

# **considerações sobre o espaço público e edifícios modernos de uso misto no centro de são paulo**

Maurílio Lima Lobato  
orientador Prof. Dr. Miguel Alves Pereira

dissertação de mestrado  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo  
São Paulo, março de 2009

**Universidade de São Paulo**  
**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

dissertação apresentada à fauusp  
para obtenção do título de mestre

## **considerações sobre o espaço público e edifícios modernos de uso misto no centro de são paulo**

Maurílio Lima Lobato  
orientador Prof. Dr. Miguel Alves Pereira

dissertação de mestrado  
São Paulo, março de 2009

Lobato, Maurílio Lima

Considerações sobre o espaço público e edifícios modernos de uso misto no centro de São Paulo / Maurílio Lima Lobato. – São Paulo, 2009. 134p.: Il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto de Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Miguel Alves Pereira

1.Arquitetura moderna - São Paulo (SP) 2.Espaço público  
3.Verticalização I.Título

ESTÁ AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL OU PARCIAL DO CONTEÚDO DESTE TRABALHO, PARA QUAISQUER FINS, DESDE QUE CITADA A FONTE.

email: rumo@rumo.arq.br, mauriliolobato@usp.br

Agradeço à

minha esposa Luana de La Barra, pelo carinho, paciência e apoio imprescindível, por tudo;

aos amigos Paulo Emílio Buarque Ferreira, Ubyrajara Gilioli, Leandro Velloso, Regina Almeida, Leonardo Fabrizio Guidugli, Jordana Zola, Mariana Alves de Souza e à Prof<sup>a</sup>. Mônica Junqueira, pela ajuda na qualificação e aos bibliotecários da FAUUSP (Estelita) e UNIP;

em especial aos meus pais e irmãos, à Gohara Yvette Yehia e ao meu atento orientador Prof<sup>o</sup>. Miguel Alves Pereira, um amigo.

Dedico este trabalho ao meu filho Vítor Lamm Lobato.

## **resumo**

Esta pesquisa aborda alguns conceitos de espaço público e discute as relações espaciais estruturais de edifícios de uso misto e comerciais no centro da cidade de São Paulo, tendo em vista os processos de verticalização, modernização e metropolização ocorridos desde os anos 50 e 60. Considera, também, um estudo sobre a relevância do pavimento térreo na arquitetura brasileira desse período, enquanto estruturador das relações espaciais discutidas e os novos programas e tipologias devido às demandas da metrópole paulistana.

Palavras-chave: espaço público, edifícios de uso misto, edifícios modernos, arquitetura moderna.

## **abstract**

This dissertation approaches a few concepts of 'Public Spaces' and discuss the key relationships between spaces within Mixed-Use and Commercial Buildings of Sao Paulo's city centre through the processes of high rise densification, modernization and the formation of the Metropolis that occurred since the 1950's and 1960's. Still within the context of the Brazilian Architecture produced during this period, the study debates the role of the Street Level as a regulator between the discussed relationship between spaces and the new programs and typologies designed to tackle the current demands of the "Paulista" Metropolis.

Key-words: public spaces, mixed-use buildings, modern architecture buildings, modern architecture.

## **sumário**

<b>introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>I. referencial teórico</b>	
<b>espaço terciário, espaço econômico.....</b>	<b>6</b>
<b>espaço social: castells, lefevre e harvey.....</b>	<b>23</b>
<b>verticalização em são paulo.....</b>	<b>27</b>
<b>delírios de nova york: o programa.....</b>	<b>39</b>
<b>II. aproximação ao tema do pilotis</b>	
<b>o moderno no Brasil.....</b>	<b>45</b>
<b>o pilotis e a superação da modernidade.....</b>	<b>54</b>
<b>estratégias da espacialidade pública moderna: Niemeyer e o pilotis.....</b>	<b>64</b>
<b>III. percurso urbano e edifícios no centro de São Paulo</b>	
<b>edifício Copan.....</b>	<b>75</b>
<b>edifício Metrópole.....</b>	<b>86</b>
<b>rua Nova Barão.....</b>	<b>98</b>
<b>edifício e galeria R.Monteiro e Itá.....</b>	<b>109</b>
<b>Grandes Galerias.....</b>	<b>115</b>
<b>considerações finais.....</b>	<b>122</b>
<b>referências bibliográficas.....</b>	<b>127</b>

**introdução**



## **introdução**

Esta dissertação visa desenvolver uma reflexão sobre os edifícios marcados pela diversidade de uso, os edifícios de uso misto e comerciais, e pela adoção de espaços de uso coletivo, projetados e construídos no século XX no centro da cidade de São Paulo, reconhecendo os processos de verticalização, metropolização e modernização das estruturas urbanas.

Inicialmente pretendeu-se, no intuito de desenvolver um referencial teórico, analisar alguns autores e suas conceituações sobre tipos de espaços públicos diretamente relacionados com o objeto construído: o edifício.

O capítulo I apresenta algumas conceituações sobre o espaço público a partir de alguns autores considerados relevantes, e que inclusive apontassem para a leitura do espaço público contemporâneo. As categorias compreendidas e estudadas referem-se aos espaços existentes e constituintes do tecido urbano. O espaço público foi categorizado, para o desenvolvimento de sua leitura em relação ao edifício, nos capítulos seguintes.

Foi considerado o espaço terciário como uma classe espacial histórica, alguns exemplos da história da arquitetura são comentados elucidando o espaço comercial das cidades atuais, já que recorrente no edifício de uso misto ou comercial. Autores marxistas foram suscitados para considerações sobre o espaço social, o espaço das relações na sociedade. O processo de verticalização na cidade de São Paulo, e alguns rebatimentos nos espaços urbanos, foram avaliados tendo em vista a absorção da arquitetura moderna no século XX e o processo de metropolização da cidade e seus aspectos modernizantes. Finalizando o capítulo I, trata do edifício moderno como condensador social, aproximando a discussão acerca dos programas nele existentes, como um marco do século XX ao espaço das cidades: a torre multifuncional possibilitada pelo uso do elevador.

O capítulo II aborda o tema do *pilotis*, tendo em vista a produção arquitetônica brasileira, a partir do Edifício do Ministério da Educação e Saúde, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (1936). Essa produção, marcada pela compreensão da idéia de espaço público e do espaço de uso coletivo enquanto matriz do desenvolvimento das atividades urbanas, caracterizará os edifícios modernos no Brasil.

O desenvolvimento da experiência do térreo livre, como índice de modernidade, contribuiu decisivamente por uma estética do projeto moderno no Brasil. A relação direta entre espacialidade, como força propulsora de um modelo de desenvolvimento econômico, e os modelos políticos vigentes em cada contexto histórico, nos permitiu elencar alguns edifícios, para um debate sobre o espaço público gerado a partir deles. Para Frampton (1997), na arquitetura moderna o vínculo entre o fenômeno da arquitetura e o do sistema econômico geral, é uma relação direta.

Algumas considerações determinantes deste tipo de edifício, na construção do espaço de uso coletivo em suas várias vertentes, a habitacional e a de serviços, do ponto de vista do projeto arquitetônico e urbanístico. O caso nacional: as experiências da arquitetura moderna na tentativa de introdução de um novo parâmetro de modernidade, através do edifício enquanto aglutinação das funções urbanas (Argan, 2001).

Estas experiências, determinantes na definição e caracterização do “moderno” no Brasil [MONTANER] a partir dos anos 50, idealizadas para a incipiente sociedade de consumo industrial, a classe média, previam no seu

programa a fusão dos setores urbanos a partir dos postulados do CIAM, na forma síntese da Unidade de Marselha, de Corbusier, por exemplo.

O capítulo III faz uma leitura de diversos projetos compreendidos dentro de um percurso urbano, um trajeto realizável desde o edifício Copan, marco da cidade de São Paulo moderna, até o Largo do Paissandú. Recorrendo às categorias espaciais, ao processo de verticalização, à questão do programa na torre moderna e à compreensão da função urbana do pilotis nos edifícios, considerados nos capítulos anteriores, foram considerados obras construídas, coletados em um panorama representativo da condição das diferentes formas de produção de espaço na cidade de São Paulo, abaixo relacionados:

***Ministério da Educação e Saúde***, Arqs. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e equipe, Rio de Janeiro, 1936;

***Edifício COPAN***, Arq. Oscar Niemeyer, São Paulo, 1950;

***Edifício MetrÓpole***, Arqs. Salvador Candia e Giancarlo Gasperini, São Paulo, 1959;

***Edifício-conjunto Rua Nova Barão***, Arqs. Siffredi e Bardelli, São Paulo. 1962;

***Edifício e galeria R.Monteiro***, Arq. Rino Levi, São Paulo, 1959;

***Grandes Galerias***, Arqs. Siffredi e Bardelli, São Paulo, 1962.

## **I. referencial teórico**

## **espaço terciário, espaço econômico**

Esta conceituação não pretende ser uma abordagem histórica sobre o desenvolvimento do espaço do comércio. Pretende verificar características que propiciaram um caminho para a abordagem do espaço público, através das atividades terciárias na cidade. Entende-se a necessidade de tal abordagem, tendo em vista que o espaço de uso-coletivo, dominante na produção da arquitetura moderna no Brasil, desenvolveu-se pelo uso da atividade terciária.

Nessa conceituação a abordagem sociológica, traz um componente importante para aquilo que abordaremos no edifício multifuncional, ou de uso misto.

Em “Espaço Terciário: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio” (VARGAS), a autora pretende traçar uma linha histórica sobre o desenvolvimento do espaço do comércio, conceituando-o como o espaço terciário, ou o espaço das atividades diretamente ligadas ao comércio.

Para a autora a arquitetura dos edifícios públicos é a arquitetura do espaço terciário, ao prover uma visão integral da sociedade. Nesses espaços públicos, externos ou internos é onde acontece a atividade da troca,

primordial para sua caracterização. Portanto, o lugar do mercado é o lugar da troca, historicamente chamado de espaço do público.

Exatamente por serem locais abertos e públicos, esses mercados são conferidos de uma condição de “neutralidade territorial” (VARGAS, 95). As áreas externas eram os espaços da exposição dos produtos, enquanto as vitrines são bem mais recentes.

A vida social proporcionada pela troca nesses espaços possui um papel determinante na atividade econômica da cidade, ao implicar no surgimento de diversos outros equipamentos na cidade, também públicos. O termo mercado, originalmente como o espaço da troca de mercadorias, ao longo do tempo irá caracterizar conceitualmente uma parcela da população com poder de compra. (VARGAS, 100).

A autora avança à arquitetura desses espaços, através da categoria do mercado enquanto espaço público (abertos, cobertos e semi-cobertos), destacando o construído, através do bazaar, da ágora e do fórum. Com isso amplia-se o conceito de espaço público pelo estudo dos seus interiores, os interiores públicos.

Para Vargas (2001, 98-99):

“Espaço público, por excelência, é o lugar onde uma pessoa pode estar sozinha sem dar a impressão de estar solitária. Segundo Gastelaars, é importante saber que para ser considerado um “espaço público”, o espaço deve, a princípio, ser acessível a todos os moradores e visitantes, ao mesmo tempo em que esses cidadãos e visitantes devem ser capazes de interagir, livremente, na mesma base, independentemente de sua condição social.<sup>1</sup>

A proporção, na qual um edifício é considerado público é, primeiramente, determinada por qual tipo de edifício ele é: estação de trem, galerias, paços municipais, bibliotecas ou correios. Mas, a sua localização na cidade, sua permeabilidade enquanto acesso, a impressão que irradia e a atmosfera de seu interior amplificam sua condição de espaço público. Sem dúvida, muitos desses fatores são determinados por sua arquitetura e inserção urbana.

Nem todos os edifícios considerados públicos, porém, são de fato interiores públicos. Muitas vezes não oferecem a possibilidade do anonimato e do não-compromisso. Outros, embora com acesso livre, não são para todos, pois, códigos de comportamento são esperados, mesmo que não explicitamente solicitados. Um bom exemplo de existência de códigos são os shoppings centers, mas mesmo os jardins públicos, no passado, como o próprio jardim da Luz, em São Paulo, possuíam regras de conduta a ser observadas no interior do parque.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vargas, Heliana Comin. Espaço Terciário: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. São Paulo, SENAC, 2001.

<sup>2</sup> Acredito que nesse ponto encontra-se uma dificuldade que permeou toda a pesquisa ao longo do curso de mestrado: a flexibilidade e vulgarização do termo espaço público. Diversos autores divergem sobre uma definição mais precisa e inclusiva de certos padrões e controles necessários para a própria existência do “espaço público”. Noções como “semi-público”, muito difundida a partir dos anos 60-70, devido aos sistemas de controle, diferenciações e transições também carregam noções contraditórias. Porém, a pesquisa não pretendeu tratar da conceituação do espaço público e nem, ao dedicar um capítulo ao assunto, esgotá-lo. Utilizou-se a autora e professora da FAUUSP e sua conceituação e estudos para este trecho do trabalho por se acreditar que certos conceitos estariam atualizados à realidade e prática do projeto



O isolamento ocasionado pelas novas tecnologias do trabalho e a especialização da forma de produção produz a necessidade de espaços de socialização. Em tempos antigos, esses espaços possuíam sua tônica no divertimento. Atualmente, essa função é produzida pela atividade comercial. Podemos notar esse aspecto claramente no centro de São Paulo, em dois momentos, no centro antigo e no centro novo, além do Viaduto do Chá.

A função religiosa, exercida pelas igrejas e conventos, no centro da cidade de São Paulo, no perímetro triangular do centro antigo, era concomitante ao seu aspecto de local de encontro, para o ócio e para o negócio, para passeios com crianças, etc. Isto é, a função original do espaço é ampliada e absorvia a dinâmica da vida da cidade, sem especificidade da função original. A decorrência de outros usos, no espaço da igreja, não somente o original, imprimia-lhe a característica de um espaço público coberto.

---

do espaço público, na atualidade brasileira. Não se recorreu ao espaço público por excelência, a praça ou a rua, para abordar o assunto, mas ao edifício comercial e seus espaços, por entender-se estar diretamente relacionado ao objeto desta pesquisa: o edifício, o térreo e seus espaços de uso coletivo.

No processo de crescimento e expansão das atividades na cidade, além dos limites geográficos impostos pelo Vale do Anhangabaú podemos notar que a característica dos espaços públicos cobertos incluem diretamente a atividade comercial, como fator preponderante do tempo gasto com o lazer: é a galeria comercial, no centro da cidade, exercendo a sua função original, diretamente relacionada ao comércio. Assim, como outra função dos espaços públicos: o interesse descompromissado. As galerias comerciais se tornariam locais de passeio, de atividades não diretamente ligadas ao comércio, à sua função original, tais como eram as igrejas no centro antigo<sup>3</sup>.

Alguns exemplos históricos sobre a evolução do espaço público na cidade nos remontam à verificação da identidade promovida entre a rua, enquanto entidade pública e o comércio, a atividade varejista. Ao contrário do espaço público terciário moderno ou mesmo contemporâneo, como os *shopping-centers*, compreendido como espaço comercial planejado, é na rua onde se desenvolveu o comércio através do espaço público, e denominado espaço varejista não-planejado (VARGAS, 103). Significativos dessa evolução

---

<sup>3</sup> Esse assunto será desenvolvido posteriormente e relacionado com o objeto de estudo.

são os *bazaars* árabes, a praça grega: *ágora*, os mercados e fóruns romanos, praças medievais, feiras e edifícios de mercado<sup>4</sup>.

A compreensão do público, aqui tratada em termos ocidentais, europeus, difere da realidade do espaço público na sociedade islâmica, por exemplo. Através de um regime de clãs, onde a unidade de reprodução urbana é a moradia, em oposição à mesquita, local de encontro, o *bazaar* é um exemplo de arquitetura pública na cidade islâmica. Interno e recluso, em oposição à praça europeia, é o local de encontro e troca de mercadorias. Devido às características climáticas locais, surge a necessidade de um ambiente, protegido da ação das tempestades de areia e do calor intenso. Sua planta sugere a disposição das tendas muito próximas à forma atual das lojas nos *shopping-centers*.

Como evolução natural dos mercados realizados próximos à Acrópole, a *ágora* grega com o seu surgimento relegaria à Acrópole um caráter simbólico religioso. Isso demonstra e corrobora, à passagem acima sobre o uso social dos conventos na cidade de São Paulo, sobre a evolução da

---

<sup>4</sup> Vargas, Heliana Comin. Espaço Terciário: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio, cit., p.108.

função dos edifícios ao longo do tempo.<sup>5</sup> As atividades de comércio migram, dessa forma, para a ágora.<sup>6</sup>

A ágora grega é um espaço relevante para a compreensão do espaço público moderno. Pois está diretamente relacionada à conformação da cidade no mundo ocidental.

Originalmente aberta, irregular, plana, foi evoluindo, abrigando o comércio e o encontro. À medida que outros edifícios ao seu redor surgiam e o traçado viário retificado, fora se tornando fechada e seu desenho regularizado, para dar espaço às novas construções, tornando-se a ágora como a conhecemos atualmente, com fachadas recuadas e arcadas (após influência romana) sobrepostas numa planta retangular, em forma de U.

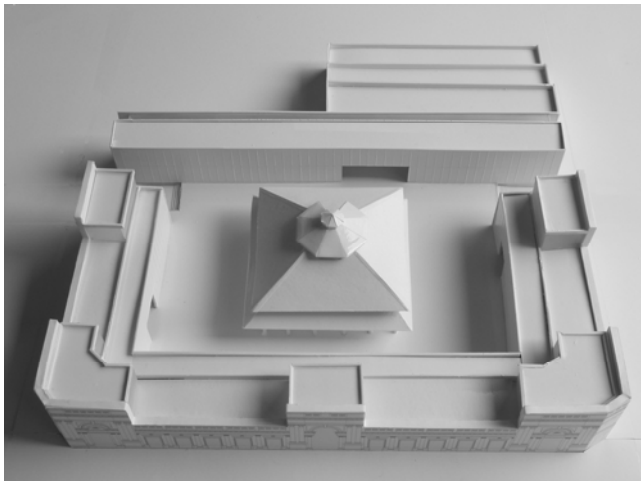
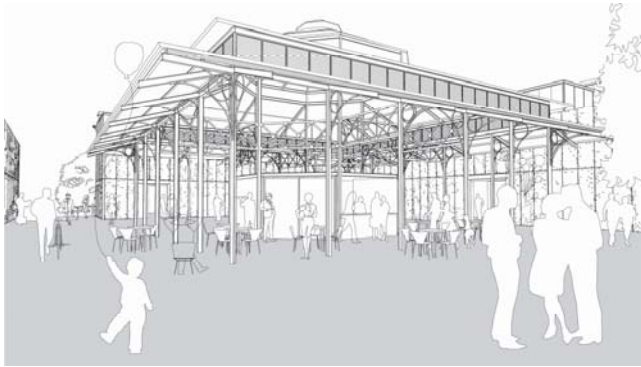
Em Vargas, segundo Kato<sup>7</sup>, o processo de evolução da ágora grega caracteriza-se pelo fechamento dos espaços abertos, através de edifícios

---

<sup>5</sup> É a chamada arquitetura de transição.

