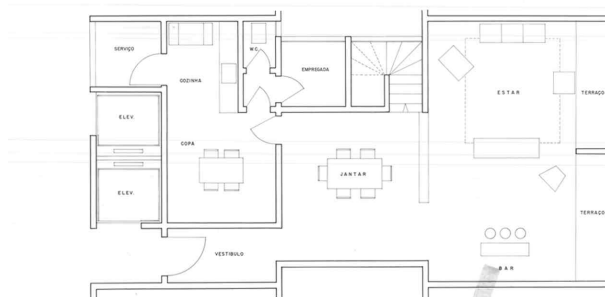
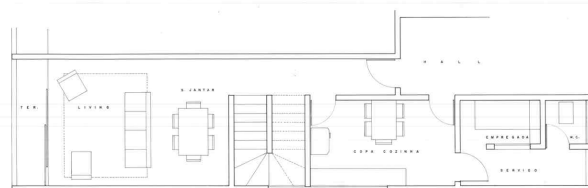
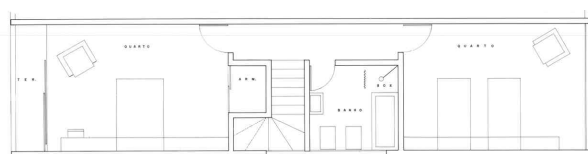
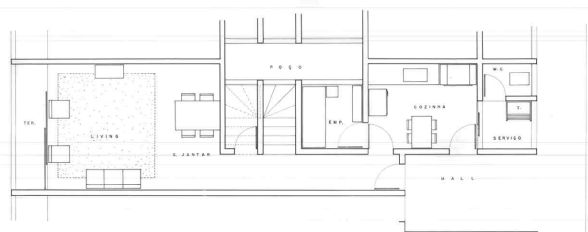
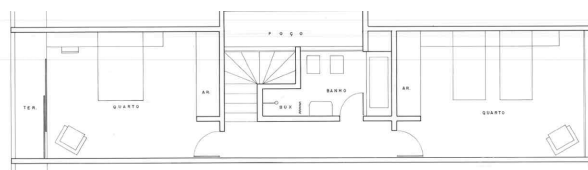
Apartamento Tipo B Duplex

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



Apartamento Tipo C Duplex

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



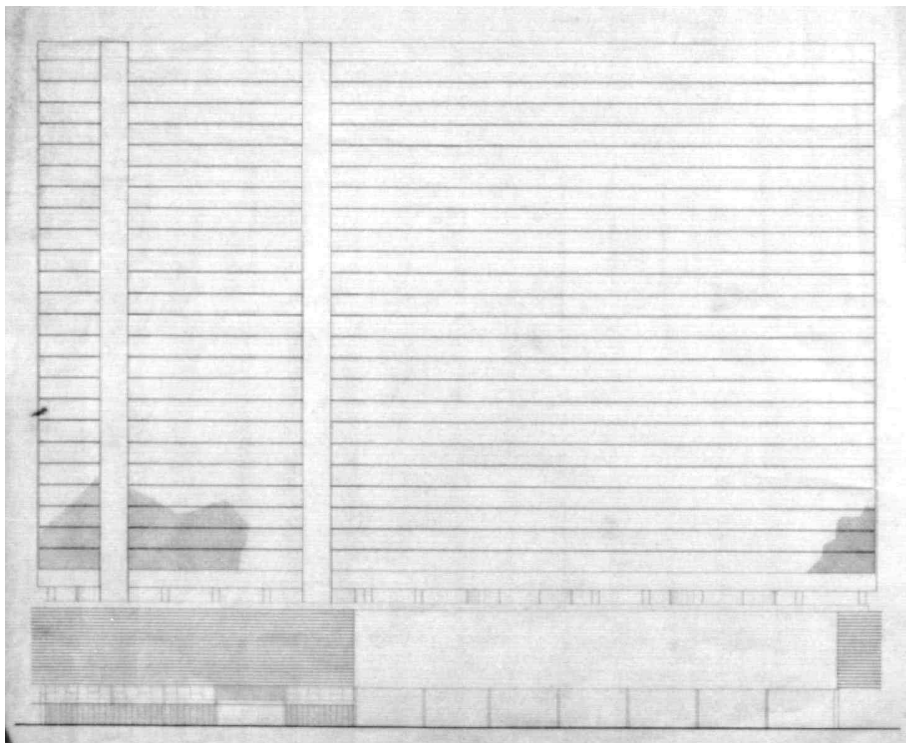
<

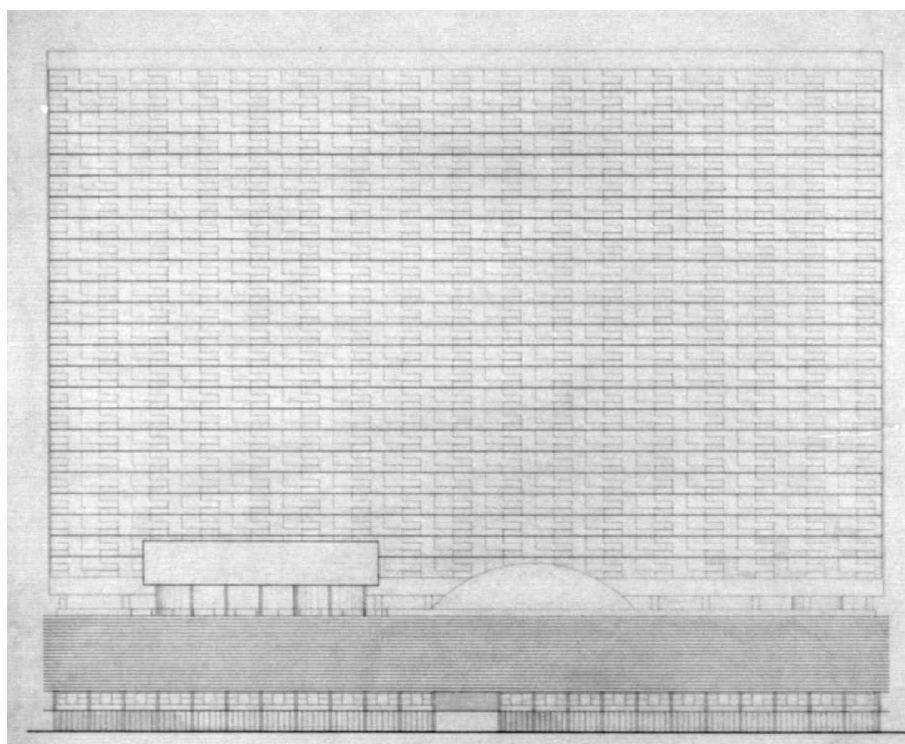
Elevação Santos (observar a presença das duas prumadas verticais de circulação)

>

Elevação Paulista

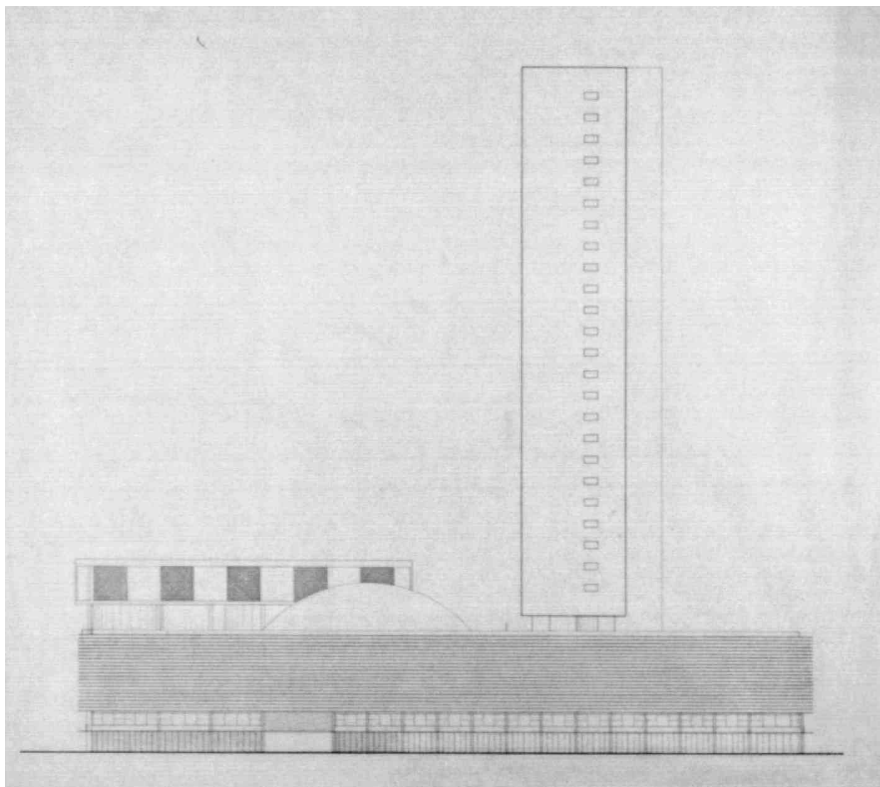
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

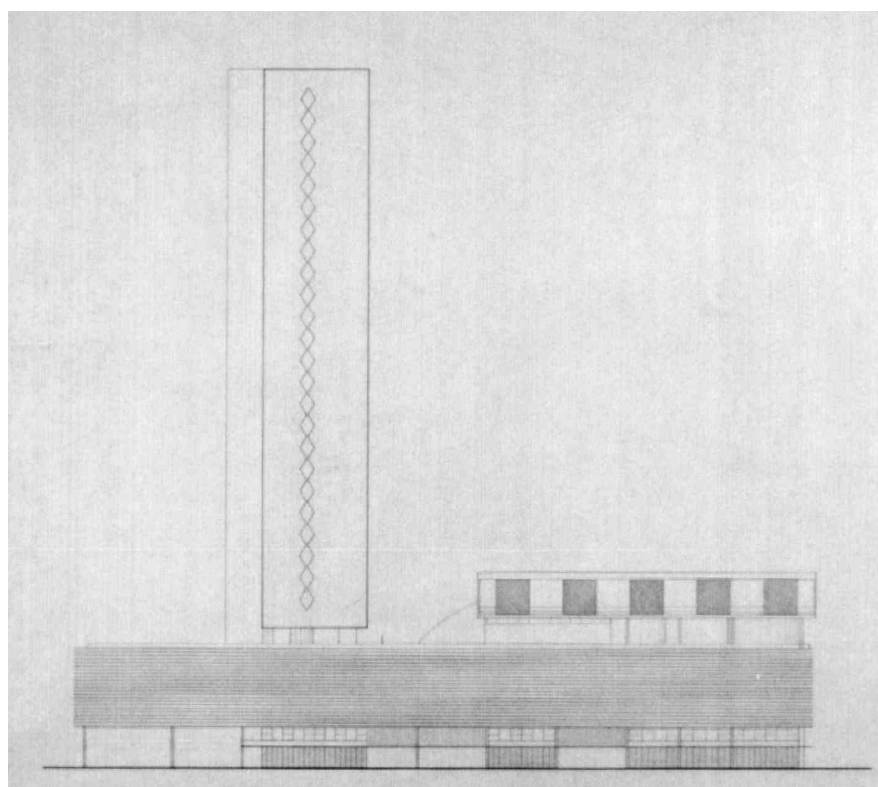




<
Elevação Augusta

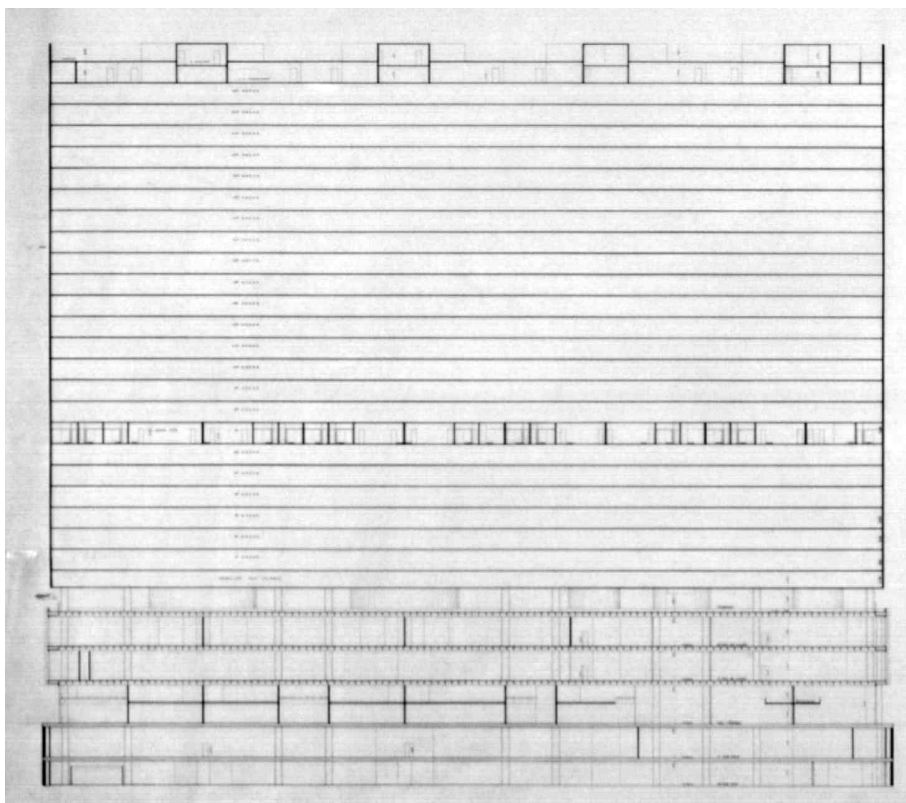
>
Elevação Padre João Manoel
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

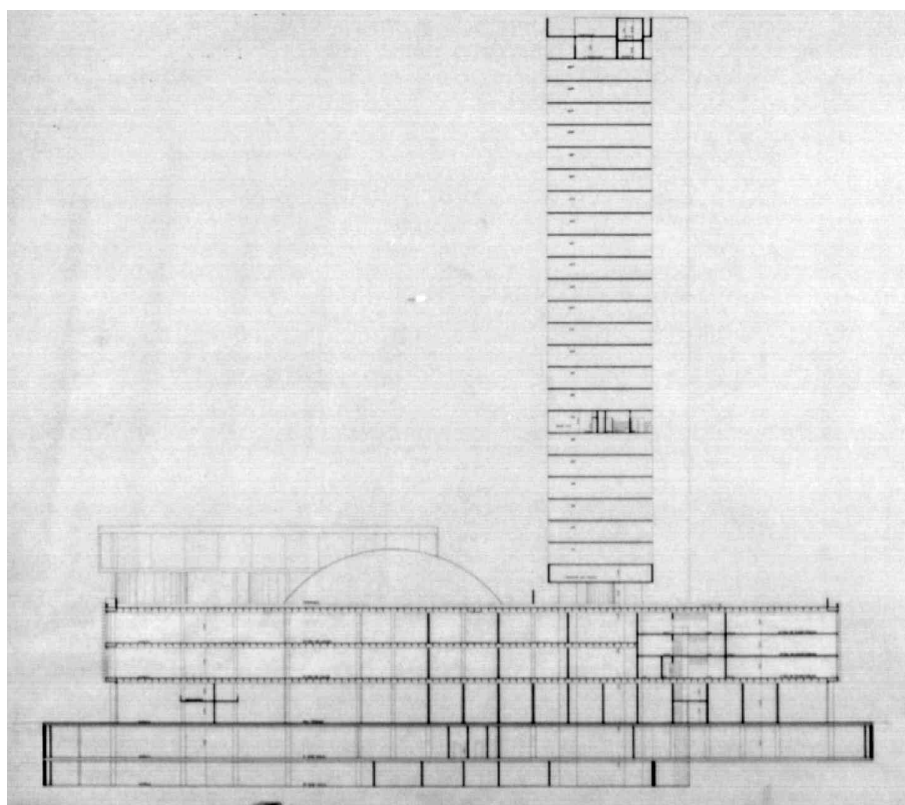




<
Corte Longitudinal

>
Corte Transversal
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind







DESENHOS DE 1959

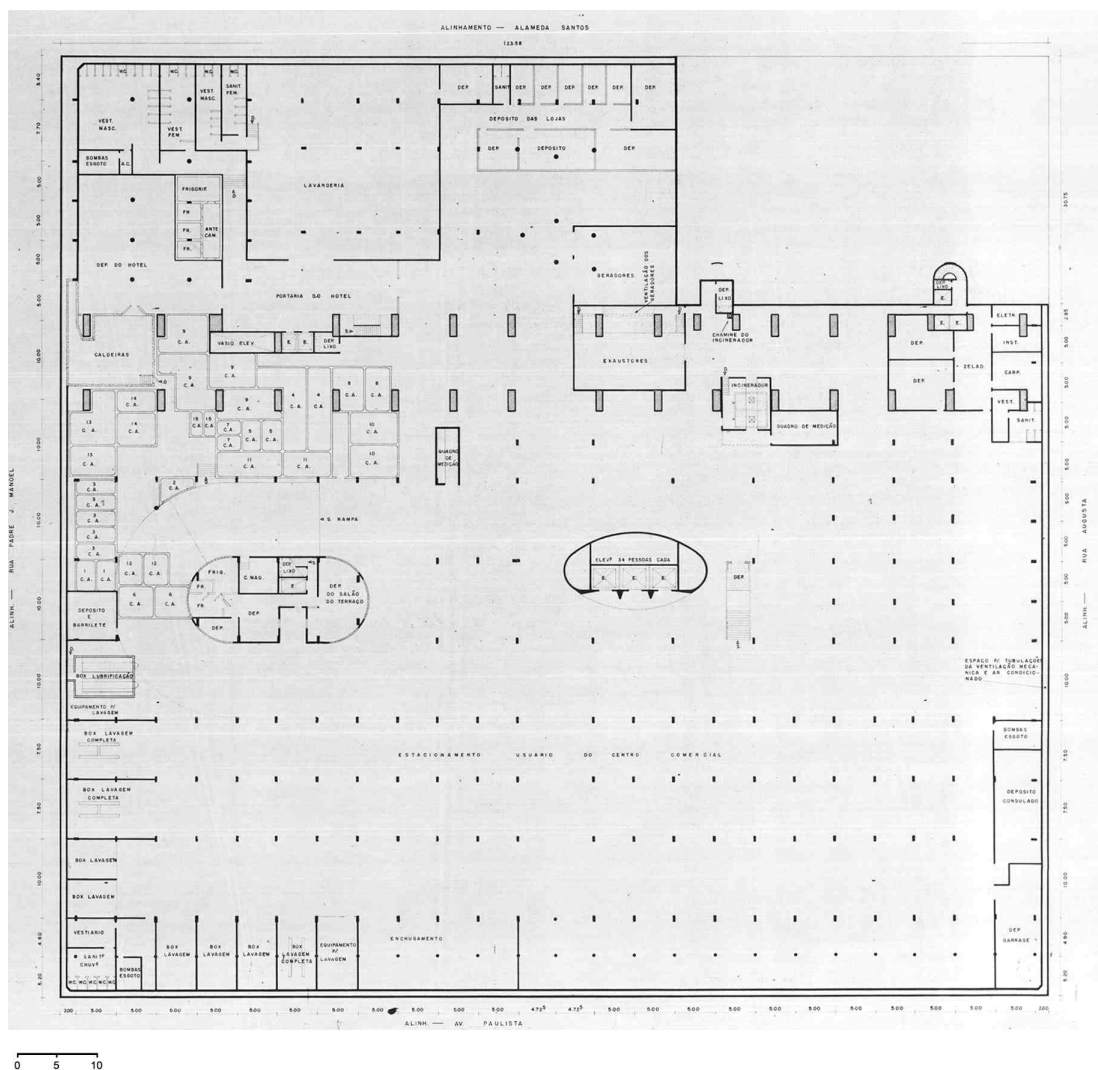
O bloco horizontal foi inaugurado em 1958, portanto estes desenhos incorporaram soluções desenvolvidas na execução (*as-built*). A participação do arquiteto David Libeskind, neste momento já não se fazia presente em todas as soluções.

Na planta do térreo, de 1959, nota-se a projeção da marquise sobre as calçadas externas. Outra mudança foi o deslocamento da entrada do cinema para a Alameda Santos (posterior Cine Astor, atualmente sendo transformado em salas menores de cinema). A partir da galeria acessava-se o mezanino por uma rampa curva e o cinema desenvolvia sua curva de visibilidade desta cota para baixo. Assim, onde antes ficava uma área coberta de acesso às portarias dos apartamentos, localizou-se a platéia do cinema. À Alameda Santos voltou-se uma grande empena cega.

<
Planta 2^o. Subsolo

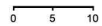
>
Planta 1^o. Subsolo

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



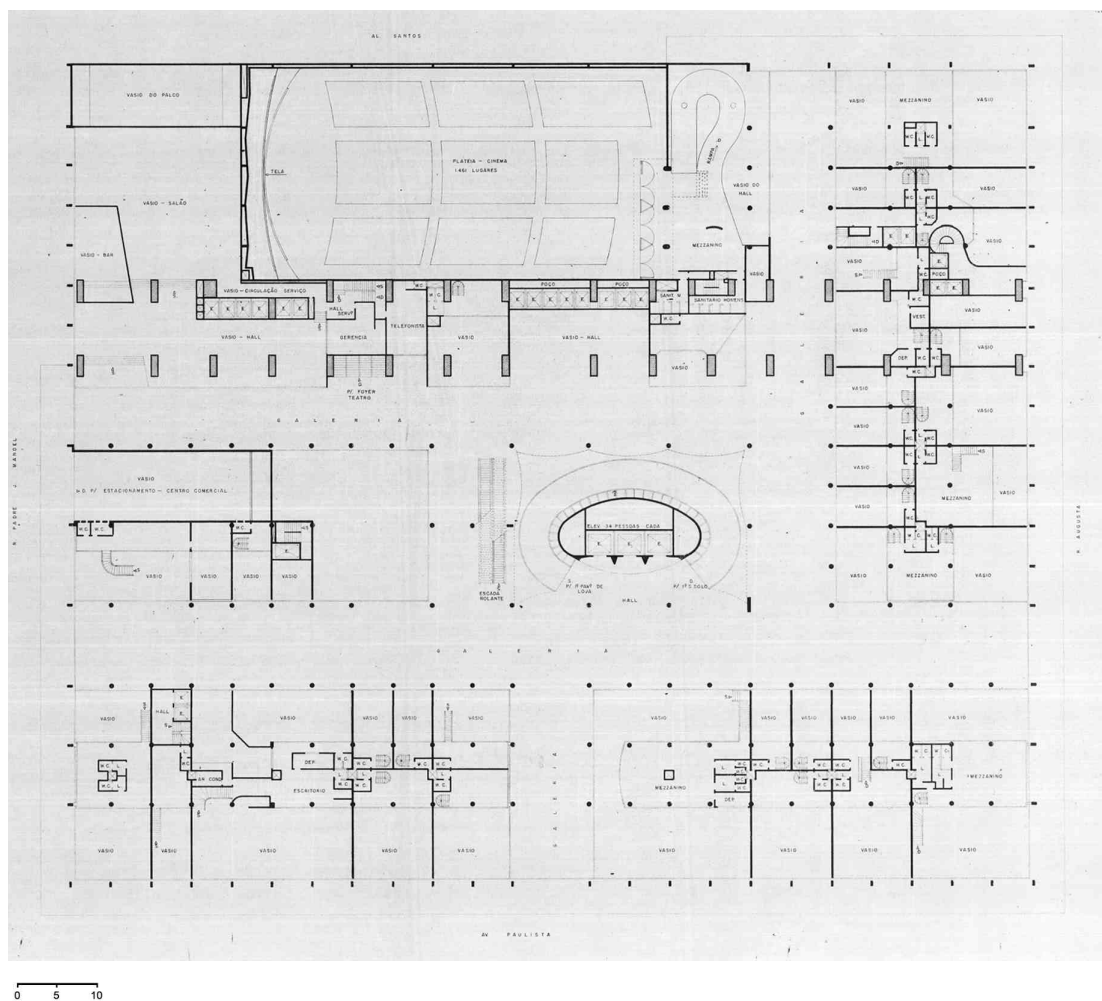


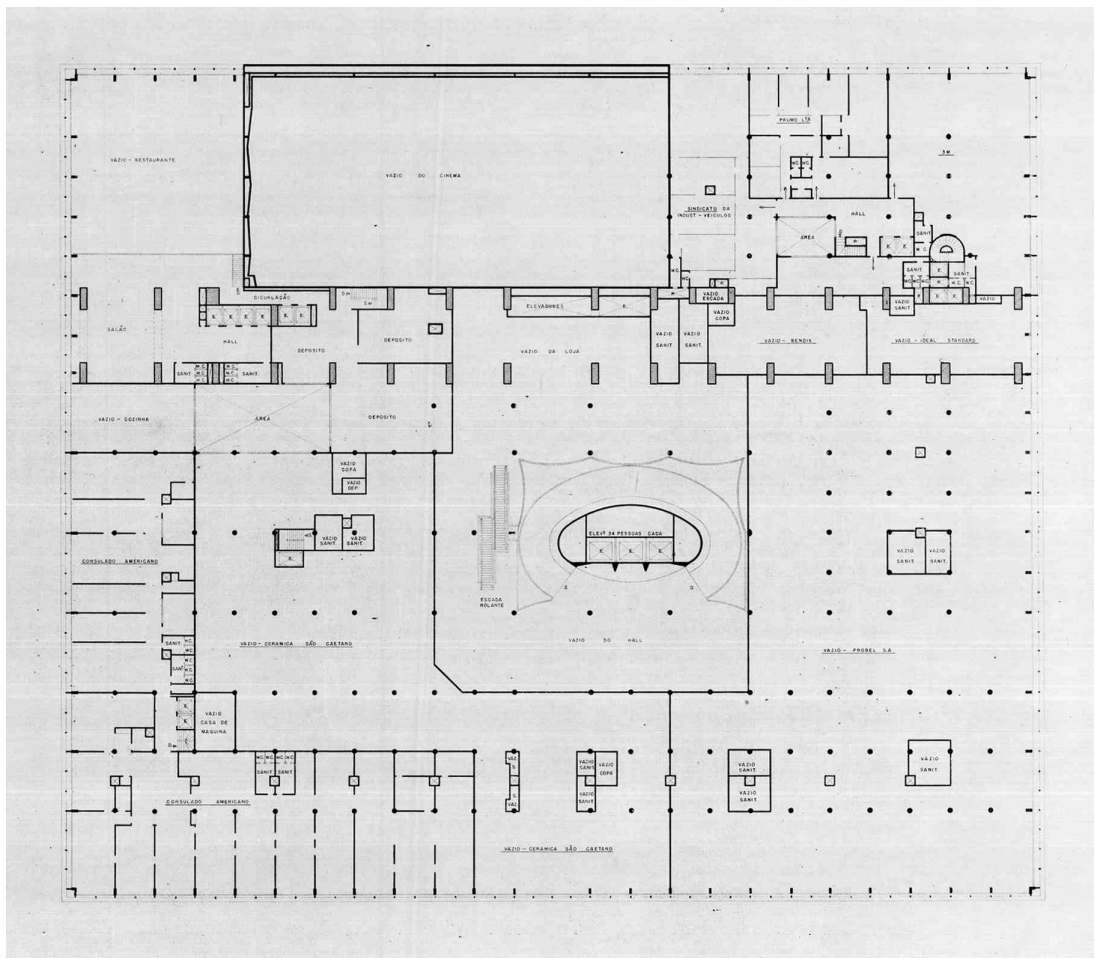
>
Planta Mezzanino
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

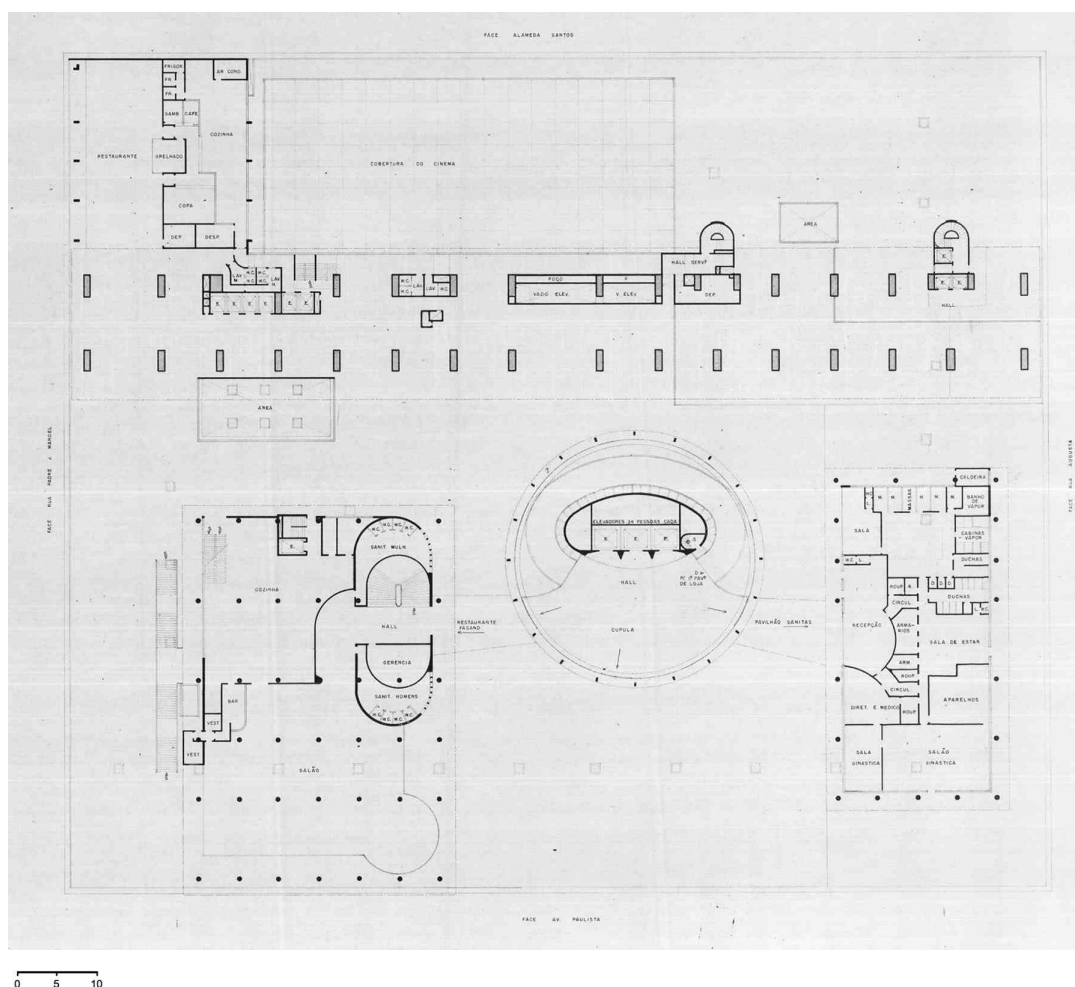


<
Planta 1^o. Pavimento de Lojas

>
Planta 2^o. Pavimento de Lojas
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind









Planta Terraço

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



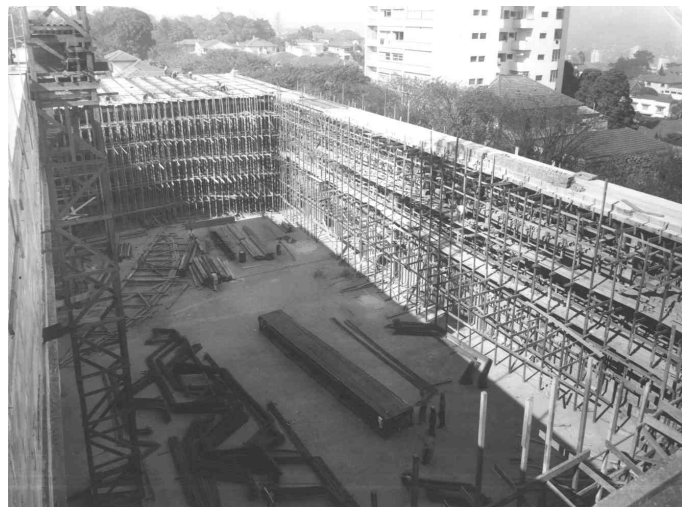
Início das obras. Fundações e
subsolos

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind





<
Execução da lâmina horizontal
>
Fôrmas do cinema
>
Execução da lâmina horizontal
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



Com a mudança do programa da lâmina vertical, o único bloco de apartamentos se manteve com entrada independente das galerias internas, ou seja, pela Rua Augusta. As prumadas de escritórios e hotéis seriam acessadas pelas galerias internas, onde já se adotava a solução dos pilares retangulares para a lâmina vertical.

No pavimento superior ao térreo, as galerias já haviam sido ocupadas. Os escritórios se aproximaram das rampas, que ganharam um pequeno afastamento das lajes impedindo maior permeabilidade visual.

Neste mesmo nível, foi projetado por Libeskind, com assessoria do grupo do TBC, um pequeno teatro que serviria preferencialmente ao hotel. Na época em que a lâmina vertical ainda abrigava esse hotel, no bloco mais próximo à Rua Padre João Manoel, existia um restaurante sobre a platéia do teatro. A idéia do hotel foi abandonada e o espaço do teatro foi ocupado pelo antigo Cine Rio. Outros dois cinemas (Alvorada I e II, atualmente desativados) foram projetados na área do antigo foyer do cinema, onde hoje se encontra a sede de uma empresa

O Salão de Festas no terraço foi, desde o início, incorporado pelo restaurante Fasano, que o transformou em grande local para recepções. Além do restaurante, o Fasano abriu uma confeitaria no andar térreo, voltada para as largas calçadas da Avenida Paulista.