<sup>6</sup> *“Há uma hipótese sobre o significado da palavra ágora, de que ela seja derivada do verbo coletar ou colher, em grego. Nos poemas de Homero, a palavra aparece referindo-se a um lugar de encontros cívicos. Dois verbos derivam da palavra ágora: um é agorazein, que significa comprar, e o outro agrawein, que significa conversar e fazer um discurso em público. Ambas as atividades aconteciam no espaço da ágora.”* (VARGAS, 116).

<sup>7</sup> Kato, Akinori. Plazas of the Southern Europe. Process Architecture Publishing Co. Tóquio, 1993.



Concurso Público Nacional para o Mercado de Itaqui  
Itaqui, RS

Trata-se de uma conversão do antigo mercado existente um  
para centro cultural. Nota-se a mesma conformação espacial  
do mercado público romano.

Projeto desenvolvido por Maurílio Lobato em colaboração com  
os arquitetos Paulo Emílio Buarque Ferreira, Maira Rios e  
Felipe Noto.

Fonte: imagens do autor, 2003.

como o fio condutor para o projeto das praças modernas nos países ocidentais (VARGAS, 117). Podemos considerar a partir daí, o conceito do edifício público, fechado e acessível, relacionado com a cidade através de transições como uma característica fundamental para os edifícios do ocidente.

Assim como as ágoras gregas, os *forums* romanos possuem a mesma função e origens similares, e sua função um elemento articulador da estrutura urbana, mais do que uma atividade internacional como fora com os gregos ou mesmo os povos árabes.

Portanto, sendo um império expansionista, baseado na guerra, devido aos limites geográficos naturalmente impostos, a construção de cidades foi um determinante para o sentido de unidade do Império.

Planejados e construídos segundo ordens dos imperadores, os fóruns possuíam certa monumentalidade, no intuito de converterem-se em centros urbanos. Dessa forma eram atribuídos de diversas funções, não exclusivamente comerciais. Ali também se situavam os edifícios correspondentes ao Senado e Justiça.

Sennett contribui com essa leitura, na cidade medieval, ao distinguir espaço e lugar, na forma urbana. Enquanto a Paris medieval era o espaço de uso flexível, devido às corporações, que trocavam de ramo e atividades de acordo com o tempo econômico, o tempo cristão estava vinculado à história da vida de Jesus. Esse sentido religioso de marcação do tempo, na civilização ocidental cristã irá “ensejar o apego emocional ao lugar” (SENNET, 2006, 161).<sup>8</sup>

Na cidade medieval coexistiam três tipos de propriedade: a cidade (*cit *), o burgo (*bourg*) e a comuna (*commune*). Além de distinções físicas, era o dono da propriedade e as relações sociais estabelecidas que as distinguiam e lhe conferiam espacialidade própria.

Murada, e dispondo de um rio como um fosso natural, como a  le de la Cit , por exemplo, a *cit * era de propriedade de reis e da Igreja. Sem pared es, mas dotada de direitos bem definidos, o *bourg* era praticamente de posse e domínio de igrejas, como o eram o *bourg* de Saint-Germain. Já na

---

<sup>8</sup> O autor explica que os primeiros cristãos, que “se afastaram” do mundo, sentiram-se carentes de um lugar, de um destino terreno. Enquanto essa busca se baseava no esforço necessário à propriedade, o “esforço econômico”, o que não parecia estar de acordo com vários preceitos religiosos, acontecendo um conflito, opondo economia e religião. Para Sennet, “o tempo e o lugar cristãos baseavam-se na força da compaixão, o espaço e o tempo econ micos apoiavam-se na agressividade” (SENNET, 161). As contradições entre lugar e espaço, piedade e atitudes hostis, atormentavam o espírito do burguês, “que tentava, simultaneamente, acreditar e lucrar na cidade”.

periferia, sem proteções, de alta densidade, as *communes* não possuíam suseranos.

Foi o fenômeno descrito como a “interiorização das terras”<sup>9</sup>, resultante de intenso e acelerado processo de crescimento econômico e principalmente pelo incremento da construção civil na sociedade medieval, que se pode constatar a desordem e as péssimas condições físicas da rua medieval<sup>10</sup>. Somente as cidades fundadas nos tempos romanos pareciam seguir a um planejamento geral, “nem os rei, nem o bispo, nem os burgueses, faziam a mínima idéia do que fosse urbanismo” (SENNETT). As construções eram generalizadas, construía-se o que quisesse, com impunidade, sem contestações, surgindo dessa forma a malha urbana parisiense.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> “As muralhas se expandiram em duas etapas. O rei Filipe Augusto cercou os limites de Paris, ao norte e ao sul, no início do século XIII, abrigando uma área que havia crescido muito no século anterior; por volta de 1350, Carlos V ampliou essas defesas, a oeste. Assim a cidade expandiu-se para muito além da originalmente isolada e pequena *cit *, seus burgos e comunas, compensados estes pelos privilégios econ micos concedidos e garantidos pelo rei.” (SENNETT, 162).

<sup>10</sup> “Os canais de comunica o entre as comunas, situadas na fronteira dos povoados, raramente se interligavam, e os burgos não eram planejados para se conectarem entre si. O caos resultava, ainda, do uso que os proprietários faziam da terra que possuíam.” (SENNETT, 162).

<sup>11</sup> “labirinto de vielas tortuosas e estreitas, becos e cortiços; a escassez de áreas livres ou edifícios recuados dificultava a visibilidade; o tráfego permanentemente obstruído” (CONTAMINE, *apud* SENNETT, 2006)

Dessa forma o espaço público era o restante, a sobra, após as construções serem erguidas. A agressividade da vida cotidiana era o tom predominante na rua<sup>12</sup>, sendo “o resto de todos os exercícios de poder e reivindicações de direitos, nada tendo a ver com o jardim” (SENNETT, 2006, 164), ou com o espaço do trabalho. Era um espaço econômico, carente de características de lugar: “a economia urbana medieval os tornou permeável”<sup>13</sup>

Se a rua, enquanto resquício espacial tornara-se numa zona econômica ativa, o pátio medieval acabou sendo envolvido por essa dinâmica econômica. Originalmente um espaço de exposição e oficina, seus acessos foram aos poucos ampliados, com o propósito de serem mais bem vistos de longe. Essa mudança alterou o “tempo da rua” (SENNETT, 2006).<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Estatísticas coletadas por Sennett revelam que de 1045 a 1406, 54% dos casos julgados nas cortes criminais correspondiam a crimes passionais. De 1411 a 1420, 74% das ocorrências foram contra crimes contra pessoas. (LEGUAY, 1984, *apud* SENNETT, 2006).

<sup>13</sup> “No distrito parisiense reservado ao comércio de couros, por exemplo, as janelas de cada oficina exibiam mercadorias, graças a uma inovação arquitetônica: painéis de madeira que se abriam para servir de balcões.” (SENNETT, 2006, 164).

<sup>14</sup> Na cidade antiga o funcionamento do comércio era determinado pela luz do sol. Na cidade medieval esse horário é ampliado. O novo tempo econômico permitia aos consumidores irem às compras após o turno de trabalho. Enquanto existisse movimento nas ruas o balcão, no pátio ou na rua, permanecia aberto, evidenciando transformações tanto na estrutura física da cidade quanto na economia da cidade.



A cidade medieval caracterizava-se pela economia mista<sup>15</sup>, através de uma combinação entre ações privadas e estatais. As grandes feiras, então, eram realizadas em pátios cobertos e arcadas, regulamentadas com apoio do governo. Porém, paradoxalmente, elas se enfraqueciam embora a economia causada por elas crescesse incessantemente<sup>16</sup>. Dessa maneira o comércio local era enfraquecido pelo crescimento econômico e bastante regulamentado. Assim, negociantes menores, artesãos e consumidores passaram a negociar diretamente nas ruas, retomando um período histórico, e separando conceitualmente, segundo Sennett, mercado e feira.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> “An economy that combines elements of capitalism and socialism, mixing some individual ownership and regulation. Some capitalist countries, France, for example, employ what is often called state capitalism. In this form of a mixed economy, the state becomes a major shareholder in private enterprises. An alternative, employed in Great Britain (more in the past than now), is for the state to own some industries while leaving others in private hands.” (HIRSCH, JR., KETT, TREFIL, 2002).

<sup>16</sup> No século XII, a Feira de Lendit abriu o mercado aos produtos têxteis e manufaturados de metal. Presumiu-se que a clientela aumentaria, ao absorver consumidores de outras regiões e o seu funcionamento passou a ser diário, o ano inteiro. Porém, “ caso o volume absoluto das transações (...) continuasse ascendente, acompanhando o progresso da Revolução Comercial, os negócios (nas feiras) inevitavelmente diminuiriam” ( LOPEZ, 1971, *apud* SENNETT, 2006)

<sup>17</sup> O intuito da distinção evidenciada em Sennett entre mercado e feira tem um objetivo: explicar o declínio das feiras, enquanto instituição regulamentada, já que estatal, e confirmar a tendência agressiva, degradante, do mercado. É sugerido que a competição econômica descontrolada é autodestrutiva, ao demolir instituições estáveis, como a feira e aponta: “o animal econômico ávido de lucros, de fato, arriscava-se a perder. Era só questão de tempo.” (SENNETT, 2006). Esse retorno à rua, às atividades mais agressivas irá desencadear uma nova percepção do espaço público, já que se experimentara o espaço regulado do mercado. Portanto implicará na necessidade de novas categorias para a compreensão da relação público-privado.

Esse desenvolvimento irregular e precário culminará após os anos de trevas, pós-iluminismo, já no século XIX, através da atuação de Haussmann na reconstrução de Paris. A falta de um sistema de esgotos adequado, a insuficiência de espaços abertos para parques, as vastas áreas de habitações miseráveis e o congestionamento do tráfego nas ruas, irá pautar a reconstrução num sentido de “proporcionar unidade e transformar num todo operacional o enorme mercado consumidor, a imensa fábrica que era o aglomerado parisiense” (CHOAY, 1965, *apud* FRAMPTON, 1997).

Influenciados pelos tecnocratas da *École Polytechnique*, Napoleão III incumbiu Haussman de transformar a cidade medieval numa “metrópole unida pela febre de capitalismo” (FRAMPTON, 1997). O plano enfatizou a importância dos sistemas de comunicação rápidos e eficientes, abrindo na malha existente ruas com a finalidade de ligar pontos e bairros opostos cruzando a barreira geográfica do Sena.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “Deu prioridade à criação de eixos norte-sul e leste-oeste mais substanciais, à construção do Boulevard de Sébastopol e à extensão a leste de Rue de Rivoli. Esse cruzamento básico, que servia aos grandes terminais ferroviários do norte e do sul, era envolvido por um bulevar “em anel”, que, por sua vez, era ligado ao principal distribuidor de tráfego criado por Haussmann, o complexo da Etoile, construído em torno do Arco do Triunfo de Chalgrin.” (FRAMPTON, 1997, 18).

É a invenção do homem público nos séculos XVII e XVIII, marcando a entrada em cena do sujeito burguês, “uma espécie de apogeu do Iluminismo, paraíso da urbanidade perdida” (ARANTES, 1995:98).

Essa cidade aberta do final do século XIX, rasgada pelo tráfego, e conectada por grandes pontos de concentração populacional, como mercados e grandes armazéns, próximo a terminais ferroviários irá despertar a crítica de Sitte:

“Durante a Idade Média e o Renascimento, as praças públicas eram freqüentemente usadas para finalidades práticas (...) elas constituíam uma entidade com os edifícios que as rodeavam. Hoje servem no máximo de lugar para estacionar veículos e não têm nenhuma relação com os edifícios que as dominam (...) Em suma, falta atividade precisamente naqueles lugares em que, antigamente, elas eram mais intensas: perto das estruturas públicas.” (SITTE, 1889 apud FRAMPTON, 1997, 19).

Porém, para Hertzberger, o século XIX foi a época de ouro do edifício público e irá determinar, na cidade moderna o atual modo de vida nas ruas e espaço públicos e livres da cidade contemporânea.

Em o “Espaço público como ambiente construído”, o autor descreve através de uma série de estudos de caso a temática central do

desenvolvimento dos espaços públicos em algumas cidades europeias, e o modo como os espaços das atividades terciárias determinaram e contribuíram para a conformação da concepção moderna do espaço e edifícios públicos enquanto mescla de funções e usos, descendente direto dos antigos mercados, feiras pavilhões. Também, contribui com uma leitura de parques essencialmente públicos.

Os salões de mercado de Paris, como o *Les Halles*, construído entre os anos 1845 e 1866, são descritos como estações de abastecimento, de acordo com a aceleração e massificação dos sistemas de produção e distribuição de mercadorias na era da revolução industrial. É desse período, século XIX, a criação de lojas de departamentos, salões de exposições mundiais, mercados cobertos concomitante à construção de redes de transporte público, estações ferroviárias e de metrô.<sup>19</sup>

O *Les Halles* abrigava várias e amplas áreas, como galpões, e uma área coberta para carga e descarga. A intensidade do comércio numa escala

---

<sup>19</sup> Dentro dessa abordagem sobre o espaço terciário enquanto tipologia do espaço público moderno, Paris é a cidade cuja evolução histórica sobre os usos do espaço é mais evidente. Na cidade de São Paulo, esse enfoque será abrangido na parte sobre o processo de verticalização da cidade. Optou-se por considerar somente a estrutura física do objeto da pesquisa: circulação, volumetria, relações entre público e privado, por estar situado próximo, tanto fisicamente quanto no aspecto temporal. Acreditou-se que a leitura de outra cidade contribuiria para a compreensão do objeto, num processo temporal, não exclusivo de uma cidade.

mundial possibilitada pelas novas tecnologias, trouxe a necessidade da co-existência de diversos equipamentos urbanos para o funcionamento desses entrepostos. Dessa forma, restaurantes funcionando integralmente às margens desse equipamento, trouxe uma frequência inédita à cidade, modificando a vida urbana:

“A expansão contínua, especialmente no transporte de estoques de alimentos, impôs a necessidade de mudar todo o centro para outro lugar (Rungis). Os vastos pavilhões de aço, uma vez vagos, foram demolidos em 1971, apesar das intensas campanhas para impedir que isto acontecesse. É sempre difícil encontrar terrenos para acomodar espetáculos teatrais, manifestações esportivas e outros eventos para grandes públicos, e estes salões teriam servido muito bem para essas finalidades. A demolição das salas e sua substituição podem na verdade ser vistas como um símbolo da destruição do espaço público das ruas, como *arena* da vida urbana.” (HERTZBERGER, 1999, 69).<sup>20</sup>

As lojas de departamentos, como a *Magasin du Printemps*, *Au Bom Marché*, *Galerie Lafayette*, entre outras são a expressão da expandida escala de consumo e mercado que tinham encontrado sua expressão em construções como nos pavilhões do *Le Halles*, nas salas de exposição de aço

---

<sup>20</sup> Trata-se de uma leitura muito pessoal de Hertzberger, sobre as pré-existências urbanas. Herman Hertzberger, influenciado pelo estruturalismo holandês dos anos 60, acredita, com Aldo Van Eyck, membro do CIAM que propunha o fim de certas doutrinas do movimento moderno e fundador do TEAM X, que o arquiteto não deveria prover a solução total, integral, mas uma estrutura espacial que fosse preenchida pelo usuário.

e vidro das feiras mundiais. Diferente dos bazares de rua e outros tipos de mercados de rua cobertos, as lojas de departamento são um empreendimento único com administração centralizada. Se no armazém os produtos estão atrás do balcão, acessíveis somente ao vendedor, nos grandes magazines, os diversos pavimentos são acessíveis de todos os lados do salão central.(HERTZBERGER, 1999: 72).<sup>21</sup>

O intuito da apresentação da abordagem do espaço terciário, econômico é contribuir para a leitura do edifício moderno, através dessa conceituação espacial enquanto categoria freqüentemente relegada a um plano de menor interesse do seu estudo. A relação entre comércio, áreas comerciais e estrutura urbana é intrínseca para a leitura da cidade, tanto quanto os demais componentes, como a rua, praça, biblioteca e escola. O interesse sobre esse assunto pretende ampliar a profundidade histórica do projeto do edifício multifuncional.

---

<sup>21</sup> “O telhado de vidro que pode ser encontrado em quase todas as lojas de departamentos tradicionais (...) produz o mesmo efeito espacial, basicamente, de uma única grande loja, embora os espaços em volta seja divididos em departamentos diferentes. A sala central da Galerie Lafayette oferece ao público uma acolhida régia, com sua majestosa escadaria livre, especialmente convidativa (...).” (HERTZBERGER, 1999:73).

## espaço social: Castells, Lefebvre e Harvey

Segundo Delgado (2005: 34), acerca do espaço social, como categoria do espaço público, reiterando Lefebvre:

“La calle – en tanto que paradigma de espacio público – es um terreno dominado por el desconocido mutuo entre sus usuarios y donde los individuos confían em que su aspecto será suficiente para definirlos. Esa espacialidad goza de unas propiedades directamente vinculadas al aparentar y a los usos comunicacionales del cuerpo – actitud, vestimenta, forma de caminar, peinado, etc.-, puesto que, como Henri Lefebvre nos enseñó, toda práctica social practica el espacio, lo produce, lo organiza, y solo puede hacerlo a través de esa herramienta com que sus componentes cuentan y que es el cuerpo... El espacio existe por una vivencia y uma percepción que son siempre corporales.”<sup>22</sup>

Através de um trabalho que pretende ser um estudo retrospectivo do espaço social em sua história e gênese, algumas tipologias espaciais foram investigadas em “*La production de l’espace*”: espaço físico (do práctico-sensível à percepção da natureza), espaços mentais (ou seja, o campo das possibilidades lógicas e imaginárias) e espaço social. Este último, composto de uma noção um pouco mais complexa de interpretação do espaço físico enquanto produto social e do espaço mental enquanto articulação teórica das relações sociais. (FERREIRA, 14).

---

<sup>22</sup> Solá-Morales, Ignasi de; Costa, Xavier; Delgado, Manuel. *Metrópolis: Tránsitos. Espacio Público, masas corpóreas*. Gustavo Gili: Barcelona, 2005.