As maiores interferências no projeto original ocorreram neste nível do terraço-jardim. O bloco horizontal foi inaugurado contando com algumas construções que não faziam parte do projeto original: um galpão paralelo ao Salão de Festas e outro, um restaurante, colado à lâmina vertical, próximo à Alameda Santos. Essas construções prejudicaram muito o espaço deste grande terraço. Posteriormente foi acrescentado ainda um outro galpão, complicando de vez o uso do jardim. Não bastasse isso, o *pilotis* foi fechado, ocupado atualmente por

>

Salão de festas, restaurante e confeitaria do Fasano.

fonte: IACOCCA, Angelo. *A conquista da Paulista: o Conjunto Nacional*. São Paulo, Peirópolis, 1998.





>
David Libeskind cit.
IACOCCA, Ângelo
op. cit., p.66.

uma academia de ginástica. Nas palavras de Libeskind: *“Apesar de ousado e inteligente, Tijurs não tinha sensibilidade estética. Talvez por isso tenha deturpado o projeto do edifício. No começo, ele não sabia exatamente o que pretendia fazer na lâmina vertical e foi mudando de idéia à medida que a construção avançava. Pensou em um hotel, depois em apartamentos residenciais, mas acabou optando por uma solução inusitada: o edifício teria uma ala residencial e outra comercial. Durante a construção, ávido por ganhar mais dinheiro, ele (Tijurs) começou a invadir as áreas comuns do condomínio com construções extraprojeto. Invadiu as áreas de circulação das galerias com lojinhas precárias e mal construídas. Depois, as áreas livres dos pilotis foram precariamente fechadas e transformadas em escritórios e depósitos. Ainda sobre o terraço-jardim construíram dois enormes galpões comerciais, que até hoje estão lá”*.

<
Obras do 1º bloco da lâmina
vertical, atual Edifício Guayupιά
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind
foto: J. Moscardi

A lâmina vertical foi composta por três blocos distintos: o primeiro é o do Edifício Residencial Guayupιά, com dois apartamentos por andar até o 23º andar e mais um apartamento triplex (do próprio Tijurs) do 24º ao 26º andares. Os outros dois blocos são os Edifícios de escritório Horsa I e II, com tamanhos de módulos diferentes. Foi construída em três fases, resultando em três torres independentes, marcadas na fachada pelas juntas de dilatação. Cada uma teve sua data de inauguração, ou seja, ocupava-se uma torre enquanto a outra estava em obras. A lâmina vertical só ficou inteiramente pronta em 1962.

Em função das várias mudanças ocorridas no programa do edifício, os elementos vazados para a fachada norte nunca foram colocados. As varandas permaneceram somente no bloco residencial (edifício Guayupιά) construído e inaugurado antes das prumadas de escritórios. No restante do edifício, ou seja, nos escritórios, o caixilho de vidro ficou alinhado por fora.

No lado oposto (fachada predominantemente sul), as mudanças internas do programa, ao longo da execução da



Construção da lâmina vertical
em três fases.
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind





obra, impossibilitaram a realização do projeto como fora concebido originalmente. Alguns desenhos encontrados em fases adiantadas do processo, estabeleciam para essa fachada algumas aberturas retangulares no plano dos elementos vazados.

Toda a circulação vertical foi localizada junto a esta fachada. São volumes sobressalentes, que acentuam a verticalidade da construção. Mais uma vez o desenho das fachadas expressa o fato da lâmina ter sido construída em etapas distintas, pois todas as configurações foram esboçadas: duas escadas para fora, somente no bloco de apartamentos - solução atual; três escadas para fora - proposta em 1957; ou ainda as cinco torres internas - proposta original. A solução definitiva procura estabelecer uma relação de equilíbrio entre a lâmina vertical e a empena cega do bloco horizontal que engloba os cinemas (Cine Astor e Cine Arte).

>

Vista da Al. Santos
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind
foto: J. Moscardi





<
Relógio do Conjunto Nacional,
2003

<
Vista da Av. Dr Arnaldo, através
do relógio, 2003
fotos Beibete Viégas

>
Ver relatório para abertura de
estudos de tombamento do
Edifício do Conjunto Nacional,
no CONDEPHAAT, elaborado
pelo arq. Flávio Luiz Marcondes
Bueno de Moraes, 05/09/01

SITUAÇÃO ATUAL

A Avenida Paulista foi alargada em 1974. Os recuos dos edifícios eram de, no mínimo, dez metros, fato que possibilitou seu alargamento. Com isso, o subsolo do Conjunto passou a ficar sob o novo alinhamento da calçada. Com as obras do Metrô, esta fatia foi desapropriada e foi construída uma parede na garagem exatamente na projeção desse novo alinhamento, criando atrás um espaço vazio, para passagem das interferências.

Em 1976 foi instalado um grande relógio luminoso na cobertura do edifício. O relógio foi projetado por João Bosco Capani e detalhado pelo engenheiro eletrônico Paul Bulttazi. O relógio possui três faces, sendo duas com 20 por 30 metros e outra com 6 por 15 metros, pesando ao todo 230 toneladas.



<
Incêndio de setembro de 1978
fonte: IACOCCA, Angelo. *A conquista da*
Paulista: o Conjunto Nacional. São Paulo,
Peirópolis, 1998.

Com o passar dos anos as galerias internas do térreo do edifício foram loteadas e foram construídos vários obstáculos nessas ruas internas. Na década de 70, o condomínio passou por um grave problema de gestão, na qual foram permitidas ocupações irregulares, as pequenas propagandas passaram a competir pelo espaço aéreo das circulações e muitas instalações elétricas foram realizadas sem controle. O resultado disso foi um incêndio de grandes proporções, ocorrido no dia quatro de setembro de 1978, na madrugada de uma segunda-feira. Não houve nenhuma vítima.

O incêndio destruiu boa parte da galeria comercial e a ala correspondente ao edifício Horsa II. O edifício Horsa I não sofreu grandes danos e foi liberado ao uso após três meses, porém o Horsa II ficou fechado por dois anos. Foi feito um grande trabalho de recuperação estrutural.

O incêndio evidenciou os problemas administrativos do condomínio. A empresa Horsa S.A, devido a problemas financeiros causados por um mal gerenciamento, faliu.

A partir de 1984, a administração do Condomínio passou para a imobiliária Savoy, que comprou o que restava dos bens da Horsa no Conjunto Nacional. Wilma Peramezza, experiente na recuperação de edifícios do Centro Velho comprados pela Savoy, conduziu um longo processo para recuperar o Conjunto Nacional.

Esse trabalho de restauração e recuperação, onde o arquiteto David Libeskind só participou parcialmente dos trabalhos, foi de grande importância para setores da edificação tais como instalações elétricas, sistema de segurança, sistema de telecomunicações, coleta de lixo, recuperação e restauração de brises, estrutura da cúpula geodésica, drenagem do terraço e circulação das galerias.

Porém, infelizmente, foi mantido o fechamento da área sob os pilotis e acrescentada uma nova marquise ligando a cúpula

geodésica ao bloco vertical. Foi feita uma mudança no revestimento das colunas das galerias e a aplicação de elementos decorativos, filetes e molduras nos forros, além da construção de capitéis no embasamento da estrutura da cúpula. O material translúcido que cobre a cúpula também poderia ter sido refeito para aumentar a passagem da luz através das rampas. Apesar da necessidade das reformas gerais, algumas intervenções foram criticadas pelo autor do projeto, pois descaracterizaram a integridade do partido arquitetônico e do detalhamento.

Além das reformas foi elaborado um novo programa administrativo onde se reformulou o sistema de comunicação visual das galerias e se remanejaram algumas áreas ociosas no subsolo. Nestas áreas foi implantado um programa de apoio aos funcionários do condomínio, entre eles um programa de alfabetização.

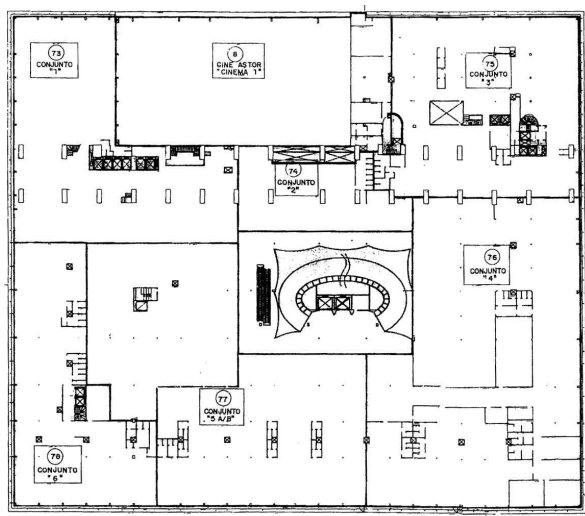
O edifício atualmente tem, segundo Pini, uma área construída de 124.277,61 m², ou seja, 24.063,57 m² adquiridos posteriormente ao momento de aprovação. O acréscimo de área praticamente equivale aos novos galpões sobre o terraço, criando um Coeficiente de Aproveitamento total de 8,4.

Existe um processo em andamento, de tombamento do edifício, iniciado com um parecer datado de 05 de setembro de 2001, elaborado pelo arquiteto Flávio Luiz Marcondes Bueno de Moraes. No documento há um histórico da construção do edifício, caracterizando mudanças feitas no projeto e registradas pela prefeitura. Ainda não se sabe quais serão os critérios para o tombamento, porém algumas intervenções poderiam reaver qualidades espaciais fundamentais para a compreensão deste importante exemplo da arquitetura em São Paulo: o terraço-jardim poderia se configurar como um importante espaço de uso coletivo; o desimpedimento dos pilotis neste terraço permitiria a visão ampla da paisagem e as fachadas poderiam ser, afinal, concluídas, substituindo-se os aparelhos de ar condicionado pelos elementos vazados.

<
PINI, Sandra M. Alaga
op. cit., p.67

Plantas atuais fornecidas pela
atual administração do
condomínio

>
Planta 2^o. Subsolo
>
Planta 1^o. Subsolo
>
Planta Térreo



<
Planta 1º Pavimento de Lojas

<
Planta 2º Pavimento de Lojas

<
Planta Terraço

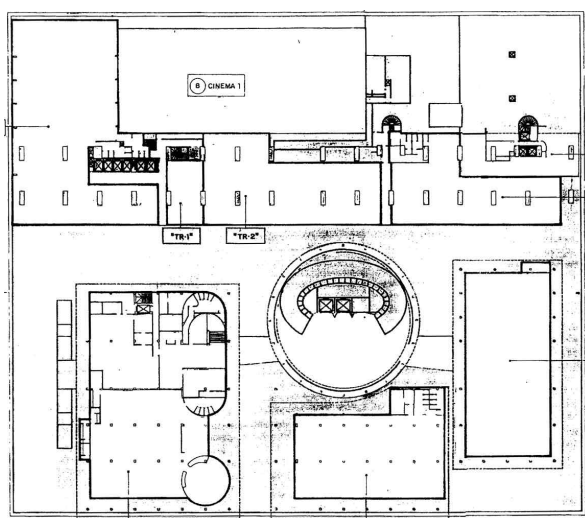
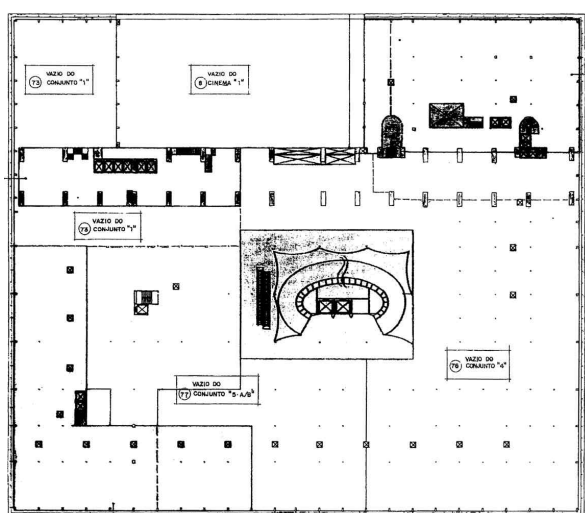
>
Planta Pavimento 14

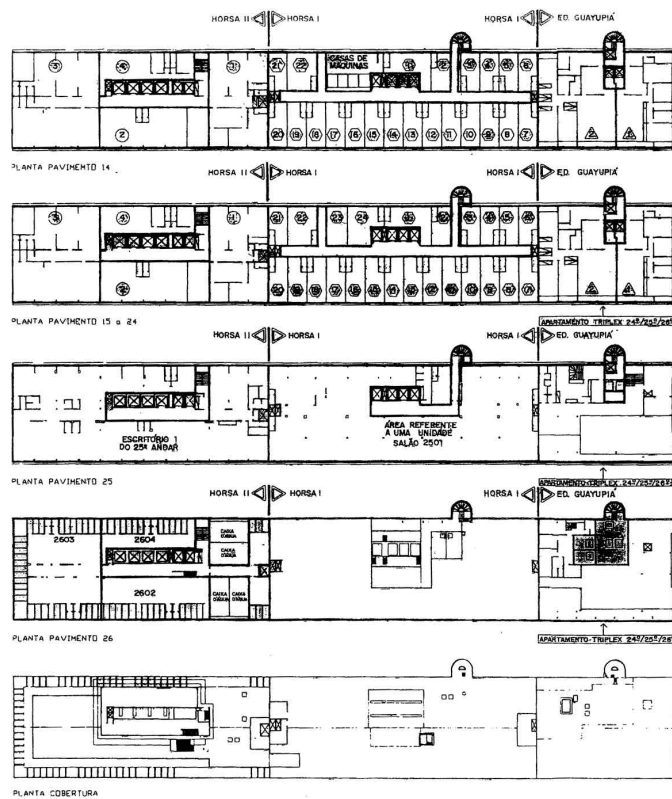
>
Planta Pavimentos 15-24

>
Planta Pavimento 25

>
Planta Pavimento 26

>
Planta Cobertura

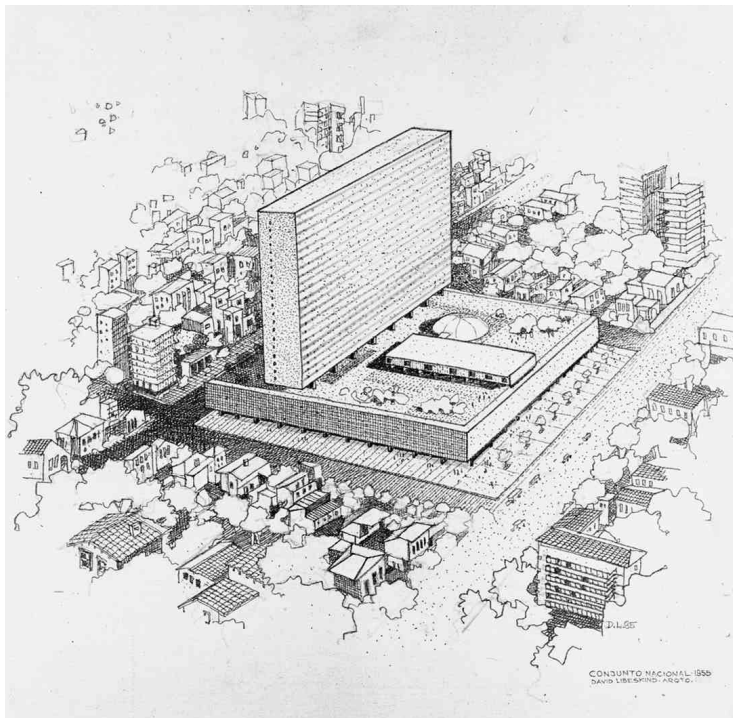




5. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO

Todos os fatos até aqui descritos fornecem dados suficientes para indagar quais seriam as principais razões do Conjunto Nacional ter se tornado uma referência projetual para os arquitetos de São Paulo. A intenção, portanto, é a de estabelecer parâmetros para o aprofundamento das discussões sobre este projeto e justificativas para a constatação da importância deste edifício na cidade; uma análise crítica que aponte procedimentos futuros.

As ações propostas pelo projeto se expressam na forma arquitetônica, e é a partir de uma leitura específica da obra, ou seja, das sugestões advindas do próprio desenho, que surgem os apontamentos desenvolvidos a seguir:



<
Desenho de Libeskind do
projeto original. Fica evidente a
intenção de um novo modelo
de ocupação.

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

5.1. MODELO DE CIDADE

Ao se observar as fotos do terreno à época do concurso, 1955, nota-se como a implantação do Conjunto Nacional alteraria o padrão de urbanização da área. A partir de uma composição abstrata, com uma lógica intrínseca à própria obra, o projeto propõe um modelo de ocupação das áreas adjacentes à Avenida Paulista. O desenho não se restringe ao objeto isolado, sugere uma composição volumétrica que dialogue com futuras ocupações. De fato, imagina-se, já naquele momento, uma avenida que poderia adquirir outro porte, mais parecida com a escala das grandes avenidas nova-iorquinas.

O Conjunto Nacional está implantado em uma quadra dentro da estrutura existente da cidade, ocupando a área inteira para seu desenvolvimento. Esta situação possibilita uma reflexão sobre os modelos de ocupação urbana, sobre a estrutura

fundiária e sobre o desenho que as ruas que o limitam podem oferecer como alternativa à cidade existente. Uma das maiores contribuições do projeto do Conjunto Nacional é a profunda compreensão do futuro da metrópole e do sítio onde foi implantado.

Aparece explícita a intenção do arquiteto de estabelecer uma relação de continuidade com o passeio público, a Rua Augusta, aliás, com todo o tecido urbano. A rua assumida como espaço público por excelência, de acordo com as formas históricas de uso da cidade. Essa postura se diferenciava do enunciado de negação das ruas, de Le Corbusier. A idéia do edifício elevado para a passagem dos jardins (pilotis) passava a adquirir outra característica, a de permitir uma continuidade com o contexto urbano.

A espacialidade proposta para o térreo do edifício advém de um desenho integral da quadra, livre de qualquer resquício da estrutura fundiária fracionada em lotes. Foi mantida, no entanto, a morfologia urbana, baseada na conformação da calha da rua estabelecida pelo volume construído. Ao mesmo tempo em que estabelece um rompimento com o modo tradicional de uso e ocupação do solo, respeita o traçado e reconhece a importância da experiência acumulada nos vestígios urbanos. Foi da observação da estrutura e do funcionamento da metrópole que surgiu a implantação do conjunto, apesar da nova escala que a construção impõe ao entorno.

“A cidade é um desenho que existe na cabeça do homem antes de sua concretização. Portanto, ela pode ser justamente projetada. Essa expectativa de êxito da técnica, da ciência e das artes a um tempo só, e isso é arquitetura, é perfeitamente plausível. Tanto que há exemplos banais de mais ou menos êxito. Para ficarmos em São Paulo, na Avenida Paulista a melhor quadra é a do Conjunto Nacional. É a única em que você não encontra automóvel saindo da calçada - eles saem pela rua secundária. É bastante simples, uma questão de

<

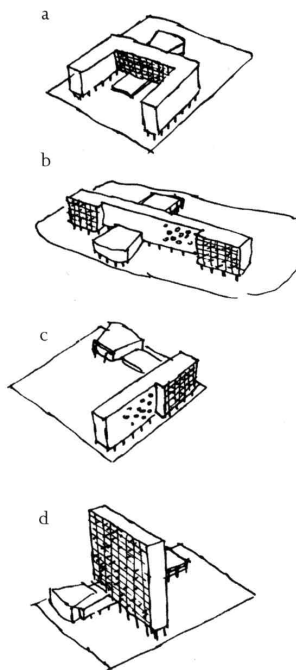
Entrevista com Paulo Mendes da Rocha, in *Revista Bravo*, n.72, set.2003, p. 32.

disposição espacial. O Conjunto Nacional é misto, ficaram escritórios e habitações, e ali há comércio e metrô. Então, é possível. Mas é preciso um grande consenso. O urbanismo é menos coisa feita do que associação dos homens.”

Uma importante referência para Libeskind e toda a sua geração, foi o projeto do edifício do MESP (Ministério da Educação e Saúde, projeto de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcelos, tendo Le Corbusier como consultor), que foi estudado nas aulas do professor Sylvio de Vasconcellos. Este projeto carrega, também exemplarmente, a possibilidade de se desenhar toda a quadra. Apesar da filiação as respostas de ambos foram distintas, atestando procedimentos diversos, que exprimem as condições específicas das cidades em que foram implantados.

O projeto do Ministério é de 1937 e, como se sabe, estabeleceu as bases para toda a discussão arquitetônica posterior. Foi a primeira oportunidade de se aplicar os “cinco pontos da arquitetura moderna” de Le Corbusier (pilotis, estrutura independente, aberturas horizontais, terraço-jardim e fachada livre). Vale lembrar que todos os pontos também estão presentes no Conjunto Nacional, quase vinte anos depois. No MESP, os edifícios pousam no solo, os volumes são configurados como peças que se conjugam, definindo a espacialidade de toda a quadra. O percurso não é definido, é praticamente descoberto e faz o solo natural passar sob a construção. Essa intenção se evidenciou quando Le Corbusier rejeitou o terreno destinado ao MESP, no centro da cidade, e tentou implantar o edifício em outro sítio, mais próximo à baía de Guanabara, local menos urbanizado. O edifício afirmaria uma contraposição à paisagem natural, onde os volumes seriam compostos contra um grande horizonte.

O desenvolvimento do projeto do MESP para o terreno atual, onde uma malha urbana já estava configurada por grandes edifícios definindo as calhas das ruas, acabou gerando um



<
MESP: Fachada sul e rua Pedro
Lessa, inserido na cidade

WISNIK, Guilherme - *Lúcio Costa*. Coleção
Espaços da Arte Brasileira. São Paulo,
Cosac & Naify, 2001

>
WISNIK, Guilherme
Lúcio Costa, p.20.

discurso arquitetônico ainda mais eloquente. A independência e liberdade do projeto para com a cidade existente suscitou configurações espaciais novas, em contraponto ao plano urbanístico de Alfred Agache para o centro do Rio.

“A solução alcançada pela equipe brasileira consistiu em implantar um bloco vertical no sentido da largura do terreno, recuperando a orientação norte-sul para as fachadas e a vista para a baía de Guanabara, assim como instalar os dois blocos anexos em lados opostos em relação ao volume principal, premissas que nortearam o primeiro projeto de Le Corbusier. Com efeito, o deslocamento do volume principal para o centro da quadra, contrariando as normas de ocupação do solo da cidade estabelecidas pelo arquiteto francês Alfred Agache, logrou conferir ao edifício um certo isolamento em meio à densa malha urbana. O recuo obtido permitiu a necessária verticalidade do novo partido. A quadra tornava-se assim, uma grande esplanada, uma praça edificada. Estabelecendo, em consequência, o salão de conferências no mesmo eixo da sala de exposições, foi possível obter maior continuidade no Conjunto, transformando os anexos em volume único. [...] Assim, muito diferentemente de um monumentalismo stricto sensu, o edifício realiza uma associação da pujança e da solidez próprias do repertório formal de Le Corbusier, com uma elegância nova. Se a crítica ao urbanismo moderno acusa a liberação total dos térreos de uma correlata desertificação do espaço de convívio, em que ambientes, desqualificados, tornam-se terra de ninguém, a inserção de edifícios modernos em densas malhas consolidadas, em casos felizes como o do MESP, representa um desafio absolutamente revolucionário e saudável. [...] Sua monumentalidade se define muito mais na relação ativa que estabelece com a cidade”.

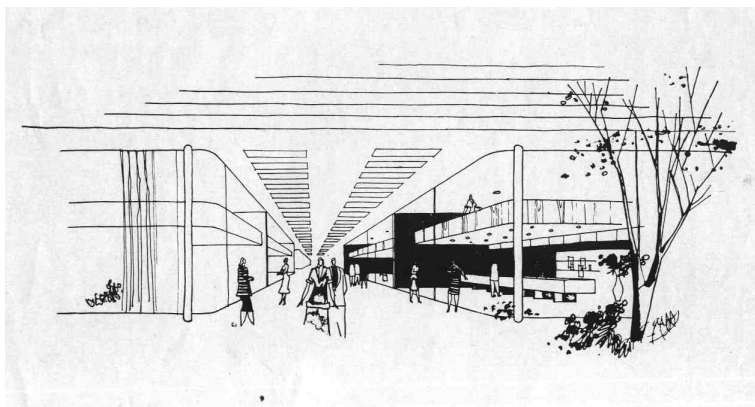
<
Croquis de Oscar Niemeyer
mostrando a evolução do MESP
a. projeto inicial
b. 1º projeto de Le Corbusier
c. 2º projeto de Le Corbusier
d. solução final

Fonte: COSTA, Lúcio - *Lúcio Costa: registro
de uma vivência*. São Paulo, Empresa das
Artes, 1995.

O partido de implantação do Conjunto Nacional, em comparação ao do edifício do MESP, é oposto. Aqui, a idéia era conferir densidade a uma cidade em formação. Os passeios cobertos, os percursos definidos por ruas/galerias e a configuração volumétrica da quadra têm a intenção de

acentuar um desenho para a nova metrópole.

A comparação entre as representações gráficas de ambos sugere a diferença entre posturas relativas aos entornos dos projetos. Os croquis de Oscar Niemeyer demonstram as várias soluções, tanto dos brasileiros, quanto de Corbusier, onde várias configurações de arranjos volumétricos foram experimentadas, porém o edifício sempre desenhado como um objeto autônomo à cidade. No caso do Conjunto Nacional todas as imagens inserem o edifício na paisagem construída. Em todas as imagens disponíveis sobre o projeto original de Libeskind, fica evidente, diferentemente dos desenhos do MESP, o desejo de inserção urbana comprometida com o espaço pré-configurado. A relação que o volume horizontal estabelece com as ruas circundantes traz o monumental edifício à escala do pedestre e estabelece um gabarito para as ruas em volta.



<
Perspectivas do projeto do
Conjunto Nacional, 1955
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

5.2. PERCURSOS

As plantas do projeto indicam caminhos a serem percorridos pelos transeuntes. A apreensão total do conjunto só é possível através destas travessias.

O pavimento ao nível do chão tem a clara intenção de dar continuidade ao percurso, da rua ao interior da quadra, porém conferindo-lhe a qualidade de estar protegido do sol e da chuva. Essa permeabilidade só foi possível com a elevação do volume sobre o piso de mosaicos de pedra deixando os conjuntos de lojas soltos no espaço interno da quadra. Os alinhamentos dessas lojas configuram galerias de aproximadamente onze metros de largura por cinco metros de altura, que têm um desenho muito peculiar, apesar da legislação urbanística. A legislação apontava que os pés-direitos mínimos para lojas, no térreo, seriam de quatro metros



e que as galerias deveriam ter, no mínimo, largura e pé-direito livres e desimpedidos correspondentes a 1/20 do seu comprimento.

A localização destas galerias nunca sofreu modificações desde o projeto original, independentemente das transformações ocorridas no processo.

Pode-se perguntar porque as esquinas não foram abertas, fazendo destes pontos de cruzamento urbano, as entradas do edifício. Se isso tivesse ocorrido, a idéia de configuração da quadra poderia se perder; assim, todas as esquinas foram ocupadas estabelecendo unidade ao conjunto. Existe uma dinâmica própria da confluência das ruas-galeria para um espaço central que configura uma praça. Nos primeiros desenhos de Libeskind os vértices dos blocos de lojas eram arredondados, acentuando a idéia de fluidez entre as ruas.

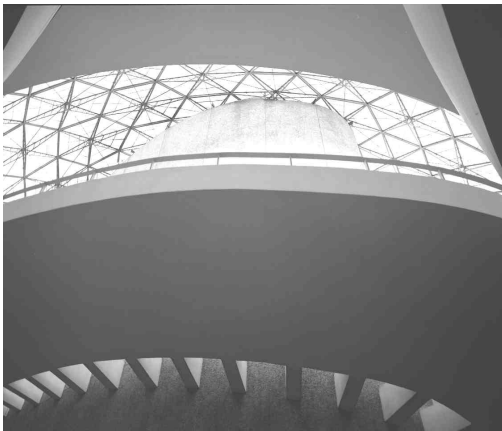
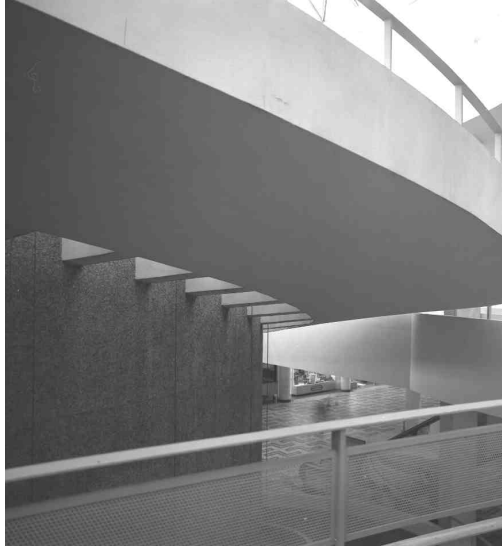
<
Passagens no térreo do edifício,
2003.

Fotos de Beate Viégas

Todas as ruas que configuram a quadra têm, no mínimo, uma entrada para o interior, e todos os blocos de apartamentos, desde o primeiro estudo, têm entradas diretas por estas, o que garante um endereço preciso. As calçadas externas foram valorizadas com os passeios cobertos e as lojas.

Somente uma galeria liga diretamente duas ruas opostas, a travessia com menor fluxo, da Rua Padre João Manoel à Rua Augusta. Todos os caminhos realizados para se cruzar internamente a quadra determinam, no percurso, um movimento de rotação em torno da praça central.

A continuidade do passeio arquitetural é sugerida por um volume elíptico que materializa esse movimento. Este volume central abriga os elevadores, que ligam as cotas do 2º subsolo ao terraço-jardim do 3º andar. A continuidade espacial pretendida pelo desenho das ruas se reforça com a presença das rampas em volta do volume elíptico, que estabelece, também verticalmente, fluidez ao percurso. As rampas têm grande importância visual para o interior do conjunto, refletem



<
Conjunto de rampas, 2003
Fotos de Bebetê Viégas

a luz do sol em seus planos inclinados, escultóricos, e deixam passar alguma luminosidade pela fresta que estabelece com o volume central. Essa materialização de um percurso ficou conhecida na proposta de Frank Lloyd Wright para a Museu Guggenheim de Nova Iorque, projeto iniciado em 1943, a obra, em 1956, e inaugurado em 1959.

Porém, no Conjunto Nacional, a presença de um volume central fechado, construído para abrigar os elevadores do bloco horizontal, prejudica a continuidade visual. Talvez isto explique a razão de haver uma certa intimidação ou desconhecimento da continuidade do passeio, inibindo o acesso aos andares superiores. O jardim ficou um pouco isolado das atividades de caráter coletivo que ocorrem no térreo, também pelo fato de nunca ter sido executado como uma grande área livre, conforme o projeto original. As escadas rolantes, posicionadas próximas às rampas, poderiam executar essa transição, porém, pela mesma restrição visual, não indicam os acontecimentos dos andares contíguos. Cabe a constatação de que uma cobertura geodésica daquelas dimensões poderia trazer grande luminosidade ao piso térreo, ou seja, à praça central. Isto poderia ter acontecido caso a passagem de luz não fosse obstruída.



5.3. DESENHO DO ESPAÇO COLETIVO

A distinção entre projetar para o poder público e para a iniciativa privada se anula no caso do Conjunto Nacional, pois, apesar de ser um empreendimento privado, confirma a necessidade do arquiteto atuar desenhando o espaço urbano coletivo. A separação entre arquitetura e urbanismo também se torna frágil, ou no mínimo duvidosa, diante da possibilidade de um edifício explicitar tamanha reflexão crítica sobre os rumos de construção da cidade.

Toda a organização dos programas permeados por ruas, passagens, praças, jardins e infra-estrutura, conferem ao edifício qualidades próprias de espaços urbanos, que certamente desenhavam uma cidade mais generosa e, portanto, menos excludente e segregadora.

<
Travessia da Av. Paulista, vista a
partir do nível do terraço do
Conjunto Nacional, 2003.

Foto de Bebete Viégas.



>
MILHEIRO, Ana Vaz
“O lugar a que chamamos São
Paulo”, in *Revista D’ART*, p.45.

<
Galeria Interna
Fonte: Revista Veja São Paulo, nº. 3,
janeiro 1997, ano 30

“A dádiva mais celebrada que uma cidade em construção, como São Paulo, pode oferecer à sua população é a qualidade pretendida por alguma da sua arquitetura ampliada pelo gesto de, com breves intervenções gerar um espaço urbano como um todo regenerador. Esse desafio aproxima-se do da arte total. É a possibilidade aberta pela construção de trechos, indícios de intenções fortes no propósito de reconstruir relações pacíficas, num ambiente de tensões violentas: entre edificados, entre edificados e infra-estruturas, entre infra-estruturas e gente. Intervir, contudo, em forma de manifesto, quer dizer, de maneira afirmativa, já que da arquitetura não se pode esperar neutralidade. O que não significa, nem se pode confundir, com isoladas manifestações formais de pendor exuberante, alheadas do resto, vaidosas e protagonistas. Pelo contrário, progredir no sentido da inauguração de mais lugares que contenham em si uma idéia de cidade e um ideal de coletivo”.

O arquiteto naquele momento atuava com a responsabilidade de sugerir programas, dimensionamentos e possibilidades inéditas de uso da técnica para a construção dos espaços de convívio social. Tinha o respaldo de uma sociedade que acreditava na arquitetura como uma atividade de interesse público, como manifestação cultural. A cada projeto se firmavam esses compromissos recíprocos, portanto dependia também do arquiteto a manutenção desta posição perante a sociedade.



5.4. COMPLEXIDADE PROGRAMÁTICA

Como já foi dito, a idéia de Tijurs no primeiro momento foi a de construir um hotel no terreno, que devido a impossibilidades legais foi abortada. Posteriormente decidiu construir um centro comercial voltado à venda de produtos da nova indústria que surgia no país. A idéia de conciliar o centro comercial à habitação partiu de David Libeskind, conforme seu próprio depoimento. Só a partir do desenvolvimento desta idéia é que surgiu a possibilidade de se desenhar, de fato, um trecho de cidade. Uma quadra inteira fora pensada como um modelo de cidade mais densa, onde programas diferentes fossem justapostos, e que desta proximidade pudesse emergir a qualidade da vida urbana idealizada para a grande metrópole brasileira em formação.

<
Fachada Al. Santos, 2003
foto de Ana Paula de Castro

A complexidade funcional proposta pelo Conjunto Nacional

imaginava dar continuidade ao vetor de crescimento da cidade, afirmado pela Rua Augusta. De certa forma, negou a setorização das funções urbanas, premissas ditadas pela Carta de Atenas. As revisões conceituais deste modelo urbanístico foram realizadas pelos próprios arquitetos, aparecendo em grandes obras.

O Conjunto Nacional foi projetado para, tecnicamente, amparar todas as necessidades do cidadão. Os catálogos de venda do edifício sublinham esta relação entre a arquitetura e os avanços tecnológicos provindos do surto industrial paulista. O empreendimento corresponderia a uma verdadeira unidade de habitação. *“Apesar de não terem sido realizadas exatamente como era previsto no projeto, indicam uma revolução no atendimento da atividade de morar”*. Importante ressaltar que muitos destes benefícios seriam, ainda hoje, um privilégio desfrutado por poucos. Os empreendedores imobiliários arriscavam, de fato, na procura de novos padrões de organização da vida, porém estabelecendo como interesse primordial os lucros. Assim, cabia ao arquiteto ampliar os horizontes de seu exercício profissional, respaldado pela sociedade. Parte do seu escopo de trabalho consistia na formulação dos próprios programas, questão que muitos arquitetos, hoje em dia, preferem atribuir ao mercado, se ausentando da responsabilidade profissional de sugerir novos rumos à cidade.

Alguns empreendimentos deste porte foram realizados em cidades brasileiras. O modelo tem origem nas Unidades de Habitação de Le Corbusier. Na Europa as cidades estavam sendo reconstruídas após a guerra, portanto existiam enormes áreas destruídas disponíveis à construção. A carência habitacional impulsionou a produção desses modelos de resolução dos problemas de moradia. No Brasil, esses grandes empreendimentos foram, na grande maioria, implantados no meio do tecido urbano, o que lhes conferiu uma identidade própria.

<

MENDONÇA, Denise Xavier de
op. cit., p.67.

>

Páginas seguintes: caderno de vendas

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



- a maior obra particular em construção na Capital paulista

- apoteose da Arquitetura e da Engenharia Brasileiras

CONJUNTO



o Cartão de Visita
DE SÃO PAULO PARA O MUNDO

Exposição e Informações
NO ESCRITÓRIO DAS OBRAS:
Rua Padre João Manoel, esq. de Alameda Santos
Telefone 31-1322
Diariamente das 9 às 22,30 hs.
Uma realização de
HORSA IMOBILIÁRIA S. A.
Subsidiária de
HOTEIS REUNIDOS S. A. - HORSA
Companhia Hoteleira Proprietária dos Hotéis

Jaraguá	• São Paulo	Excelsior Apartamentos - S.P.
Maratã	• • •	Excelsior
Cinelandia	• • •	Excelsior Copacabana - Rio

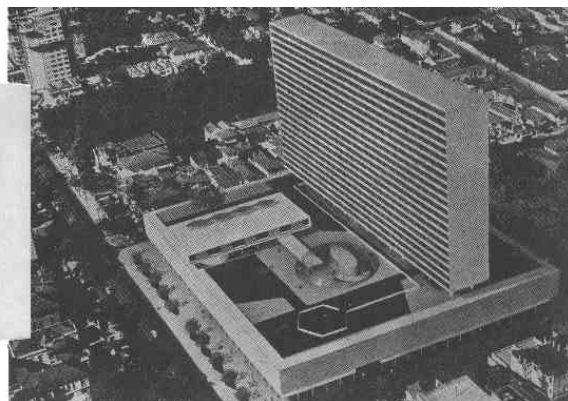
SÉDE SOCIAL - Praça da República, 146 - sobre loja - São Paulo



AVENIDA PAULISTA
RUA AUGUSTA - AL. SANTOS
RUA PADRE JOÃO MANOEL

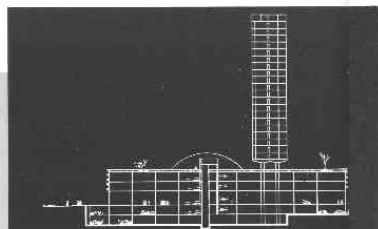
UM
EMPREENHIMENTO
QUE MARCA
UM

Século

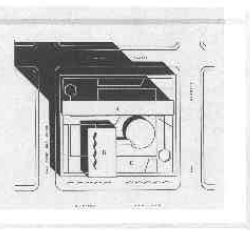


PERFIL de um Gigante

Aqui, em perfil e vista de cima, o Conjunto Nacional, um empreendimento que mantém perfeita independência entre os dois blocos, o Residencial e o Comercial, e a grandiosidade do conjunto dominando o Belevedere da Cidade: Avenida Paulista.



- DE TÉCNICA
- CONFÔRTO E
- VALORIZAÇÃO



Trata-se um empreendimento de significação internacional, devido ao caráter técnico de uma unidade arquitetônica (O) e estrutural, não foi nunca de antes, e não é agora.

Sua massa é a base de um grupo de torres, recorda dois pilares: o Residencial e o Comercial. A história do CONJUNTO NACIONAL tem um capítulo recente de técnica arquitetônica, que se iniciou, em 1950, na planta geral, no projeto de edificação, registrando, assim, o início da construção moderna e da permanência, vigília, demonstrando, e com a obra de um século para outros séculos, o CONJUNTO NACIONAL.

CONHECÊ-LO EM DETALHE SIGNIFICA ADMIRÁ-LO NO TODO

o
maior
empreendimento
das
paulistas
a
serviço
da
sua
comunidade



DUAS UNIDADES DISTINTAS

1 - Centro Comercial
2 - Bloco Residencial

O CONJUNTO NACIONAL é constituído por dois blocos, perfeitamente identificados: Bloco Comercial e Bloco Residencial. O Bloco Comercial integra vida e área de comércio e lazer. O Bloco Residencial forma um núcleo arquitetônico sobre o Bloco do Centro Comercial, com fronte voltadas para o Rio Pinheiros, tendo, porém, um terraço de 70,00 metros de extensão pública (para uma quadra). Todos os edifícios do Bloco Residencial têm, em suas próprias e independentes do Centro Comercial, localizadas em amplo jardim.





Centro Comercial

O Centro Comercial constitui o primeiro e o maior centro de comércio da América do Sul. Aproximadamente 350.000 m² ocupando um terreno de 14.500,20 m². É a maior obra de engenharia e arquitetura já realizada no Brasil.

- Ampla Garagem;
- Área em subterrâneo para Carga e Descarga;
- Sugar Marcação;
- Lavanderia;
- Centro Telefônico (Serviço Geral do Conjunto);
- Serviços de Correios e Telégrafos;
- Lojas para Fios Comerciais;
- Agências Bancárias;
- Caixa Econômica Federal;
- Conjuntos para Consultórios;
- Sede da Administração Geral;
- Restaurante, Salão de Chá, Confeitaria e Salão de Festas.



O Centro Comercial constitui o primeiro e o maior centro de comércio da América do Sul. Aproximadamente 350.000 m² ocupando um terreno de 14.500,20 m². É a maior obra de engenharia e arquitetura já realizada no Brasil.

Este centro, com sua ampla garagem, constitui o primeiro e o maior centro de comércio da América do Sul. Aproximadamente 350.000 m² ocupando um terreno de 14.500,20 m². É a maior obra de engenharia e arquitetura já realizada no Brasil.

O Centro Comercial constitui o primeiro e o maior centro de comércio da América do Sul. Aproximadamente 350.000 m² ocupando um terreno de 14.500,20 m². É a maior obra de engenharia e arquitetura já realizada no Brasil.

Centro Comercial

CENTRO DE LOJAS E SERVIÇOS

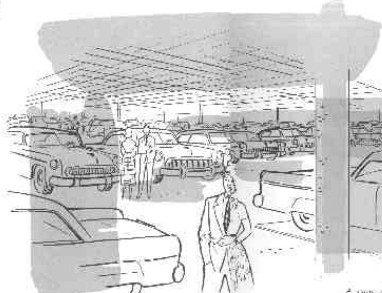
modernos conceitos de um centro de lojas, não se restringe a uma única função comercial. Outras funções precisam ser exercidas, além de que um centro deve ter sempre uma finalidade precisa, que é a de ATRAIR e MANter a clientela.

O Centro Comercial do CONJUNTO NACIONAL tem como principais finalidades: proporcionar ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.

São os seguintes os serviços e facilidades, que proporcionarão milhares de clientes:

Monumental Garage:

Sua extensão em 150.000 m² abriga o Centro Comercial, com um total de 15.000 veículos, com uma área de aproximadamente 15.000 m².



Serviços de

CORREIO E TELÉGRAFO AGÊNCIAS BANCÁRIAS:

Com a maior agência de correios e telégrafos, com uma extensão de 100 m², o Centro Comercial oferece ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.

CENTRO TELEFÔNICO - SERVIÇOS MÉDICOS:

Com a maior agência de telefonia, com uma extensão de 100 m², o Centro Comercial oferece ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.

CINEMA - RESTAURANTE E SALÃO DE CHÁ:

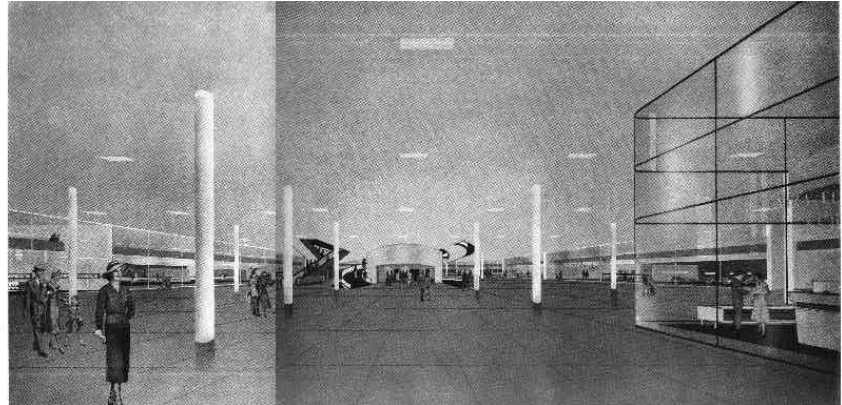
Com a maior agência de cinema, com uma extensão de 100 m², o Centro Comercial oferece ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.



Centro de Lojas

Lojas estrategicamente dispostas em um ambiente de alta qualidade, com uma variedade de produtos e serviços, oferecendo ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.

Além das lojas de produtos gerais, o Centro Comercial oferece ao cliente uma variedade de produtos e serviços, oferecendo ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.



Centro Científico

Um conjunto de edifícios e instalações, com uma variedade de produtos e serviços, oferecendo ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.



Os senhores Médicos e Dentistas são aqui convidados a meditar sobre as inúmeras vantagens desses Consultórios, que por sua localização e serviços auxiliares têm todos os requisitos para agradar a uma clientela exigente.



Importância do Bloco Científico com frente para a Avenida Paulista, Rua Augusta e Alameda Santos, com acesso a todas as linhas de transporte, com uma variedade de produtos e serviços, oferecendo ao cliente as melhores condições de atendimento e facilidade de acesso a todos os serviços.

Bloco Residencial

CONFORTO - DISTINÇÃO
NOBREZA

1.0
SER
DA

© 1994, o Departamento de Imprensa e Publicação do Conselho Nacional de Serviço Público e, para o efeito de copyright, o governo do Brasil. Reservados todos os direitos. É proibida a reprodução, total ou parcialmente, sem a autorização expressa do Conselho Nacional de Serviço Público, para os fins do CONSERVATÓRIO NACIONAL de Serviço Público, ou de qualquer outra entidade de serviço público, ou de qualquer outra entidade.

- 1 - Serviço regular de telefonia;
- 2 - Serviço especial de longitudes locais;
- 3 - Serviço telefônico de aparelhamento;
- 4 - Serviço de troca e rede;
- 5 - Atendimento suplementar de área;
- 6 - Serviço de gás aquecido;
- 7 - Todas as instalações do Centro Comercial;
- 8 - Serviço de gás aquecido.

Tudo isso, porém, não garante o êxito. Há, nesse processo, um dos fatores determinantes: o sucesso futuro de operações e investimentos que não só pode ocorrer, mas que pode não ocorrer. Assim, a decisão de investir não é definitiva.

6

IMPONENTES EDIFÍCIOS

Las partes, a su vez, están en todo o, detalles de conflicto, arbitrariamente ocasionales, dadas. La parte se dedica a una postura de destaque, en contraste con la idea de la totalidad, que es una gran idea.

[illegible]

CONJUNTO NACIONAL
Bloco Residencial

- | | |
|-----------|------------|
| Edificios | Guayupita |
| " | Jacirendy |
| " | Amanayara |
| " | Nhandoyera |
| " | Amanacy |
| " | Jurupat |

OFERECENDI

Apartamentos que são o Centro de uma rede de Serviços dedicados a tornar a vida melhor, mais confortável para a família paulistana.

Tudo é mais — tudo mais fácil — toda coisa simples — eis o princípio que orienta a planificação do CONJUNTO NACIONAL, eis a privacidade concedida às famílias paulistas nesses apartamentos.

De sua poltrona presidencial, em se efetuar de saudações, o Presidente construiu uma rede de serviços que se organiza no CONJUNTO NACIONAL, podendo oferecer, por sua vez, apartamentos a quem de tudo quanto foi até agora privado.

Consultórios
médicos-odontológicos
Restaurante
Cine-Teatro

aqui

numa
destas
plantas ...

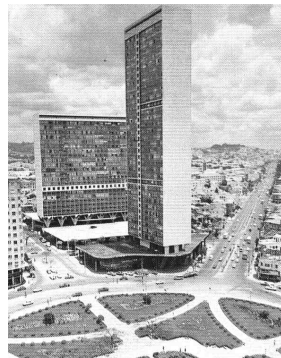
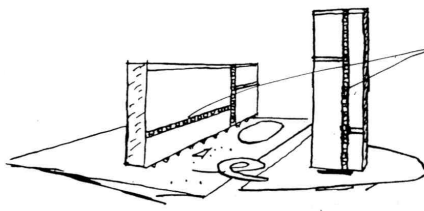
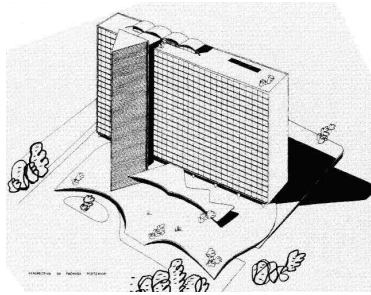
num
destes
edifícios ...

seu lar
próprio ...

COM AS MESMAS CARACTERÍSTICAS DE LUXO E CONFORTO

BLOCO RESIDENCIAL
Descrição dos Apartamentos

Os apartamentos todos do mesmo tamanho e Avenida Paulista, todos os apartamentos possuem Hall Social privativo, Águia Uva, um damascado português no Corredor, Biblioteca, Bar, Jardim da Inverno, Varanda com recente piso revestido, Sala de jantar, 2, 3 e 4 Dormitórios, um banheiro suíte e 1 banheiro, Cozinha, 2 e 3 banheiros sociais de grande luxo, Lavabo, Armários Embutidos e Boxe privativo, Capa Solo do Almoço, Águia Uva, varanda, dependências de escritório, quarto e W.C. - sempre no serviço com direito para suíte privativa. Todos os apartamentos com garagem, todos os apartamentos com direito para suíte privativa.



>
TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras:*
História do vazio em Belo
Horizonte. São Paulo, Cosac &
Naify, 1999, p. 217.

<
1ª fase do projeto do CJK.

<
1ª fase em construção.
Fonte: Teixeira, Carlos M. *Em obras:*
História do vazio em Belo Horizonte. São
Paulo, Cosac & Naify, 1999

Ver KOOLHAAS, Rem; MAU,
Bruce
“Bigness or The Problem of
Large”, in *Small, Medium,
Large, Extra-Large: Office for
Metropolitan Architecture*.

<
Projeto incorporando o terreno
situado à frente do
empreendimento original.

Fonte: BOTEY, Josep Maria. *Oscar*
Niemeyer. Barcelona, Gustavo Gili, 1997
(1a ed., 1996)

<
Conjunto construído.

Fonte: TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras:*
história do vazio em Belo Horizonte

Em Belo Horizonte foi projetado por Oscar Niemeyer, em 1951, o Conjunto Juscelino Kubitschek (CJK), impressionante pela sua escala. “O CJK anunciava uma nova época, um espírito novo, uma forma totalmente diferente de habitação: apartamentos pequenos em um condomínio com lavanderias, cinemas, hotel, museu, lojas, padaria, confeitaria, restaurante, salão de beleza, barbearia, piscinas, playground e rodoviária - tudo isso na pacata BH de 1951 e seus 350.000 habitantes. (...) Um edifício que representa toda ingenuidade, o otimismo e o exagero de seu tempo; uma minicidade que abriga espécies sociais variadíssimas - e que definitivamente não coincidem com a classe-alvo do projeto, a classe média então emergente”. A obra nunca foi finalizada completamente, inicialmente o prazo de execução era de três anos, porém até hoje está incompleto. A obra adentrou os anos de ditadura militar e evidentemente não agradou ao novo padrão de governo. Poucos equipamentos sociais foram construídos e os itens públicos como: teatro, cinemas, hotel e clube foram arquivados. Atualmente o CJK se encontra muito degradado, à espera de uma política administrativa compatível com sua escala e complexidade, como ocorreu com o empreendimento paulista.

O Conjunto Nacional abriga em único edifício várias atividades. Através de seus encontros, estas reagem criando a possibilidade de novos eventos urbanos. A capacidade de absorção dos diversos programas, incluindo suas alterações ao longo dos anos, sugere a questão: qual seria a essência de um edifício?

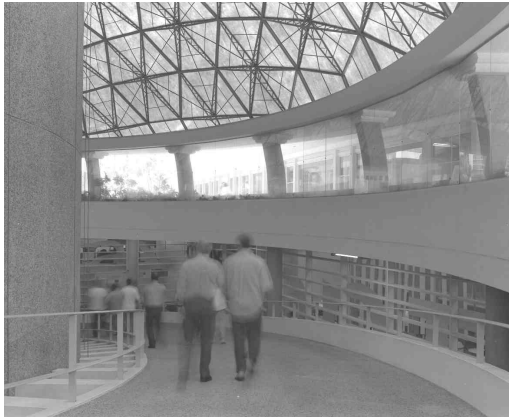


5.5. OUTRAS COTAS

A concepção de edifícios elevados sobre pilotis foi largamente difundida e, no Brasil, o edifício do MESP se tornou um paradigma desta solução. O edifício do Conjunto Nacional conjuga esta solução a uma lâmina horizontal que cobre toda a projeção da quadra. A criação deste volume suspenso transformou sua cobertura em um novo térreo, multiplicando a área do terreno. É neste solo criado que se desenvolve uma composição volumétrica com procedimentos semelhantes aos do MESP.

O terraço-jardim foi concebido como um espaço com características de uso público, uma praça elevada. A cota desta praça, aproximadamente quatro andares, permitiria uma visão ampla da paisagem paulista. A vista era desimpedida em todas as direções, pois a lâmina vertical flutuava sobre este plano horizontal, intermediado pelos pilotis.

<
Vista da Rua Augusta, a partir
do terraço, 2003.
Foto de Bebete Viégas.



<
Percurso vertical:
Garagem, Térreo, Andar
Comercial e Terraço, 2003.

Fotos de Bebete Viégas.

O acesso principal seria feito pelas rampas que ligavam todos os andares, desde o subsolo, até o nível do terraço. Essa solução permitiria uma continuidade do passeio público permeando todos os andares inferiores que passavam a fazer parte do desdobramento do térreo, ou seja, das ruas. A largura da rampa permitiria a passagem de um automóvel à cota do jardim elevado. As possibilidades espaciais, aí sugeridas, são inúmeras. Imaginar-se-ia uma cidade onde os deslocamentos verticais auxiliassem a resolução de novas questões urbanas.

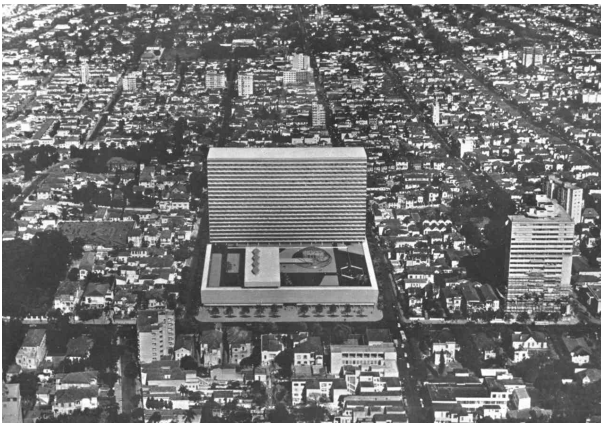
O espaço descoberto no terraço funcionaria como outra fachada do edifício, observando e sendo observada de diversos pontos de vista. Outra sugestão deste desenho é a continuidade deste patamar em outros edifícios, quadras ligadas por passarelas sobre as ruas laterais.

>
Ver página seguinte

As fotomontagens com a maquete do Conjunto Nacional (construída por Zanine Caldas) indicam o desejo de se estabelecer outras cotas possíveis para o desfrute das atividades cotidianas.

O desejo de criação de novas espacialidades se manifesta, também, na solução encontrada para o desenho dos subsolos. O raciocínio em corte possibilita que, neste modelo de cidade, o subsolo seja compreendido como infra-estrutura urbana.

Tomando-se como parâmetro este projeto, em que as garagens ocupam todo o subsolo da quadra e as entradas estão colocadas em ruas menos movimentadas, o motorista pode estacionar o veículo e se dirigir coberto a qualquer ponto da quadra, ficando exposta a fragilidade do modelo de cidade que ainda habitamos. Ao olhar para as quadras vizinhas, percebe-se que cada edifício resolve seus problemas isoladamente em seus lotes, que os níveis das lajes dos estacionamentos não coincidem uns com outros, que a Avenida Paulista é repleta de guias rebaixadas para a entrada de automóveis, cruzando o espaço destinado ao pedestre.



<
O terreno do Conjunto Nacional
e a fotomontagem da maquete
do projeto de D. Libeskind. A
lâmina vertical do Conjunto
Nacional indica o limite do platô
superior do espigão.

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

A solução encontrada para os estacionamentos e serviços complementares em subsolo nos leva a pensar em uma cidade construída com infra-estrutura racionalizada, na qual o subsolo pudesse servir como conexão a outras atividades urbanas. O mesmo raciocínio que imagina uma cidade funcionando com um novo solo em uma cota de nível a mais de dez metros do chão, poderia conceber um subsolo conectado a redes de transporte subterrâneo e a toda a infra-estrutura, que estaria sendo utilizada como instrumento precioso de desenho urbano.



5.6. HABITAÇÃO

A lâmina vertical abrigava as habitações que são a essência da cidade. Toda a eloquência do projeto original do Conjunto Nacional advém do fato deste se configurar como um trecho de cidade. Se não houvesse moradias todo o restante do programa não adquiriria o mesmo sentido.

Transpondo-se o pensamento do campo da literatura para a arquitetura: *“a marca modernista se percebe logo pelo rebaixamento do poético dos temas elevados para a trivialidade do cotidiano e da fala corriqueira”*.

A intenção de Libeskind não era construir um edifício monumental, apesar de suas grandes dimensões. Para o sucesso desta operação transformou-se o edifício de apartamentos, muito alto, em um pano de fundo de todo o conjunto, ressaltando a volumetria dos outros blocos mais

>
ARRIGUCCI JR., Davi
Coração Partido, p.56.

<
Fotografia que demonstra a
composição original do projeto
de Libeskind, hoje alterada.

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind



próximos do chão.

>
NAVES, Rodrigo
“Madeira sobre madeira”, in
Madeira sobre madeira,
pp.29,30.

“Obviamente não foi a arte moderna que inventou do nada essas admiráveis relações entre homens e formas que ampliam nossas capacidades, fazendo-nos experimentar relações de uma nova ordem. No entanto cabe, sim, à arte moderna a criação de um outro tipo de escala e de relações que expandiu ainda mais aquelas possibilidades, ao livrá-las completamente de vínculos religiosos, políticos e narrativos, e sobretudo ao estabelecer formas que estivessem à altura da nova esfera pública e democrática(...) Essa nova esfera pública transforma profundamente o sentido do monumento tradicional, na medida em que põe de lado qualquer tentativa de se impor pelo apequenamento do observador, afirmando ao contrário sua autonomia. As estruturas que impulsionam a si mesmas supõem indivíduos e sociedades que, igualmente, sejam capazes de repotencializar a existência, criando os critérios de uma melhor convivência, bem como o modo de efetivá-los”.

>
TELLES, Sophia S.
“Lúcio Costa: Monumentalidade
e Intimismo”, in *Revista Novos
Estudos* nº. 25, p.85,86.

<
Parque Guinle, projeto de Lúcio
Costa, 1948.

Fontes: COSTA, Lúcio - *Lúcio Costa:
registro de uma vivência*. São Paulo,
Empresa das Artes, 1995.
WISNIK, Guilherme - *Lúcio Costa*. Coleção
Espaços da Arte Brasileira. São Paulo,
Cosac & Naify, 2001

A fachada para a Paulista, na primeira versão, foi concebida como um enorme plano, composição geométrica de cheios e vazios conferindo movimento à mesma. A intenção era diminuir o impacto visual do grande sólido. Assim, essa fachada (predominantemente voltada para o norte) estabeleceria para o interior dos apartamentos uma luminosidade controlada por elementos vazados, aproximando-se mais da luminosidade criada pelos cobogós do que pelos brises de concreto da lâmina horizontal. *“O fato é que o uso do cobogó é radicalmente diferente do significado do Brise-soleil, embora ambos estejam aparentemente cumprindo uma mesma função. O cobogó tem o caráter de elemento de justaposição, sua escala é artesanal e é uma variante das treliças, que protegem o interior das casas coloniais. Do lado externo, o efeito do rendilhado adquire o valor de uma superfície e, portanto, de vedação. Como é claro, o seu encantamento maior se produz pela vista interior, ao difundir uma luminosidade rebaixada e íntima. [...] O brise-soleil, invenção de Le Corbusier, é, ao contrário, um recurso para manter a noção de exterioridade, de abertura para fora,*

sem prejuízo da proteção contra o sol”.

A solução, no projeto de Libeskind, previa um desenho gráfico para a superfície que se acentuaria com o jogo de luz e sombra, os planos vazados ressaltam a idéia da estrutura independente dos vedos. A estrutura também seria um importante elemento na composição, acentuando a horizontalidade da lâmina.

Essa membrana de proteção externa ficaria solta da caixilharia do edifício, pois tanto os dormitórios quanto a sala (com vista para a avenida) se abririam para varandas. Revelava-se uma forte intenção de construir verdadeiras casas brasileiras a uma cota nunca antes imaginada, baseadas nas definições de Costa e nos estudos que Libeskind fez enquanto trabalhava no IPHAN. Este tipo de solução foi usado pelo arquiteto em muitos outros projetos de moradia.

Como no edifício Copan, que na época estava em obras, não há diferenciação entre os apartamentos menores e maiores, imaginava-se que vários tipos de famílias, com poder aquisitivo diferente entre si, poderiam viver sob o mesmo endereço, exteriorizando um conceito de cidade diferente do atual. *“Em seu aspecto formal o Conjunto Nacional parece ter como objetivo reduzir o caráter único do evento arquitetônico em favor do caráter normativo do protótipo. A uniformidade de suas elevações esconde a presença do específico”.* O Copan, projetado por Oscar Niemeyer, em função de sua escala urbana, provavelmente conferia segurança aos jovens arquitetos que queriam propor edifícios de mesmo porte.

As residências e outros edifícios residenciais de Libeskind têm a característica de configurar planos e volumes opacos para o exterior. Texturas de materiais, cobogós, elementos vazados, brises, painéis artísticos, azulejos são tratamentos comuns às superfícies desses projetos. A composição espacial de volumes não identifica as aberturas da construção, sugerindo que as residências devam preservar a intimidade dos moradores. Para o interior da edificação existe, sempre, um grande domínio do

<

MENDONÇA, Denise Xavier de
op. cit., p.131.

>
ANELLI, Renato.
Rino Levi: arquitetura e cidade,
p.95.

grau de luminosidade e os ambientes têm sempre uma mediação para o exterior, seja através de varandas, pátios, iluminações zenitais. Esse procedimento de introspecção atesta uma preocupação comum a alguns arquitetos em São Paulo, como é notório nas casas de Rino Levi. *“Levi criava a possibilidade de continuidade entre salas e jardins, o que permitia a convivência cotidiana do morador com a vegetação ao ar livre, instrumento para recompô-lo dos desgastes da vida metropolitana”*. O ritmo de crescimento da metrópole, ao mesmo tempo em que fornecia a possibilidade de acesso a todos os benefícios da vida urbana, contraditoriamente, tornava a cidade ameaçadora pela sua escala e incapacidade de gerenciamento. Talvez o desenho das moradias revele uma intenção de recolhimento a uma escala que, complementarmente, fosse uma mediação à da vida na metrópole.



5.7. COMPREENSÃO DAS DIVERSAS ESCALAS URBANAS

O projeto de David Libeskind procura estabelecer relações apropriadas às diversas escalas urbanas proporcionadas por uma edificação deste porte, ou seja, à rua, à quadra, à avenida e à metrópole.

Toda a volumetria do conjunto estabelece noções de referência do espaço a partir de seus espectadores, em vários pontos de vista. Primeiro, a marquise, que separa a caixilharia da vitrine em duas partes, uma para o público e outra superior, que é a sobreloja. Este elemento estabelece a escala para o pedestre. A seguir, as lâminas horizontais, que têm um tratamento volumétrico homogêneo obtido pelos brises. Esses aumentam a noção de profundidade da quadra em perspectiva, conferindo-lhe a noção de movimento em velocidade, acentuando a nova percepção da dinâmica da vida urbana, na

<
Calçada da Av. Paulista, sob a
marquise, 2003

Foto de Bebete Viégas.



<
Rua Augusta e Al. Santos, 2003

Fotos de Bebete Viégas.

qual os veículos motorizados começam a estabelecer outras relações espaciais. A terceira apreensão do espaço do conjunto é estabelecida pelo volume do Restaurante e Salão de Festas, que se debruça sobre a Avenida Paulista, conferindo a esta uma relação recíproca de apreciação do espetáculo urbano. Esta construção colocada sobre o jardim desfaz a simetria do conjunto. Suas fachadas, perpendiculares à avenida, garantem a visão em perspectiva da Paulista e colocam esse volume como um ponto focal da pista. Por fim, a lâmina vertical independente do terraço superior revela a situação geográfica privilegiada da construção. Uma leitura precisa da topografia da cidade que pretendia ser a grande metrópole. O *skyline* do espigão central começava a ser definido e a assumir a construção de um marco perene da paisagem paulistana, que diferentemente do Rio de Janeiro, só encontrava no pico do Jaraguá sua referência visual natural. O edifício de aproximadamente 80 metros de altura praticamente dobra a altura do espigão, pois este tem uma diferença média de cotas, em relação às margens dos rios Pinheiros e Tietê, de 100 metros.

>
PINI, Sandra M. Alaga
op. cit., p.77

<
Av. Paulista. Volume do
restaurante se projeta sobre a
avenida, 2003.

Vista da Av. Paulista a partir do
terraço-jardim, 2003.

Fotos de Bebete Viégas

A comparação entre o projeto do Conjunto Residencial do Pedregulho e o Conjunto Nacional, além de identificar duas formas distintas de articular habitação a seus complementos, indica a forma pela qual os projetos revelam a situação geográfica em que se encontram. Nos dois projetos fica explícita a intenção de beneficiar os usuários com a vista proporcionada pela situação topográfica: no Conjunto Nacional *“As fachadas principais, aquelas voltadas para a Avenida Paulista e Alameda Santos, são abertas para o exterior, com amplas janelas horizontais, contínuas e, ao contrário do que acontece no bloco horizontal, convidam quem está no seu interior a olhar para fora e desfrutar de um horizonte mais distante. Essas fachadas principais coincidem com o maior comprimento da lâmina e, portanto, com a maior amplitude da paisagem. As secundárias, isto é, as laterais voltadas para as Ruas Augusta e Padre João Manoel, são fechadas e estreitas, e assim reforçam a importância das maiores”*. E para Reidy, “o



>
BONDUKI, N., Affonso Eduardo
Reidy, p.83.