A compreensão do espaço<sup>23</sup>, como produto para Lefebvre, através de um entendimento marxista, considera o espaço e o tempo, sociais, não mais como dados da “natureza”, modificada, e muito menos como “cultura”.

É o que o autor denomina como “natureza segunda”, o efeito da ação da sociedade sobre a “natureza primeira”, o natural. Essa impossibilidade de se “pensar a cidade e o urbano modernos, como obras (no sentido amplo e forte de obra de arte que transforma seus materiais) sem primeiro concebê-los como produtos” (LEFEBVRE, 1974:03) interessa enquanto escopo ao evidenciar a transformação da cidade<sup>24</sup>, segundo a interferência dos diversos agentes da transformação, sejam eles arquitetos, planos urbanísticos, vanguardas artísticas (TAFURI, 1985: 70).<sup>25</sup>

Assim sendo, o espaço deixa de ser compreendido enquanto conteúdo, passivo, vazio, nem tendo o sentido, como os demais produtos,

---

<sup>23</sup> O termo espaço aqui designa também espaço urbano, enquanto natureza trabalhada segundo um modo de produção capitalista, a partir de Marx, interpretando a vida social conforme a dinâmica da base produtiva das sociedades e das lutas de classes.

<sup>24</sup> “A produção do espaço” é um texto de 1974, e portanto atentemos ao fato de se tratar de uma revisão crítica da produção da cidade moderna por agentes do modo de produção como arquitetos, urbanista, planejadores, geógrafos, etc. Por mais que o autor em diversas passagens cite a “história do espaço”; a ação do projeto enquanto produto social agente sobre a cidade; é na busca de uma teoria geral da relação entre espaço x sociedade e seus conflitos onde se localiza o seu objeto de estudo.

<sup>25</sup> Manfredo Tafuri, em “Projecto e utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo”, analisa as tarefas que o desenvolvimento do capitalismo impõe à arquitetura e a sua transformação em fator econômico.



de troca, de algo a ser consumido. Enquanto tal intervém na própria produção; interfere nas relações de produção e nas forças produtivas; é o suporte das relações econômicas e sociais: “se o espaço (social) intervém no modo de produção, ao mesmo tempo efeito, causa e razão, ele se transforma com este modo de produção! Fácil de compreender: ele se transforma com as “sociedades”, se quisermos falar assim.” (LEFEBVRE, 1974: 15).<sup>26</sup>

Uma determinada formação social, sociedade, encontra ressonância no seu mais exemplar produto, o espaço (SANTOS, 1985). Ou, a economia está no espaço assim como o espaço está na economia. Já Harvey (1989) aproxima a ação do Estado como um movimento compensatório e regulador, através de políticas urbanas públicas, pois compreende como uma necessidade interna do capital, equilibrando as ações perante a

---

<sup>26</sup> “Outro caso, ainda mais surpreendentes, (...)a Bauhaus; e ainda Le Corbusier. Os membros da Bauhaus, Gropius e seus amigos, foram tomados por revolucionários, na Alemanha, entre 190 e 1930, por bolcheviques. Perseguidos, eles foram para os EUA. Eles aí se revelaram práticos (arquitetos e urbanistas) e mesmo teóricos do espaço, dito moderno, aquele do capitalismo avançado. Eles contribuíram para a sua construção: para sua realização *in loco*, por suas obras, por seu ensinamento. Desventura e destino trágico para Le Corbusier. E depois, de novo, aqueles que consideraram os grandes conjuntos e os blocos *barres* como o habitat específico da classe operária. Eles negligenciaram o conceito de modo de produção, produzindo assim o seu espaço e assim se acabando. Sob as cores da modernidade. O espaço da modernidade tem características precisas: homogeneidade – fragmentação – hierarquização.” (LEFEBVRE, 1975: 16).

autonomia dos investidores e do mercado da construção sobre o ambiente construído.

É fundamental para a posterior leitura dos espaços coletivos no interior do edifício a abordagem de Lefebvre sobre as contradições do espaço.

## verticalização em São Paulo

Além da relevância de se considerar aspectos do termo espaço público também se fez necessário considerar alguns aspectos do urbanismo, na cidade de São Paulo, assim como particularidades do zoneamento.

O processo de modificação urbana mais característico na cidade de São Paulo foi o processo de verticalização em meados dos anos vinte. O urbanismo paulistano se transformaria desde o começo do século XX, a partir de influências do urbanismo europeu haussmaniano, de Ebenezer Howard, assim como de outros urbanistas ( SOMEKH, 1997, 13).

A verticalização em São Paulo se transforma, de predominantemente terciário à residencial localizando-se aos arredores do centro da cidade. A compreensão do papel do Estado, a municipalidade, enquanto produtor do espaço é relevante para compreender duas vertentes do processo de verticalização: a legislação urbanística antes e após a aprovação do Código de Obras<sup>27</sup> e as intervenções urbanísticas, o Plano de Avenidas, dos anos 20, porém, implementado com fôlego a partir de 1938, quando Prestes Maia

---

<sup>27</sup> O primeiro código de obras da cidade de São Paulo foi inspirado no *Building Code*, o zonamento da cidade de Nova York

torna-se prefeito de São Paulo. A partir de então se entende a cidade como uma metrópole, mudando radicalmente o perfil da cidade e inaugurando mudanças profundas no processo de verticalização da cidade, após 1939.

O que nos interessa é compreender a relação entre a cidade do edifício alto, do arranha-céu, enquanto condensador das funções urbanas, à luz dos movimentos e desenvolvimento urbanos, e os espaços públicos, ora tratados enquanto espaços de uso coletivo, no térreo, por exemplo, ora considerados resquícios, espaços residuais na cidade.

Compreendida como a mínima parcela de reprodução do solo urbano, segundo Marx e Lefebvre, o lote será compreendido como a sua multiplicação efetiva, definindo a verticalização, propiciada pelo uso do elevador. Segundo Someck (1997), a partir dos anos de 1957 e novamente em 1972, o processo contrário, a “desverticalização”, através das legislações urbanísticas vigentes marcará o fenômeno do crescimento horizontal.

Ao contrário do postulado da Carta de Atenas, que propunha o zoneamento funcional da cidade:

“77. As chaves do urbanismo estão nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se (nas horas livres), circular.

O urbanismo exprime a maneira de ser de uma época. Até agora, ele só atacou um único problema, o da circulação. Ele se contentou em abrir avenidas ou traçar ruas, constituindo assim quarteirões edificados cuja destinação é deixada ao acaso das iniciativas privadas. Essa é uma visão estreita e insuficiente da missão que lhe está destinada. O urbanismo tem quatro funções principais que são: primeiramente, assegurar aos homens moradias saudáveis, isto é, locais onde o espaço, o ar puro e o sol, essas três condições essenciais da natureza, lhe sejam largamente asseguradas; em segundo lugar, organizar os locais de trabalho, de tal modo que este, ao invés de ser uma sujeição penosa, retome seu caráter de atividade humana natural; em terceiro lugar, prever as instalações necessárias à boa utilização das horas livres, tornando-as benéficas e fecundas; em quarto lugar, estabelecer o contato entre essas diversas organizações mediante uma boa rede circulatória que assegure trocas, respeitando as prerrogativas de cada uma. Essas quatro funções, que são as quatro chaves do Urbanismo, cobrem um domínio imenso, sendo o Urbanismo a consequência de uma maneira de pensar levada à vida pública por uma técnica de ação.” (CORBUSIER, 1941)<sup>28</sup>

O que irá acontecer no centro da cidade de São Paulo, por questões intrínsecas à economia urbana, são as funções misturando-se, mesclando-se e representadas no chamado uso-misto.

Anhaia Mello, urbanista preocupado com o adensamento e a sobrecarga no sistema viário e infra-estrutural, formulará em 1957 a Lei n.5.621, propondo a limitação do coeficiente de aproveitamento a quatro vezes a área do terreno. A reação dos empreendedores do mercado fora

---

<sup>28</sup> Le Corbusier. A Carta de Atenas. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1993.

feroz, e até a regulamentação da lei ampliaram o coeficiente de aproveitamento para seis vezes a área do terreno. Tal índice acabou por ser utilizado pelos edifícios comerciais, quanto pelos residenciais, pois os construtores faziam-se valer deste índice para implantar usos comerciais, como consultórios ou comércio. Através de uma brecha, a diversidade fora institucionalizada, e edifícios residenciais, foram aos poucos ganhando a conformação que nos interessa observar.

Os marcos referentes às periodizações das fases de verticalização em São Paulo, podem ser resumidos, segundo Someck (1997), da seguinte maneira:

- 1929 a 1939, primeiro período, a cidade reproduz o padrão europeu no espaço urbano. A verticalização surge na área central e se prolonga para bairros lindeiros, é quase de exclusividade terciária e suas unidades são alugadas. O coeficiente de aproveitamento não sofre regulamentação estatal e chega a atingir níveis elevados. “A pesquisa apontará que a aparente verticalização europeia já apresentava

influência norte-americana desde o começo dos anos 20” (SOMECK, 1997: 23).

- 1940 a 1956, segundo período, a autora chama esse período de “verticalização americana”, com “características ascendentes”, iniciadas com a implantação do registro de elevadores no município de São Paulo e se estende até à primeira limitação do coeficiente de aproveitamento (Anhaia Mello). O padrão a ser alcançado é influenciado pelo *american way of life*<sup>29</sup>, e é desse período a maioria das *kitchenettes* na cidade. Índices de aproveitamento altos, porém o predominante é o residencial.
- 1957 a 1966, terceiro período, denominado pela autora como “verticalização do automóvel”. O crescimento industrial está voltado para os setores automobilísticos. O Estado limita o coeficiente de aproveitamento, sendo: 210 m<sup>2</sup> para C.A=6; 140 m<sup>2</sup> para C.A=4. Dessa forma ocorre a seleção do perfil do usuário desse novo empreendimento, agora de acordo com a classe de renda de consumo. As *kitchenettes* cedem aos

---

<sup>29</sup> São os anos do pós-segunda guerra e vitória dos aliados, liderados pelos americanos. O ufanismo em torno do crescimento econômico do país e o alinhamento ideológico com os E.U.A em termos culturais e políticos é marcante desse período.

grandes conjuntos habitacionais, imagem da habitação de classe média.

- 1967 a 1971, quarto período, agora intitulado “verticalização do milagre”, período de grande ascensão econômica do país. É o tempo do FGTS pelo BNH<sup>30</sup>, principal financiador de imóvel (construção e compra) para a classe média. Figueiredo Ferraz propõe a forte diminuição do ritmo de crescimento da cidade, através do Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado, matriz da lei de zoneamento de 1972.
- 1972 a 1988, quinto período, a “verticalização do zoneamento”, é caracterizada pela desaceleração do crescimento econômico no país e culmina com a implementação da lei de operações interligadas, marcada por uma nova expansão ao provocar a construção de empreendimentos, em áreas de preços baixos, concomitante à revalorização fundiária. É o surgimento da “terceira centralidade”, como região da Berrini (FRÚGOLI JR., 2000).

---

<sup>30</sup> Fundo de Garantia por Tempo de Serviço, de 1967, implantado pelo Banco Nacional de Habitação.



- 1988 a 1994, sexto período, “verticalização negociada”, decorrente das operações interligadas. A “desverticalização” é revertida, frente à possibilidade de negociação de coeficientes e índices, mediante negociação. (SOMECK, 1997: 26).

É nesse período da “verticalização americana” que surgem na cidade de São Paulo, alguns dos edifícios mais emblemáticos da ação modernizante sobre o espaço da cidade, sobre a cidade tradicional.

“Para entender a diferença entre modernidade, modernismo e modernização no quadro de produção do espaço da cidade de São Paulo, é preciso conhecer o significado do fenômeno da verticalização na sua origem, bem como dos instrumentos utilizados pelos urbanistas paulistanos, sintetizados nos planos e na legislação urbanística. Tanto a verticalização, consubstanciada no arranha-céu, como o urbanismo, fazem parte de um processo de expansão de idéias internacionais, mais especificamente americanas, provocado por uma divisão internacional do trabalho entre duas grandes guerras mundiais.” (SOMECK, 1997).

Assim como a cidade enquanto negócio, produto, como Lefebvre explica, é a cidade regulamentada por Anhaia Mello, a cidade tal como a compreendemos, modernizada, é a cidade de Prestes Maia.

“Se a cidade moderna de Anhaia Mello é caracterizada pela estabilidade e fixidez, que resultam da concentração industrial e da imobilização de capital nesse setor e pela mobilidade interna (...) advindas dos meios modernos de

circulação e transporte. O congestionamento, o automóvel, o arranha-céu, o trânsito rápido marcam as condições sociais e econômicas da cidade, exigindo, para novos problemas, novas leis e soluções.” (SOMECK, 1997: 43).

À maneira de Nova York, Anhaia Mello implantará o *zoning*, zonas com regulamentos diferenciais, impedindo estruturas impróprias e prejudiciais à saúde. Prestes Maia, por outro lado defendia a verticalização/adensamento em áreas específicas, possibilitadas, antes de tudo pelo viário corretamente dimensionado. A verticalização era um objetivo, desde o ponto de vista econômico (LEFEBVRE, 1974), como do ponto de vista estético (BERMAN, 1986). Isto é, para Maia, inclusive, a cidade deveria se reproduzir, e com isso a qualidade dos seus espaços urbanos deveriam ser condicionados a uma visão estética e formal, aspirando participar àquilo que Maia chamou de “movimento mundial do urbanismo”. (MAIA, 1930 *appud*. SOMECK, 1997: 54).

A verticalização é o processo pelo qual uma parcela do solo urbano é reproduzida, possibilitada pelo uso do elevador (KOOLHAAS, 1978).

Algumas características e marcos do processo de verticalização, na cidade de São Paulo, podem ser notados como a vinculação da elite paulistana com a cultura européia e a adoção do neoclássico francês, como

estilo dominante; a Casa Médiçi, de 1912, nas esquinas da rua Líbero Badaró com a ladeira Dr. Falcão Filho, como o primeiro edifício de escritório da cidade e o primeiro realizado em concreto armado, projeto do escritório de Samuel das Neves; o edifício Guinle, de oito pavimentos na rua Direita, assim como o edifício London and River Plate Bank, com onze pavimentos, na rua XV de Novembro, isto é a adoção, no início do século XX, das estruturas em concreto armado.

Quanto ao programa e à função, a verticalização em São Paulo, ao contrário do que aconteceu no Rio de Janeiro, inicia-se com a predominância do uso terciário na área central:

“Quanto mais severa foi a concorrência no processo de tomada de posse da área central e mesmo quando a concentração já limitou ou suprimiu a concorrência, mais o desejo de ter sua placa ou escritório no centro, levou à valorização dos terrenos no coração da cidade. A densidade de construções é então considerável e a cidade cresce em altura: são os arranha-céus” (GEORGES, 1952 *appud.* SOMECK, 1997: 83).

De fato, eram poucos os edifícios altos na cidade, revelados pelo desenho de Le Corbusier em sua visita no ano de 1929. Mesmo assim a cidade e a intelectualidade urbana viviam o clima de absorção dos conceitos e vanguardas europeus, devido às viagens, visitas e contato com artistas, escritores e estudiosos. Desse movimento irá surgir uma consciência sobre

os rumos e destinos estéticos da cidade, que pretendia refutar a condição agrária cafeeira e exaltar a nova condição industrial: o ecletismo esgotara as possibilidades formais e não estava de acordo com determinados preceitos absorvidos, debatidos e promulgados a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Já em meados dos 30, consequência dessa busca pela modernização das estruturas, nesse caso, urbanas, já se considerava a cidade como uma metrópole. No lugar da incipiente verticalização eclética, dá-se início à busca da linguagem moderna, americana, e a estética nova-iorquina e de Chicago dará o tom formal para essa cidade.

Segundo , a cidade no início dos anos 40 apresentava-se como uma “Chicago sul-americana”, já com mais de um milhão de habitantes, com a diversidade populacional, trazida pelas imigrações européias e asiáticas. Porém, essa impressão era caracterizada por um ecletismo arquitetônico que revelava a própria função secundária do papel do arquiteto na atividade da construção (SOMECK, 1997). Tratava-se da escolha do estilo arquitetônico que agradasse ao cliente, a seleção de um projeto ou outro,

na precária compreensão, à época, da relação intelectual entre projeto e arquitetura.<sup>31</sup>

A transformação do ecletismo para o *art déco*, que persiste até o início dos anos 40, como exemplo, o Banco do Estado de São Paulo, é contígua à transformação desse mesmo *art déco* em estilo modernizado, surgindo significativos exemplos da arquitetura moderna na cidade de São Paulo<sup>32</sup>.

Alguns deles subsidiarão posteriormente alguns casos, mas vale ressaltar a presença e importância como referência na paisagem paulistana e inspiração para outros empreendimentos e projetos.

O edifício Columbus, de Rino Levi, situado à avenida Brigadeiro Luiz Antônio, demolido pela Prefeitura para a construção de um estacionamento; o edifício Guarani, na avenida Rangel Pestana, aclamado pelos seus quatorze pavimentos, muito mais do que por suas linhas modernas; o edifício Wancolle na rua do Arouche, de uso misto; o Cine UFA, na avenida São João, para citar a obra de Rino Levi, fundamental na transformação da cidade de São Paulo.

---

<sup>31</sup> “A transformação dos estilos eclético para o *art déco*, considerado mais moderno, mobilizou Christiano das Neves a escrever uma série de artigos para a *Revista Arquitetura e Construções* e para os periódicos *O Diário de São Paulo* e *O Jornal*.” (op.cit, 1993: 148).

<sup>32</sup> Alguns desses edifícios serão abordados no Capítulo II, pelo enfoque da relação estabelecida entre espaços públicos e privados.

“Se Rino Levi esboça a arquitetura moderna em São Paulo, o edifício Esther o introduz definitivamente” (SOMECK, 1997: 155). O edifício, projetado para locação apresentava, dentro da dinâmica da absorção do estilo e não dos preceitos funcionais modernistas, consultórios, apartamentos e lojas no térreo, previa espaços amplos através da estrutura independente para as possíveis modificações futuras. O “Esther”, de Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, era tido como um dos primeiros exemplos da diversidade de usos na mesma edificação na cidade.

Dessa forma, a verticalização<sup>33</sup> na cidade de São Paulo, após os anos 40, criará edifícios-soluções emblemáticos para os novos problemas e conflitos urbanos, gerados pela nova era econômica, reiterando a condição pioneira no Brasil, desse novo processo de construir cidades, caracterizando definitivamente o século XX, através das novas torres e da nova demanda de funções, agregadas à construção, ao edifício.