<
Vista do Pico do Jaraguá, a
partir da cobertura do edifício,
2003.

Fotos de Bebete Viégas

>
BONDUKI, N.,
ibidem.

>
BRUAND, Yves
op. cit., p.230.

<
A partir das vistas norte e sul,
compreende-se a relação do
edifício com o território
metropolitano, 2003.

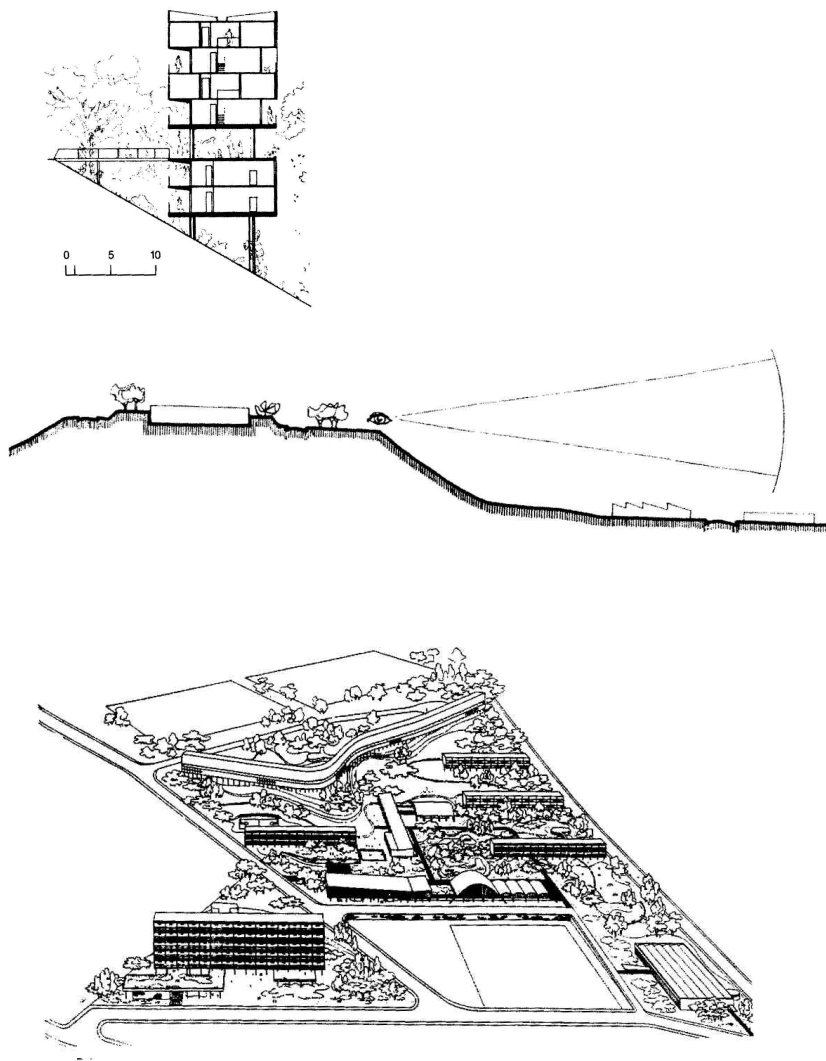
Fotos de Bebete Viégas

terreno destinado a este fim mede cerca de 50 mil metros quadrados e está situado na encosta oeste do morro do Pedregulho, sobre o qual se acham localizados os principais reservatórios de distribuição de água da cidade. Sua conformação é irregular e a topografia muito acidentada, apresentando um desnível de cerca de 50 metros. A orientação desfavorável, devido ao excesso de insolação vespertina, num local de clima quente, é compensada pela magnífica vista panorâmica sobre o fundo da baía de Guanabara que se descortina das habitações”.

Duas cidades, dois arquitetos, duas soluções: o “Rio de Janeiro é uma cidade que teve o seu desenvolvimento condicionado a uma topografia difícil. Expandindo-se por praias e vales, espremida entre as montanhas e o mar [...]”, onde a presença da paisagem natural sempre condicionou todo o ambiente urbano, estabelecendo as referências. Assim, o edifício curvo do Pedregulho reforça uma situação existente, incorpora uma condição natural. “De fato, conforme o próprio Reidy admitiu quando lhe fizemos a pergunta, se quer procurar uma fonte de inspiração do traçado do grande prédio de Pedregulho, é preciso remontar muito mais longe no tempo: é na Inglaterra do século XVIII, nos crescentes de Bath, que ela pode ser encontrada. Os dois locais apresentavam uma evidente semelhança, com suas colinas que dominam um vasto panorama desimpedido”.

Em São Paulo estava sendo construída uma nova geografia e o Conjunto Nacional é um marco desta nova paisagem.

Le Corbusier talvez tenha intuído algumas destas questões. A primeira visita do arquiteto à América do Sul foi em 1929, quando elaborou alguns desenhos que contêm propostas urbanas para as cidades que visitou. São Paulo e Rio de Janeiro foram objetos de seus estudos e seus croquis revelam um diagnóstico das condições particulares de sua composição natural, aspecto que demonstra qual foi o principal interesse do arquiteto pela condição sul-americana. Seus projetos revelam



>
KAMITA, João Masao
Espaço moderno e país novo,
p.02.

>
KAMITA, J. M.
idem, p.23.

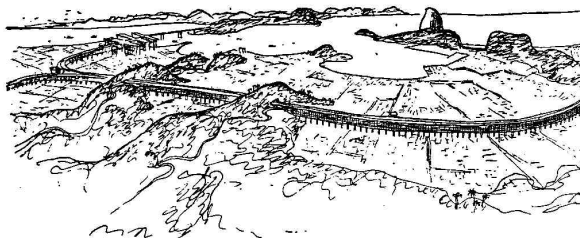
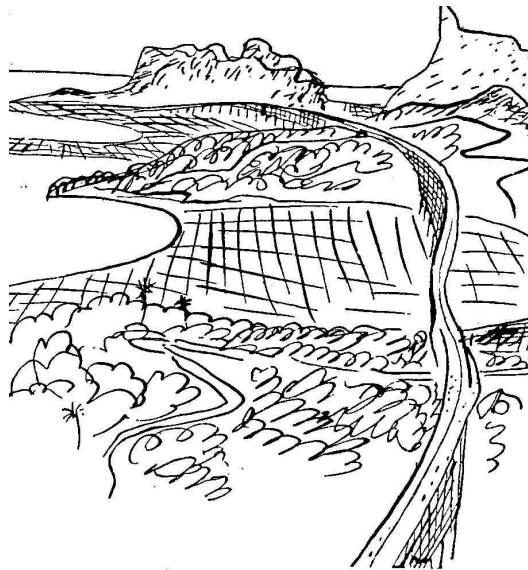
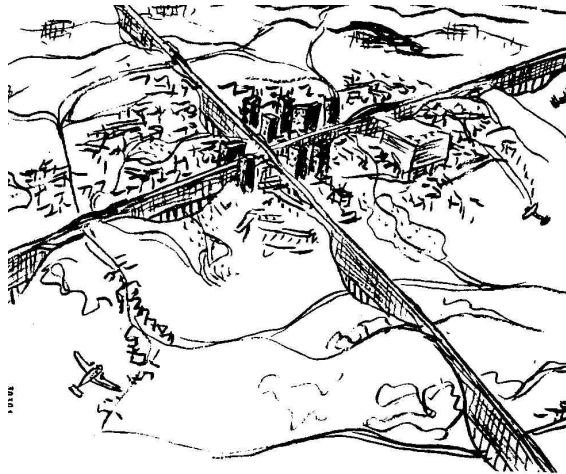
<
Reidy, Pedregulho, 1946
Fonte: BONDUKI, Nabil. *Afonso Eduardo
Reidy*, São Paulo, Instituto Lina bo e P. M.
Bardi, Lisboa, Ed. Blau, 1999

<
Reidy, primeira versão do
Conjunto Residencial de
Pedregulho, 1946
Fonte: BONDUKI, Nabil. *Afonso Eduardo
Reidy*, São Paulo, Instituto Lina bo e P. M.
Bardi, Lisboa, Ed. Blau, 1999

<
A construção da paisagem
paulistana em 2003.

Foto de Bebete Viégas.

uma aproximação “fenomenológica da paisagem como base para a solução arquitetural” e demonstram uma total indistinção entre urbanismo e arquitetura. “São Paulo é um desafio à parte: como construir a paisagem numa cidade sem paisagem? [...] Aqui afigura-se a solução de uma mega-estrutura de desenvolvimento bastante linear. Nem anexo, nem prolongamento como em Buenos Aires ou Montevideú, mas antes estrutura que corta o tecido existente da cidade, impondo-se às demais construções e à acidentada topografia. O marco urbano em São Paulo é o elemento redefinidor da paisagem. Enfatadamente, Le Corbusier reforça a imponência e a dominância da estrutura sobre o entorno ao cruzar em ângulo de 90° os dois braços que a compõe. [...] A proposta mais dramática de todas, sem dúvida, é a do Rio de Janeiro. Ao contrário de Buenos Aires, onde a natureza parece pouco generosa, ou São Paulo, cuja paisagem indiferenciada impunha uma intervenção decisiva, o Rio deslumbra por sua exuberância natural. De navio ou de avião, o choque da paisagem da baía da Guanabara sobre Le Corbusier é imediato e a ela o mestre prontamente se entrega. O desafio estava lançado, e pode ser resumido nas palavras do amigo Blaise Cendrars, que já se encontrava no Brasil: não importa o que façam com seu pequeno urbanismo, serão sempre subjugados pela paisagem”. Provavelmente Reidy e Libeskind conheciam muito bem estes desenhos feitos por Le Corbusier.





Le Corbusier, plano para São
Paulo, 1929

fonte: LE CORBUSIER, *Précision*, in
KAMITA, João Masao. *Espaço moderno e
país novo*. São Paulo, FAUUSP, 1999



Le Corbusier, plano do Rio de
Janeiro, 1929

fonte: LE CORBUSIER, *Précision*, in
KAMITA, João Masao. *Espaço moderno e
país novo*. São Paulo, FAUUSP, 1999



5.8. LEGISLAÇÃO

O projeto do Conjunto Nacional só pôde ser realizado, pois foi aprovado na prefeitura municipal antes de 1957. Esta área construída somente pôde ser alcançada porque em julho de 1957, com o projeto já aprovado pela prefeitura, passou a vigorar a lei 5261, que aplicava o coeficiente de aproveitamento. *“Prevvia que o coeficiente de aproveitamento do lote não deveria ultrapassar o índice 6 para prédios comerciais e índice 4 para edifícios de habitação coletiva. Limitava a densidade residencial líquida a 600 habitantes por hectare e exigia que cada habitação correspondesse à 35 m2 de área do lote”.*

>
MEYER, Regina M. P.
op. cit., p.169.

<
Perspectiva do conjunto,
montada sobre foto do local.

fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

Atualmente o edifício ultrapassaria os limites do coeficiente de aproveitamento e das taxas de ocupação da legislação atual. Os recuos obrigatórios também não estariam sendo respeitados,

impossibilitando que o projeto fosse aprovado pela legislação urbanística. Resta saber se a mudança da legislação trouxe reais benefícios urbanísticos à cidade.

A limitação dos coeficientes de aproveitamento não resultou em respostas satisfatórias aos seus pressupostos. A extensão da mancha urbana acarretou problemas infra-estruturais de locomoção, redes de serviços, administração, além de facilitar a especulação imobiliária.

O Conjunto Nacional se torna, portanto, um exemplo de desenho urbano negado pela própria cidade, impossibilitando seus pares. Após quase quatro décadas de sua construção, convém a reavaliação de procedimentos de projeto que ofereciam outros desenhos à cidade. A leitura da obra permite uma interpretação crítica dos fatos históricos.



>
Ver IACOCCA, Ângelo
op. cit., p.112.

5.9. DIMENSÃO URBANA

Edifícios do porte do Conjunto Nacional, que abrigam uma população diária de, aproximadamente, 35.000 pessoas, necessitam de uma organização administrativa compatível. De fato, funciona com a dinâmica de um trecho da cidade, talvez um bairro.

O projeto de arquitetura permitiu que, apesar de todas as intervenções, revisões e acidentes pelos quais passou, o edifício mantivesse a integridade de seu partido. Como um plano diretor que conseguisse se adaptar às transformações sociais e técnicas de uma cidade, este plano fora concebido com intenções claras: desenho.

<
Foto aérea da Av. Paulista
fonte : BASE S.A.
faixa-22 foto-0122 mai 2002

O edifício, no primeiro momento, foi ocupado pela elite paulistana; posteriormente houve uma grande desvalorização

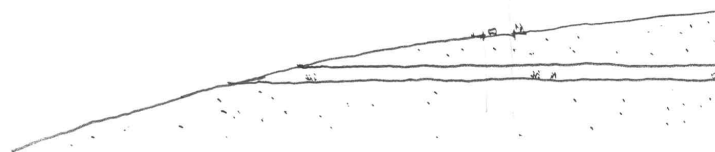
do imóvel, permitindo usuários com nível de renda inferior, e assim, sucessivamente o Conjunto Nacional vai abrigando as mudanças oriundas de uma dinâmica que não é a arquitetura que determina, porém a ela se adapta. O edifício acaba revelando, ao longo de sua história, formas de organização da sociedade neste espaço, inclusive com suas contradições. Assim, quem sabe um dia, entenda-se a importância da área livre no terraço jardim e aquela possa ser devolvida à cidade.

Libeskind, ao ser perguntado sobre quando teria sido o ano da inauguração final da obra, respondeu que a obra nunca terminara.

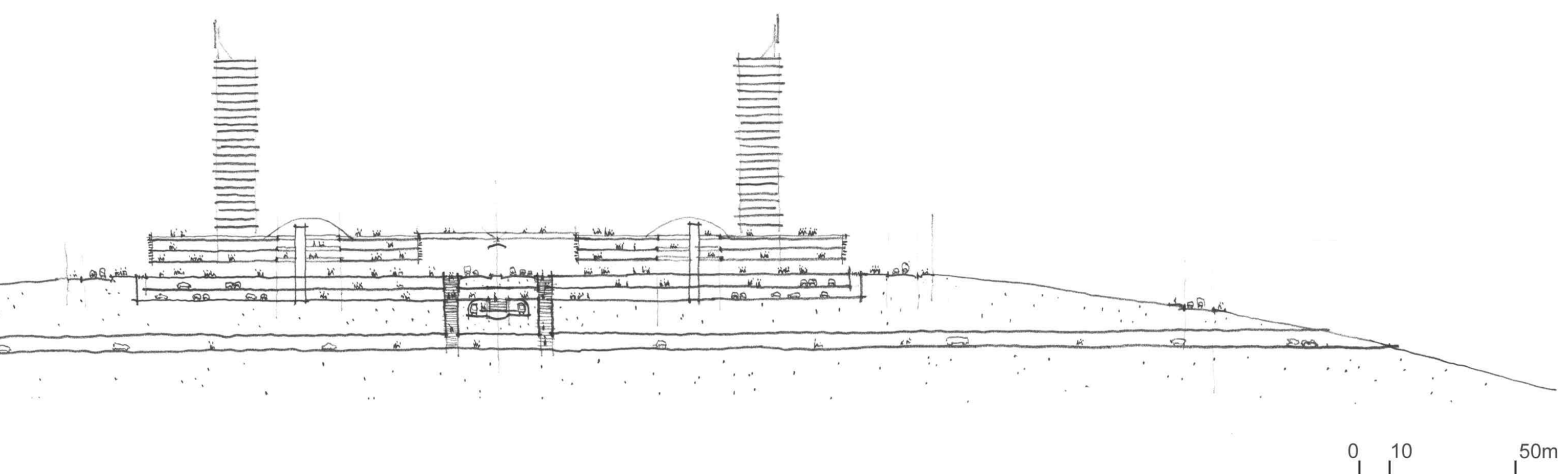
“O que desenha a imprevisibilidade da vida é uma construção, nítida e rigorosamente técnica, mas que não determina fim, modo e meio, programa. Ampara a indeterminação, a imponderabilidade da liberdade individual, aquilo que nos obriga a arrumar o território, a reconformar a natureza, suas forças e manifestações, com vigor técnico tal que possamos flutuar livremente, libertos das dificuldades e das angústias dos desastres. [...] Contemplar a arquitetura como algo acabado e pronto, como se pensava em certas épocas do passado, é uma questão superada enquanto elogio excessivo da representação em lugar da realização. Não se pode imaginar um projeto com uma finitude premeditada. A grande questão da arquitetura está na não finitude da ação. A realização do habitat humano supera a idéia de algo pronto e estabelecido”.

<

ROCHA, Paulo M. da.
“A cidade para todos,”
in Paulo Mendes da Rocha,
p.171.



5.10. UM DESENHO



6. CONCLUSÃO

O interesse no projeto do Conjunto Nacional é realçado se entendido, não como fato isolado, e sim, inserido no processo cultural brasileiro. A obra é um exemplo preciso da qualidade de uma produção arquitetônica da década de 50, que dialogava com outras manifestações sociais e artísticas.

Os projetos procuravam expressar uma visão otimista quanto ao futuro das cidades, que através da questão da técnica, construiriam a espacialidade do habitat humano no território. Ao exercício da arquitetura se colocava, portanto, um compromisso social, e seu discurso deslocava antigos focos de interesse da profissão. A formulação desses problemas, por parte dos arquitetos, exigia como resposta ações projetuais contundentes, que acabavam conferindo qualidade aos trabalhos.

Passado algum tempo, pode-se questionar, como nos lembra Roberto Schwarz, sobre o “(...) confronto entre *idéia* e *resultado*, entre o que um movimento promete e o que ele cumpre no seu desempenho efetivo (...) Lembrar(ia) uma boa reflexão de Adorno, segundo a qual as ideologias não são mentirosas pela sua aspiração, mas pela afirmativa de que esta tenha se realizado. Qual o significado, qual o partido que a crítica de arte pode tirar deste espaço entre aspiração e realização, e sobretudo entre obra individual e tendência geral? Nesse sentido, como ficam as experiências modernistas de que mal ou bem se formaram as noções de beleza de nossa geração e da anterior, noções de que não saberia abrir mão?(...) Foram absorvidas pela modernização sem deixar resíduo crítico? E como se liga ao destino da arquitetura a diferença tão tangível entre as casas modernas bonitas e feias?”

<

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*, p.204.

O estudo pormenorizado dessas obras pode significar avanços quanto às questões acima mencionadas. A leitura dos próprios projetos, neste caso o Conjunto Nacional, podem suscitar questões que venham dar sua contribuição num esforço de restabelecimento de rumos à atividade do arquiteto no Brasil.

A trajetória pessoal de David Libeskind reflete também o estágio cultural que o país vivia, e de como esse clima influenciaria decisivamente a concepção do projeto do Conjunto Nacional. Como já foi visto, o arquiteto estudou pintura em Minas com Guignard, quando conheceu Franz Weissmann, Amílcar de Castro, entre outros. Presenciou o surgimento político de JK e a construção do projeto para a Pampulha, de Oscar Niemeyer. Formou-se arquiteto, ainda em Belo Horizonte, onde foi aluno do professor Sylvio de Vasconcellos, que o levou para trabalhar no IPHAN. Lá, tomou contato com a obra de Lúcio Costa e dos demais intelectuais que faziam parte do Instituto. Ao chegar a São Paulo foi recebido por Luis Saia, que o apresentou aos freqüentadores do “clubinho” do IAB, do qual faziam parte os expoentes da arquitetura e das artes plásticas paulistas.

Além do mais, a capital paulista, na década de 50, “*deixa(va)*

>
ARRUDA, Maria Arminda do
Nascimento. *Metrópole e
Cultura: São Paulo no meio
século XX*, p.70.

de ser apenas aglomeração, espaço de relações mercantis ou de produção industrial, passando a ser fundamentalmente um conjunto cultural a exprimir modos diversos de significação, de exercício de poder, de emergência e de acomodações de conflitos. (...) As comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo -1954- decantam o conjunto das questões referentes às noções de Modernização, Modernidade, Modernismo.(...) O evento exprimia, na verdade, o desejo de projetar uma imagem da São Paulo progressista e moderna”.

Diante deste processo cultural, muitas ações já estavam introjetadas no momento de concepção dos projetos arquitetônicos, o que explica a grande quantidade de exemplos que se tornaram referências projetuais, porém, não resta dúvida, de que só os bons arquitetos conseguiam dar forma a esse sentimento.

O Conjunto Nacional sugere a idéia de que o seu desenho reflita a concretização de um projeto coletivo. Provavelmente, um arquiteto com 26 anos só conseguiria conceber um projeto desta qualidade e complexidade se estivesse interpretando um desejo coletivo. Talvez isso responda à dificuldade de David Libeskind em comentar seu próprio trabalho, quando interrogado: “eu só tive uma semana para entregar o estudo ao Tijurs, esse é o meu projeto mais simples”.

O Brasil talvez tenha vivido neste período um momento em que Modernidade e Modernização tenham caminhado juntas, revelando as contradições de um país atrasado e injusto, porém, que através da ação de alguns setores da sociedade, tenha possibilitado se imaginar diferente. Apesar de restritas, as conquistas foram efetivas. *“Após ter demonstrado que a arquitetura moderna brasileira ainda é expressão de uma sociedade capitalista, é preciso reconhecer que, no interior daquela sociedade, esta representa as instâncias de progresso contra as instâncias mais mesquinhas do conservadorismo, a cultura contra a especulação”.*

>
ARGAN, Giulio Carlo “Arte
Moderna no Brasil”, in
Depoimento de uma geração
(edição revista e ampliada)
p.173,174.

A conjunção dos vários fatores permitiu aos artistas brasileiros

articular as vanguardas internacionais a uma visão artística própria: *“se a Bossa Nova é samba ou jazz, se é evolução natural da cultura musical brasileira ou adaptação de um modelo importado. É uma pergunta ociosa: o próprio samba, afinal, finca parte de suas raízes em gêneros estrangeiros como a polca e a habanesa; o tango brasileiro de Ernesto Nazareth deve às mazurcas de Chopin tanto quanto ao choro e ao maxixe. O que faz a grandeza da música popular brasileira não é a existência de uma linguagem nacional ‘pura’ nem de gêneros estritamente populares, mas a capacidade de fundir e adaptar técnicas e estilos das proveniências mais variadas. (...) Aquela música (Bossa Nova) era expressão de uma sociedade mais articulada, e essa sociedade representava a elite- não a elite do poder, mas a elite da cultura, a mesma que se reconhecia na arquitetura de Niemeyer, nos jardins de Burle Marx, nos relevos espaciais de Hélio Oiticica, na prosa de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela primeira vez o Brasil oferecia ao mundo uma imagem que não era apenas sedutora pelo exotismo, mas relevante pelo projeto modernizador que propunha.(...) A partir de 1964, a utopia foi aparentemente enterrada por uma industrialização brutal e totalitária, mas continua ressurgindo teimosa, nas músicas, nos livros, nos projetos arquitetônicos, nas obras de arte, nos campos de futebol”.*

Muitos dos protagonistas dessas ações estão por aí, como demonstra o próprio arquiteto David Libeskind que, através de seus depoimentos, tornou possível este trabalho. Trabalho este de arquiteto, no sentido em que procura estabelecer parâmetros atuais para ações futuras, projetos. Transpondo-se da música para a arquitetura, nas palavras de Paulinho da Viola: *“(...) Mas vou lhe dizer: não sinto saudade. Não preciso sentir saudade. A música brasileira me parece uma coisa tão, tão recente... Uma mistura de várias coisas, na situação mais adversa, algo de extremamente diversificado e rico, num espaço muito curto de tempo. Não dá para sentir saudades. Nossa música popular de massa tem o quê? Uns 70 anos. Meu pai tem 83! Então, não tenho saudade. A música está presente. Eu faço assim: está aqui”.*

<

MAMMì, Lorenzo "Uma promessa ainda não cumprida", in *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 10/12/00.

>

Av. Paulista e Conj. Nacional, 2003
Foto de Belete Viégas

<

Paulinho da Viola, Entrevista a Arthur Nestrovski e Nuno Ramos in *Caderno Mais*, Folha de São Paulo 25/08/02, p.11,12.



7. REFERÊNCIAS

7.2. BIBLIOGRAFIA

AB'SABER, Aziz Nacib. *Geomorfologia do sítio urbano de São Paulo*. Tese de doutoramento, São Paulo, FFCLUSP, 1957.

ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e preto: uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

ALMEIDA, Eduardo L. P. Riesencampf. *Habitação: Consumo, Produto, Projeto*. Tese de doutoramento, São Paulo, FAUUSP, 1972.

ALY, José Augusto Fernandes. *Discussão acerca do papel urbano dos edifícios: estudos e propostas para áreas em renovação*. Dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 2000.

ANELLI, Renato; **GUERRA**, Abílio; **KON**, Nelson. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, EDUSP/ Studio Nobel, 1993.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo, EDUSP, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo, Página Aberta, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.\

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo, Ática, 2000.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido - uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, EDUSC, 2001.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify/ FUPAM, 1999.

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

ARTIGAS, Rosa (org). *Paulo Mendes da Rocha*. Textos de Paulo Mendes da Rocha e Guilherme Wisnik, São Paulo, Cosac & Naify/ Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/ Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AYRES NETTO, Gabriel. *Código de obras*. São Paulo, Lep, 1955 (5a. ed.).

AZEVEDO, Aluizio. *O Cortiço*. São Paulo, Martins Fontes, 1962.

BARONE, Ana Claudia Castilho. *“Team X: arquitetura como crítica”*. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2002.

BENJAMIN, Walter. *“Paris, a capital do século XIX”* In: Kothe, F.R. (org.). W. Benjamin. São Paulo, Ática, 1985, pp. 30-43.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BONDUKI, Nabil Georges. *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo, Estação Liberdade/ FAPESP, 1998.

BONDUKI, Nabil Georges. *Afonso Eduardo Reidy*. São Paulo, Instituto Lina bo e P.M. Bardi, Lisboa, Editora Blau, 1999.

BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997 (1a ed., 1996).

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

BUCCI, Angelo. *Anhangabaú, o Chá e a Metrópole*. Dissertação de mestrado, São Paulo, FAUUSP, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8a ed. (1a ed., 1965), São Paulo, T.A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas cidades, 1998.

COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. New York, Oxford University Press, 2002.

CONDURU, Roberto. *Vital Brazil*. São Paulo, Coleção Espaços da Arte Brasileira, Cosac & Naify, 2000.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

CURTIS, William J. R. *Le Corbusier: ideas and forms*. London, Phaidon, 1986.

DÉAK, Csaba e SCHIFFER, Sueli Ramos (orgs.). *O processo de urbanização no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1999.

FAORO, Raymundo. "A questão nacional: a modernização" in *Revista de Estudos Avançados* 6(14), São Paulo, 1992.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1998.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

FIGUEROA ROSALES, Mário Arturo. *Habitação coletiva em São Paulo. 1928-1972*. Tese de doutoramento, São Paulo, FAUUSP, 2002.

FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo, Cortez/ EDUSP, 2000.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *O edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritório em São Paulo*. Dissertação de mestrado, São Paulo, FAUUSP, 1996.

GLOGOWSKI, Suzana. *David Libeskind: Pesquisa de sua obra*. Trabalho de graduação interdisciplinar, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, 1997.

HITCHCOCK, Henry-Russel; **JOHNSON**, Philip. *The international style*. New York, W.W. Norton and Company, 1995.

IACOCCA, Angelo. *A conquista da Paulista: Conjunto Nacional*. São Paulo, Peirópolis, 1998.

KAMITA, João Masao. *Espaço moderno e país novo*. Tese de doutoramento, São Paulo, FAUUSP, 1999.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Coleção Espaços da Arte Brasileira, Cosac & Naify, 2000.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo, Nobel/ EDUSP, 1990.

KOOLHAAS, Rem; **MAU**, Bruce. "Bigness or The Problem of Large" *In: Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*. Rotterdam, 010 Publishers, 1995.

LAMPARELLI, Celso Monteiro. *O ideário do urbanismo em São Paulo em meados do século XX/ Louis-Joseph Lebreton e a pesquisa urbano-regional no Brasil*. Cadernos de Pesquisa do LAP, São Paulo, FAUUSP, mar-abr 1995.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

LEFÈVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo, Documentos, 1969.

LEME, Maria Cristina da Silva (coord.). *Urbanismo no Brasil: 1895-1965*. São Paulo, Studio Nobel, FAUUSP, FUPAM, 1999.

LEMONS, Carlos. *Alvenaria Burguesa: história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. Tese de livre docência. São Paulo, FAUUSP, 1983.

LEMOS, Carlos A. C.. *Arquitetura brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, EDUSP, 1979.

LEMOS, Carlos. *Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo, EDUSP, 1999.

LEMOS, Carlos. “Da arquitetura roceira à célula viva de concreto”, In: *Folha de São Paulo (Edição do Sesquicentenário da Independência)*. São Paulo, 03/09/72, p.02-04.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

LIMENA, M. M. C.. *Avenida Paulista: as imagens da metrópole*. São Paulo, EDUC/ FAPESP, 1997.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

MAMMI, Lorenzo. “Uma promessa ainda não cumprida” In: *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 10/12/00.

MARTINS, Carlos A. F. “Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lúcio Costa, 1929-1936”, In: *Revista Caramelo*, n.06, São Paulo, GFAU/FAUUSP, 1993.

MENDONÇA, Denise Xavier de. *Arquitetura Metropolitana - São Paulo década de 50*. Dissertação de mestrado, EESC, São Carlos, 1999.

MEYER, Regina M. P.. *Metrópole e Urbanismo - São Paulo anos 50*. Tese de doutoramento, São Paulo, FAUUSP, 1991.

MILHEIRO, Ana Vaz. “O lugar que chamamos São Paulo” In: *Revista D’Art*. São Paulo, Publicação da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Número 9/10, Novembro 2002.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole*. São Paulo, Difel, 1970.

NAVES, Rodrigo. “Madeira sobre madeira” In: *Madeira sobre madeira*. BRACHER, Elisa. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

NAVES, Rodrigo. “Uma ética do risco” In: *Amilcar de Castro*, org. TASSINARI, Alberto. São Paulo, Cosac & Naify, 1997.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Otília Arantes (org), São Paulo, EDUSP, 1998.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Aracy A. Amaral (org.), São Paulo, Perspectiva, 1981.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

PINI, Sandra Maria Alaga. *Arquitetura Comercial e Contexto - um estudo de caso: o Conjunto Nacional*. Dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 2000.

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1976.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo, Brasiliense/ PubliFolha, 2000.

REALE, Ebe. *Brás, Pinheiros, Jardins, 3 bairros, 3 mundos*. São Paulo, Pioneira de Estudos/ EDUSP, 1982.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Algumas experiências urbanísticas no início da República: 1890-1920*. Cadernos de Pesquisa do LAP, São Paulo, FAUUSP, jul-ago 1994.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Racionalismo e proto-modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo, FBSP, 1997.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo e outras cidades: produção social e degradação dos espaços urbanos*. São Paulo, Hucitec, 1994.

ROCHA, José Caribe da. *Um homen de fazimentos*. São Paulo, Edições do Autor, 1991.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo, Studio Nobel, FAPESP, 1997.

ROLNIK, Raquel; **KOWARICK**, Lúcio; **SOMEKH**, Nádia (orgs.). *São Paulo: crise e mudança*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de (org.). *A promoção privada da habitação econômica e arquitetura moderna: 1930/1964*. São Carlos, Rima, 2002.

SANTOS, Milton. *Metrópole corporativa fragmentada: o caso de São Paulo*. São Paulo, Nobel, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo, EDUSP, 1997.

SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores, 1997.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939*. São Paulo, Studio Nobel/ EDUSP/ FAPESP, 1997.

SOUZA, Maria Adélia de. "Produção e apropriação do espaço metropolitano: a Avenida Paulista em São Paulo" In: SANTOS, Milton et al. *A construção do espaço*. São Paulo, Nobel, 1986.

TAFURI, Manfredo; **CACCIARI**, Massimo; **DAL CO**, Francesco. *De la vanguardia a la metropoli: critica radical a la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

TEIXEIRA, Carlos M.. *Em obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

TELLES, Sophia Silva. "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo", In: *Revista Novos Estudos*, n.25. São Paulo, CEBRAP, out.1989.

TELLES, Sophia Silva. "Notas para um artigo", In: *Revista Caramelo*, n.03, São Paulo, GFAU/FAUUSP, out.1991.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum iconográfico da Avenida Paulista*. São Paulo, Ex-Libris/ J. Fortes Engenharia, 1987.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo, Editora 34, 1996.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura: dois estudos*. Goiânia, MEC/ SESU/ PIMEG- ARQ/ UCG, 1983.

WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo, Coleção Espaços da Arte Brasileira, Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo, Pini/ ABEA/ Fundação Vilanova Artigas, 1987.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira (edição revista e ampliada)*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Alberto; **LEMO**S, Carlos; **CORONA**, Eduardo (org.). *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo, Pini, 1983.

7.2. Periódicos Consultados

Acrópole

AD Arquitetura e Decoração

Brasil Arquitetura Contemporânea

Caramelo

Habitat

L'architecture d'aujourd'hui

Projeto

8. APÊNDICES

Foram vários os encontros realizados com o arquiteto David Libeskind ao longo do desenvolvimento de todo o trabalho e, decerto, não serão os últimos.

Libeskind nunca quis gravar nenhuma conversa, apesar da minha insistência. Sempre alegou timidez diante do gravador, voz fraca em função de problemas de saúde e, principalmente, desconfiança da própria memória. Tal atitude revela um certo recolhimento, coerente com a posição que o arquiteto assumiu em sua trajetória profissional. Demonstra, também, um desejo de que seus projetos sejam seu discurso mais eloquente.

Não gravamos nada. As discussões devem ter sido mais espontâneas por esse motivo. No entanto, o que me interessou nestas conversas foi o fato das informações já estarem filtradas

pelo tempo.

Seus depoimentos foram as principais fontes de informação e estruturação de toda a pesquisa, por isso, senti a necessidade de registrá-los para não perdê-los. Com este procedimento, assumi a responsabilidade de deixar a memória falar, mesmo correndo os riscos de algum eventual erro ou esquecimento. Os depoimentos depois de transcritos foram revisados por Libeskind, que sugeriu pequenas correções, feitas sem alterar o tom e o formato do texto. O que nos importa é o conjunto dos acontecimentos, estes fornecem dados para a compreensão geral de um período importante de nossa produção cultural.

A primeira reunião foi realizada em novembro de 2000, no escritório de Libeskind, um sobrado, no bairro de Perdizes, em São Paulo. Essa primeira conversa foi retraída, truncada, porém muito importante, pois o autor do projeto do Conjunto Nacional deixava de ser, para mim, apenas um nome.

Libeskind me passou diversas informações sobre o projeto, questões que foram aprofundadas nas conversas seguintes. No entanto, mais importante foi encontrá-lo em seu escritório. A sala com uma mesa de trabalho, uma biblioteca com livros de arquitetura, fotos de projetos, desenhos e uma montagem fotográfica com o modelo do Conjunto Nacional, um de seus primeiros projetos.

O cenário completava, em parte, a figura do novo personagem, resultado desta primeira impressão: o arquiteto do Conjunto Nacional.

A segunda reunião só foi marcada em julho de 2001, e a partir deste encontro começamos a nos ver com mais frequência, quase sempre em sua residência na Rua Atibaia, bem próxima ao escritório.

A residência foi projetada em 1961, pelo próprio arquiteto. A arquitetura normalmente comunica as idéias de seu autor,

neste caso, ainda mais.

O terreno destinado à construção da residência foi comprado num momento em que o Pacaembú era dividido em grandes glebas, configurando pequenas chácaras. O lote se originou de um desmembramento da propriedade vizinha. Libeskind conta que dali se via o Espigão Central e todo o vale do Pacaembu. A casa se acomoda em um terreno com frente para duas ruas, porém, como é comum neste bairro, as ruas têm uma grande diferença de nível. O arquiteto optou por implantar a casa no alto, com entrada pela rua de cima. Escalonou os níveis de assentamento da construção no intuito de diminuir o muro de arrimo para a rua mais baixa.

Toda a entrada da casa é um jardim, construído em função de uma árvore enorme, um Pau-Ferro, mais velho que a casa. A residência aparece para a rua como um plano horizontal baixo e praticamente cego, se expressando através dos materiais de acabamento e da volumetria. A árvore é o elemento vertical da composição.

Somente ao entrar na casa é que se compreende a distribuição do programa, pois o partido foi definido pelo corte longitudinal. O espaço de entrada está meio nível acima da sala e piscina e abaixo do escritório e dormitórios. Aproveitando-se do grande desnível do terreno, abaixo do nível da sala foi feito um ateliê com uma janela para o interior da piscina, solução que o arquiteto ensaiou outras vezes. No nível da entrada, localizam-se a cozinha, as áreas de serviço e a sala de jantar. Todos os espaços se comunicam visualmente e, assim, a leitura do projeto é completa.

Depois da primeira apreensão da residência do arquiteto, passa-se a reparar nos objetos dispostos em seu interior: mobiliário de Joaquim Tenreiro e Sérgio Rodrigues, desenhos de Flávio de Carvalho; telas de Guignard, Manabu Mabe, Di Cavalcante, Bandeira, Pancetti e Di Prete; esculturas de Franz Weissmann, Bruno Giorgi, Francisco Stokinger e Victor

Brecheret; além dos desenhos e pinturas do próprio Libeskind.

Grande parte da segunda conversa foi realizada no bar da casa, um balcão de madeira maciça desenhado pelo arquiteto, que costumava detalhar todo o espaço interior de seus projetos. Novamente tudo o que foi discutido sobre o Conjunto Nacional foi secundário frente à constatação de que havia ali mais que um arquiteto recolhido em seu ofício: era um momento afirmativo da cultura brasileira dando suporte ao arquiteto.

>

Residência David Libeskind,
2002

Fotos de Bebete Viégas













8.1. DEPOIMENTOS

David Laub nasceu no dia 24 de novembro de 1928, em Ponta Grossa, no Paraná. Seus pais haviam chegado alguns anos antes, vindos da Polônia. Foram para o sul do Brasil, pois havia alguns parentes por lá, além da colônia polonesa de origem judaica.

Com um ano de idade, porém, sua família se mudou para Belo Horizonte. O pai, comerciante, vendia material dentário por todo o estado de Minas Gerais. Em função destas viagens, começou a comprar peças antigas para alguns museus. No início eram santos barrocos que os padres vendiam a preço muito baixo, ninguém dava valor àquelas peças. Este momento, no entanto, coincidiu com as primeiras pesquisas a respeito do passado colonial brasileiro realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rapidamente o

interesse pelas peças começou a aumentar e o pai de David Libeskind se tornou um comerciante de antiguidades. Seus clientes eram figuras importantes do cenário cultural mineiro, entre eles, o professor de arquitetura Sylvio de Vasconcellos.

Libeskind sempre gostou de desenhar e era incentivado pela família. Foi através de um amigo de ginásio que tomou contato com o curso ministrado pelo artista plástico Alberto da Veiga Guignard.

Juscelino Kubitschek, que, nas palavras do próprio Libeskind, tinha um olho clínico para as artes, convidou, em 1942, o carioca Guignard para montar este curso de artes. O artista, por sua vez, convidou o jovem Franz Weissmann para as aulas de escultura e Edith Behring para as de gravura.

As aulas eram realizadas em um galpão dividido em dois salões, dentro do Parque Municipal de Belo Horizonte. Os alunos tinham liberdade para escolher o exercício a ser desenvolvido e não necessitavam de matrícula. Guignard os observava, fazendo comentários sobre os trabalhos. Era um curso livre, local de produção.

Amílcar de Castro, que naquela época preferia fazer desenhos de modelo vivo, se tornou um dos colegas de turma de Libeskind. O arquiteto tem em sua casa alguns trabalhos de Weissmann, que neste período exercia importante influência na formação de Amílcar. Libeskind conta que diferentes críticos de arte avaliaram esse material de Weissmann sem conseguir definir a autoria das obras.

Os desenhos sempre despertaram mais interesse em Libeskind. O professor Guignard não permitia que seus alunos utilizassem lápis com grafite macio, preferia os de ponta dura para registrar todos os traços. Exigia que os alunos utilizassem o lápis grafite conhecido como 2H, ao contrário dos professores de Belas Artes, que ensinavam a desenhar com carvão, obtendo vários “efeitos”, que supostamente corrigiriam eventuais erros.

>

Parque Municipal de Belo Horizonte

Alberto da Veiga Guignard

Óleo sobre madeira 0,38x0,48

fonte: VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola de Guignard na Cultura Modernista de Minas, 1944-1963*, MG: Companhia Empreendimento Sabará, 1988





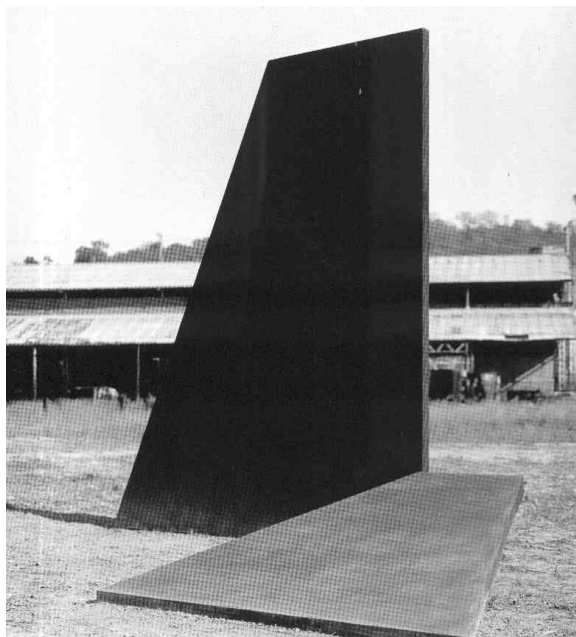
Ouro Preto -
Alberto da Veiga Guignard
Fonte: AD - *Arquitetura e Decoração*,
ilustração para o artigo "O passado
glorioso reavivando o espírito de nossa
tradição" do autor Pe. José Alves Motta
Filho, nº 09, jan/fev 1955

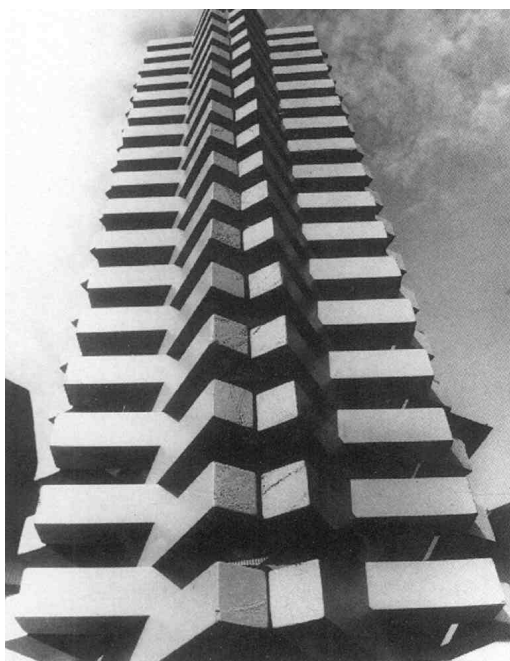


Ouro Preto -
David Libeskind
Fonte: VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola de
Guignard na Cultura Modernista de Minas,
1944-1963*, MG: Companhia
Empreendimento Sabará, 1988



Esculturas -
Amilcar de Castro
Fonte: Fotografias de Pedro Francisco in:
Amilcar de Castro, São Paulo, Cosac &
Naify, 1997





Esculturas de Franz Weissmann

Fonte: ROELS JR., Reynaldo (org.). *Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro, CCBB, 1998

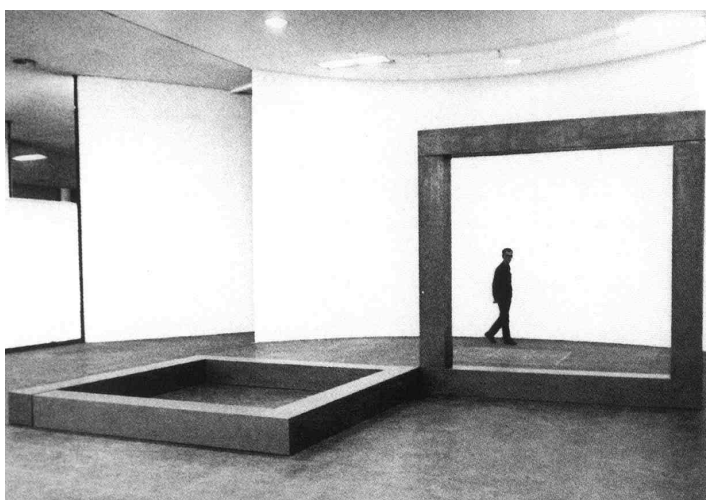


Figura Linear - Franz Weissmann

Fonte: ROELS JR., Reynaldo (org.). *Franz Weissmann, uma retrospectiva*. Rio de Janeiro, CCBB, 1988



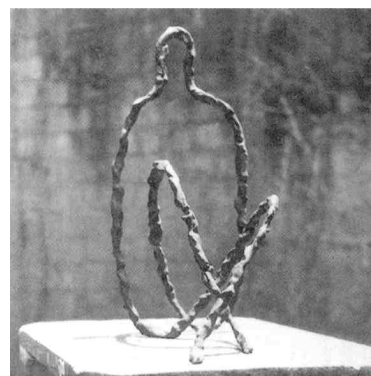
Escultura - Franz Weissmann

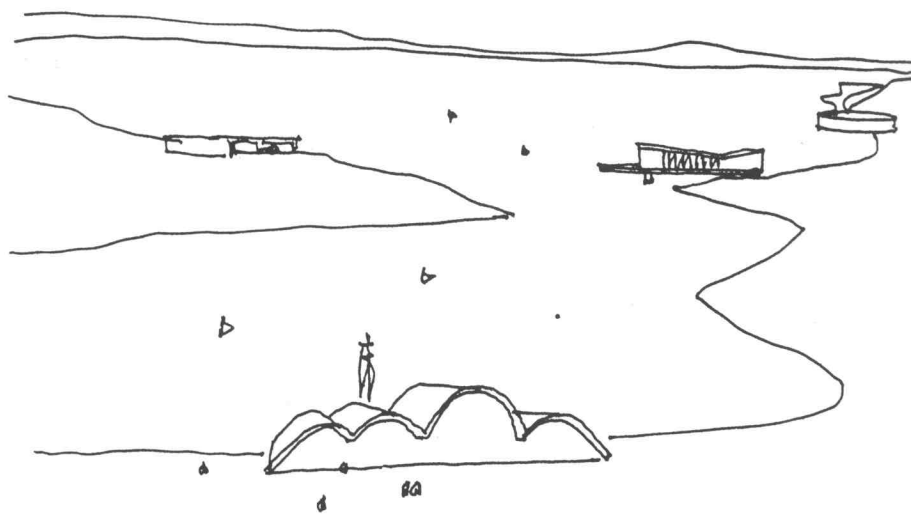
Fonte: ROELS JR., Reynaldo (org.). *Franz Weissmann, uma retrospectiva*. Rio de Janeiro, CCBB, 1988



Torso de Mulher - Amilcar de Castro, 1946 - pátina de Guignard

Fonte: VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola de Guignard na Cultura Modernista de Minas, 1944-1963*, MG: Companhia Empreendimento Sabará, 1988





Guignard surpreendeu Libeskind ao enviar seus desenhos para o 52º Salão Nacional de Belas Artes, em 1947, no Rio de Janeiro, com uma carta de recomendação sobre o jovem desenhista. Libeskind participou da mostra, juntamente com alunos mais experientes de Guignard.

A escola foi despejada do galpão onde funcionava em 1948, e acabou ocupando uma obra inacabada e praticamente abandonada, a cinquenta metros da antiga sede. A obra era para o Teatro Municipal de Belo Horizonte, um projeto de Oscar Niemeyer, onde hoje funciona o Palácio das Artes. Guignard ocupou o piso superior e Weissmann, o subsolo. As lajes não possuíam nenhum acabamento e as ferragens ficavam expostas. Segundo Libeskind, Weissmann, em contato com este material, começou a trabalhar com o aço, retorcendo as barras. Este material, no entanto, se perdeu quando uma delegacia policial requisitou o espaço onde estavam guardadas, Weissmann estava fora do Brasil e nada pôde fazer.

Libeskind manteve o contato com os antigos amigos, mesmo depois de se mudar para São Paulo. Até hoje comenta que Guignard foi seu grande mestre, afinal para ele, o desenho é um só, tanto para arquitetura quanto para artes plásticas.

Neste momento a decisão de se tornar um pintor estava tomada, porém foi visitar as obras da Pampulha, de Oscar Niemeyer, e seu interesse por arquitetura foi revelado. Segundo o próprio Libeskind, “imediatamente resolvi que gostaria de tentar trabalhar a vida inteira fazendo obras como aquelas”.

Em 1948, foi estudar arquitetura na Universidade Federal de Minas Gerais. O curso era recente e muito influenciado ainda pelo ensino de Belas Artes. Assistiu aulas de composição decorativa ministradas por Raffaello Berti, professor que admirava como arquiteto e pela habilidade técnica com a aquarela. As aulas de história da arquitetura brasileira, porém, despertaram seu maior interesse. O professor era um antigo conhecido da família, Sylvio de Vasconcellos. As aulas serviram

<
Croquis da Pampulha -
Oscar Niemeyer
fonte: BOTEY, Josep Ma. - *Oscar Niemeyer*.
Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 2a. edição
(1a. edição, 1996)

como uma das fontes para a aproximação às obras e teorias de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Mies Van der Rohe.

A arquitetura moderna brasileira estava ampliando sua produção em todo o país, porém as obras eram ainda muito recentes. Libeskind comenta a importância, para seu aprendizado, de ter conhecido pessoalmente as obras de Niemeyer em Belo Horizonte.

As revistas de arquitetura também fizeram parte deste momento de formação. Em Belo Horizonte eram editadas a Revista Engenharia e Arquitetura, e a revista do centro acadêmico da faculdade de arquitetura. Além disso, a Revista Acrópole já circulava por todo o país, trazendo as novidades da arquitetura moderna.

O Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, já estava construído, e existia material farto sobre este projeto para as aulas ministradas por Vasconcellos, em Minas Gerais. Ainda hoje Libeskind ressalta a influência que estas aulas provocaram sobre toda turma.

Vasconcellos era diretor do IPHAN em Minas Gerais e convidou seu aluno para estagiar no Instituto. Nesse período, Libeskind tomou contato com a obra de Lúcio Costa, o que foi fundamental para o desenvolvimento de seu trabalho. As viagens às cidades históricas mineiras, sobretudo Ouro Preto, eram constantes. Muitos levantamentos de residências, igrejas e monumentos foram feitos. Realizou vários desenhos que hoje fazem parte do arquivo do Instituto. Estudou a arquitetura colonial brasileira e o desenvolvimento de sua obra posterior demonstra esse aprendizado.

A partir do terceiro ano de curso, alugou uma sala, em conjunto com um colega de turma, Décio Corrêa Machado, começando a desenvolver alguns trabalhos. Construiu uma casa em Belo Horizonte para Ângelo Aurélio Lobo, que foi amplamente publicada à época. A casa se apoiava em pilares

tubulares de aço, solução estrutural inovadora, segundo o arquiteto. Contava ainda com um painel executado pelo amigo Weissmann, prática que se tornou constante em seus trabalhos seguintes. Outro projeto desta fase é uma residência construída em Goiânia, para José Felix.

Realizou um projeto que, durante um congresso de estudantes, recebeu o primeiro prêmio. Formou-se em 1952, com o título de melhor aluno da turma. Belo Horizonte, no entanto, não oferecia as condições que aspirava para desenvolver sua vida profissional.

São Paulo representava uma opção que proporcionava maior liberdade para um profissional migrante. A cidade oferecia oportunidades para os que vinham de fora, e seduzia pelo que prometia.

Libeskind chegou a São Paulo trazendo uma carta de recomendação do antigo professor Sylvio de Vasconcellos para procurar o arquiteto Luís Saia, seu amigo, que era diretor do IPHAN em São Paulo. Saia o apresentou a diversos arquitetos, como Oswaldo Bratke e Vilanova Artigas, em cujos escritórios procurou emprego, sem sucesso. Foi, então, procurar trabalho por conta própria.

No início, morou numa pensão na rua General Jardim, próxima ao Instituto de Arquitetos do Brasil. Começou a freqüentar o clubinho do IAB nos finais de tarde, e se tornou amigo de artistas e arquitetos residentes em São Paulo. A lista é enorme, entre eles, Abelardo de Souza, Franz Heep, Oswaldo Bratke, Fábio Penteado, Roger Zmekhol, Eduardo Kneese de Mello. Entre os artistas estavam Flávio de Carvalho, os do Grupo Santa Helena, sendo Rebolo o maior frequentador, e os concretistas, entre eles, Waldemar Cordeiro.

Ocupou o cargo de diretor artístico do IAB e, em 1956, organizou uma exposição individual de Guignard, seguida de uma conferência de Lourival Gomes Machado.

Segundo o arquiteto, os escritórios e ateliês ficavam muito próximos, no centro da cidade, e os artistas e arquitetos freqüentavam os mesmos lugares. Esta proximidade foi importante para a difusão das idéias. David comenta que a cidade foi ficando muito grande a partir deste período, o que contribuiu para a dispersão e desagregação das pessoas. “O mal de cidade grande”.

Um amigo de juventude de Belo Horizonte, Antônio Maurício da Rocha, assumiu importância fundamental nesses primeiros anos de Libeskind em São Paulo, conseqüentemente em sua trajetória profissional. O amigo era filho de um antigo professor da Faculdade de Minas e Energia, que se tornara um grande empresário. A família tinha sociedade comercial com Dácio de Moraes, empresário influente, que também trabalhava no ramo de incorporações e construções.

Em São Paulo Libeskind procurou o colega, e desta convivência surgiu a oportunidade de projetar o edifício São Miguel, construído na Avenida São João, colado a um edifício de Franz Heep, também construído pelo grupo empresarial.

>

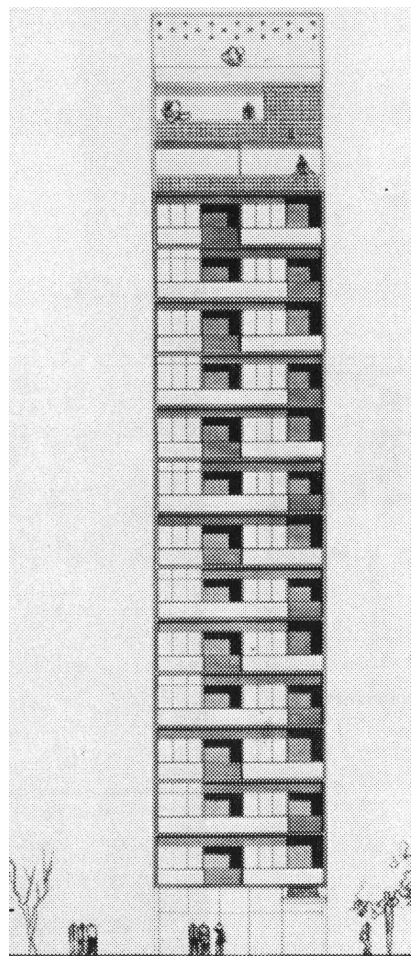
Edifício São Miguel

fonte: FIGUEROA ROSALES, Mauro Arturo.
Habitação coletiva em São Paulo 1928 - 1972. Tese de Doutorado, São Paulo, FAUUSP, 2002

Posteriormente, o próprio Dácio de Moraes apresentou o arquiteto ao diretor da Refinaria de Petróleo União, então presidida por Walter Moreira Salles. Deste encontro surgiu a oportunidade de Libeskind desenvolver o plano para o conjunto residencial dos funcionários da refinaria. O trabalho foi feito no próprio escritório de engenharia, montado pela empresa, em Capuava.

O grupo de empresários ainda sugeriu que o arquiteto desenvolvesse um estudo de projeto padrão para a Legião Brasileira de Assistência, resultando no projeto para o Posto de Puericultura. O estudo foi doado à Instituição.

Este trabalho aproximou Libeskind do então secretário de Saúde Pública de São Paulo, que o indicou para a realização do projeto de um hospital infantil em Sorocaba, projeto que foi



executado. Em Sorocaba o arquiteto acabou conhecendo alguns professores que se tornaram futuros clientes, como Spartaco Vial e Herminio Trujillo.

Na maioria destes projetos, Libeskind trabalhou sozinho. Ocasionalmente contava com a ajuda de algum desenhista. Fazia todos os desenhos técnicos e as perspectivas. Trabalhava na pensão, ou numa salinha alugada na rua Barão de Itapetininga, que não tinha telefone.

Além destes projetos, Antônio Maurício da Rocha teve participação decisiva na história do projeto para o Conjunto Nacional. O amigo aconselhou Libeskind a levar um currículo para o empresário do ramo hoteleiro, José Tijurs. Ele sabia que Tijurs estava à procura de um projeto para o terreno da Avenida Paulista com a Rua Augusta.

Libeskind bateu à porta do empresário para pedir uma oportunidade de desenvolver um anteprojeto para o local. Tijurs gostou do atrevimento do jovem arquiteto, que contava com 26 anos. Ofereceu-lhe o prazo de uma semana para o projeto e desenhou um retângulo com as medidas do terreno, completamente plano. O empresário expôs sua idéia para a construção de um centro comercial e de exposições para produtos industriais. Todo o restante do programa e sua organização deveriam ser propostos pelo arquiteto.

David Libeskind não conhecia o projeto que Warchavchik havia feito para o terreno, e assim realizou o primeiro estudo preliminar, ainda morando na pensão. Entregou o estudo no prazo e concebeu o conjunto como uma lâmina horizontal para o comércio e uma lâmina vertical para os apartamentos. A organização do programa foi pensada por Libeskind, incluindo todo o bloco residencial que promoveria uma área construída muito grande no terreno, que nesta época já estava valorizado.

Uma semana depois, Tijurs telefonou para Libeskind, convidando-o a comparecer em seu escritório. Quando

chegou, foi recebido com entusiasmo, havia sido escolhido. Neste encontro, Tijurs pediu um remanejamento deste estudo, que foi realizado em 1955.

Para a apresentação do projeto, considerado o projeto original, foram preparadas montagens fotográficas realizadas através de fotos aéreas tiradas durante um voo de helicóptero. Zanine Caldas construiu uma maquete do projeto, que foi fotografado por de Boer, fotógrafo holandês, para finalização das montagens.

Para o desenvolvimento do projeto, Libeskind montou uma equipe com “ótimos desenhistas”. No início eram seis pessoas e no desenvolvimento da obra foram mais de dez. Nos dois primeiros anos de obra, David e esta equipe trabalharam num escritório montado no terreno do projeto. Pôde, também, montar seu próprio escritório no centro da cidade, na rua Bráulio Gomes, próximo à Biblioteca Mário de Andrade.

Libeskind lembra que nesta época o edifício Copan, de Oscar Niemeyer, estava em obras assim como o edifício Nações Unidas, de Abelardo de Souza.

Abelardo de Souza já havia construído o Edifício Três Marias, na esquina da avenida Paulista com a Haddock Lobo, e os irmãos Roberto haviam construído o edifício Anchieta, na esquina com a avenida Angélica.

O projeto do Conjunto Nacional sofreu muitas modificações ao longo dos anos. Teve que se adaptar às necessidades comerciais que iam aparecendo e às modificações exigidas pelos novos códigos de obras. Ao mesmo tempo, contava com uma equipe de desenhistas praticamente à disposição dessas mudanças. O partido do projeto, no entanto, se manteve íntegro até o final, com as duas lâminas perpendiculares e um sistema de rampas internas que comunicavam os dois subsolos e os três andares comerciais. Essas rampas eram, desde o segundo estudo, cobertas por uma cúpula geodésica inspirada

nos trabalhos de Buckminster Fuller, que Libeskind conhecia através das revistas Architectural Record e Fórum.

Uma equipe ficou montada na obra durante anos, enquanto Libeskind começava a assumir novos projetos. O projeto para a residência de Simão Schaimberg foi concebido concomitantemente ao desenvolvimento do projeto do Conjunto Nacional. Ainda hoje Libeskind comenta que a sensação é de que a obra do Conjunto Nacional nunca foi terminada.

No pavimento térreo do edifício existe um painel do artista Danilo di Prete, que se tornou um grande amigo de Libeskind. O painel foi realizado por encomenda para a loja da Volkswagen que ficava na esquina da avenida Paulista com a rua Padre João Manoel. Eles se conheceram depois de inaugurada a lâmina horizontal do conjunto. Neste bloco existia uma loja de Joaquim Tenreiro, designer de móveis e marchand de arte, onde eram comercializadas diversas peças suas e de outros artistas. Um dia Libeskind entrou na loja e se interessou imediatamente por uma tela à venda, verde, de autoria de um artista desconhecido para ele. Comprou a tela com pagamento em três prestações. Depois de pagar a primeira, Tenreiro decidiu fechar a loja e voltar para o Rio de Janeiro. Um desenhista de Libeskind, ex-funcionário de Tenreiro, sabia onde encontrar di Prete e se prontificou a levar o pagamento restante à quitinete onde o artista trabalhava, perto da Ladeira da Memória. Agradecido, di Prete quis conhecer Libeskind e o pintor, ao entrar em seu escritório, se ajoelhou e beijou sua mão.

Surgiu deste encontro uma grande amizade. Nas horas de almoço, Libeskind ia ao ateliê do amigo para conversar e vê-lo pintar. Desde o início do projeto para o Conjunto Nacional não tinha mais tempo para desenhar ou pintar, porém destas visitas surgiu a necessidade de voltar a produzir.

Em 1959, David Libeskind se associou ao colega de infância de

Belo Horizonte, o engenheiro Simão Schaimberg, para quem o arquiteto já havia projetado em 1955 uma residência. Abriram uma empresa de projetos e construção. Libeskind projetava durante o dia e pintava à noite. Sua produção como pintor começou a ser reconhecida, participou de três Bienais de Artes Plásticas em São Paulo e a exposição denominada Tradição/Ruptura. Como pintor, participou ainda de exposições individuais em importantes galerias de São Paulo.

A empresa se transformou também numa pequena incorporadora. A partir de um empréstimo bancário pagaram o sinal do primeiro terreno, na esquina da rua Alagoas com a rua Itacolomi, em Higienópolis, bairro tradicionalmente habitado pela colônia judaica. Prepararam um anteprojeto e procuraram compradores. O negócio deu certo e foi construído o Edifício Alomy, e ao longo dos dez anos seguintes, construíram vários outros edifícios residenciais, a maioria neste mesmo bairro. Esta foi a chance que Libeskind teve de ganhar dinheiro, produzindo a arquitetura que acreditava. Naquela época, diz ele, os arquitetos montavam os programas de necessidades com maior liberdade, propunham as áreas das unidades em função deste programa.

Libeskind comenta que poucos arquitetos conseguiam “viver de arte”. Ele acredita que encontrou uma forma de solucionar esta contradição projetando e construindo suas obras, do início ao fim do processo. Uma referência essencial para o arquiteto, neste período, foi a experiência do arquiteto Richard Neutra na costa oeste norte americana. Acompanhou de perto a produção das Case Study Houses. Em São Paulo, Oswaldo Bratke também estudou os trabalhos de Neutra, o que fez Libeskind criar grande proximidade com sua produção e admirar confessamente o arquiteto brasileiro.

Libeskind fez muitos projetos para residências unifamiliares e nestes projetos fazia questão de desenhar tudo, até o mobiliário. Discutia o programa com os clientes, apresentava as soluções que incluíam a decoração, como chamava, constantes

no escritório. Ele entregava aos clientes um caderno fotográfico reduzido do anteprojeto, contendo plantas, cortes, elevações, perspectivas desenhadas pelo próprio arquiteto. Quando foi morar no edifício Louveira, projetado por Vilanova Artigas, realizou uma reforma interna que foi publicada nas revistas de arquitetura da época.

>

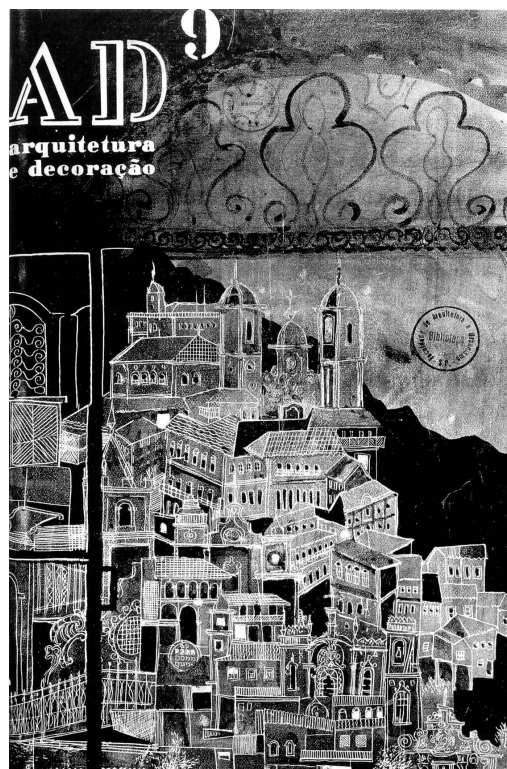
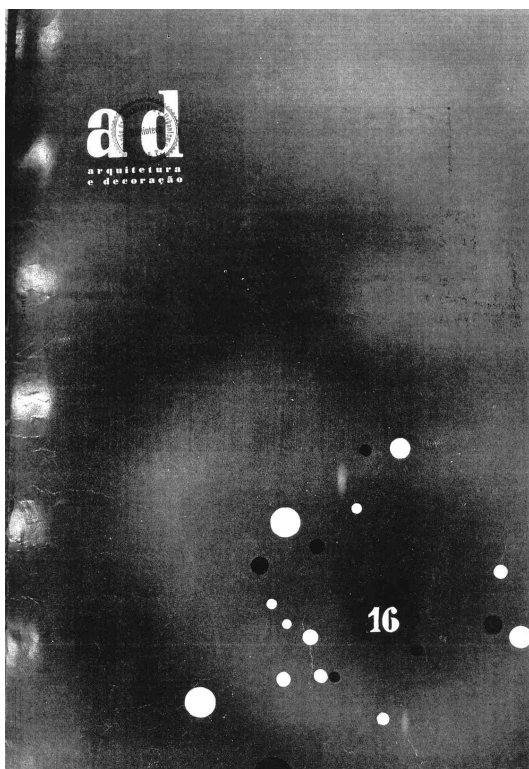
Capas da Revista AD
desenhadas por Libeskind
fonte: arquivo pessoal D. Libeskind

O arquiteto comenta que, na década de 50, pela manhã, ao abrir as páginas dos principais jornais, podiam ver análises críticas de arquitetura, escritas por pessoas muito preparadas, entre outros, como Mário Pedrosa. As revistas Acrópole, Habitat, Brasil-Arquitetura Contemporânea e AD - Arquitetura e Decoração publicaram a maioria de seus projetos realizados até 1970. Libeskind se tornou amigo do editor da revista AD, desenhando várias capas para a revista e também dirigiu alguns números da revista carioca Brasil- Arquitetura Contemporânea.