---

<sup>33</sup> Exemplar a semelhança entre o edifício do Banco do Estado de São Paulo e sua torre, posteriormente projetada, como o *Empire State* de Nova York.

## delírios de nova york: o programa

A abordagem de Koolhaas, em *Nova York Delirante*, texto de 1978, assinala aspectos positivos para a aproximação da diversidade de usos e funções no interior de um edifício específico. Através de um “manifesto retroativo”, o autor faz uma interpretação urbana<sup>34</sup>, uma leitura do desenvolvimento da cidade de Nova York através de seus edifícios.

O aspecto da arquitetura, interessado nesse trabalho, diz respeito ao programa: a ascensão do modernismo no século XX evidenciou o programa como o tema arquitetônico central. O uso, aqui entendido como programa é um ato de transformação da função e das atividades humanas, como pretexto para o *design* arquitetônico, expresso na máxima “a forma segue a função”. Esse conceito, investigado no texto é questionado e a análise dos arranha-céus nova-iorquinos revelará a concepção da forma arquitetônica em desacordo, dentro dos termos *form follows function*, revelando usos inesperados e a diversidade de programas absorvidos por essas torres.

Reitera-se nesse momento que, quando do lançamento do texto, Nova York e seus arranha-céus já tinham sido incorporados, como um capítulo

---

<sup>34</sup> O esforço de Koolhaas é similar ao de Venturi, Izenour e Scott Brown, autores de *Aprendendo em Las Vegas*, de 1972, que é a interpretação de uma paisagem urbana real, existente, produzida anonimamente pelos vários interesses atuantes na cidade.

determinante da história da arquitetura (GORELIK *appud*, KOOLHAAS, 2008). Portanto, não se trata de uma contribuição para o estudo e verificação do papel do arranha-céu no desenvolvimento das cidades e suas implicações como condensadores de funções<sup>35</sup>, mas da constatação enunciada por Koolhaas da forma de utilização desses edifícios, através da sobreposição de funções e usos, através do programa, enquanto realidade das diversas atividades instituídas na cidade moderna.

A partir do estudo do Downtown Athletic Club, às margens do Rio Hudson, a austera massa edificada transmite “ a apoteose do arranha-céu, como instrumento da cultura da congestão” (KOOLHAAS, 2008: 180). É a representação da conquista completa, andar por andar, do edifício pelas diversas atividades sociais possíveis. O modo de vida, a técnica e a iniciativa americana “superam definitivamente as modificações teóricas no estilo de vida que as diversas vanguardas europeias do século XX vêm propondo insistentemente, sem nunca conseguir impô-las” (*opcit.*).

---

<sup>35</sup> Já enunciado no item *Espaço Terciário* deste texto, é corrente, na história da arquitetura, a possibilidade de se usar uma mesma estrutura física para diversos fins. Sugeriu-se uma aproximação teórica sobre esses espaços, a função exercida pelos espaços públicos no desenvolvimento do capitalismo em *Espaço Social*.



O fato significativo dessa leitura é a compreensão do arranha-céu como “condensador social”; máquina utilizada para intensificar “formas desejáveis” de relações humanas.<sup>36</sup>

Assim, como as preocupações de Lefebvre (1974) sobre a restituição do corpo na natureza segunda<sup>37</sup>, no processo de produção do espaço; ou mesmo nos aspectos posteriormente estudados por Dumazedier (1976) sobre o tema da sociologia do lazer, o clube opõe-se ao ambiente financeiro de *Wall Street*, através de um rol de instalações.

“O arranha-céu transformou a natureza em sobrenatural.

Do 1º ao 12º andar, a ascensão dentro do Downtown Athletic Club corresponde ao aumento da sutileza e invencionalismo dos programas oferecidos em cada plataforma. Os cinco andares seguintes são dedicados à alimentação, ao descanso e à socialização: contêm restaurantes – com uma série de recintos privados -, cozinhas, salas de estar e até uma biblioteca (...).

Do 20º ao 35º andar, o Clube oferece apenas quartos.

“A planta é de importância fundamental, porque nos diversos pavimentos são encenadas todas as atividades dos ocupantes humanos”; é assim que Raymond Hood – o mais teórico dos arquitetos de Nova York – define a versão manhattaniana do funcionalismo, distorcida pelas demandas e oportunidades da densidade e da congestão.” (KOOLHAAS, 2008: 186).

---

<sup>36</sup> “(...) ele consiste numa série de 38 plataformas sobrepostas que reproduz, de modo aproximado, a área original do terreno e estão ligadas por uma bateria de treze elevadores que forma a parede norte da estrutura.” (*opcit.*, 183)

<sup>37</sup> Natureza transformada pelo homem.

Nesse edifício, cada planta é uma organização abstrata de atividades, que define uma atuação social, que é somente uma parte do espetáculo maior, a vida moderna na cidade.

A capacidade brasileira de absorver essas novas demandas da modernidade do século XX irá, na maioria das vezes, trazer muito pouco no que diz respeito à congestão de programas, e mais aos aspectos relativos à circulação: muito da modernidade existente no centro novo da cidade de São Paulo, é encontrada nos novos percursos proporcionados por uma série de edifícios, galerias, novos usos e programas. E esse é o mote da segunda parte deste texto.

## **II. aproximação ao tema do pilotis**

Este capítulo aborda o tema do térreo e sua expressão plástica como pilotis, na formação do espaço brasileiro moderno. Também, da aproximação à literatura crítica da arquitetura moderna quanto às suas definições formais: a questão da busca de um espaço que correspondesse aos aspectos modernizantes.

Foi definido, durante as reuniões de orientação, que o desenvolvimento desse primeiro trabalho embasaria teoricamente as análises a serem feitas no decorrer do mestrado.

O trabalho teve início com a definição de alguns dos temas que consideramos fundamentais para o aprofundamento teórico. Este trabalho é resultado dessa estruturação, e deve ser finalizado com as considerações colhidas na qualificação para então integrar a dissertação como um capítulo introdutório e contribuir para o capítulo segundo, sobre os aspectos modernos do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1936-1943) e a superação da modernidade nos trópicos, segundo Montaner.

## **o moderno no Brasil**

“Quanto mais elevada é a subestimação dos conflitos, no plano da forma, tanto melhor se mantêm escondidas as estruturas validadas por aquela sublimação.” (Tafuri, 1985)

Lauro Cavalcanti, a respeito da exposição “Quando o Brasil era moderno”, três domínios temáticos são necessários para a compreensão do moderno no Brasil: arte, arquitetura e “Rio modernista”. Em seu livro “Guia de Arquitetura: 1928-1960”, o autor focará a produção concebida por estes arquitetos nesse período, de forma a preencher uma lacuna no conhecimento da produção da época. Para Cavalcanti, o movimento teve seu início em São Paulo e encerrou seu ciclo nas obras de Brasília.

Em Cavalcanti a compilação das obras tenta ir além da filiação bauhausiana ou corbusiana, clássicas entre os historiadores, e irá abarcar arquitetos marginalizados da historiografia, como Flávio de Carvalho, por seu experimentalismo poético, assim como a própria Lina Bardi, por seus experimentos junto ao vernacular na arquitetura, nos anos 1950<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> O autor inclui um rol de arquitetos cuja obra jamais se alinhou aos dogmas estritos do modernismo, como Wladimir Alves de Sousa ou Raymundo Castro Maya, por exemplo.

Assim como ocorrera nos E.U.A, a arquitetura moderna é introduzida no Brasil, através de fortes movimentos migratórios, seja por visitas de europeus, como o próprio Corbusier<sup>39</sup>, ou o retorno de brasileiros que acabavam de concluir seus estudos na Europa, ou até mesmo o entusiasmo das novas gerações e o gosto pelo novo. Porém, Cavalcanti reitera o que a historiografia costuma ignorar, como as condições políticas e econômicas, o que para Tafuri é indissociável:

“Algumas enormes diferenças assinalam, contudo, o nosso modernismo: a boa condição econômica do Brasil, o desejo de o governo buscar uma nova face para a capital federal e uma brilhante geração de intelectuais e arquitetos, com penetração nas brechas do aparelho cultural do estado, que transformaram o estilo em uma nova linguagem, inconfundivelmente brasileira e universal.” (Cavalcanti, 2001)

---

<sup>39</sup> “A história da arquitetura moderna brasileira só é compreensível caso seja relacionada ao campo arquitetônico internacional, ao qual estava permanentemente referido. A falta de oportunidades no mercado estatal europeu para criadores de formas novas – devido a campos arquitetônicos nacionais já estabelecidos e hegemonicamente dominados pelas escolas mais tradicionais e, também, por conta das escassas construções efetuadas durante a crise econômica relacionada à II Guerra Mundial – fez com que arquitetos como Donat Agache, Le Corbusier e o italiano Marcello Piacentini viessem atuar no nascente mercado estatal brasileiro, aqui estabelecendo contatos e alianças. Diversamente dos EUA, nenhum europeu de reputação estabelecida, como Mies, Gropius ou Breuer, radicou-se no Brasil. O país foi, possivelmente, aquele nas Américas mais influenciados pelos cânones franceses na arquitetura, desde o início do século XIX, com a vinda de artistas, acompanhando o rei de Portugal, no que se convencionou chamar de Missão Francesa. Não surpreende, portanto, que em seus primórdios a arquitetura moderna brasileira tenha tido um sotaque francês, sobretudo com a consultoria de Le Corbusier para o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio. (Cavalcanti, 2001)

Os anos 1930 são, para a recente república brasileira, os anos de pujança econômica, que não encontrava, na realidade do espaço construído, qualquer rebatimento que estivesse à altura da nova condição monetária do país. Era necessário, naqueles tempos, a compatibilização entre as macro-estruturas organizadoras da sociedade. A necessidade de “modernização”, nos anos Vargas, estaria de acordo com a nova organização da classe trabalhadora, através dos sindicatos que se formavam, da substituição da base produtiva, outrora agrícola, por uma industrial, dos processos migratórios que acabariam por reorganizar a paisagem, no caso carioca.

A capital federal, no Rio de Janeiro, será o grande campo de experimentação da arquitetura moderna no Brasil, o que se convencionou chamar “arquitetura carioca”, em contraponto, com a arquitetura moderna que será realizada em São Paulo, ou até mesmo em Pernambuco, especificamente, em Recife. A arquitetura carioca é a arquitetura moderna brasileira, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em anos de forte fomento federal de recursos públicos, por um grupo de intelectuais e arquitetos, fortemente influenciadores das políticas culturais, no sentido de modernizar a estrutura pública edificada, urbana, para compatibilizar o caráter

progressista e popular, do Governo Vargas, com os anseios de uma nova classe trabalhadora, organizada e industrial.

A tentativa, por parte de uma nova geração de arquitetos, será imprimir a expressão do moderno no território, na cidade, e num sentido político, amplificado, em todo o território brasileiro. A questão enfrentada por estes arquitetos, dentro do novo espírito de atuação, consoante à dimensão política do espectro de atuação, será a identificação daquilo que caracterizará as amarras da opressão sobre o público<sup>40</sup>, sobre a nova classe trabalhadora.

Neste sentido, para elucidar o que Habermas considera a conquista de autoridade pública das forças sociais, quando ocorre a mudança das bases e sistemas de produção, no caso de um país agrário para um emergente industrial, nos anos 30 de forte presença estatal, ele afirma:

“A esfera pública burguesa desenvolve-se no campo de tensões entre Estado e sociedade, mas de modo tal que ela mesma se torna parte do setor privado. A separação radical entre ambas as esferas, na qual se fundamenta a esfera pública burguesa, significa inicialmente apenas o desmantelamento dos

---

<sup>40</sup> O termo Público, aqui, usado no sentido ideológico e estrutural, definidos e interpretados por Habermas: função política da esfera pública, assunto desenvolvido no capítulo “Mudança na estrutura social da esfera pública”, in Habermas (2004).



momentos de reprodução social e de poder político, cojugados na tipologia das formas de dominação...Com a expansão das relações econômicas de mercado, surge a esfera do “social”, que implode as limitações da dominação feudal e torna necessárias às formas de autoridade administrativa. À medida que é intermediada pelo sistema de trocas, a produção liberta-se de competências da autoridade pública e, por outro lado, a administração descarrega-se de trabalhos produtivos. O poder público concentrado nos Estados nacionais e territoriais eleva-se acima de uma sociedade privatizada, seja lá como for que, de início, o seu intercâmbio passe a ser orientado por intervenções das autoridades. Tal esfera privada só evolui para uma esfera de autonomia privada à medida que se emancipa da regulamentação mercantilista. Também, a inversão dessa tendência, o crescente intervencionismo estatal, delineado desde o último quartel do século XIX, já não leva, portanto, por si a uma interpenetração da esfera pública, como o setor privado: transcendendo a separação vigente entre Estado e sociedade, uma política intervencionista – que foi chamada de neomercantilismo – poderia limitar a autonomia das pessoas privadas, sem tocar, no entanto, no caráter privado de seu intercâmbio enquanto tal. Como esfera privada, a sociedade só é colocada em questão, quando as próprias forças sociais conquistam competências de autoridade pública. A política “neomercantilista” anda, então, lado a lado com uma espécie de “refeudalização” da sociedade.” (Habermas, 2003)

Com o intuito de superar e afastar o caráter feudal da sociedade, devido à forte presença de um Estado nacional, direcionando a política econômica, na incipiente sociedade industrial-capitalista brasileira, tornou-

se missão da intelectualidade definir e aplicar o projeto moderno, nas condições do subdesenvolvimento.<sup>41</sup>

Sob esta perspectiva, nos anos do governo Vargas, uma de suas prioridades tornou-se a construção de palácios para abrigar a sede dos ministérios e órgãos públicos da nova administração. (Cavalcanti, 2001).

Assim, aconteceu o concurso para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945), obra dirigida por Lúcio Costa, em colaboração com Oscar Niemeyer, Alfonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, tendo Le Corbusier como consultor. Essa segunda metade dos anos trinta, com o projeto do Ministério, a visita de Corbusier, “arquitetos modernistas derrotaram os neocoloniais e acadêmicos” (Cavalcanti, 2001).

Porém, Cavalcanti ressalta a forte ligação político-econômico-cultural com os EUA, como fundamentais e determinantes para a consolidação do moderno, no intuito de afirmar uma independência ideológica, assim, uma

---

<sup>41</sup> Em Furtado, podemos compreender o subdesenvolvimento não como um estágio para o pleno desenvolvimento, o que derivará expressões contemporâneas como “emergente”, ou “em desenvolvimento”, mas uma forma de organização específica, no interior do capitalismo.

maior autonomia em relação aos modelos europeus iniciais, ressalta-se o modernismo bauhausiano e o vigor estrutural moderno de Corbusier, por exemplo.

Num contexto político de polarização, devido à II Grande Guerra Mundial, Vargas e a sua política internacional viam-se pressionadas, ora a manter a neutralidade, ora a entrar definitivamente junto aos aliados<sup>42</sup>. Além de todo o estereótipo advindo da Política do Bom Vizinho, realiza-se, através do esforço de Philip Goodwin, um dos autores do MoMA, em Nova York, e G.E. Kidder Smith, o livro *Brazil Builds*, resultado de uma temporada de seis meses de coleta de dados sobre a arquitetura histórica e contemporânea, em território brasileiro<sup>43</sup>. (Cavalcanti, 2001)

Resultante do sucesso do catálogo-livro, *Brazil Builds* extrapola a dimensão continental das Américas e projeta a arquitetura brasileira para todo o mundo, assim, “críticos e arquitetos desviaram sua atenção para a

---

<sup>42</sup> “Nos Estados Unidos implantara-se a Política do Bom Vizinho, sob o comando de Nelson Rockefeller; visava aumentar a influência política, econômica e cultural norte-americana na América Latina, com especial atenção aos países como o Brasil, que tinham fortes laços comerciais com Alemanha e Itália.” (Cavalcanti, 2001)

<sup>43</sup> “*Brazil Builds* acelerou, no plano interno brasileiro, a vitória dos modernistas sobre os estilos concorrentes, graças à repercussão do sucesso alcançado pela exposição em Nova York.” (Cavalcanti, 2001)

sofisticada produção de um país, cuja imagem esteve sempre associada com folclore tropical.” (Cavalcanti, 2001).

Resultante desse processo e expoente dessa época, o Pavilhão brasileiro para a Feira Internacional de Nova York, abrigará conceitos definitivos sobre a espacialidade moderna no Brasil. Projeto de Lúcio Costa e Niemeyer, resultante da fusão do primeiro e segundo lugares, em concurso, os dois arquitetos passarão um ano em Nova York para desenvolverem o projeto do pavilhão brasileiro, descrito aqui como:

“... entrando em contato com a cena americana e internacional, realizando uma das melhores obras do nosso modernismo. O pavilhão brasileiro, apesar de usar o vocabulário básico de Le Corbusier, antecipou futuras tendências, com a liberdade de sua rampa, flexibilidade de volumes, proteção de insolação com elementos fixos, uso da curva como elemento expressivo e indistinção de espaço interno e externo. Começou nesse projeto o estabelecimento de uma linguagem brasileira própria, independente e autônoma da matriz européia. Junto com os pavilhões da Finlândia e da Suécia, o prédio de Costa e Niemeyer entusiasmou críticos do calibre de Siegfried Giedion: “É de importância extrema que a nossa civilização não mais se desenvolva a partir de um único centro e que obras criativas emanem de países, até então provincianos, como a Finlândia e o Brasil”.” (Cavalcanti, 2001)

“A planta livre de Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Mundial de Nova York, de 1939, projetado com Costa e Paul Lester Wiener, conquistou o reconhecimento mundial para o movimento brasileiro e confirmou o extraordinário talento desse arquiteto. Niemeyer levou o conceito corbusiano

da planta livre a um novo nível de fluidez e interpenetração. Inicialmente, planejado ao redor de um jardim exótico, onde estariam representadas a flora e a fauna brasileiras – uma paisagem micro amazônica repleta de orquídeas e serpentes –, esse conceito plástico evocava a costa tropical do próprio Rio. O projeto do jardim foi obra do pintor(sic) Roberto Burle Marx, cujas paisagens posteriores a 1936 se tornaram uma força embrionária do movimento brasileiro. Burle Marx explorava o conceito purista do *mariage de contour* com o objetivo de organizar “jardins paradisíacos”, articulados e texturados, em muitos casos, com plantas até então desconhecidas em jardins, que ele mesmo trazia da floresta. Com a paisagem de Burle Marx passou a existir um novo estilo nacional, em grande parte baseado na vegetação brasileira nativa.” (Frampton, 1997)

“...y la preocupación por el *genius loci*. La tendencia a la intensidad del prisma puro y autónomo, a la regularidad, ortogonalidad y frontalidad en la arquitectura maquinista de Le Corbusier es corregida en el Ministerio y en el Pabellón por la dispersión y el contraste de volúmenes, por el carácter poroso, expansivo y transparente de los edificios, por la posición lateral de las entradas que inducen al movimiento. En definitiva, los elementos de la arquitectura moderna se articulan en una composición abierta, oscilante, expansiva y oblicua que recuerda los rasgos que Heinrich Wölfflin otorgó al barroco.” (Montaner, 1993)

## **o pilotis e a superação da modernidade**

O tema do pilotis, recorrente na maioria dos edifícios modernos, possibilitou, aliado à legislação urbanística vigente, um vasto repertório especulativo. Os pilotis como meio de transição entre a massa edificada, tanto de domínio público, ou privado, e o solo, traz à tona a discussão sobre a plasticidade espacial do “térreo livre”, aqui compreendido como experimentação, ferramenta de composição plástica.

Neste sentido, a arquitetura dos pilotis tende à busca de uma nova expressividade, com rebatimento direto sobre a espacialidade do público, no caso os pilotis.

Sobre a intencionalidade plástica dos pilotis brasileiros, do Ministério da Educação e Saúde, Montaner escreve:

“en la planta baja se constituye un átrio con elegantes y abstractas columnas, entre muros, recordando la entrada a un templo o palacio, con mayor porosidad y carácter expansivo, con una intensa relación con el jardín circundante, que permite que el alto bloque no corte el espacio urbano. Nada que ver con los industriales, vigorosos y estructurales pilotis de hormigón armado de Le Corbusier. Las columnas del ministerio tienen un tratamiento de columna clásica en relación al muro – como en un templo griego – y en relación al átrio que se configura. A ello colabora el tratamiento cromático de los

muros a base de cerámica y la solución de las cubiertas con jardines y volúmenes expresivos. En definitiva, los elementos de la arquitectura moderna se articulan en una composición más abierta, oscilante, amalgamada y oblicua, recordando los rasgos formales que Heinrich Wölfflin otorgó al barroco en relación al renacimiento. Esta composición de carácter barroco culminará en el rascacielo curvo del edificio Copan, em São Paulo, de Oscar Niemeyer (1961), con una omnipresente caligrafía de brise-soleils contínuos.” (MONTANER, 1997)

É neste sentido que conectaremos o foco metodológico deste trabalho. A partir da possibilidade de leitura do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde (1947), como gênese experimental, e a aplicação deste ideário, na cidade tradicional, em São Paulo.

No capítulo “La expresión en la arquitectura de después del movimiento moderno” (MONTANER, 1997:89-114), de La Modernidad Superada, o autor parte dos cânones arquitetônicos clássicos para interpretar de que maneira as preocupações clássicas da arquitetura repercutiram na elaboração da estética moderna, focando na questão da monumentalidade e do caráter do edifício.

Reitera, citando Giedion, a necessidade da expressão monumental inerente a todas as épocas, inclusive a moderna. Discorre sobre a maneira como a questão do caráter do edifício, na idade clássica da arquitetura

(antiguidade e renascimento), cederá à questão da expressividade, nos tempos da máquina. Eis o início e a chave da abordagem deste trabalho.

Alguns edifícios modernos são fundamentais para a compreensão deste momento histórico. Contrastando o edifício Leônidas Moreira (1944), em São Paulo, do arquiteto Eduardo Kneese de Mello, com o edifício do Banco Boavista (1946), no Rio de Janeiro, de Oscar Niemeyer, podemos observar a determinação dos arquitetos, na questão da resolução do assentamento do edifício sobre o solo. Podemos notar a intencionalidade plástica do efeito da parede de tijolos de vidro curvos do Banco Boavista, contrastando com a retilínea fachada do Ed. Leônidas Moreira, no alinhamento, encerrando o térreo e negando, por questões inerentes ao projeto, o acesso público à projeção volumétrica da torre. A complexidade da planta do Boavista é superior à planta do Leônidas Moreira, porém, por contraste, podemos observar a disposição da arquitetura do Boavista em estabelecer um diálogo entre o pedestre e a edificação.

O modo como os arquitetos brasileiros absorveram as idéias da cidade moderna, determinou uma nova estética nos trópicos (MONTANER, 1997). É aquilo que o autor chama de modernidade superada. É a maneira que os



fundamentos modernos dos CIAM, são superados numa escala urbana maior e com mais freqüência e reprodutibilidade.

A Ville Radieuse (1931), de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, é o ponto de partida para a verificação dos postulados da nova cidade moderna, a tábula-rasa sobre o território permitirá, para a nova disciplina do planejamento urbano e regional, importantes considerações sobre a nova forma de existência, nos tempos das máquinas e das guerras (FRAMPTON). A contradição entre a funcionalização dos setores da cidade não está de acordo, para Frampton, com a metáfora humanista e antropomórfica da própria tese, em si, de Corbusier. Na Ville Radieuse, as longas faixas de circulação eram concebidas para absorver diversos usos: cidades-satélites, zona comercial, zona de transporte, zona de hotéis e embaixadas, zona residencial, zona verde, zona da indústria leve, armazéns e trens de carga, indústria pesada. Para Frampton:

“... à parte as distorções induzidas por tais metáforas biológicas, se aderiu estritamente ao modelo linear, permitindo-se, assim, que zonas menos hierárquicas se expandissem independentemente uma das outras... A Ville Radieuse levou o conceito de cidade aberta da Ville Contemporaine à sua conclusão lógica, e um corte típico, através da cidade toda, mostrava todas as estruturas erguidas bem acima do solo, inclusive as garagens e as vias de acesso. Com a elevação de tudo sobre pilotis, a superfície do terreno teria se

transformado num parque contínuo no qual o pedestre estaria livre para circular à vontade. O típico corte transversal do bloco VR e a parede-cortina de vidro, ou pan-verre, em que ficavam envoltas, eram igualmente cruciais a oferta de “alegrias essenciais”, de “sol”, “espaço”, e “verde”, com este último sendo assegurado não só pelo parque, mas também pelo jardim de cobertura que corria ao longo da parte superior do bloco contínuo em redente.” (FRAMPTON, 1997)

Esta descrição que Frampton realiza sobre o modelo de torre da Ville Radieuse pode ser muito bem aplicada, por exemplo, para descrever o Edifício do MES, ou Palácio Capanema (1936). Porém, o que diferencia a descrição do autor do projeto de Costa e Niemeyer é a nova dimensão espacial desses pilotis. A intenção de aumentar a altura do pé-direito, dos originais quatro metros, constante e padrão, na maioria dos projetos, agora convertidos em dez metros de altura, evidencia o caráter plástico de tal feito, porém baseado na tentativa de imprimir aquilo que Montaner chama de busca de uma nova expressividade, superando a modernidade proposta na Europa: o pilotis de quatro metros de altura está na escala do pedestre, e o pilotis com dez metros de altura está na escala do urbano.

No mesmo período, influenciados pelos CIAM, no pós-guerra, a “nova objetividade” (FRAMPTON, 1997), na Alemanha, Holanda e Suíça, é, para os arquitetos do Ministério da Educação e Saúde, o ponto de negação.

Comparativamente, podemos contrastar a cidade moderna de Corbusier, a Ville Radieuse, e a cidade moderna de Hilberseimer, sem os pilotis, porém, com o estabelecimento de um nível elevado, aéreo, de pedestres, e os veículos na cota térrea. É evidente a opção brasileira pelos postulados da Ville Radieuse. Observamos, em oposição, por exemplo a fábrica Van Nelle (1929), de Brinkman e Van der Vlugt, em Roterdã. Ou mesmo o projeto de Mies van der Rohe para o Reichsbank (1933), em Berlim.

Quanto à Neue Sachlichkeit, Frampton cita Hartlaub:

“O cinismo e a resignação são o lado negativo da Neue Sachlichkeit; o lado positivo se expressa no entusiasmo pela realidade imediata em decorrência de um desejo de considerar as coisas de um modo totalmente objetivo, sobre uma base material, sem investi-las, imediatamente, de implicações ideais. Na Alemanha, essa desilusão saudável encontra sua expressão mais clara na arquitetura.” (Frampton, 1997)

Essa objetividade, em contraponto com as “implicações ideais”, surte efeito direto sobre a plasticidade do objeto arquitetônico, e, neste caso, nega o pilotis, como ferramenta propositiva de uma situação ideal: o verde público, o térreo livre, enquanto idéia de superação da dualidade público-privado. Em relação à utopia de Corbusier, “as hipóteses gerais, superam os

modelos do ‘racionalismo` alemão, intuindo a correta dimensão em que o problema deve ser colocado.” (Tafuri, 1985)

O espaço ideal, o edifício enquanto solução autônoma no tecido urbano corrobora, junto com a proposição da Ville Radieuse (1931), os planos de extensão de Le Corbusier para o Rio de Janeiro (1930) e o Plan Obus (1930) para Argel, no caso “a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada, tanto a nível ideológico, como formal” (Tafuri, 1985) Enquanto a Ville Radieuse é implantada sobre uma situação ideal, os dois planos citados partem da intenção de um planejamento autônomo. Nos dois casos, grandes blocos lamelares percorrem todo o tecido, renaturado, e convertem, o que fora anteriormente urbano, em área verde e em espaço público:

“... não se limita a pretender um novo ‘estatuto do terreno`, o qual, ao vencer a anarquia paleocapitalista da acumulação fundiária, torna a totalidade do solo disponível para a reorganização unitária e orgânica daquilo que, desse modo, passa a ser um sistema urbano propriamente dito.” (Tafuri, 1985)

O edifício, a partir de então, denota a gênese da proposta da edificação em si, autônoma, concentração de diversas funções urbanas,

registrando o que se convencionou chamar de edifício urbano, denotando o uso misto, multifuncional.

A mensagem que Corbusier transmite, com esses dois planos é a idéia da transferência para o projeto, o edificado, das funções urbanas, no contexto moderno. Anterior à Unité d’habitation (1952), em Marselha, a qual vale ressaltar:

“Essa morfologia celular expressava automaticamente um aglomerado de moradias privadas (cf. Roq et Rob), enquanto a arcada comercial e as instalações comunitárias na cobertura serviam para estabelecer e representar a esfera pública. O status honorífico desse conjunto maior era expresso, no térreo, através das colunas cuidadosamente perfiladas que suportavam a subestrutura do edifício. Esses *pilotis*, precisamente proporcionais de acordo com o Modulor de Le Corbusier, sugeriam a invenção de uma ordem “clássica”. Unindo suas trezentas e trinta e sete moradias a uma arcada comercial, um hotel e uma cobertura, uma pista de corrida, um pequeno lago, um jardim de infância e um ginásio de esportes, a Unité era um “aglutinador social”, tanto quanto o haviam sido os blocos comunitários soviéticos dos anos 1920. Essa total integração de serviços comunitários lembrava o falanstério de Fourier, não só por seu tamanho, mas também devido a seu isolamento do meio ambiente imediato. E, assim, como falanstério tinha por finalidade abrigar o homem comum em um domínio principesco (Fourier detestava a pobreza da casa individual), a Unité era vista por seu autor como um projeto capaz de devolver a dignidade da arquitetura à mais simples moradia individual.” (Tafuri, 1985)

Notamos, nesta passagem do autor citado, o foco no sentido de perceber a existência da preocupação com uma nova significação dessa arquitetura, comprometida com o novo homem da sociedade industrial, da época da máquina. Tal preocupação irá impregnar a nova moradia, os espaços habitáveis do homem moderno, com a idéia de uma nova monumentalidade, em ligação direta com a sociedade. Tanto a Unité, quanto o edifício do Ministério, no Rio de Janeiro, estão carregados, com a intenção na busca de uma nova sociedade, uma sociedade moderna.

O enfoque sociológico, marxista, que Tafuri expressa em “Projecto e Utopia” (Tafuri, 1985) vai de encontro ao enfrentamento da “ideologia arquitetônica”, a qual, para o autor, é resultado do choque direto entre intelectuais e o desenvolvimento do capitalismo. Para o autor, a crise da utopia é a crise da substituição das propostas funcionais para a organização de um setor do capitalismo, por valores meramente objetivos:

“enfrentar o tema da ideologia arquitetônica, deste ponto de vista, significa tentar demonstrar como as propostas aparentemente mais funcionais para a reorganização de um setor do desenvolvimento capitalista se viram forçadas a suportar as mais humilhantes frustrações, tanto para poderem ser apresentadas, até hoje, como valores objectivos, para além de qualquer conotação de classe, como na qualidade de momentos “alternativos”, enquanto terreno de choque direto entre intelectuais e o capital”. (Tafuri, 1985)

A implantação da modernidade no Brasil, interpretada, nesta abordagem, através do pilotis, não escapa à tônica da produção arquitetônica, inserida no contexto do desenvolvimento do capitalismo. Trata-se, no contexto brasileiro, também, da “reestruturação da totalidade do espaço urbano, e paisagístico correspondente à exigência de racionalizar a organização global da máquina cidadina”(Tafuri, 1985).<sup>44</sup>

O tema do pilotis irá, na realidade brasileira, remeter ao sentido ideológico que agora, o espaço público irá conter. É no contexto político da década de 40, do Estado Novo, que a arquitetura brasileira moderna amplia seu campo de disseminação, com a compatibilização de objetivos entre a esfera executiva, política, e o novo cunho político-ideológico que a figura do arquiteto passa a desempenhar na sociedade.<sup>45</sup>

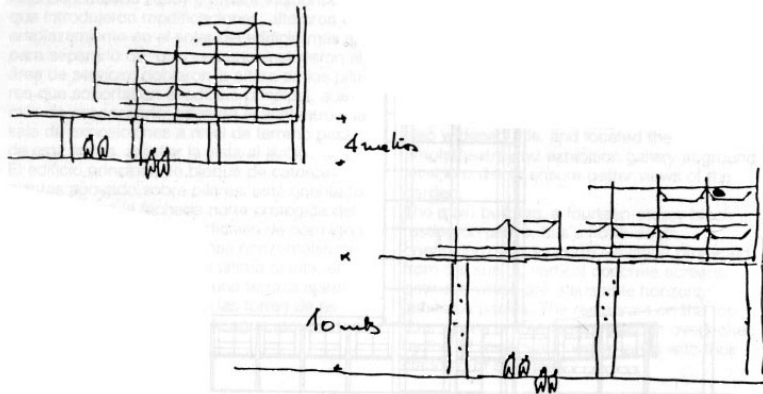
---

<sup>44</sup> Trata-se de um paralelo. Estes comentários referem-se ao capítulo V de “Projeto e Utopia”, de Manfredo Tafuri, intitulado “A crise da utopia: Le Corbusier em Argel”.

<sup>45</sup> Também em “A crise da utopia: Le Corbusier em Argel”, Tafuri discorre: “Enquanto vanguarda daquela *civilisation*, o arquiteto, ao antecipar-lhe e determinar-lhe os planos (mesmo que setoriais), deve articular a sua ação em diversos binários. *L’appel aux industriels* e a tipologia são as propostas feitas à empresa produtiva; a procura de uma autoridade capaz de mediar a planificação da construção e a planificação urbanística com programas de reorganização civil é tentada a nível político com a instituição dos CIAM; a articulação da forma no seu nível máximo é aproveitada com a finalidade de tornar o público sujeito ativo do consumo.” O autor, refere-se à dimensão política da ação do arquiteto no âmbito da sociedade, enquanto nova esfera de atuação;

## estratégias da espacialidade pública moderna: Niemeyer e os pilotis

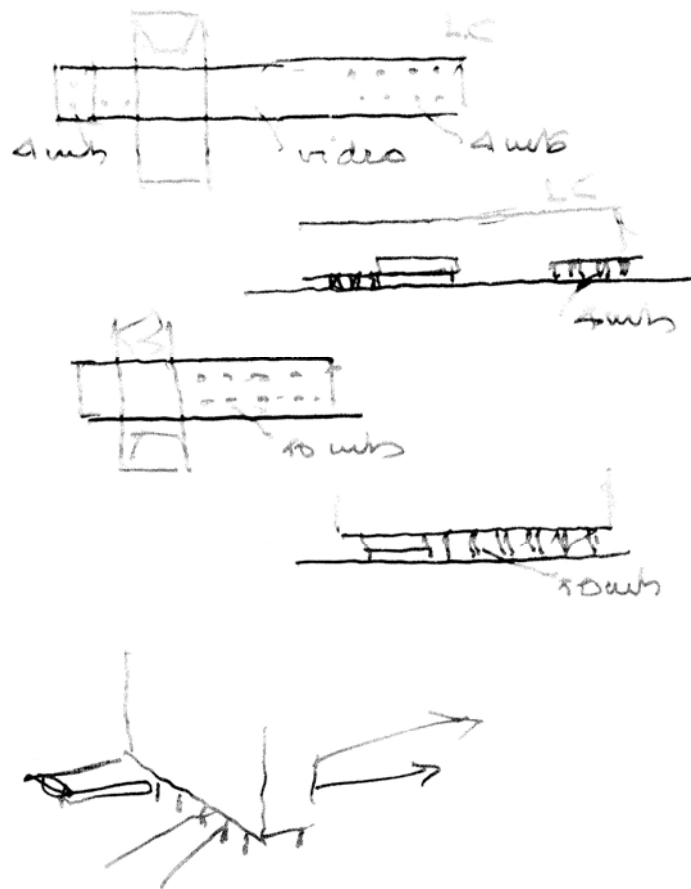
Portanto, o tema do acesso público ao espaço privado, irá, no pós-guerra, receber um cuidado especial, face à crescente preocupação dos arquitetos, em dar um novo sentido de apropriação do espaço, frente ao trato modernista do espaço coletivo sem identidade, tratado comumente como área verde, área livre. Após os CIAM's dominados pelos modernistas "clássicos", uma nova geração, crítica em relação ao espaço genérico moderno, irá propor estudos, teses e contribuições sobre apropriação dos espaços coletivos, formas inclusivas, assim como uma nova prática projetual, de acordo com as necessidades do "usuário", não mais do "homem moderno", generalista e universal.