Em 1970 assumiu o cargo de diretor de planejamento da Companhia Metropolitana de Habitação, porém não se adaptou à burocracia e aos jogos internos de poder. Pediu demissão quatro meses após a posse.

A década de 50 foi, para o arquiteto, o momento mais importante da história da arquitetura no país. Ele prefere não comentar os fatores que condicionaram toda essa produção, inclusive se pergunta se não teria tudo sido apenas uma grande coincidência. No entanto, acredita que não é comum aparecerem arquitetos como Lucio Costa e Oscar Niemeyer, com a sua capacidade para guiar tantos profissionais numa mesma direção.

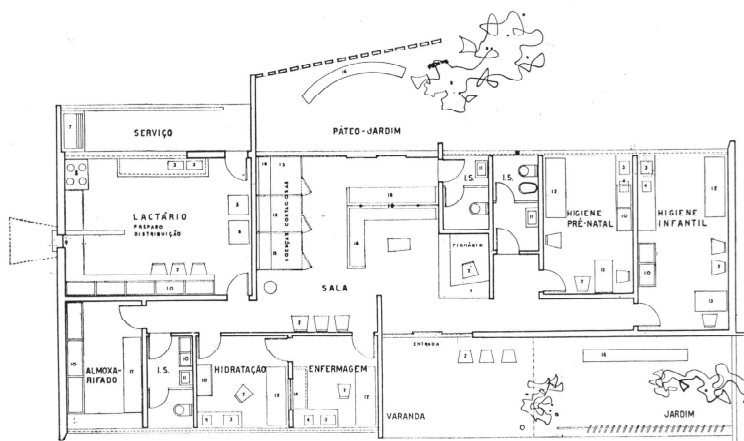
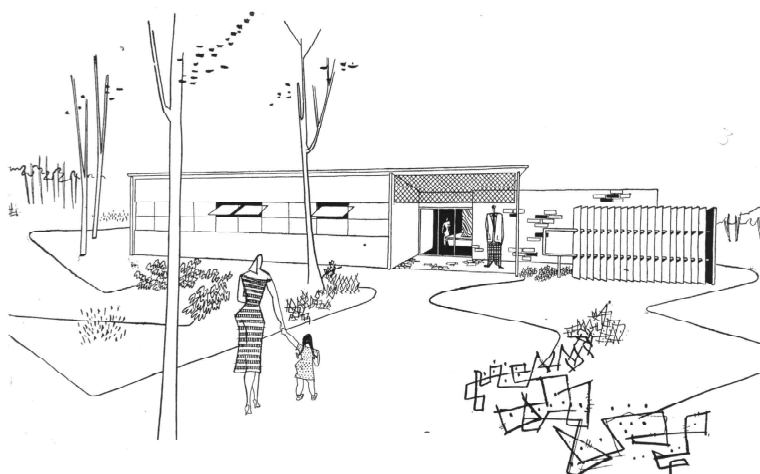
Fazendo uma autocrítica de seu trabalho, conclui dizendo que fez tudo por intuição.



8.3. OUTROS PROJETOS PUBLICADOS

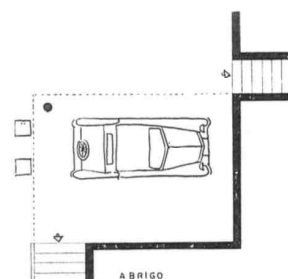
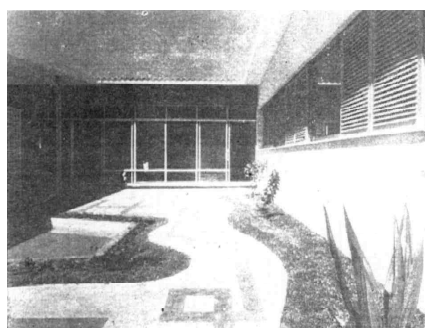
Posto de Puericultura São Paulo

AD arquitetura e decoração, nº 02 out/nov
1953.



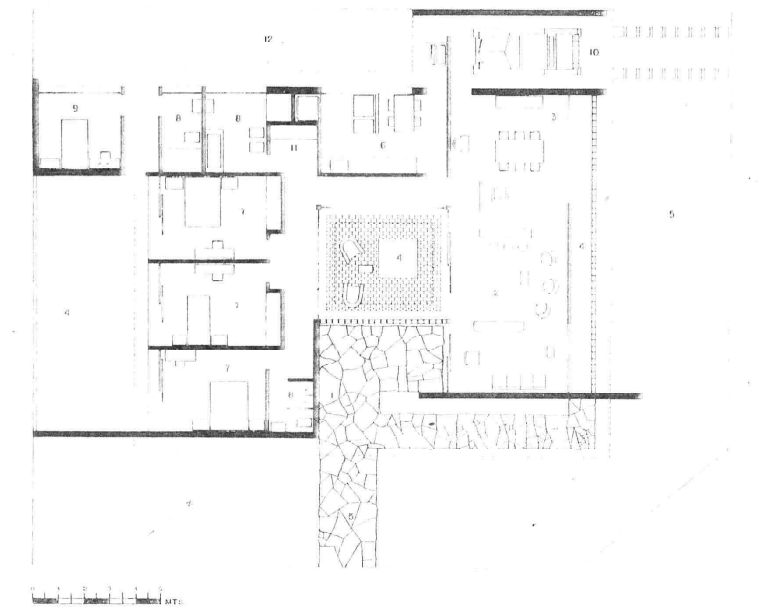
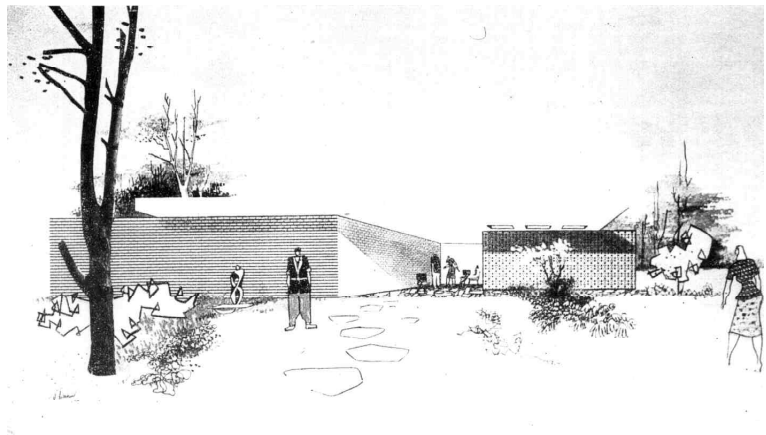
Residência Ângelo Aurélio
Lobo
Belo Horizonte

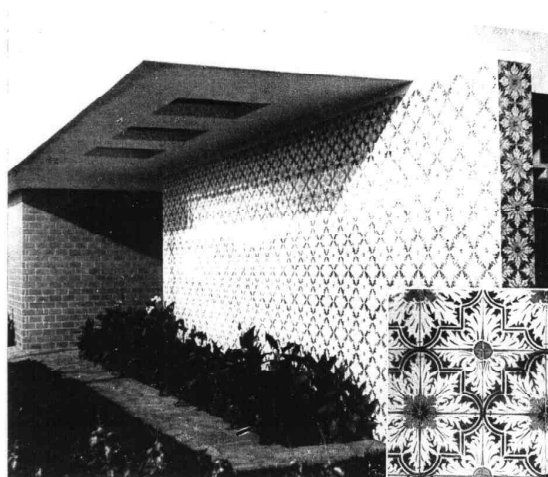
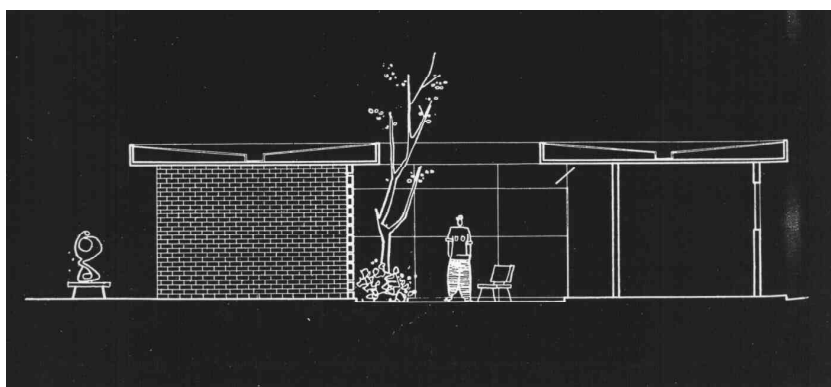
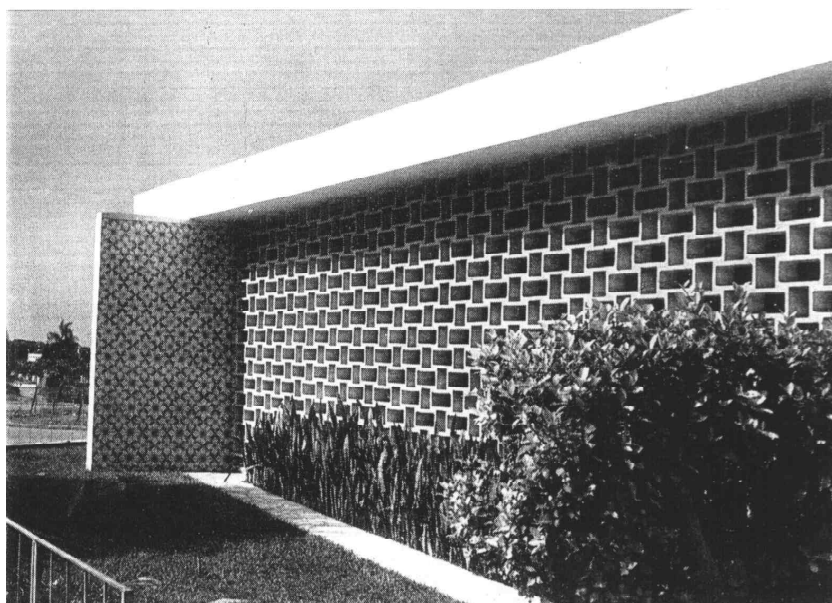
Habitat, nº 18, set/out 1954, pp.20-21.
AD- arquitetura e decoração, nº 10, mar/abr
1955.
Brasil Arquitetura Contemporânea, nº 5,
1955, pp.16-17.



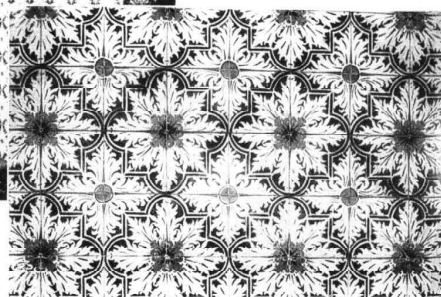
Residência José Felix
Goiânia

AD - arquitetura e decoração, nº 05, mai/jun 1954.
Acrópole, nº 226, ago 1957, pp.366-369.





*Detalhe da entrada com muro
revestido de azulejos.*

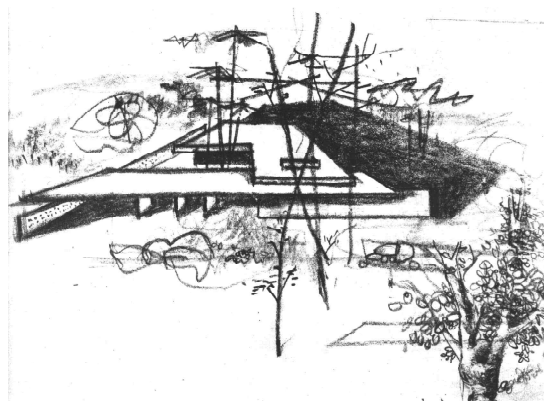
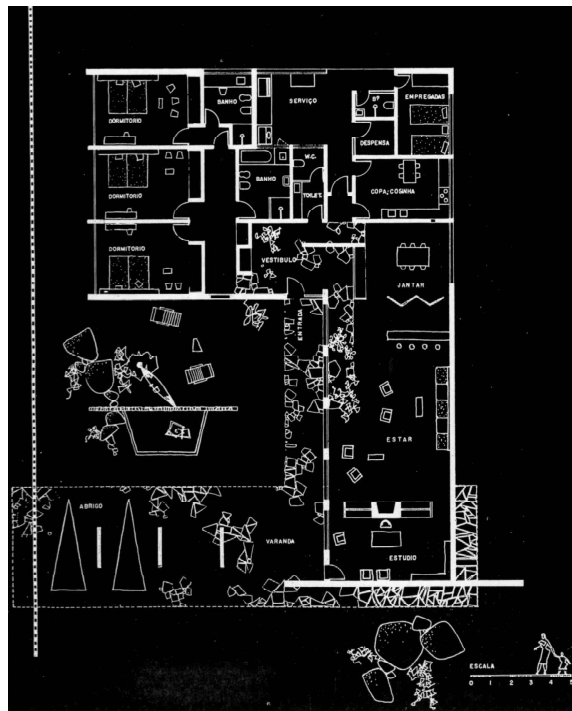


Refinaria de Petróleo
 União S.A.
 Capuava
 Residência tipo A

AD arquitetura e decoração, nº 07, set/out
 1954.

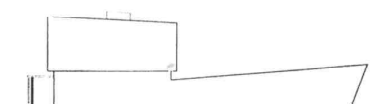
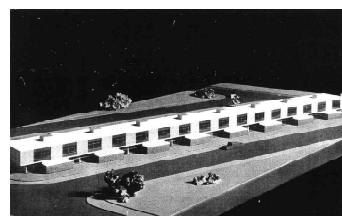
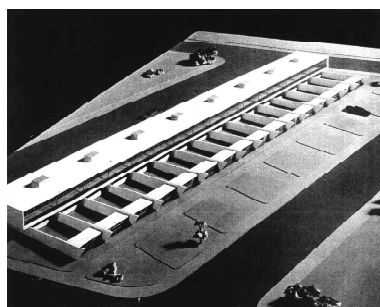
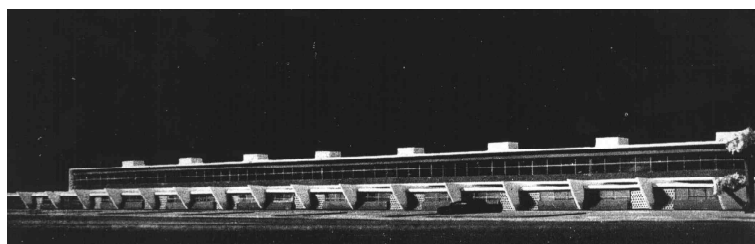


1. prédio da administração
2. residência da diretoria - hóspedes
3. residências tipo "A" - diretores
4. residências tipo "B" - engenheiros
5. praça de esportes e clube
6. grupo escolar
7. alojamento para operários solteiros
8. mercado
9. bloco de habitação tipo "C" - especializados
10. parque infantil
11. bosque
12. jardim
13. monumento

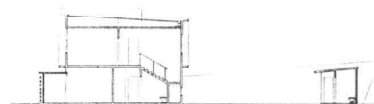


Refinaria de Petróleo
 União S.A.
 Capuava
 Bloco residencial tipo C

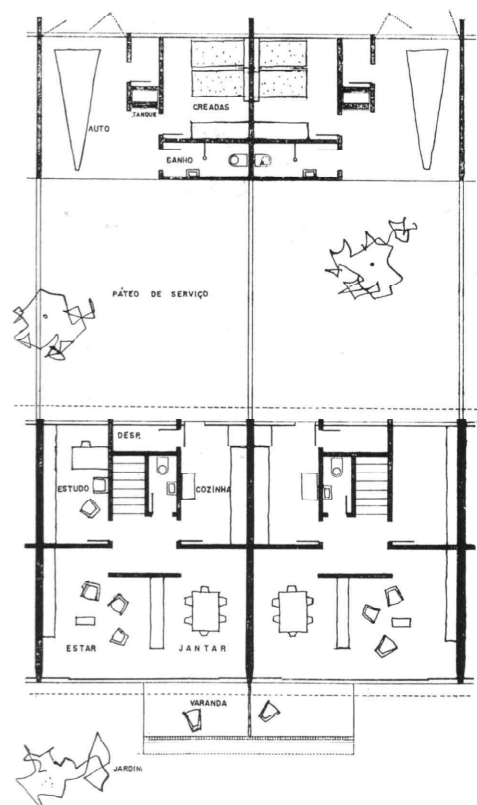
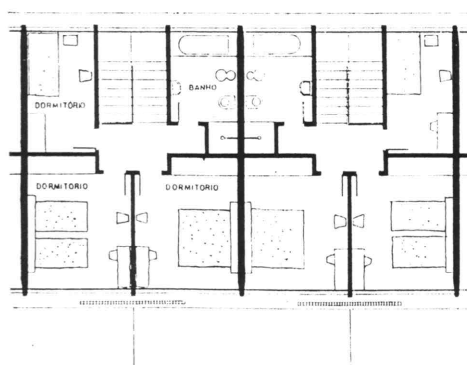
AD- arquitetura e decoração, nº 08, nov/dez
 1954.



fachada lateral

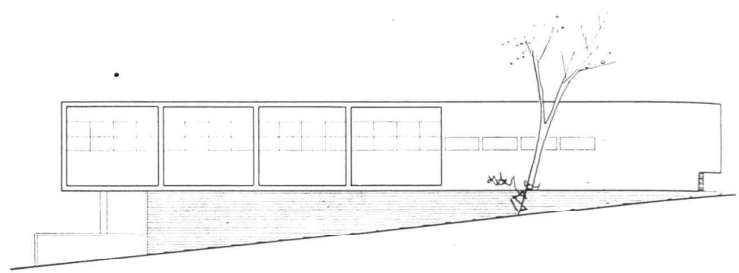


corte transversal

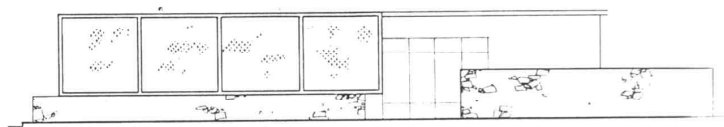


Hospital Infantil
Posto de Puericultura
Faculdade de Medicina
Sorocaba

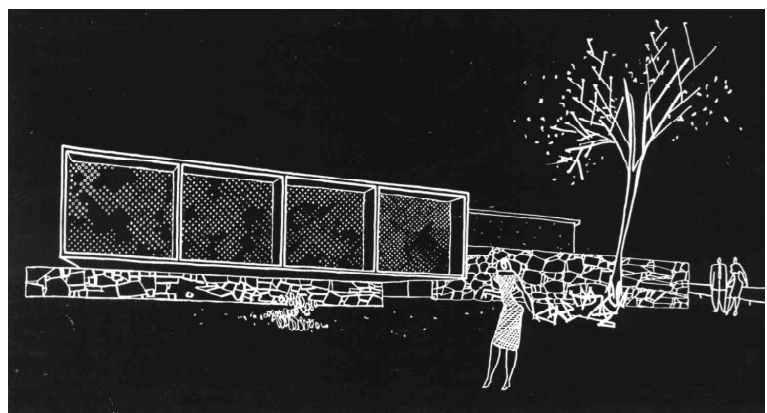
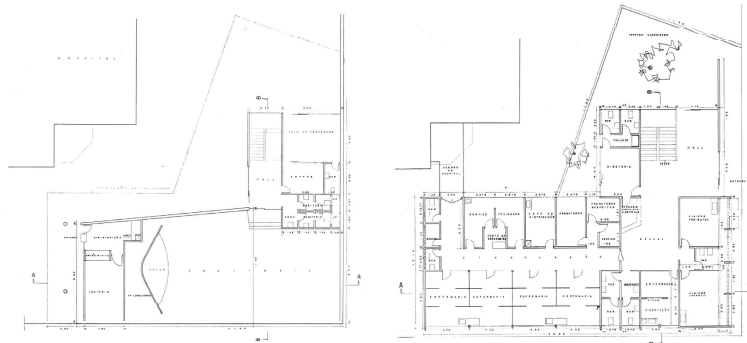
AD - arquitetura e decoração, n° 10, mar/abr
1955.



FACHADA RUA CLAUDIO MANOEL DE COSTA

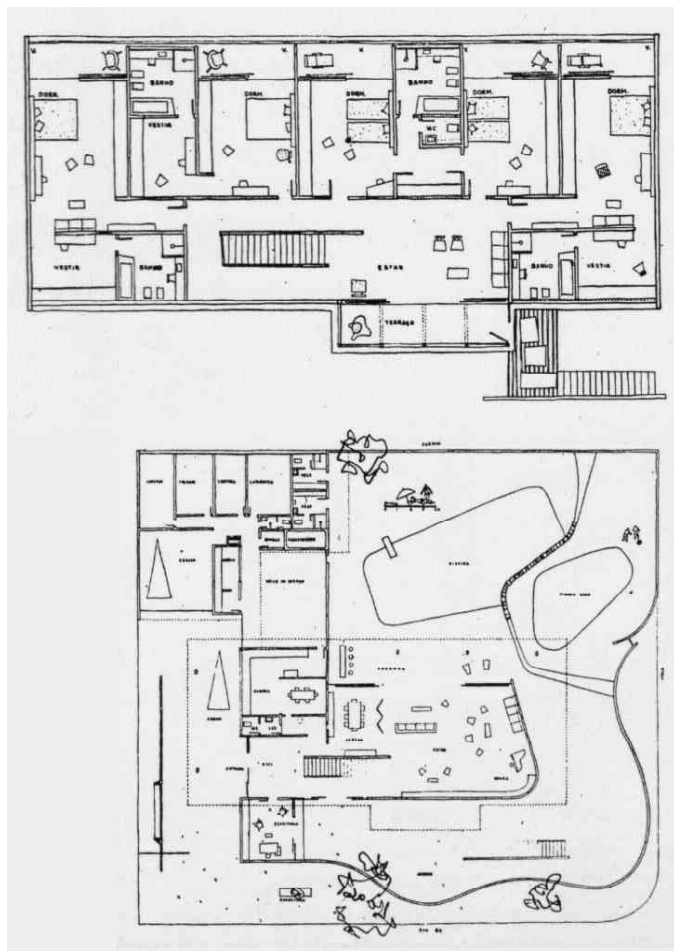
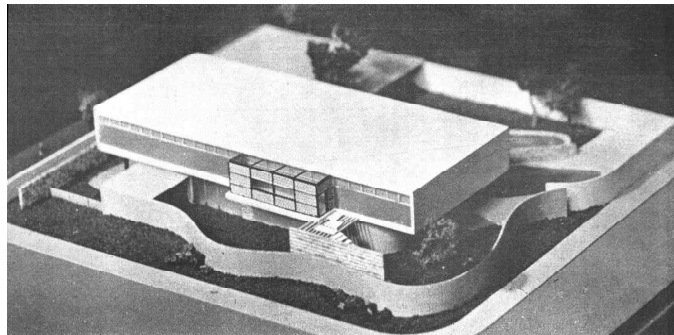
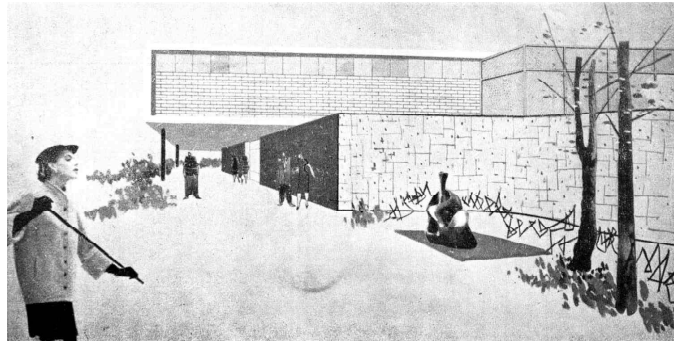


FACHADA RUA JOUBERT WEY



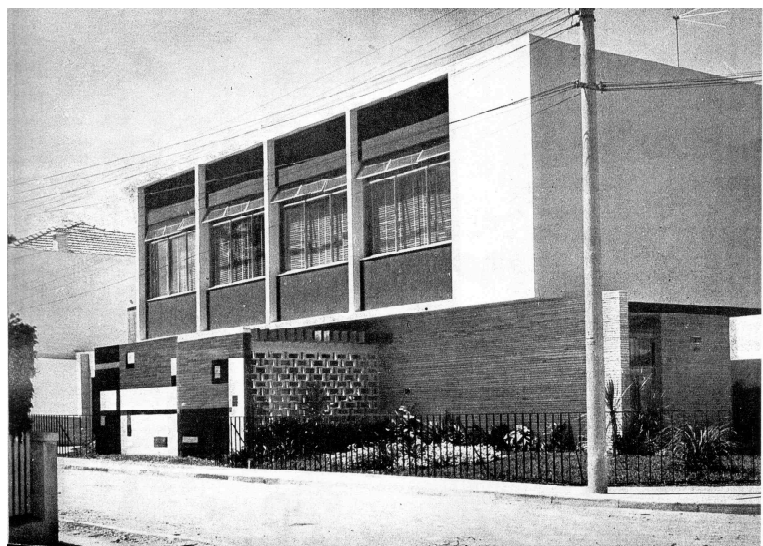
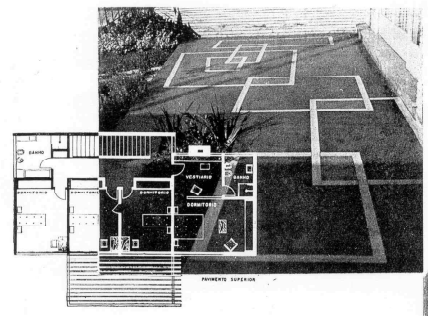
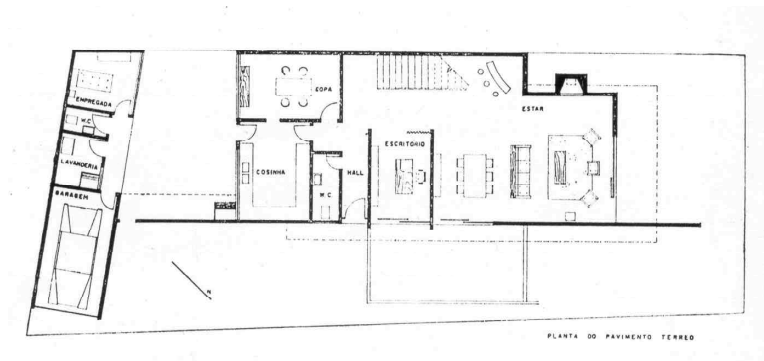
Residência Dr. Raghi
Achcar
Goiânia

AD- arquitetura e decoração, nº 14., nov/dez
1955.



Residência Simão
Schaimberg
São Paulo

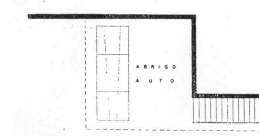
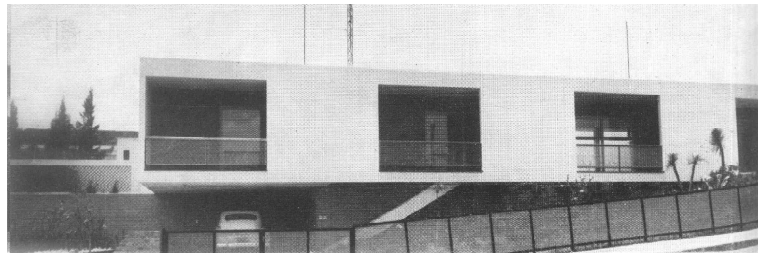
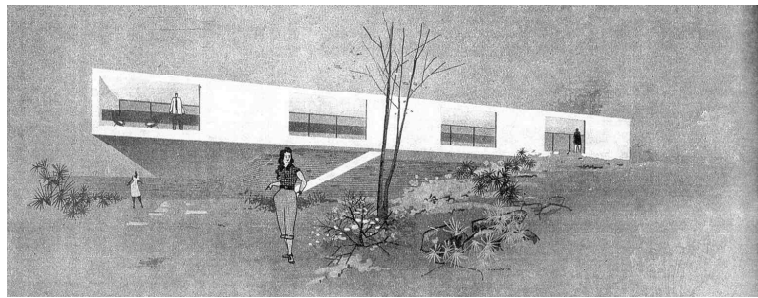
AD - arquitetura e decoração, n° 15, jan/fev
1956.



Residência dr. Spartaco
Vial
Sorocaba

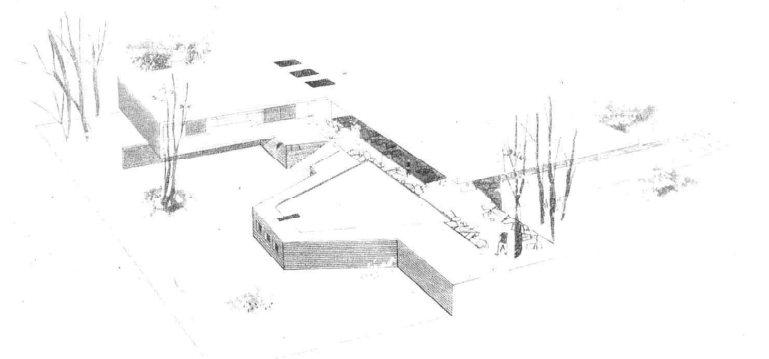
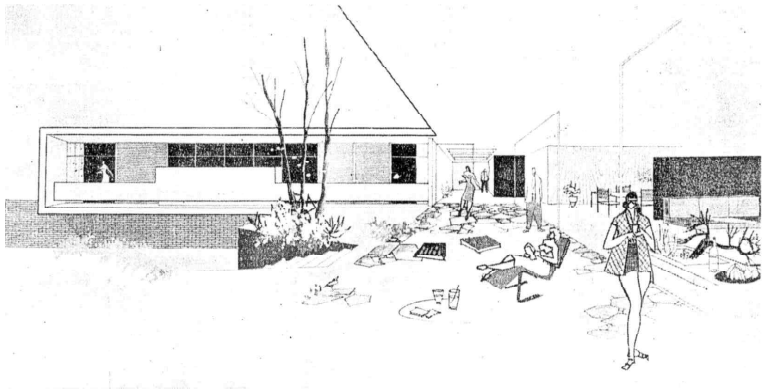
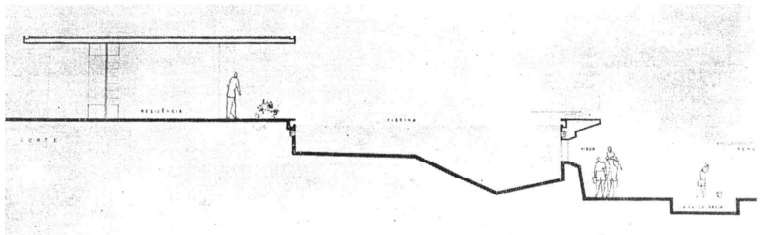
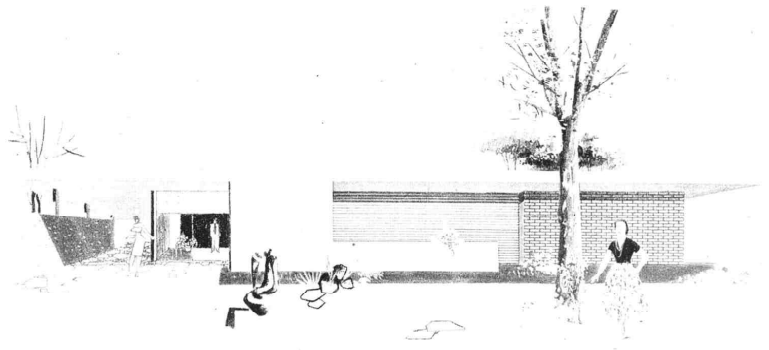
AD- arquitetura e decoração, nº 17, mai/jun
1956.