Ministério da Educação  
e Saúde  
Rio de Janeiro  
Fonte: BOTEY, 1997: 98

Uma abordagem bastante elucidativa, resultado do esforço de teorizar a prática desses anos serão os estudos de Hertzberger, em "Lições de Arquitetura". Corroborando com o caso do Ministério da Educação e Saúde, sua arquitetura, moderna, irá servir de apoio na abordagem espacial do acesso público ao espaço privado. Este tipo de edificação, com embasamento, auditórios, salas de exposição e pisos de escritório, apesar de conter um incremento ao programa do edifício de escritórios, não se



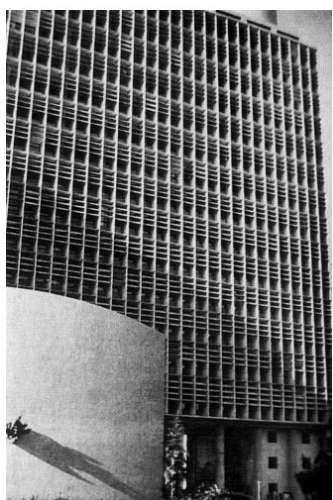
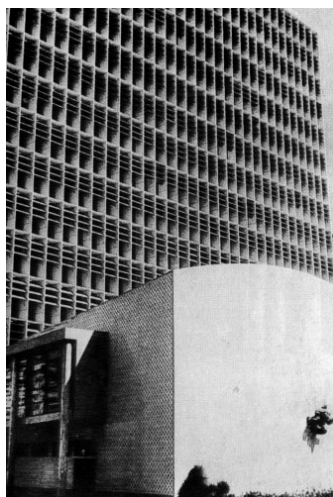


Ministério da Educação e Saúde  
Rio de Janeiro, 1936  
Croquis de Oscar Niemeyer explicando a alteração do pé-direito do térreo do edifício  
Fonte: NIEMEYER: 2000.

caracteriza genuinamente como um edifício de uso misto, como o é o Conjunto Nacional, em São Paulo, de David Libeskind (1956).

Como exemplos característicos dessa nova expansão fundamental e considerável do mundo público, as galerias, como as construídas no século XIX, são representativas dessa mudança de ênfase. Surgidas, em princípio, para perscrutar espaços interiores abertos, afinados com a nova tendência de abertura de áreas de venda para um novo tipo de cidadão-consumidor, deu-se neste momento um novo modo de empreender uma nova espacialidade, ligada ao comércio.

Em Paris, onde floresceram, as galerias constituíram-se num sistema de comunicação de espaços livres, através da utilização de corredores no interior das quadras, elas tornaram-se uma rede de caminhos cobertos para pedestres. Sua proposta básica é a utilização do interior das quadras, e dar valor de uso a uma parcela residual do tecido urbano, inutilizada por questões legais vigentes ou de códigos de edificação. O “princípio orientador da galeria comercial” é a travessia da massa edificada sem a alteração da aparência exterior na envoltória do alinhamento. A idéia da integração dos domínios outrora separados, faz com que “o espaço interior

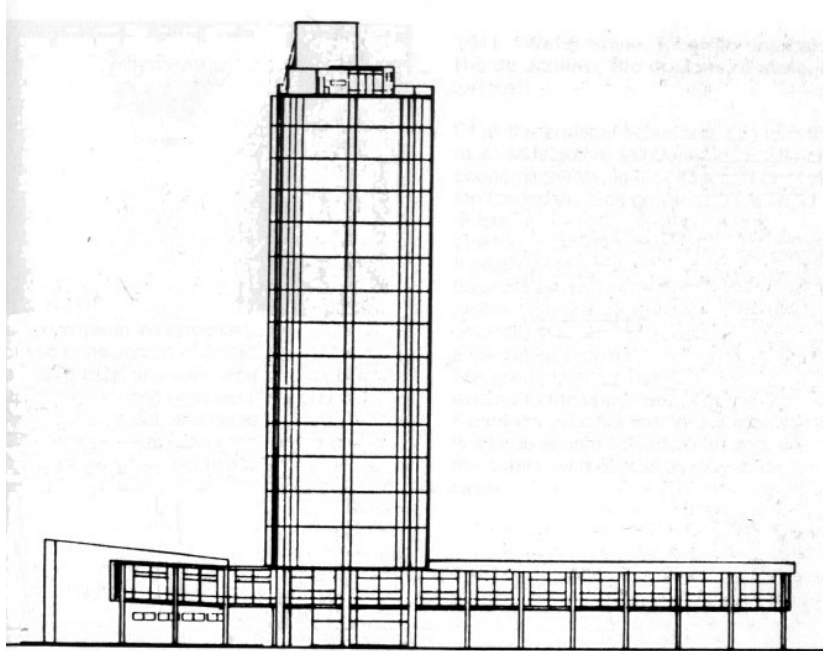


Ministério da Educação  
e Saúde  
Rio de Janeiro  
Fonte: BOTEY, 1997: 97

se torna mais acessível, enquanto o tecido das ruas se torna mais unido. A cidade é virada pelo avesso, tanto espacialmente quanto no que se refere ao acesso. O conceito de galeria contém o princípio de um novo sistema de acesso no qual a fronteira entre o público e o privado é deslocada e, portanto, parcialmente abolida; em que, pelo menos do ponto de vista espacial, o domínio privado se torna publicamente mais acessível.” (Hertzberger, 1999)

O autor ainda refere-se ao abandono do assentamento periférico das construções nas quadras, ou o edifício no alinhamento. Tal recusa urbanística, contribuiu para a diminuição da definição espacial dada pela oposição entre interior e exterior. A adoção do pilotis pelo moderno, rompeu com o “padrão rua” e “à medida que crescia a autonomia dos edifícios, seu inter-relacionamento diminuía, e hoje eles se erguem destituídos de alinhamento, por assim dizer, como um monte de megálitos irregularmente espalhados, afastados entre si, num espaço aberto excessivamente amplo. O corredor de rua degenerou em corredor de espaço”. (Hertzberger, 1999)

Este modo de implantar o edifício na malha urbana contribuiu sobremaneira para a perda de coesão do continuum urbano:



Ministério da Educação e Saúde  
Corte transversal  
Rio de Janeiro  
Fonte: BOTEY, 1997: 97

“Este novo tipo de assentamento aberto, tão inovador para as condições físicas da construção de casas em particular, teve um efeito desastroso sobre a coesão do todo – um destino que prejudicou a maioria das cidades. Quanto mais os edifícios se afastam uns dos outros como edifícios autônomos com fachadas individualizadas e entradas privadas, menos coesão subsiste, e, especialmente, maior é a oposição entre o espaço público e o privado, ainda que as quadras de edifícios possam ser projetadas com galerias de acesso ou ruas internas cobertas ou mesmo com um espaço privado ao seu redor.” (Hertzberger, 1999)

Hertzberger continua a crítica à nova monumentalidade moderna, o edifício isolado no interior da quadra:

“...O urbanismo baseado em edifícios como monumentos autônomos, livremente dispersos, deu origem a um enorme ambiente exterior – na melhor das hipóteses, uma agradável paisagem de parque, onde sempre nos sentimos `excluídos`. Os arquitetos modernos e os planejadores urbanos já tinham começado a rasgar a cidade antes da Segunda Guerra Mundial; essa obra de demolição foi continuada pela guerra.” (Hertzberger, 1999)

A intenção primordial dos primeiros CIAM foi de trazer melhorias específicas à habitação, ao espaço habitável, através da instrumentalização da prática arquitetônica. Como podemos notar, a habitação era individualizada nas pranchas de apresentação, na maioria das vezes sem referência à implantação, ao contexto inserido, denotando a nova

hierarquia da questão do projeto de arquitetura, a resolução da habitação em si, e o lugar como simples suporte físico para sua implantação. Os CIAM do pós segunda guerra irão re-estabelecer o elo entre a construção e a sua adaptação ao meio físico, assim como uma nova postura em relação ao homem que a utiliza, através da adoção da figura do “usuário”.<sup>46</sup>

O discurso de Niemeyer, apesar de conter quase que exclusivamente menções e citações às qualidades formais de sua obra, são, por outro lado, nesse primeiro período de sua obra, carregadas de um sentido sensorial no uso e aplicação dos materiais e formas. Como que corroborando com os aspectos característicos da implantação de uma arquitetura moderna num contexto tão peculiar, como o Brasil dos anos 30-40.

No edifício do Ministério, a ordem da quadra tradicional foi superada, num claro sentido de implantação moderna, o edifício isolado no lote, numa clara alusão ao sentido moderno e pioneiro que tal obra deveria ter, naqueles tempos. Hertzberger discorre sobre o edifício:

---

<sup>46</sup> Hertzberger atribui a implantação definitiva do M.E.S no Rio de Janeiro, à Le Corbusier. Trata-se de um dado superado, não atualizado pelo autor, e que resulta da campanha de Corbusier na França, para atribuir a autoria do edifício a si próprio. A implantação e a elevação do nível do pilotis de quatro metros para dez metros, e a implantação no miolo da quadra, são de autoria da equipe liderada por Costa, tendo Niemeyer como principal expoente desta obra.



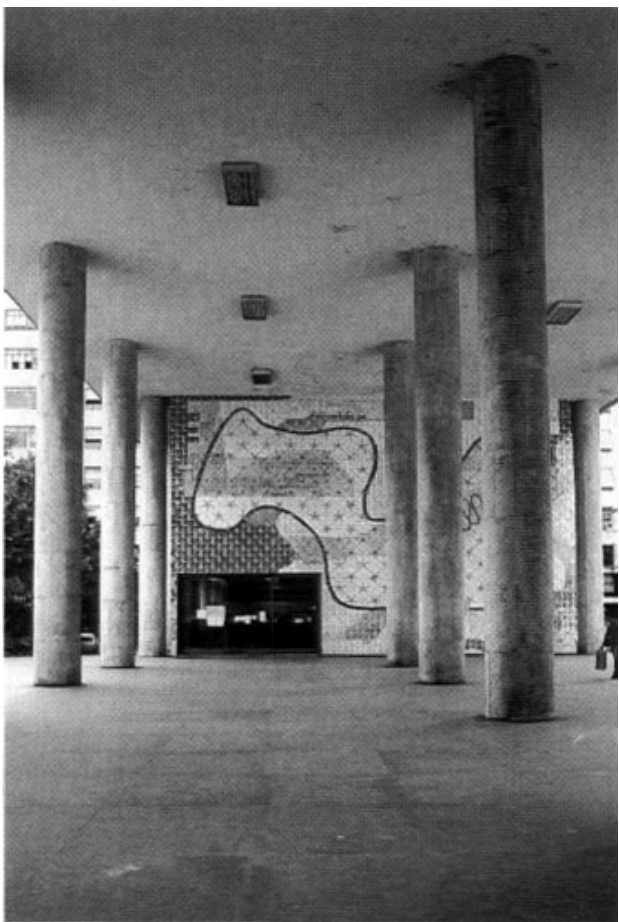
Ministério da Educação e Saúde  
Pilotis em dois níveis, primeiro e segundo plano.  
Passagem da escala do pedestre à escala urbana  
Rio de Janeiro  
Fonte: BOTEY, 1997: 97

“Em vez de uma massa sólida com fachadas majestosas cercando o lugar por todos os lados, Le Corbusier projetou seu edifício como uma forma livre, uma construção elevada, sustentado por colunas, de maneira que não é preciso andar em volta da quadra, mas apenas atravessar a distância diagonalmente por entre as colunas. A altura das colunas e a distância entre elas foram selecionadas de tal modo que o espaço resultante tem um efeito libertador. A sensação de libertação é ainda mais impressionante porque não se espera uma situação desse tipo nas redondezas. Assim, estar ali nos traz uma sensação estimulante e especial. A formulação mais importante de Le Corbusier neste contexto é que um espaço amplo, que, dentro da ordem natural das coisas, seria inacessível, já que faz parte do domínio privado, é, graças à possibilidade de acesso, uma contribuição à cidade como um todo.

É importante ter em vista, no entanto, que essa solução perderia muito de sua qualidade se os blocos circundantes fossem projetados de acordo com o mesmo princípio. Neste caso, a área como um todo iria apresentar a imagem padrão de uma cidade moderna. É justamente a surpresa do contraste que torna o princípio tão claro neste caso.” (Hertzberger, 1999)

É dessa época a forma convidativa do Pavilhão do Brasil em Nova Iorque. Sem querer discorrer sobre a obra de Niemeyer, por não se tratar de uma dissertação sobre o assunto, porém, não devemos nos ausentar do reconhecimento da relevância de sua obra para todo o Moderno no Brasil.

Interessa-nos neste momento a abordagem de Niemeyer, sobre o edifício:



Ministério da Educação e Saúde  
Pilotis com mural de Di Cavalcanti ao fundo.  
Rio de Janeiro  
Fonte: BOTEY, 1997: 98

“...mudamos a localização do bloco principal, levando-o para o centro do terreno. Com isto, o salão de exposições e o auditório passaram a abrir diretamente para a praça, e esta, a atravessar o edifício de lado a lado. E as colunas, antes escondidas pelas vidraças do edifício, ficaram soltas, como verdadeiros pilotis, e mais imponentes, com certeza. No projeto de Le Corbusier, todas as colunas externas tinham apenas quatro metros de altura. No bloco principal, fomos obrigados também a criar o corredor central, substituindo a galeria lateral antes prevista no projeto.” (Niemeyer, 2000).

É nesse sentido que nos interessa observar o edifício do Ministério da Educação e Saúde, sob o ponto de vista da transformação do pilotis em elemento de uma nova monumentalidade, contribuindo para reformular o ideário do espaço público moderno no Brasil.

### **III. percurso urbano e edifícios no centro de São Paulo**

Um trajeto urbano, possibilitado pela compreensão do espaço público como elemento estrutural e transformador na cidade, foi escolhido para coletar alguns exemplos de edifícios modernos no centro da cidade de São Paulo, caracterizados pelo acesso público ao domínio privado do terreno.

Esse edifícios, alguns emblemáticos da arquitetura moderna no Brasil, como o edifício Copan, o edifício Metropolitano e sua galeria Metrópole, conhecidos como Edifício Metrópole e o edifício e galeria R.Monteiro, estão agregados nessas leituras de projetos a edifícios considerados menos relevantes pela historiografia brasileira, como o edifício-conjunto Rua Nova Barão e o edifício Grandes Galerias, ambos os edifícios comerciais, relevantes do ponto de vista urbano ao tratar o tema do percurso no tecido urbano, possibilitado pelas gerações de obras anteriores que alçaram o tema do térreo livre, do pilotis, a uma ideologia do projeto moderno no Brasil, influenciando inclusive obras de cunho estritamente comerciais.

O percurso abrangido, desde o edifício Copan, na av. Ipiranga até a av. São João, culminando no Largo do Paissandú, considerou esses cinco edifícios como edifícios urbanos, pois a premissa da comunicação entre



trechos da cidade, através da atividade terciária, denota o sentido de transformação espacial que eles trouxeram para a cidade de São Paulo.

Para tanto, não se tratou nesse roteiro, de discorrer sobre a história de cada edifício, seus processos de construções e fase de desenvolvimento de projeto. O fio condutor desta leitura foi a espacialidade por eles criada, tanto no sentido arquitetônico quanto urbano (conexões), e os programas por eles considerados. A forma de leitura privilegiou o sentido urbano dessas obras no processo de modernização da cidade de São Paulo, devido às novas demandas sociais e culturais da segunda metade do século XX.

Listados abaixo, seguem a seqüência do deslocamento desde a av. Ipiranga até a av. São João:

**Edifício COPAN**, Arq. Oscar Niemeyer, São Paulo, 1950;

**Edifício Metrópole**, Arqs. Salvador Candia e Giancarlo Gasperini, São Paulo, 1959;

**Edifício-conjunto Rua Nova Barão**, Arqs. Siffredi e Bardelli, São Paulo. 1962;

**Edifício e galeria R.Monteiro**, Arq. Rino Levi, São Paulo, 1959;

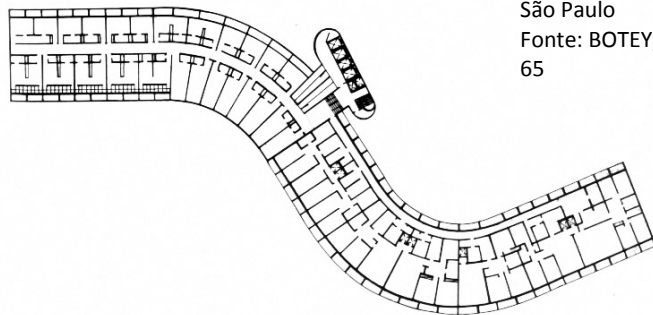
**Grandes Galerias**, Arqs. Siffredi e Bardelli, São Paulo, 1962.



1. Edifício COPAN
2. Edifício Metrôpole
3. Rua Nova Barão
4. Galeria R. Monteiro e Itá
5. Grandes Galerias



Edifício Copan  
São Paulo  
Desenho sobre base  
GEGAN-1974



Planta tipo Copan  
São Paulo  
Fonte: BOTEY, 1997:  
65

## o edifício Copan

O Copan, de 1950, situado na av. Ipiranga, obra emblemática e característica da cidade de São Paulo, permite-nos, dentro das considerações já realizadas sobre determinadas particularidades das tipologias espaciais, do processo de verticalização da cidade, introduzir a leitura dos projetos considerando suas características espaciais, projeto de metrópole, programa e térreo livre, que se desenhava naqueles anos, afirmando e definindo a identidade paulistana.

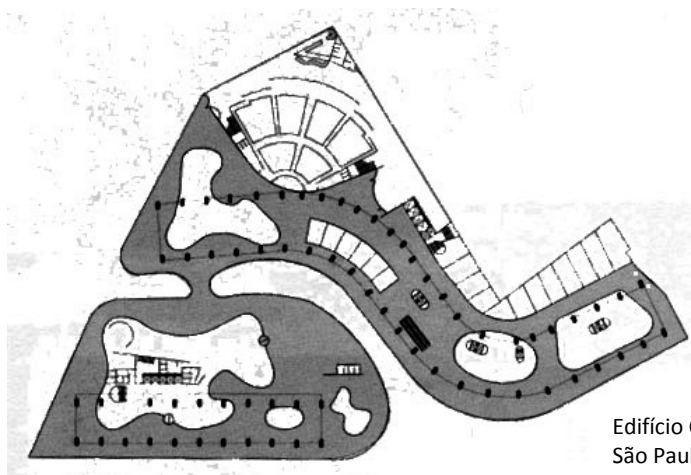
O projeto, coordenado por Oscar Niemeyer, quando da época dos trabalhos do IV Centenário da cidade de São Paulo, foi desenvolvido por uma equipe paulista, quando da existência de uma filial do seu escritório carioca na cidade.

Num lote irregular de 11.500 m<sup>2</sup>, remanescente de um conjunto de casas, ocupado pela Vila Normanda, sua maior extensão (300 m) à avenida Ipiranga, e o declive de quatro metros, permitiu o térreo como um plano inclinado, sem barreiras físicas, somente com os equipamentos comerciais.

Sua forma curva, de composição solta e fluida, mantém certa relação com o perímetro irregular do terreno e seus quebra-sóis curvos em concreto armado, a expressão significativa dessa arquitetura na escala da metrópole



Edifício Copan  
São Paulo  
Primeira e  
segunda versão  
do projeto de  
Oscar Niemeyer  
Fonte: XAVIER,  
2007: 107



av. Ipiranga

Edifício Copan  
São Paulo  
Implantação  
original  
Fonte: XAVIER,  
2007: 90

paulista. A relação escala e massa compacta deu ao edifício um caráter que transformou a paisagem da cidade. Além da escala, impressionante, ainda hoje, para os parâmetros atuais, o seu programa complexo, corroborando com Koolhaas (2008), reflete os conteúdos do desenvolvimento da vida social moderna (XAVIER, 2007: 90).

Idealizado pela Companhia Pan-Americana de Hotéis e Turismo, daí advém o nome abreviado Co-Pan, com o objetivo de explorar o turismo na cidade, decorrente das festividades do IV Centenário de São Paulo compôs, junto com as obras do Ibirapuera, a representação arquitetônica da sociedade nesses anos.

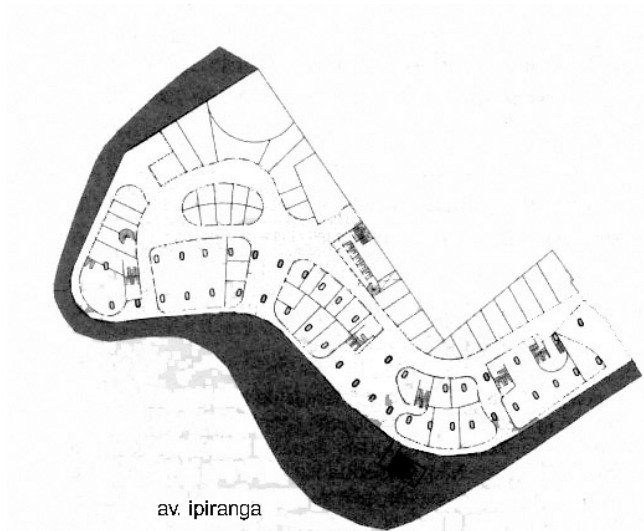
O projeto original compreendia dois blocos: o maior, de trinta pavimentos para novecentas unidades habitacionais, e outro, um hotel com seiscentos apartamentos e capacidade para três mil pessoas. Deveriam unir-se através de uma imensa laje de forma livre, no nível da sobreloja. No térreo foram previstos galerias comerciais com cem lojas, cinema com três mil e quinhentos lugares, teatro para setecentas pessoas e garagens em subsolo para quinhentos veículos. A pequena rua Unai, interna e sinuosa, como o edifício, dá acesso aos fundos do edifício menor e comunica à rua Araújo.



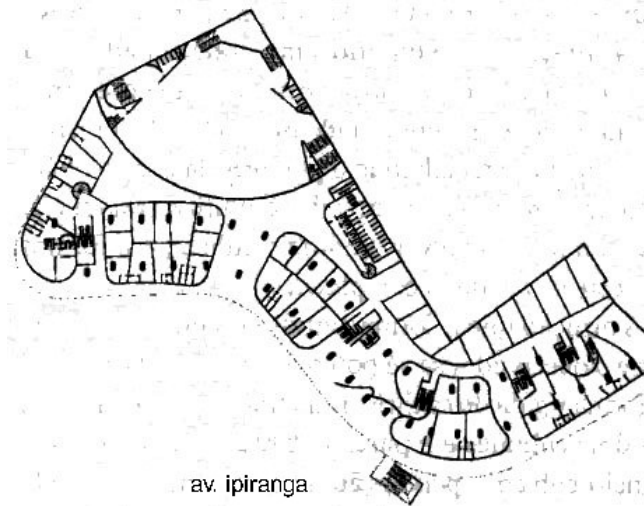
Edifício Copan  
São Paulo  
Vista desde a av.  
Ipiranga  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Copan  
São Paulo  
Vista desde a rua  
interna, rua Unáí  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Copan  
São Paulo  
Térreo atual, sem  
conexão com o  
edifício mais baixo  
Fonte: opcit., 102



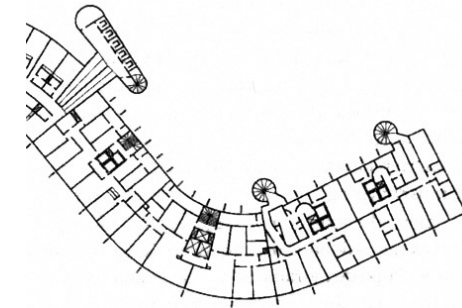
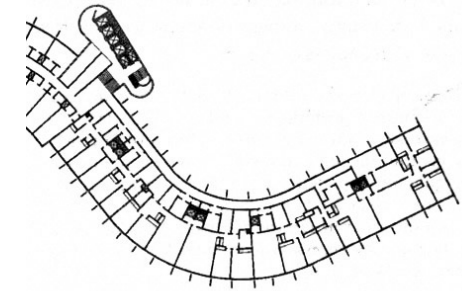
Edifício Copan  
São Paulo  
Sobreloja atual  
Fonte: opcit., 103

Após o início das obras a Companhia demonstra sinais de perda de capacidade de concluí-la. Isso encadeou um processo de falências e o empreendimento passa às mãos em 1957 ao Banco Brasileiro de Descontos – o Bradesco – concluindo as obras. O hotel foi substituído por um banco e o projeto destinado a outro arquiteto.

Dessa turbulência resultou perdas para o projeto original, síntese do edifício enquanto condensador social (KOOLHAAS, 2008). O restaurante e seu jardim na sobreloja não foram executados, assim como o teatro. A sobreloja executada não foi capaz de absorver o comércio, inclusive, nota-se a escultórica escada projetada. Os apartamentos dos blocos E e F, de quatro quartos foram subdivididos em quitinetes e apartamentos de um quarto. A idéia de Niemeyer para o Copan antecipara dentro do projeto moderno a tese de Koolhaas sobre o conteúdo dos programas nos arranha-céus das cidades norte-americanas. A dinâmica da vida social, ao compor diversos programas com diferentes tipologias habitacionais, sempre foi o mote do projeto. Desde o controle das obras, por parte do banco, Niemeyer desiste da autoria do projeto e sua ausência agravará ainda mais a execução de outros equipamentos no conjunto, mantendo somente a autoria da silhueta curva do edifício, como o conhecemos atualmente.



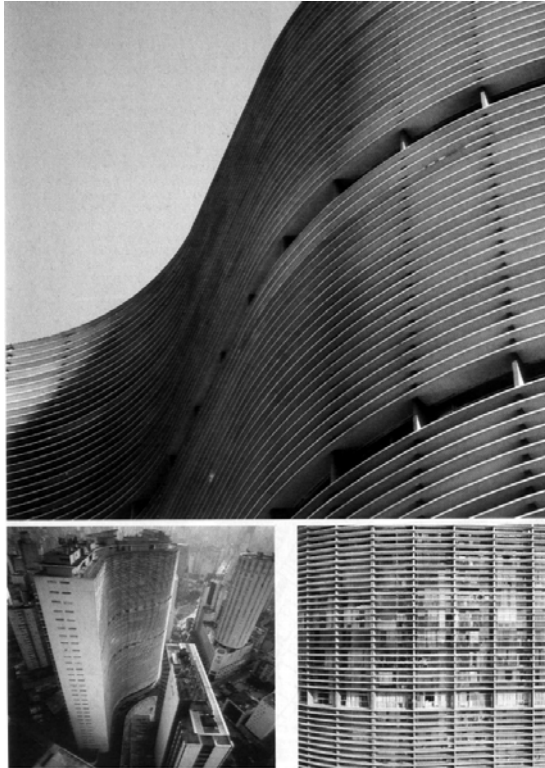
Edifício Copan  
São Paulo  
Acesso principal à  
galeria térrea.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Copan  
São Paulo  
Ao lado acima,  
planta tipo original;  
abaixo, planta  
modificada  
existente.  
Fonte: XAVIER,  
2007: 93.



Edifício Copan  
São Paulo  
Circulação sinuosa  
em declive.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Copan  
São Paulo  
Fonte: BOTEY, 1997: 65

Segundo Xavier (2007), o Copan foi o primeiro edifício na cidade a comercializar legalmente o equipamento conhecido com o nome de quitinete. Essas quitinetes possuíam suas prumadas hidráulicas, locadas na circulação horizontal central, exigindo ventilação por meios de dutos, até então proibidos pela legislação vigente. Dessa maneira, aprovavam-se essas quitinetes como hotéis, à margem da legalidade. É dessa época o edifício Montreal<sup>47</sup>, também de Niemeyer, de 1952, aprovado como hotel e comercializado como condomínio (XAVIER, 2007: 93).<sup>48</sup>

Tal como posteriormente veremos no edifício MetrÓpole, nas lâminas habitacionais da Rua Nova Barão, ou no edifício R.Monteiro, o programa é desenvolvido a partir de áreas de moradia e áreas comerciais e de serviços. A galeria comercial, no térreo recebe setenta e duas lojas e um cinema para três mil e quinhentas pessoas, atualmente ocupado por um templo religioso. O nível do terraço, originalmente ligado à sobreloja do hotel por uma

<sup>47</sup>Atualmente em precário estado de conservação, devido ao declínio das atividades terciárias no centro da cidade, foi um dos edifícios escolhidos como leitura de projeto na pesquisa, porém não incluído.

<sup>48</sup> Interessante associação desenvolvida por Denise Xavier em seu texto “Arquitetura Metropolitana”, ao relacionar as quitinetes enquanto demanda dos migrantes recém chegados à cidade e a nova dinâmica urbana por eles desenvolvida. Situados à parte da necessidade da habitação familiar, esses indivíduos são emblemáticos de um novo personagem urbano e associa a economia das soluções de projeto das quitinetes à “expectativa moderna da maior eficiência” (2007: 96), tanto projetual quanto desse indivíduo em termos sociais.





Edifício  
Copan  
São Paulo  
Vista desde  
a rua  
R.Araújo  
Fonte:  
imagem do  
autor,  
2008.



Edifício  
Copan  
São Paulo  
Entrada  
principal  
galeria  
térreo  
Fonte:  
imagem do  
autor,  
2008.

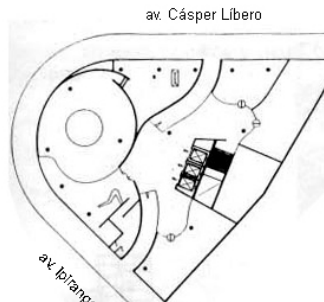
marquise sinuosa, abriga um andar de escritórios, recentemente ocupado por uma empresa telefônica. A capacidade original do subsolo que era de quinhentos veículos foi executado para duzentas e vinte e uma vagas.

O Copan possui mil, cento e sessenta unidades habitacionais setorizadas por blocos (A,B,C,D e F), desta forma: bloco A, de dois quartos, 64 apartamentos de 90m<sup>2</sup>; o bloco B, 448 de 26m<sup>2</sup> e 192 de 38m<sup>2</sup>; o bloco C, 64 apartamentos de três quartos de 140m<sup>2</sup>; o bloco D, 64 apartamentos de dois quartos de 170m<sup>2</sup>; o bloco E, 168 unidades variando entre quitinetes e apartamentos de um quarto, entre 28m<sup>2</sup> e 63 m<sup>2</sup>; o bloco F, 160 apartamentos variando entre quitinetes e apartamentos de um quarto, entre 25m<sup>2</sup> e 54m<sup>2</sup>.

O curioso para o empreendimento realizado à época não é a diversidade de programas, usos e equipamentos, propostos e executados, mas a possibilidade de coexistirem no mesmo espaço diferentes classes sociais, de acordo com o que Lefebvre (1974), sobre o espaço vivido em oposição ao espaço abstrato, do projeto. Nesse caso, a proposta do projeto é inovadora e pioneira, desconsiderada nos anos posteriores, dos projetos dos IAPI's e BNH's. Xavier (2007) utiliza o termo "laboratório social" para essa tentativa:



Edifício Copan  
São Paulo  
Ao fundo, Edifício  
Vila Normanda,  
desde a rua Unai,  
indo em direção à  
passagem para a  
av. São Luiz.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Montreal  
São Paulo  
Planta térreo:  
conexões  
internas.  
Fonte: BOTEY,  
1997: 61.

“Uma atitude que pode, num primeiro momento, parecer uma transposição ideológica do discurso sabidamente de esquerda do seu autor, numa tentativa de sanar as diferenças sociais pelo instrumento do projeto. No entanto, o projeto, ao destinar plantas de espaços e áreas proporcionais ao poder aquisitivo das diferentes populações que iriam habitar o edifício, demonstra que a atitude do seu autor, antes de ser ingênua, se mostra bastante integrada. A utopia, ou revolução, no caso, reside na questão da proximidade, convívio e relacionamento entre universos tão distintos. O Copan, como um modelo concentrado de cidade, reproduz dentro da sua dimensão limitada de edifício a força do atrito social que se apresenta disperso na cidade, transformando assim o seu espaço em um ambiente nervoso, onde a convivência torna-se matéria complexa”. (XAVIER, 2007: 100).

A parte anterior do presente estudo, no referencial teórico, chamada espaço social, considerou o conceito de Lefebvre sobre o espaço concreto (vivido), para ele em oposição ao espaço abstrato, alienado. A partir da compreensão de Xavier (2007) sobre a “força do atrito social”, corroborando com Lefebvre sobre a legitimidade do espaço vivido, podemos encontrar mesmo atualmente, no Copan, essa força das contradições, que Lefebvre considera necessária para a realização do espaço não mais como força abstrata e delirante, mas como libertadora, capaz de dotar a vida urbana em conteúdo social emancipado.



Edifício Copan  
São Paulo  
Visto desde o fim da  
rua Unai, interna,  
defronte ao Edifício Vila  
Normanda  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.

Edifício Vila Normanda  
São Paulo  
Acesso à av. São Luiz,  
pelo pilotis do Ed. Vila  
Normanda: conexão  
Unai-Copan, av. São  
Luiz  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.





Edifício Vila Normanda  
São Paulo  
Passagem em pilotis para a av. São Luiz.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

Muitas dessas contradições “do” e “no” espaço, foram estudadas por Niemeyer, no estudo do térreo do edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936), no Rio de Janeiro, e absorvidas por uma vasta geração de arquitetos modernos em todo o país. A questão das tentativas de conexões urbanas no Copan<sup>49</sup> também é resultante dessa preocupação e abarcam as considerações acima, ao propor a galeria aberta à cidade e indicar, na rua interna entre os dois blocos, culminando numa outra viela, junto ao edifício Normandia, conectando à avenida São Luiz por uma passagem em pilotis. São trechos e percursos urbanos modernos, relevantes na malha da cidade tradicional, necessários para a compreensão do conceito do térreo aberto, de uso coletivo, não somente enquanto expressão arquitetônica<sup>50</sup>, mas dotado de conteúdo transformador.

Esse desenvolvimento de áreas e programas, compreendido como complexidade moderna em Koolhaas (2008), justapostos, sinaliza para a “interação dos diferentes tipos de fluxos e públicos. Niemeyer parece crer nas possibilidades enriquecedoras da experiência metropolitana, no

<sup>49</sup> Uma cidade vertical: cerca de cinco mil habitantes em 130 mil m<sup>2</sup> de projeto (XAVIER, 2007: 100).

<sup>50</sup> Ver capítulo II: aproximação ao tema do pilotis, sobre o espaço de uso coletivo na arquitetura brasileira.

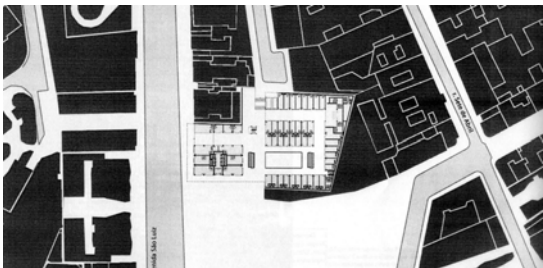


aumento de intensidade e de diversidade do choque, no sentido benjaminiano da palavra” (XAVIER, 2007: 104).

Edifício Copan  
São Paulo  
Desde a  
passagem para a  
av. São Luiz, com  
o edifício do  
conjunto mais  
baixo e ao fundo  
a av. Ipiranga  
Fonte: imagem  
do autor, 2008.



Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Desenho sobre base GEGAN, 1974.



Edifício Metrôpole  
Implantação  
Fonte: FERRONI, 2008: 160.

## o edifício Metrôpole

Trata-se de uma torre de dezenove pavimentos para escritório e um embasamento com lojas, cinemas e subsolo para estacionamento de veículos.

Localizado na av. São Luiz com a praça Dom José Gaspar, desde a sua inauguração, em 1964, converteu-se num local de referência na cidade de São Paulo, como um ponto de encontro, devido à agitada vida cultural dos anos 60.<sup>51</sup>

Resultado de um concurso fechado promovido pela Cia. Santista de Administração e Comércio, em 1959, o edifício é uma conciliação entre dois projetos concorrentes: o de Salvador Candia e o de Giancarlo Gasperini (FERRONI, 2008: 161).

Posteriormente, na fase de projeto, a anexação de um segundo terreno, voltado à rua Basílio da Gama, permitiu a conexão transversal e abertura total das galerias no térreo. Sendo uma torre de escritórios de 19 pavimentos, realizando a sua transição ao nível do chão, através de um embasamento de cinco pavimentos para o acesso público, o edifício

<sup>51</sup> Nas imediações pode-se notar a Biblioteca Municipal (1925) e a antiga sede do Jornal O Estado de São Paulo (1946).



Edifício Metrópole  
São Paulo  
Salvador Candia e Giancarlo Gasperini  
Foto-montagem.  
Fonte: FERRONI, 2008: 171

incorpora dados significativos sobre a relação entre os espaços constituintes do espaço urbano. A torre, índice do espaço privado; a galeria enquanto espaço de absorção das atividades terciárias, fundamentais para a constatação e implantação de preceitos da arquitetura moderna na cidade; a praça Dom José Gaspar, a avenida São Luiz e a rua Basílio da Gama são o domínio público, espaço social das atividades urbanas; constituem exemplo significativo, assim como as demais leituras de projeto, para a conexão entre as diversas categorias espaciais.

Na fusão das propostas, o que ressalta é a consideração da ligação direta entre a praça Dom José Gaspar e a rua Basílio da Gama. No croquis dos arquitetos autores do projeto, é evidente a compreensão e vontade de acesso público ao domínio privado do lote, não somente para o acesso às lojas, mas como instrumento de projeto do espaço público, através do recurso da conexão entre segmentos urbanos , via espaço do terciário.