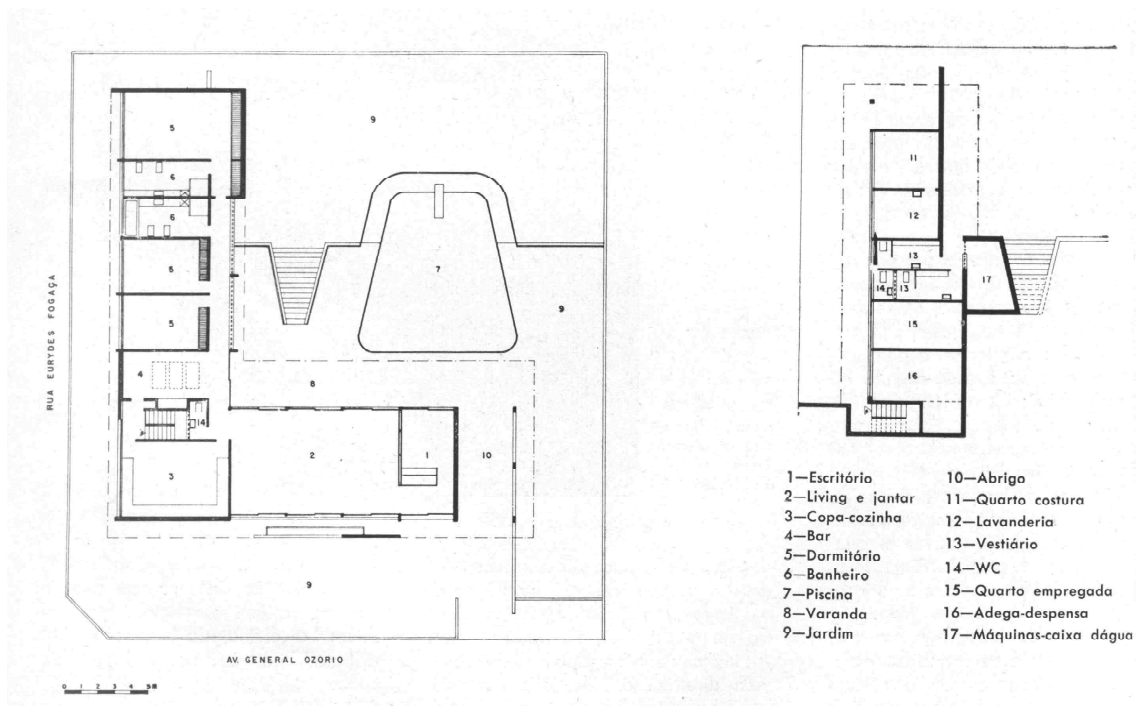
Acrópole, nº 235, mai 1958, pp.364-66.



Residência dr. Herminio
Trujillo
Sorocaba

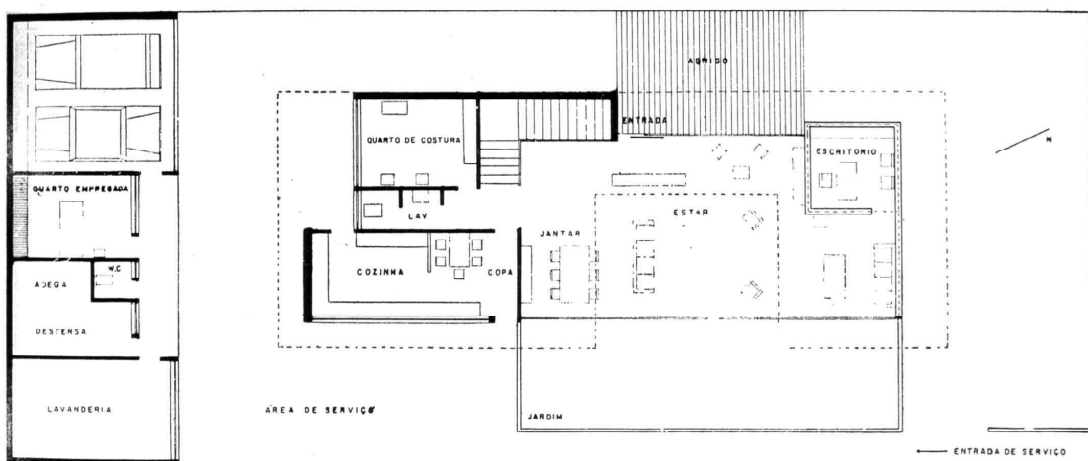
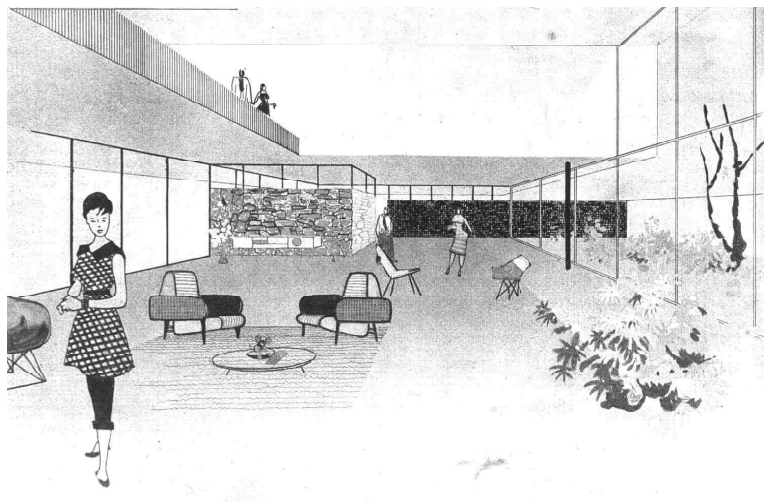
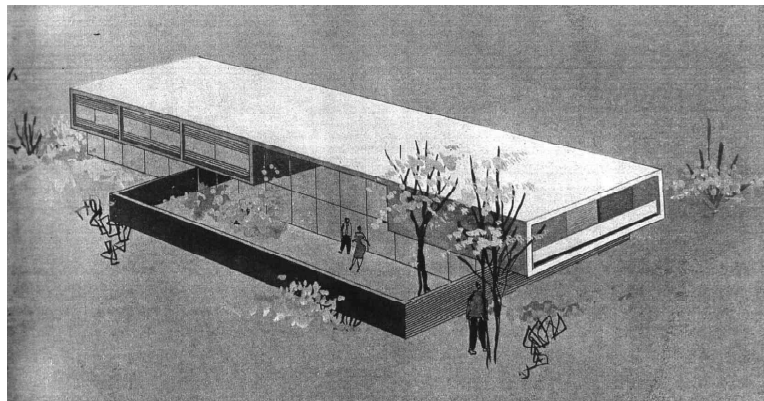
AD - arquitetura e decoração, nº 15, jan/fev
1956.
Acrópole, nº 262, ago 1960, pp.282-83.

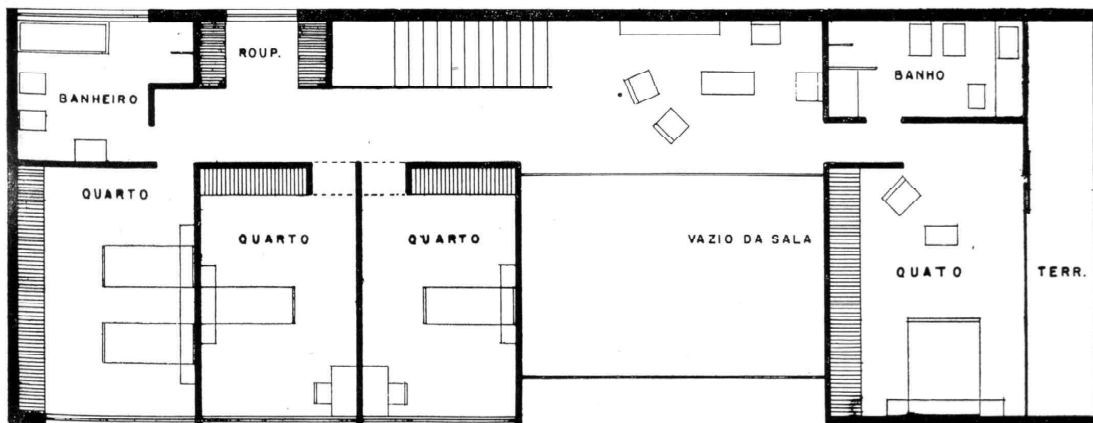
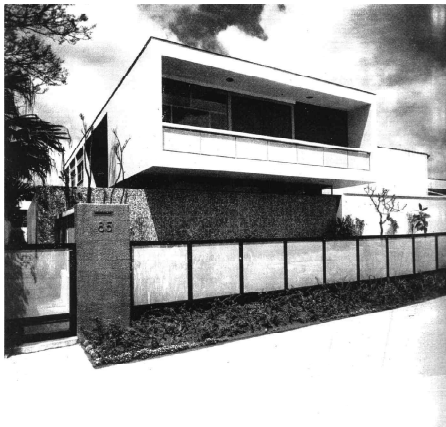
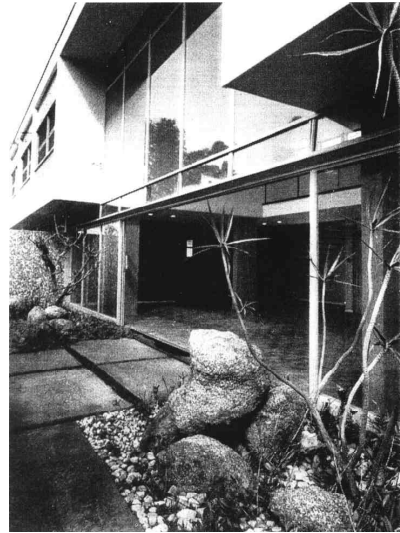




Residência Carmelo
Larocca
São Paulo

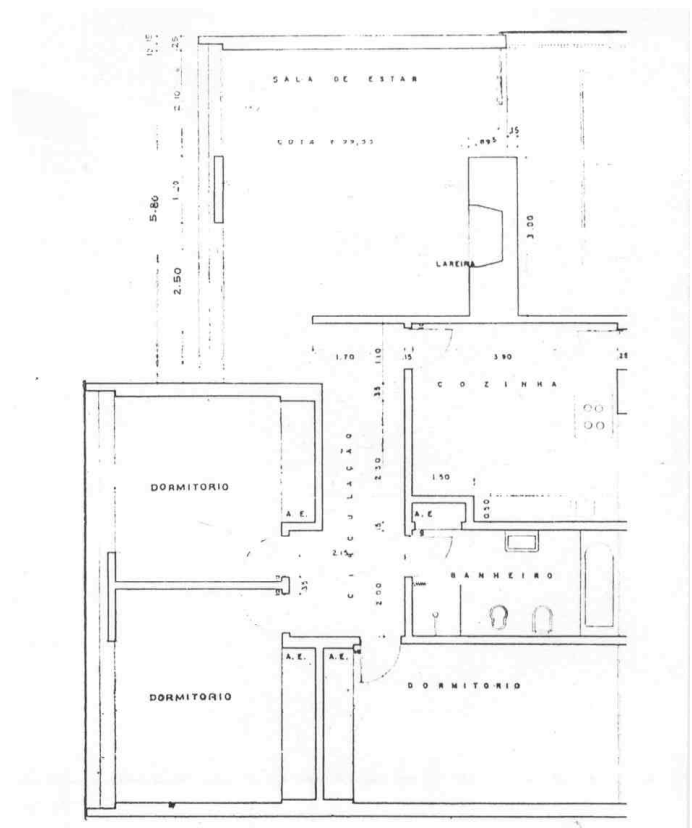
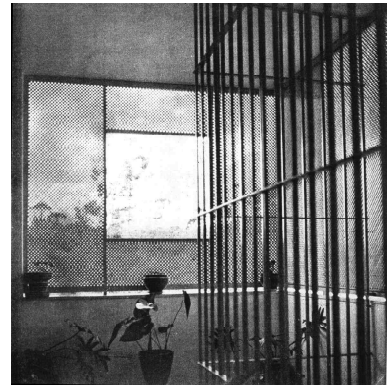
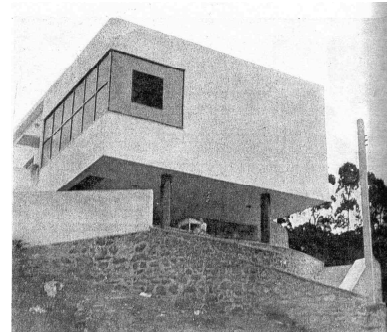
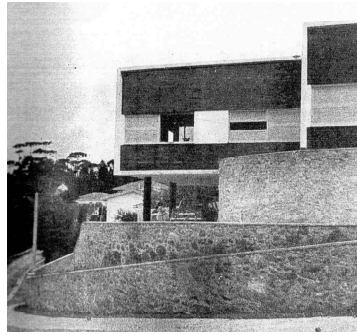
AD- arquitetura e decoração, nº16, mar/abr
1956.
Acrópole, nº 230, 1958, pp.50-53.





Residência Abel Pinto São Paulo

AD - arquitetura e decoração, nº 17, mai/jun
1956.



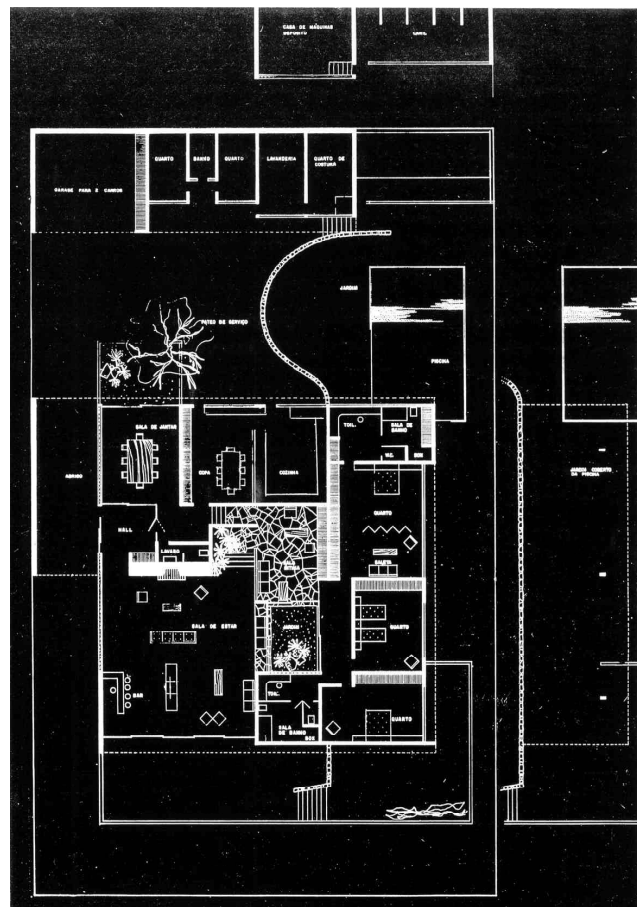
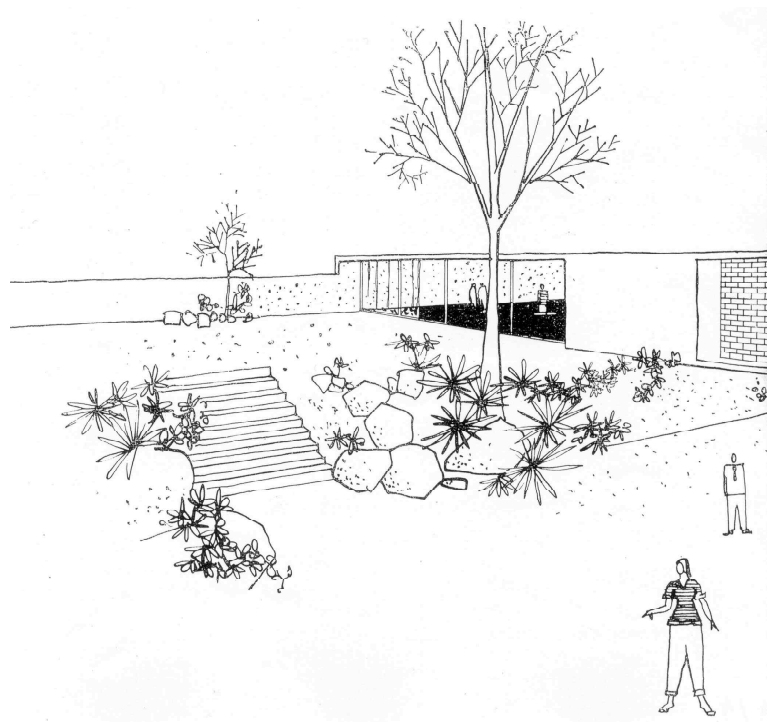
Edifício de Apartamentos São Paulo

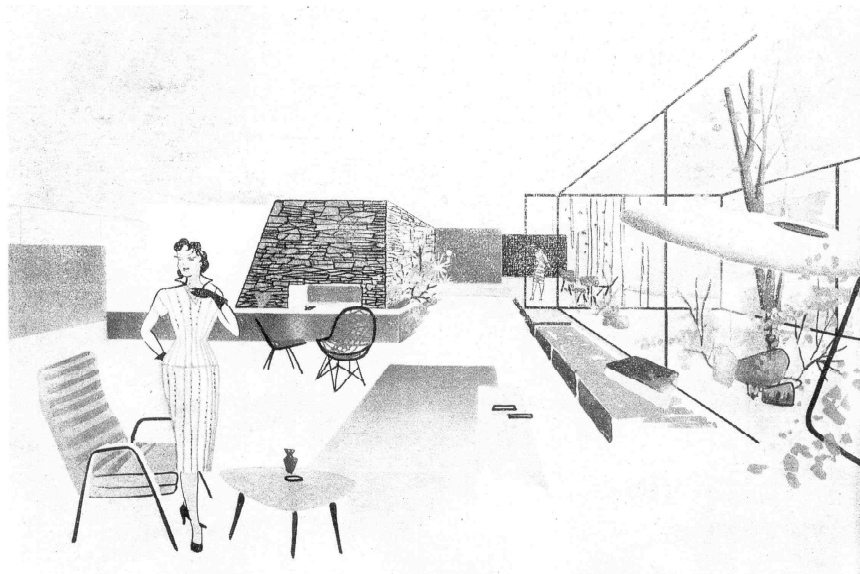
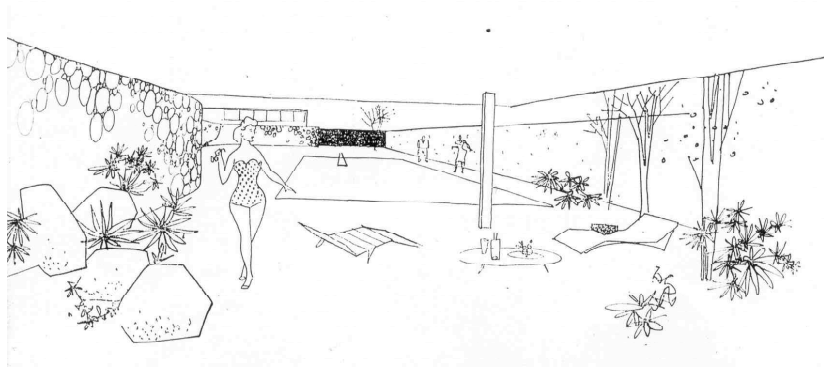
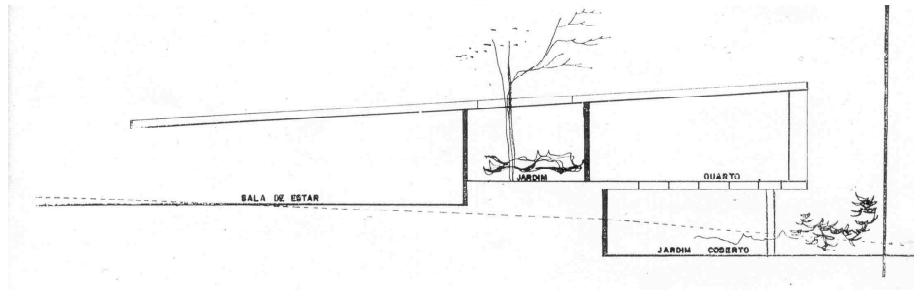
Acrópole, nº 232, fev 1958 pp.146-48



Residência Germain Ortiz
Garcia
São Paulo

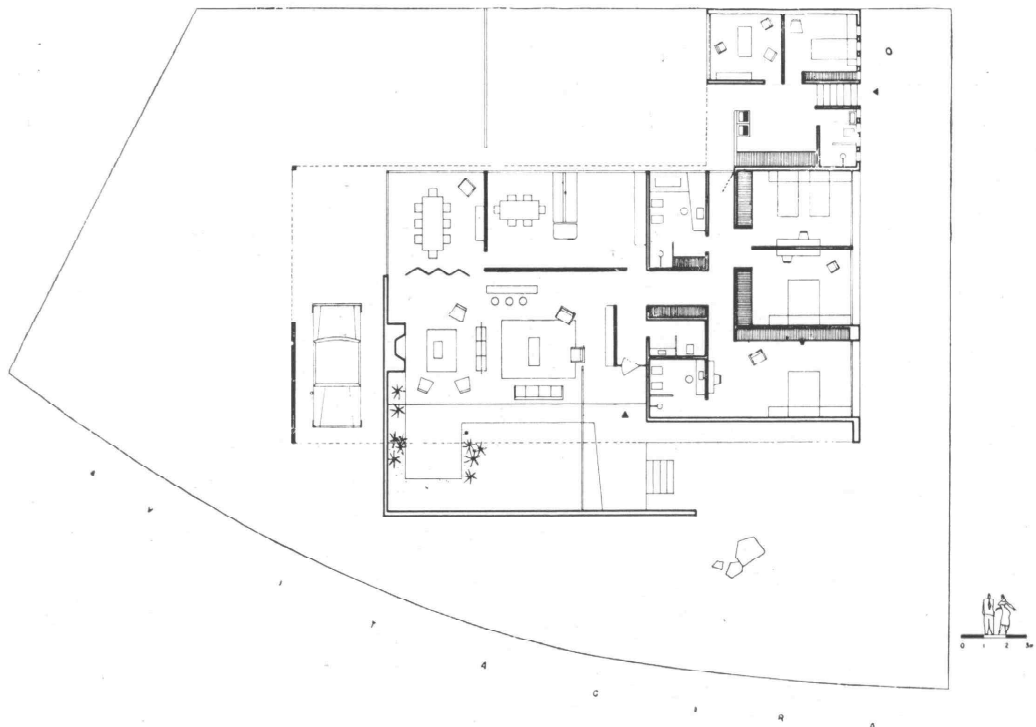
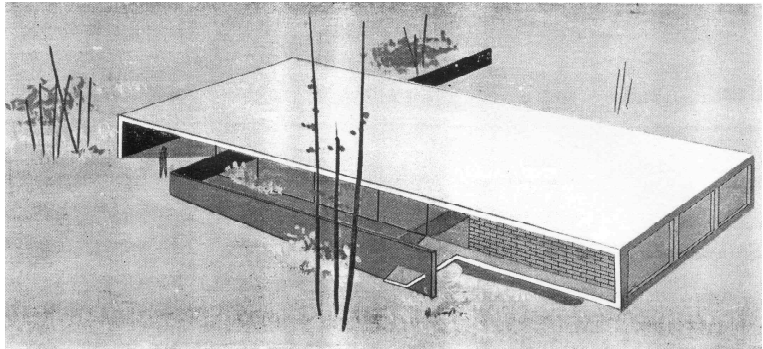
AD- arquitetura e decoração, nº 18, jul/ago
1956.

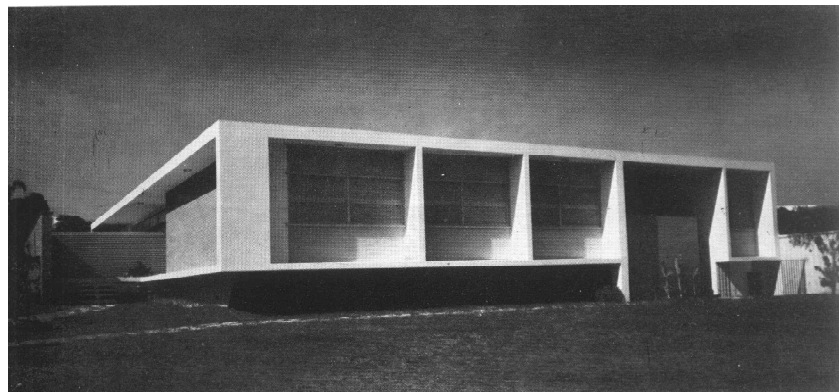
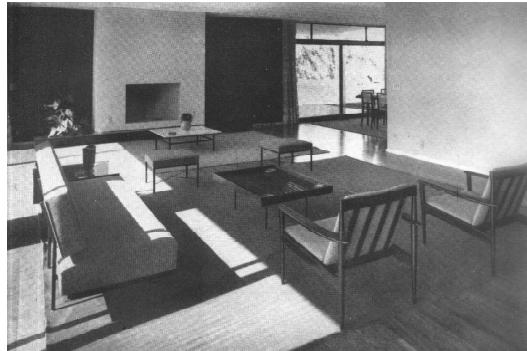
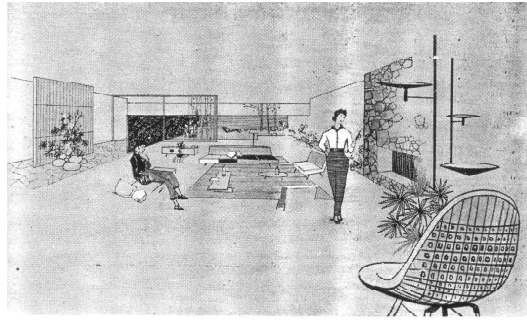




Residência Antônio
Maurício Rocha
São Paulo

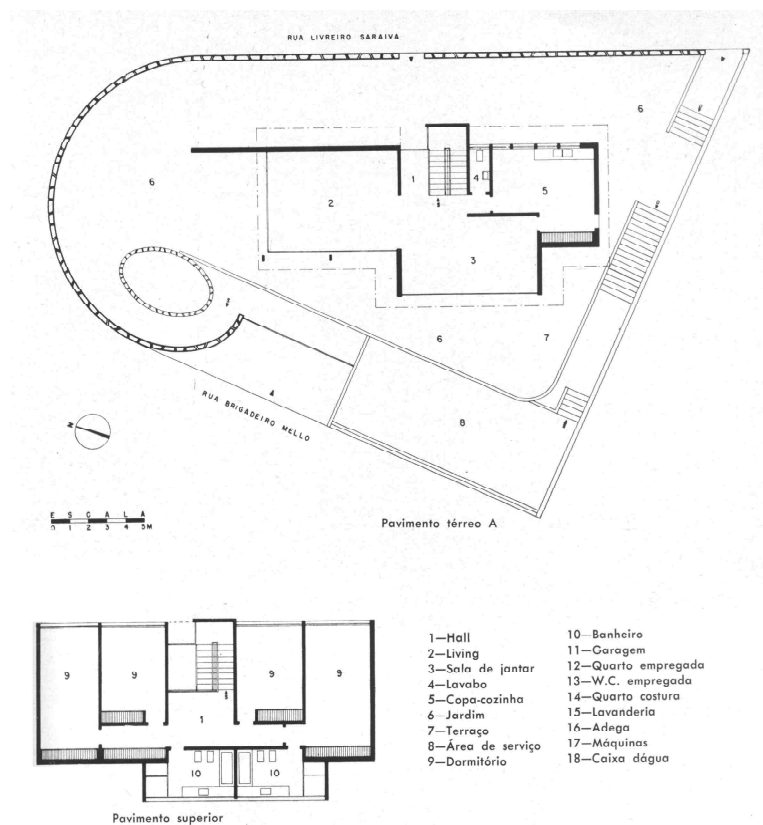
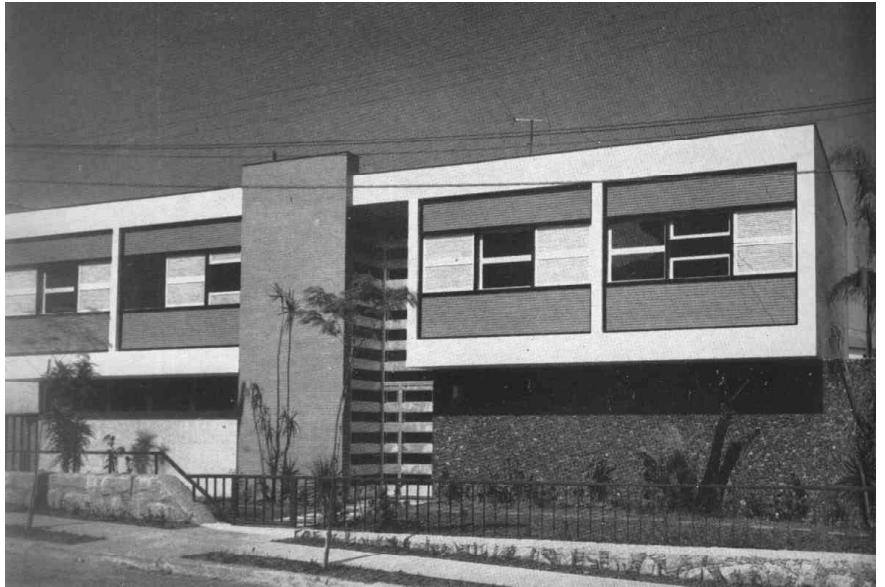
Acrópole, nº 220, jan. 1957, pp.126-27
Acrópole, nº266, dez. 1960, pp.58-61.

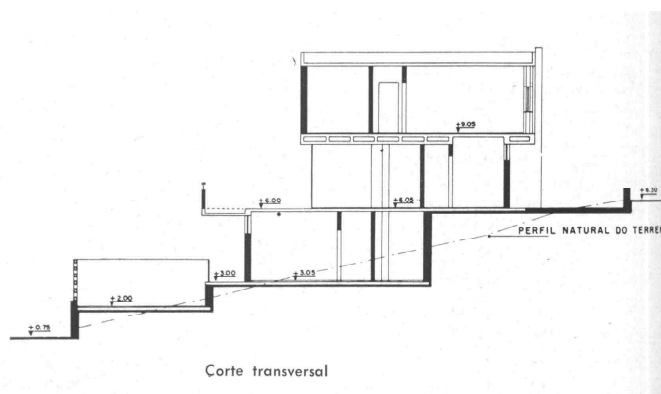
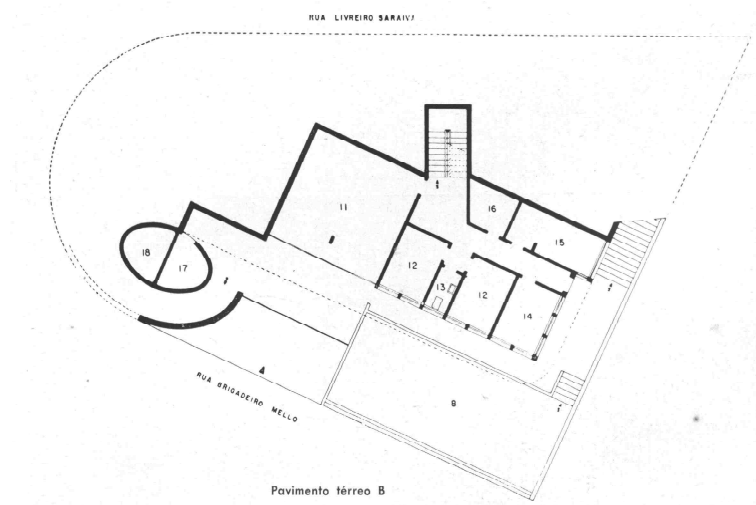




Residência Domingos
Peres
São Paulo

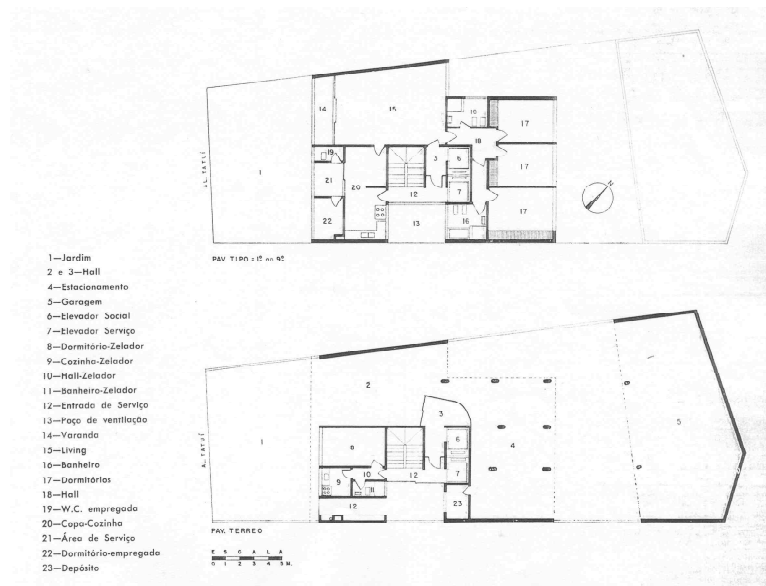
Acrópole, nº 264, out 1960, pp.350-53.





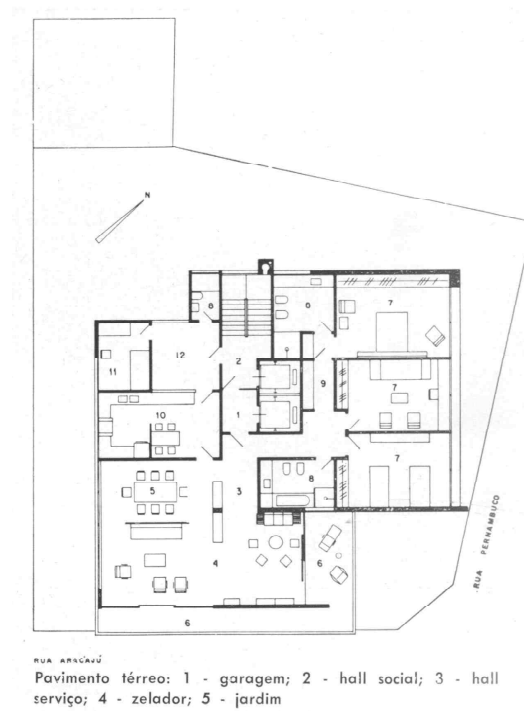
Edifício Tatuí São Paulo

Acrópole, nº 271, jun 1961, pp. 256-57.



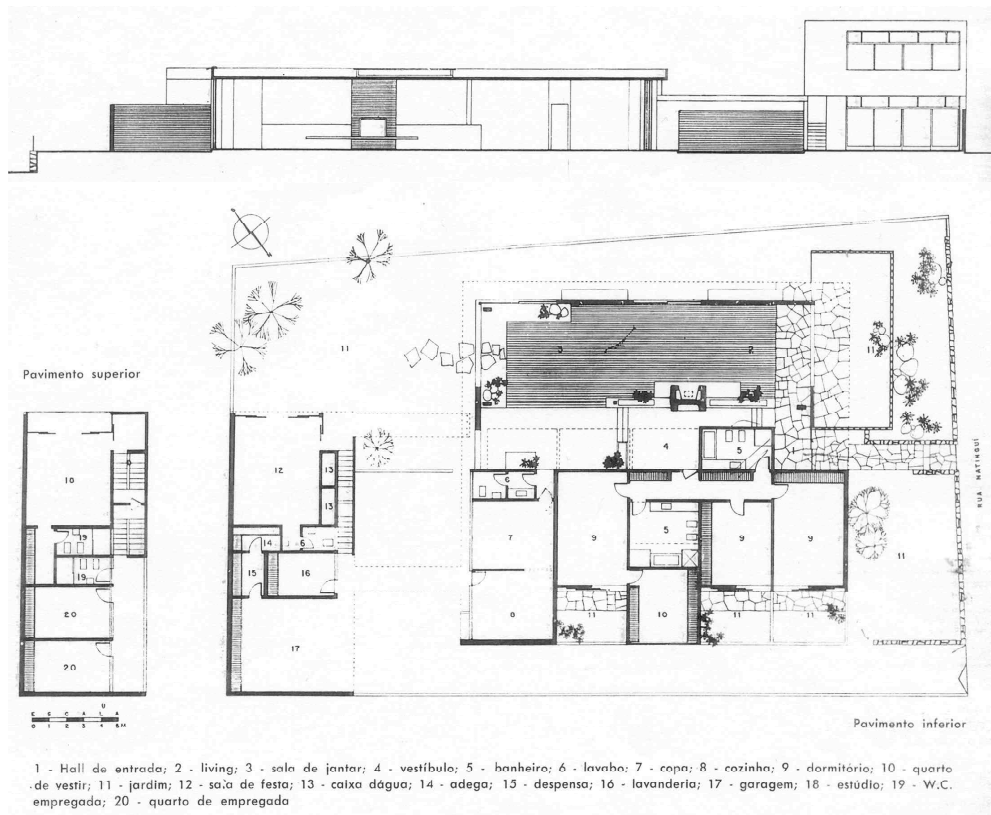
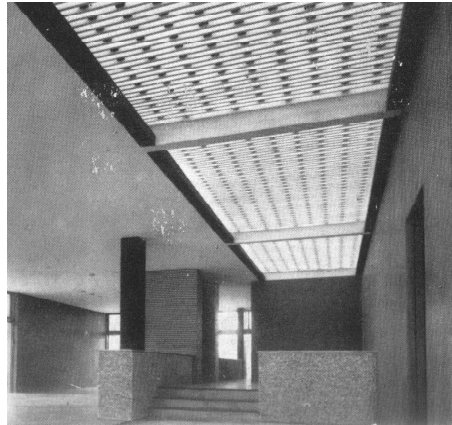
Edifício Arper São Paulo

Acrópole, nº 282, mai 1962, pp. 188-90.



Residência Natan Faerman São Paulo

Acrópole, nº 275, out 1961, pp.384-86.
Acrópole, nº 286, set 1962, p. 337.

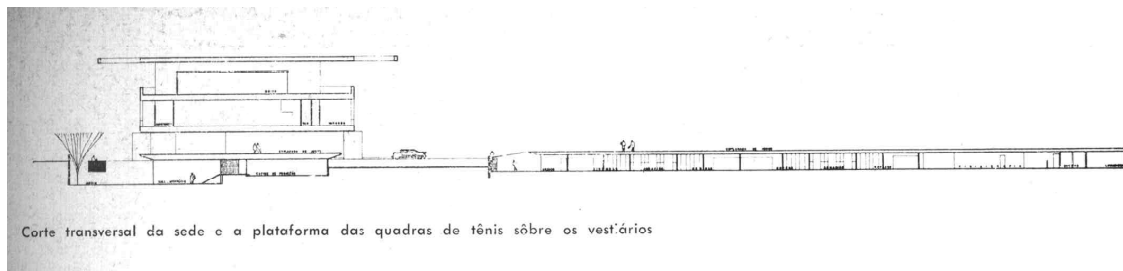
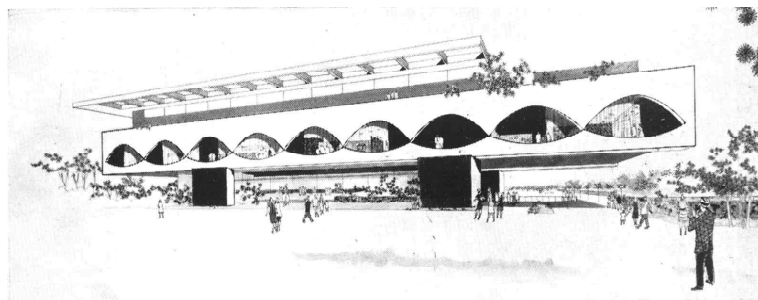
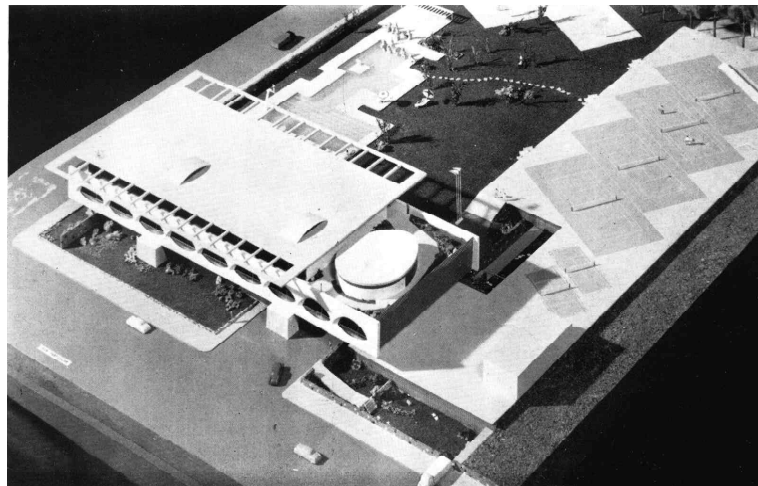


Clube Hebraica São Paulo

Acrópole, nº 272, jul 1961, pp.280-83.

com

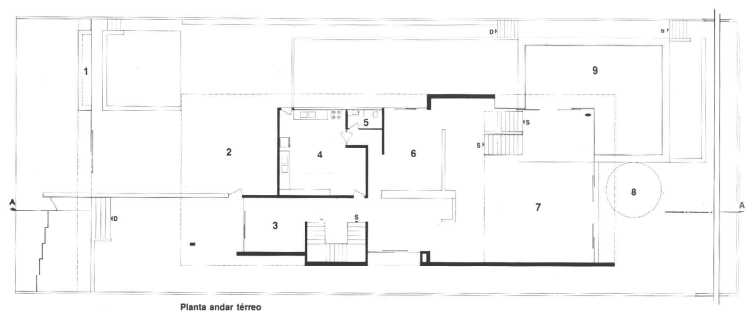
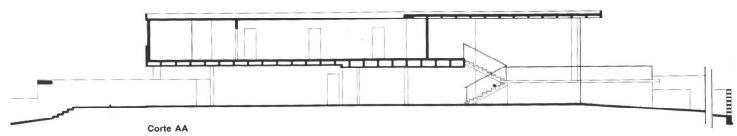
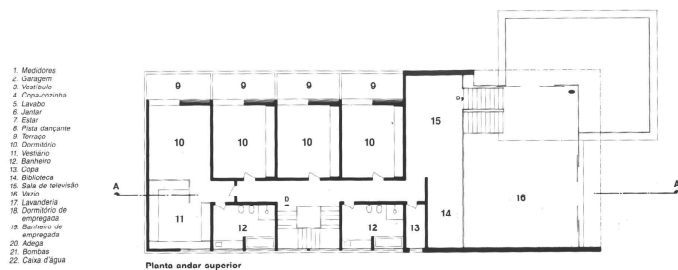
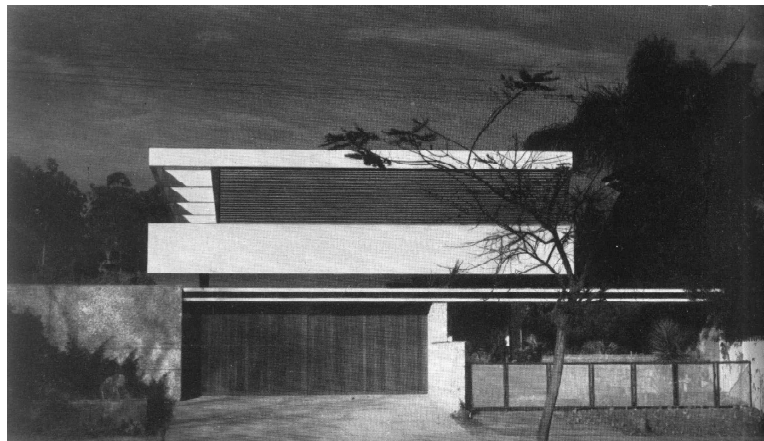
Marcos Botkowski
Israel Galman
Jorge Wilhelm
Jorge Zalsupin

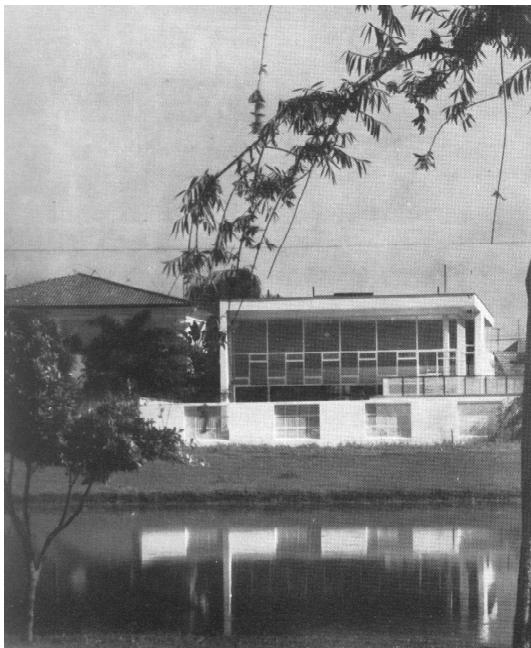
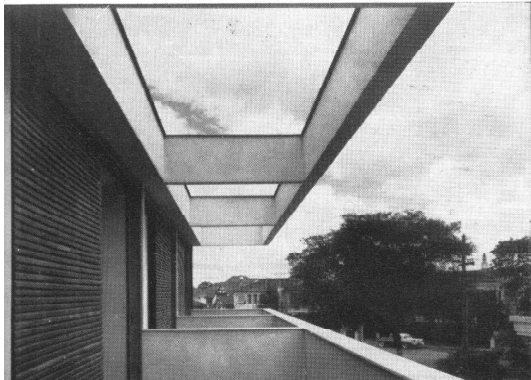


Residência José Calil
Skaf
São Paulo

Acrópole, nº 288, nov. 19962, pp.400-03.

ACAYABA, Marlene M. *Residências em São Paulo 1947-1975*, São Paulo, Projeto, 1986, p.131.

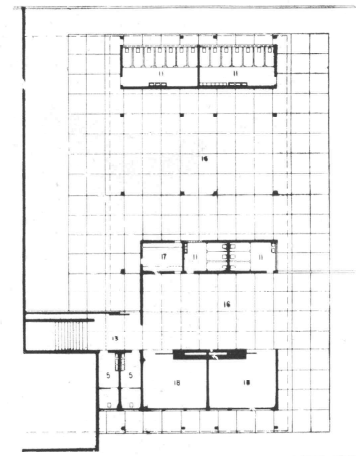




Grupo Escolar
São José do Rio Pardo

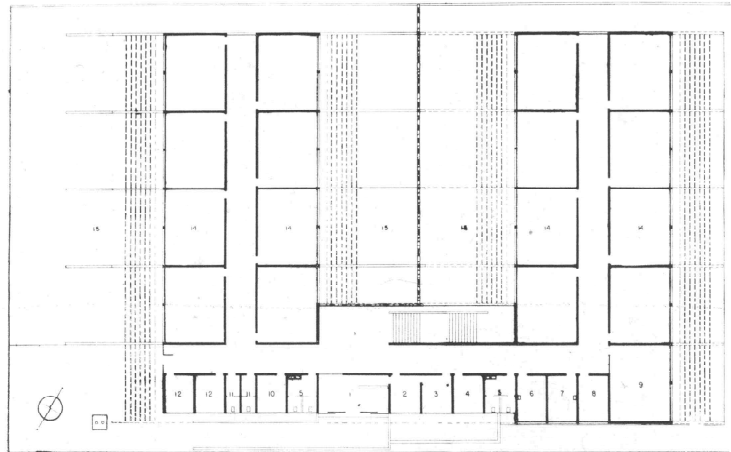
Acrópole, nº 307, jun1964, pp. 42 - 44.

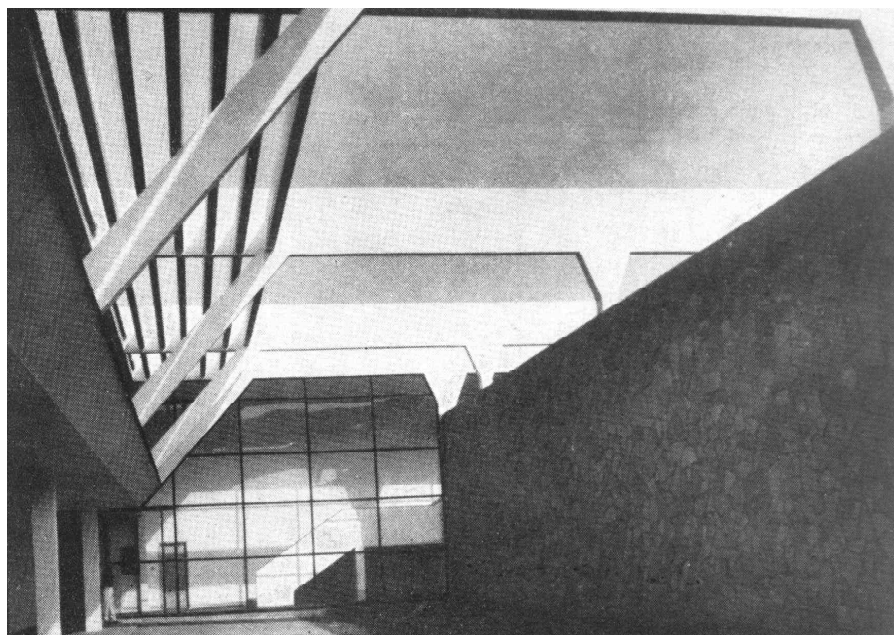
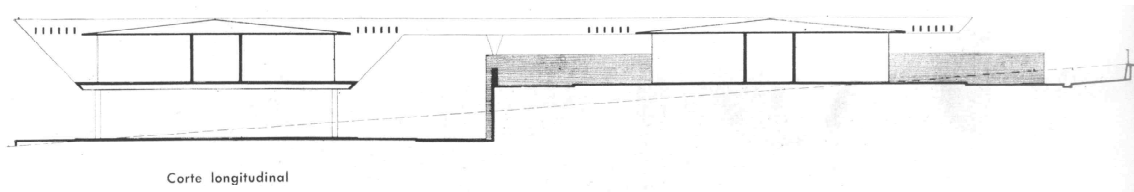
- 1 Hall de entrada e portaria
- 2 Auxiliar do diretor
- 3 Diretoria
- 4 Arquivos
- 5 Sanitário funcionários
- 6 Dentista
- 7 Médico
- 8 Sala de professores
- 9 Biblioteca
- 10 Educadora sanitária
- 11 Sanitária alunos
- 12 Depósito
- 13 Hall
- 14 Sala de aula
- 14 Pátio de aula
- 15 Pátio privativo
- 16 Galpao
- 17 Copa
- 18 Pré-primário



Pavimento inferior

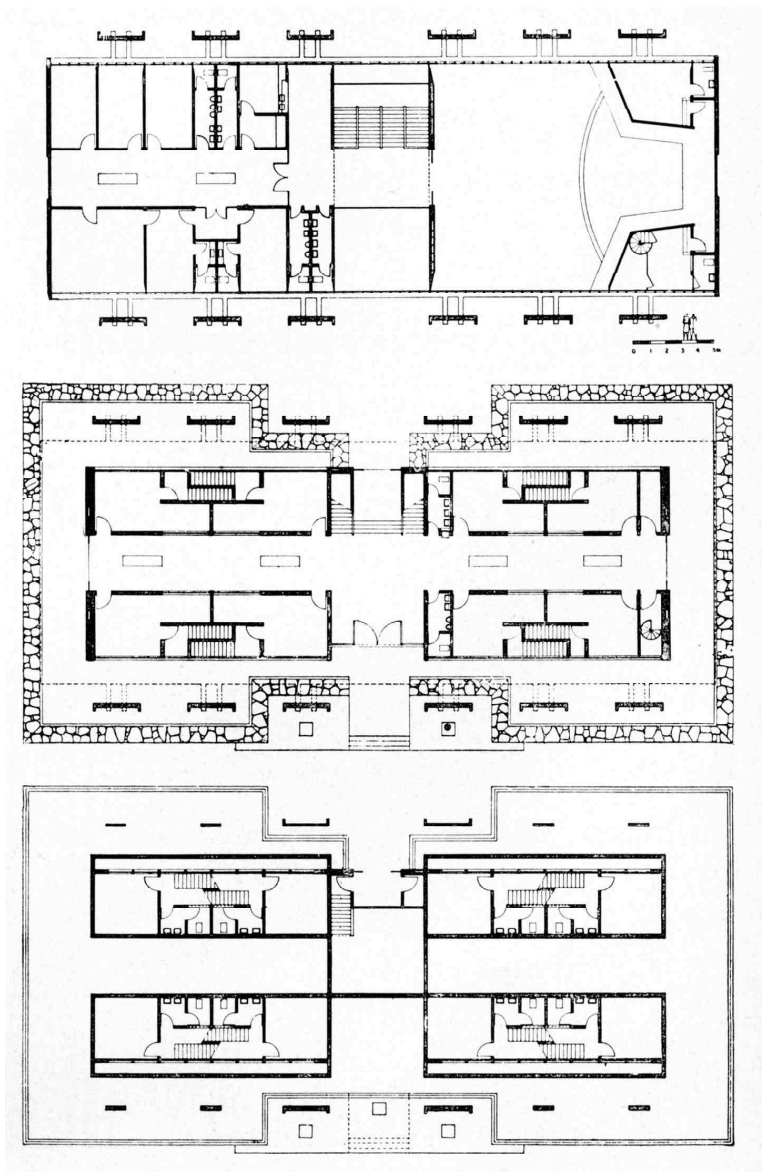
Pavimento térreo





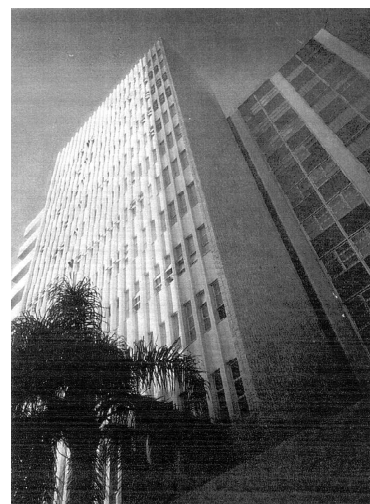
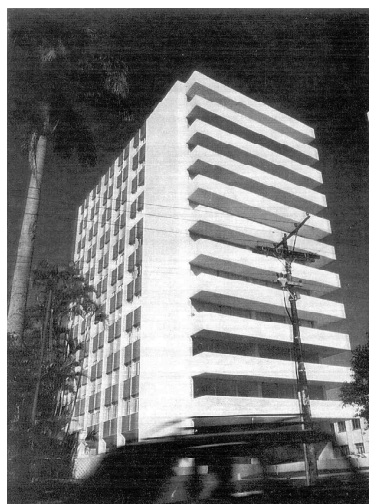
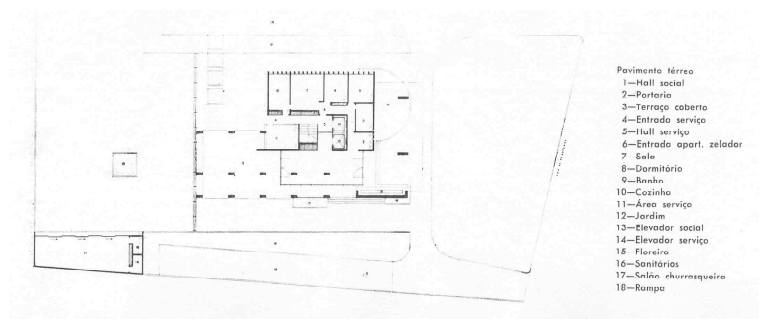
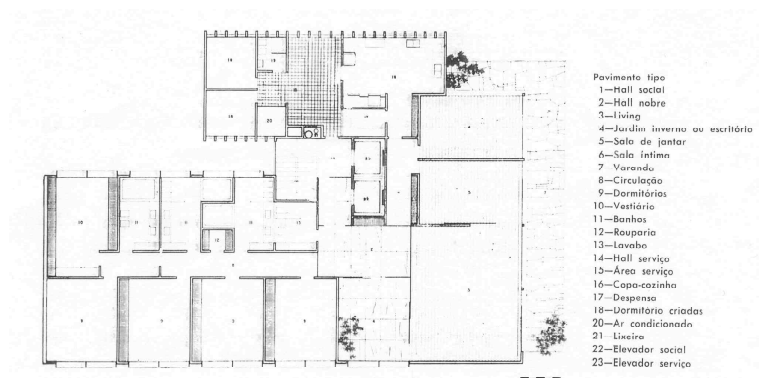
Fórum
Socorro

Acrópole, nº 324, dez 1965, pp. 26-27.



Edifício Florage Porto Alegre

Acrópole, nº 363, jul 1969, pp. 17.



Residência Carlos Taub
São Paulo

Acrópole, nº 373, jul 1969, pp.32-33.



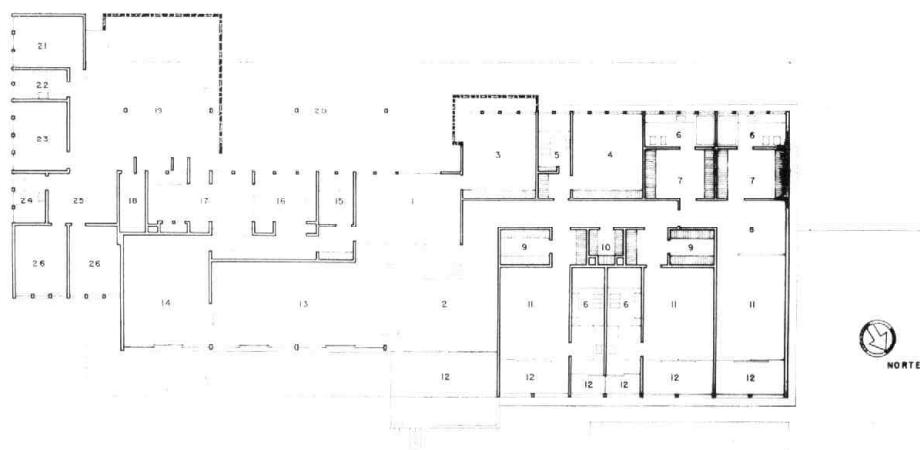
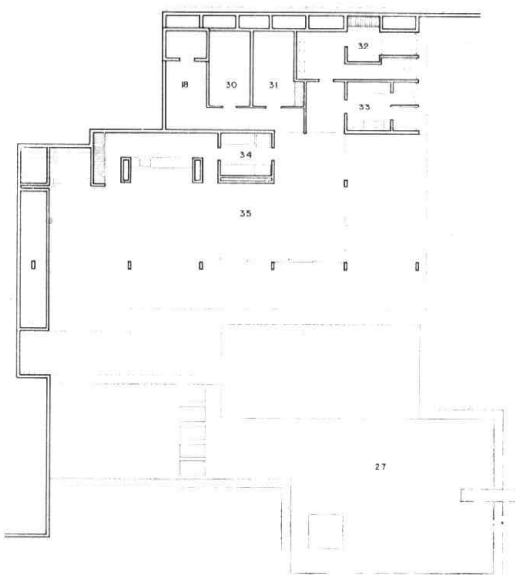


Pavimento térreo

1 - Hall; 2 - estar íntimo; 3 - escritório e biblioteca; 4 - dormitório hóspedes; 5 - banho hóspedes; 6 - banho; 7 - vestiário; 8 - vestíbulo; 9 - closet; 10 - rouparia; 11 - dormitório; 12 - terraço; 13 - living; 14 - jantar; 15 - lavabo; 16 - cozinha; 17 - copa; 18 - depósito; 19 - pátio serviço; 20 - abrigo; 21 - apartamento do chofer; 22 - banho; 23 - lavanderia; 24 - banho empregada; 25 - sala; 26 - dormitório empregada; 27 - piscina; 28 - quadra de tênis; 29 - jardim

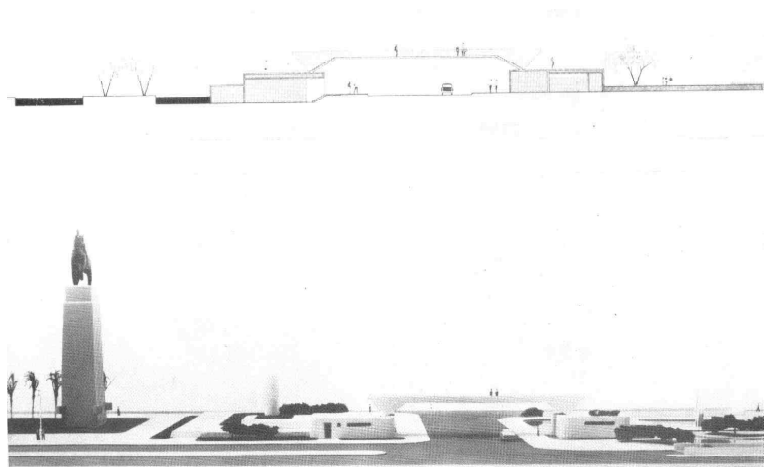
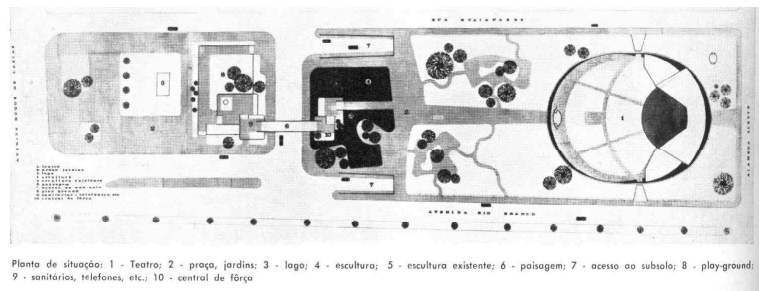
Pavimento superior

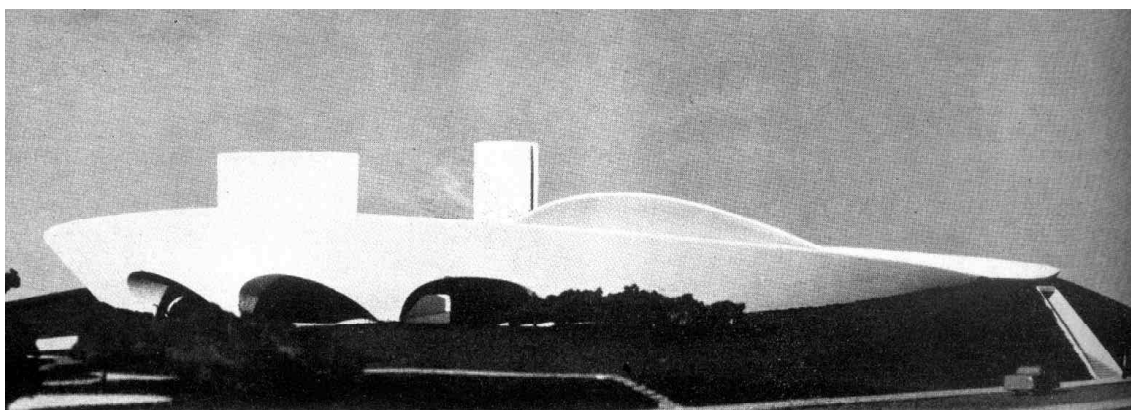
30 - Sauna; 31 - adega; 32 - vestiário masc.; 33 - vestiário fem.; 34 - kitchenete; 35 - bar, estar



Praça e Teatro ao ar livre:
Praça Princesa Isabel
São Paulo

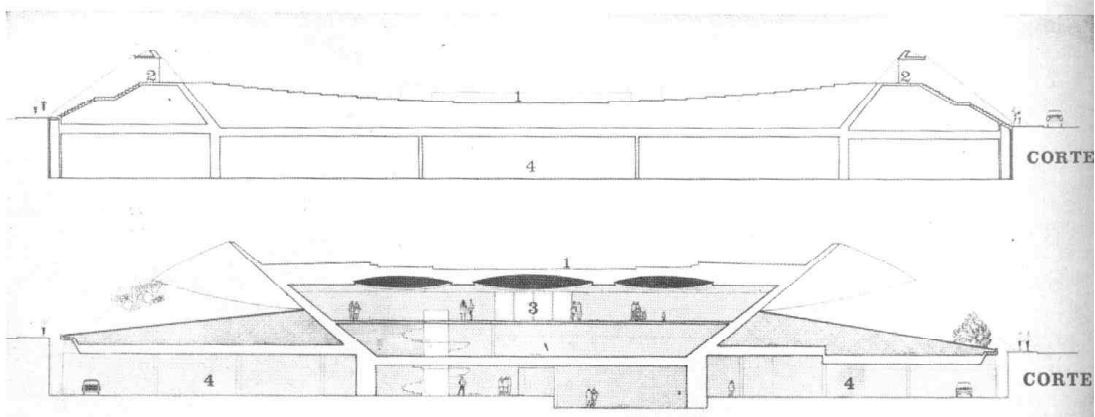
Acrópole, nº 380, dez 1970, pp. 25-29.



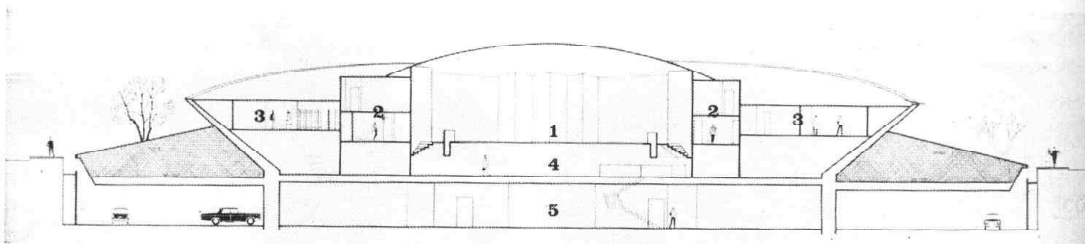


Fachada frontal do auditório

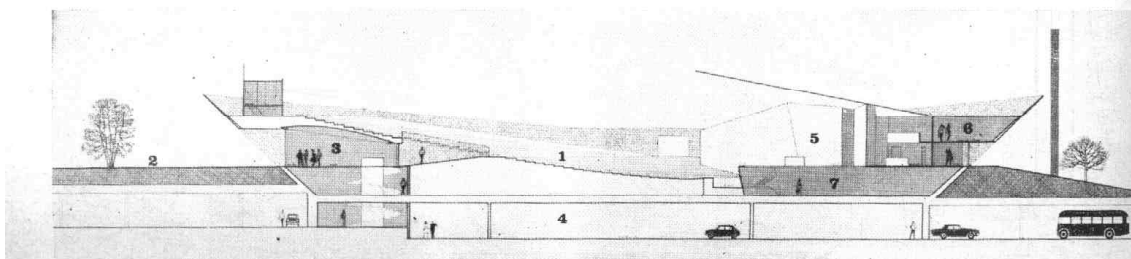
Cortes transversais no centro e no hall de entrada do auditório: 1 - platéia; 2 - saídas; 3 - foyer; 4 - estacionamento



Corte transversal no palco: 1 - palco; 2 - camarins; 3 - sanitários; 4 - oficinas; 5 - estacionamento



Corte longitudinal: 1 - platéia; 2 - praça, jardins; 3 - foyer; 4 - estacionamento; 5 - palco; 6 - camarins; 7 - oficinas



Agradeço a

David Libeskind, pelos depoimentos e por todo o material original referente ao projeto.

Renato Viégas e Liliana Felipe Viégas, por todos os comentários e apoio constante.

Eduardo de Almeida, orientador de longa data.

Aos professores Regina Meyer e Arnaldo Martino, pelas sugestões antes e durante a qualificação.

Mariana Viégas e Murilo Ohl, pela revisão de textos e idéias.

Bebete Viégas, pelos ensaios fotográficos.

Fernanda Barbara e Fábio Valentim, assim como todos os que trabalharam conosco, pelos anos de discussão.

Camila Lisboa e Mariana Alves de Souza, pela edição.

Jayme Alberto da Costa Pinto Jr., pela versão em inglês do resumo.

E a Cristiane Muniz, por tudo.