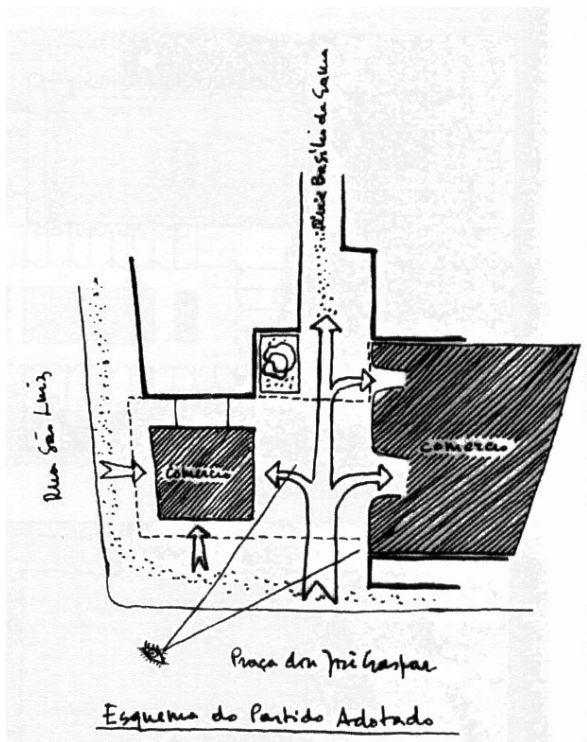


Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Vista desde a av. São  
Luiz.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Vista desde a av. São  
Luiz, com o  
embasamento da  
galeria.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.





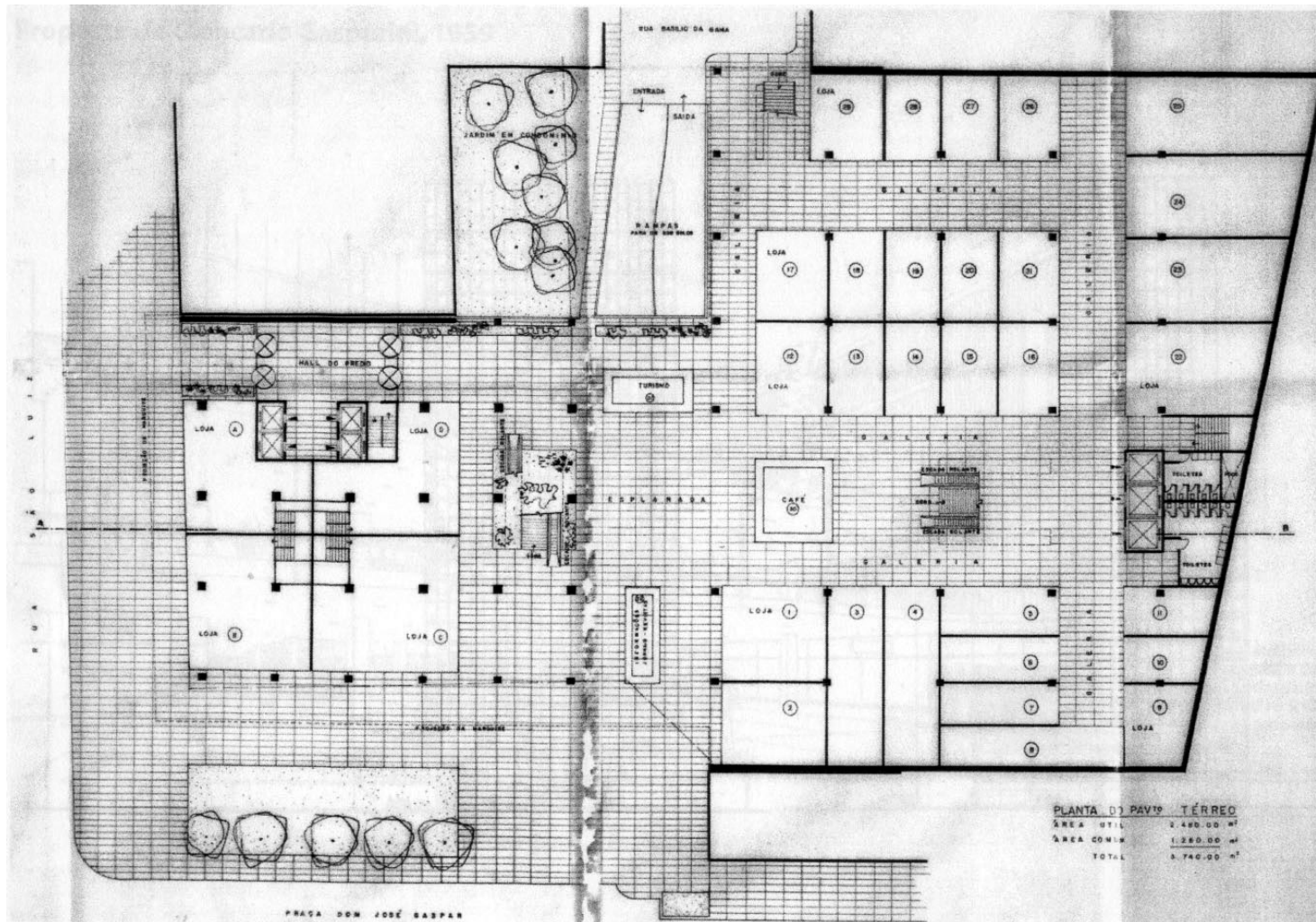
Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Croquis da circulação,  
de Salvador Candia.  
Fonte: FERRONI, 2008.

O esquema do partido adotado e a ênfase nessa ligação são representativos daquilo que Montaner se refere como a superação do moderno, aqui considerado em termos espaciais.<sup>52</sup>

Quanto à implantação do conjunto se nota certas estratégias espaciais:

“A disposição destes dois elementos no terreno corresponde também a duas operações distintas: a torre é situada no vértice da praça, de modo a marcar a esquina com a avenida São Luiz e determinar o encerramento da quadra construída, junto à avenida, enquanto que o embasamento alinha-se às construções vizinhas, ocupando integralmente toda a superfície do lote. No interior da quadra, onde as suas lajes são delineadas pela geometria irregular das empenas cegas existentes, determina-se a construção de um espaço vazio de 11 x 22 metros, em posição análoga à da torre. Este grande espaço vazio, que em certa medida reproduz as proporções da torre em planta, estabelece um contraponto à massa construída daquele edifício, como um volume em negativo.” (FERRONI, 2008: 162).

<sup>52</sup> Aliás, compreendeu-se que para ler esses edifícios e compreender a tese de Montaner sobre a superação do moderno nos “trópicos”, fosse necessário entender a peculiar estratégia espacial do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, assim como o fato dessa arquitetura pós-Brasília, e todo o ideário dessa geração ser aplicado à cidade tradicional, tese de Bruand sobre a relação entre arquitetura moderna e cidade tradicional.



Edifício Metrôpole  
 São Paulo  
 Implantação proposta por G.Gasperini. Nesse caso, a rua, a galeria, o vazio e os pilotis são projetados como espaços livres.  
 Fonte:FERRONI, 2008: 180



Edifício Metrópole  
São Paulo  
Vista desde a praça  
D. José Gaspar: balanço  
sobre a praça.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.

A essa constatação podemos estabelecer um vínculo interessante sobre estratégias espaciais de projeto, como indutor de significados espaciais. A supressão de um hipotético perímetro referente à torre, no embasamento de uso público, coletivo, criando um vazio no interior da galeria, poderia sinalizar a tentativa de relação entre os domínios públicos, o vazio perimetral e os domínios privados, o perímetro da torre.

Nesses termos, a criação geométrica referencial à torre, cruzada pela conexão pública entre a praça e a rua na transversal, constitui e revela o esforço desses projetos em compreender o espaço urbano, como uma complexa operação entre forma, geométrica e conteúdos sociais, corroborando com Lefebvre (1974).

Porém, é na escala do pedestre e seus percursos, onde podemos observar qualidades específicas.

Tanto a prumada dos elevadores da torre de escritórios, quanto a locação das lojas e serviços, no térreo, promovem alguns trajetos relacionados com o entorno imediato à construção. O eixo fundamental para a organização dos espaços, no térreo, é a direção entre a rua Basílio da Gama e a praça Dom José Gaspar, finalizando essa continuidade espacial, no edifício da Biblioteca Municipal Mário de Andrade (1925).



Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Vista desde a praça  
D. José Gaspar, e  
relações espaciais com  
a praça e a avenida.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Vista desde a praça  
D. José Gaspar: acesso  
principal à galeria.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Metrópole  
São Paulo  
Perspectiva proposta  
S. Candia  
Fonte:FERRONI,  
2008: 174

Na direção transversal a esse eixo, acrescenta-se o percurso das lojas, no perímetro de fundo do terreno no sentido da avenida São Luiz. Ao longo desse eixo distribuem-se prumadas de circulação vertical, tanto para a torre, via elevadores, como para os demais pisos da galeria, através de escadas rolantes e, no interior da galeria comercial, nas extremidades no intuito de promover um caminho ininterrupto.

Nos demais pisos do embasamento, projetando-se sobre a praça, acolhendo e protegendo os pedestres no térreo, a unidade arquitetônica necessária para dar continuidade no conjunto torre-embasamento é conseguida, através da marcação do ritmo vertical dos perfis metálicos da fachada da torre, no perímetro das lajes da galeria. Enquanto o Conjunto Nacional, na avenida Paulista, utiliza-se dos quebra-sol de concreto, horizontais, para estabelecer uma continuidade com a perspectiva da avenida, direcionando o olhar do pedestre para os extremos; no edifício Metrópole, as linhas verticais direcionam o olhar noutra direção, encaminhando a perspectiva para o térreo.



Edifício Metrópole  
São Paulo  
Vista do vazio central  
da galeria.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.

Edifício Metrópole  
São Paulo  
Lajes soltas,  
reproduzindo no  
domínio privado, um  
sentido de praça  
pública, de estar.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.





Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Perspectiva proposta  
G. Gasperini  
Fonte: FERRONI,  
2008: 175

### a torre do Metrôpole e a cidade

No conjunto da avenida São Luiz, a torre do edifício Metrôpole destaca-se pelas suas linhas verticais<sup>53</sup> e pelo afastamento em relação aos demais edifícios da avenida. Alinhado aos demais, porém recuado lateralmente, promovido pela extensão à divisa do embasamento da galeria comercial, a torre extrapola o gabarito padrão dos demais edifícios. O Plano de Avenidas dos anos 40, encontrará na avenida São Luiz, um representante da nova urbanidade proposta por Prestes Maia. O Plano, através da equação que permitiu redimensionar os coeficientes de aproveitamento e gabaritos, encaixa-se à nova dimensão de escoamento de tráfego da avenida, reiterando na cidade, o padrão da torre isolada, afastada dos recuos. A opção rodoviária do Plano de Avenidas irá determinar a forma da cidade de São Paulo, tal qual a conhecemos hoje, e através da legislação urbanística, evidenciará a relação entre tráfego e forma recuo-torre-recuo, emblemática na cidade (SOMECK, 1997).

<sup>53</sup> O projeto original contemplava quebra-sóis horizontais nas fachadas norte e oeste, os quais não foram executados. (FERRONI, 2008: 166).



Edifício MetrÓpole  
São Paulo  
Vista desde a rua Basílio  
da Gama.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício MetrÓpole  
São Paulo  
Vista desde a rua Basílio  
da Gama: circulação  
vertical galeria.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.





Edifício Metrôpole  
São Paulo  
Vista desde a praça D.José Gaspar.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

Isolada da massa edificada da avenida São Luiz, estabelece uma relação autônoma e peculiar com a Biblioteca Municipal Mário de Andrade, já na rua da Consolação, ao incluir o espaço público do jardim na praça Dom José Gaspar. Apontando na direção do centro novo da cidade, a avenida prolonga-se na direção do Viaduto Nove de Julho, apontando na direção do crescimento irradiado, desde o centro antigo, através de uma conduta regulamentada por legislações e planos urbanos que caracterizará o processo de verticalização na cidade após esses anos, com o mote da torre habitacional ou comercial isolada em seu lote.



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Desenho sobre base  
GEGAN-1974

## as galerias comerciais

### Nova Barão

A expansão da cidade, desde o centro antigo em direção ao centro novo, além dos limites físicos do Vale do Anhangabaú é concomitante à nova dinâmica urbana na vida da metrópole, ocasionando novas determinantes e necessidades alcançadas, em parte, por programas e projetos que correspondessem a essa nova situação. Os enormes investimentos gerados em construções, que agregassem diversas funções em seu interior surgem desde os anos 40 e alcançam seu ápice e visibilidade com a construção de complexos comerciais, dotados de habitações e ou usos comerciais (ALEIXO, 2005).

O mesmo capital que construiu exclusivamente edifícios comerciais, como as Grandes Galerias, a partir desses anos iniciaram uma forte investida de recursos em edifícios multifuncionais, como o edifício conjunto da Rua Nova Barão, de 1962, como forma de adaptação a uma nova demanda exigida pela necessidade de adaptação do setor comercial e imobiliário à metropolização, ou da verticalização e inchaço da área central e expansão das áreas periféricas na cidade de São Paulo (MARICATO, 1996).



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Duas torres  
comerciais, praça  
elevada, lojas na  
divisa, vista desde a  
rua 7 de Abril.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.

Segundo Meyer<sup>54</sup> (1991), esses edifícios são marcas desse período, e podem ser definidos como edifícios-conjunto. Dessa época surgem na cidade edifícios com restaurantes, cafés, escritórios, cinemas, garagens em subsolo, ruas internas, lojas e comércio diversificado. São compreendidos como símbolos de uma modernidade, buscada no processo de modernização (SOMECK, 1997 e VARGAS, 2001), ao propor um equipamento símbolo de simultaneidade, tal como uma máquina, ícone representativo do ideário moderno.

Segundo Aleixo (2005), o que diferencia esses edifícios, tanto a Rua Nova Barão, compreendida como edifício-conjunto e as Grandes Galerias dos edifícios Copan e Metrópole, é a visibilidade que essa arquitetura moderna adquire frente ao espaço urbano e a percepção, por parte dos seus empreendedores, da relevância do automóvel para a sociedade paulistana dos anos 60.

---

<sup>54</sup> Meyer, Regina M.P. Metrópole e Urbanismo - São Paulo, anos 50. Tese de doutorado. FAUUSP, São Paulo, 1991.



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Vista desde a rua 7 de  
Abril.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.

Rua Nova Barão  
São Paulo  
Em direção à rua Barão  
de Itapetininga. À  
direita, escada rolante  
dá acesso ao piso  
comercial elevado e  
praça dos condôminos  
residenciais.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.





Rua Nova Barão  
São Paulo  
Vista desde a praça elevada. Vazios  
sinuosos criaram aberturas para a rua  
interna no térreo e diversas  
perspectivas das lojas.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

Daí advém a necessidade de unificar o espaço metropolitano, no interior do espaço privado do lote. Isto é, na mesma porção urbana da terra, coexistem diversas tipologias espaciais: o terciário, o social-público e o privado.

Compreende-se que esse é um ponto focal para a compreensão da adaptação da arquitetura moderna às demandas de sua realização na escala da cidade, regida pelos agentes comerciais, imobiliários. Em termos significativos, podemos questionar esse acesso público ao domínio privado (HERTZBERGER, 1999), a rua interna, como um espaço abstrato capaz de re-natura, requalificar o homem ao ambiente, como clama Lefebvre (1974). Porém, esse espaço, na qualidade de suas atribuições, pode ser compreendido como tal, sem esgotar o seu significado ou sentido.

A questão do programa, ressaltada por Koolhaas (2008), realiza-se no plano da multiplicidade de programas, absorvidos no interior do lote urbano. Além de adicionar o espaço urbano ao seu interior, esses edifícios inventam uma nova vida na cidade, uma vida metropolitana. Nesse sentido, se confirma a tese de Lefebvre, sobre a diversidade permitida no espaço concreto (vivido).



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Vazio central.  
Fonte: imagem do autor, 2008.



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Próximo à rua Barão de  
Itapetininga, variação  
volumétrica para  
adaptar tipologias  
habitacionais e as  
lâminas comerciais.  
Fonte: imagem do autor, 2008.



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Ao fundo, rua Barão de Itapetininga.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

Na Rua Nova Barão, o embasamento, moderno, comercial, é bastante diferenciado do embasamento comercial do edifício Metrópole. Nesse caso, devido às limitações de largura do terreno, e buscando aproveitar ao máximo as áreas permitidas pelos índices e coeficientes de aproveitamento, o embasamento está no limite da divisa do terreno. Essa rua interna, comunicando a rua Sete de Abril à rua Barão de Itapetininga, é protegida por esse embasamento de lojas de dois pavimentos no térreo; ascende-se à praça elevada, com lajes de perímetro curvo irregular, onde lojas, serviços, pequenos escritórios, também de dois pavimentos, se voltam para esse interior, da rua coberta. É relevante considerar a tese de Montaner (1998), sobre o modo de aplicação dos dogmas modernos, nas cidades sul-americanas, enquanto estilo capaz de abranger determinados índices de modernidade às situações para onde esse projeto original não fora concebido. Bruand (1981) em seu livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, ignora alguns edifícios menos emblemáticos da modernidade no Brasil; porém, o que esses edifícios-conjuntos colocam, enquanto leitura de projeto, é a tentativa desses empreendedores de modernizar os programas urbanos na cidade tradicional, real.



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Vista desde a rua Barão  
de Itapetininga, com  
murais de Buffoni.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Conjunto sobre a divisa,  
Fonte: imagem do  
autor. 2008.



Da rua interna, o acesso à barra lamelar, habitacional, é realizado de modo peculiar. Os acessos aos elevadores, o hall de acesso às habitações, estão localizados na mesma seqüência das lojas, sem diferenciação, no tratamento do módulo de entrada ou acabamento de fachada. Dentre a diversidade de usos e possibilidades, o acesso à habitação coloca-se como mais um componente dessa nova modernidade da São Paulo dos anos 50-60.

“Embora eles reproduzam em pequena escala o ambiente das ruas da metrópole, atraindo milhares de pessoas diariamente, o fato de responderem a restrições legais quanto à altura, recuos e de estarem em ruas controladas pela legislação, os torna pouco visíveis em termos urbanos” (ALEIXO, 2005: 231). Também, embora fossem empreendimentos modernos, os eram realizados por empreendedores ágeis, na dinâmica da produção: empreendimento distinto do edifício Metrópole ou Copan, por exemplo. Os empreendedores, as famílias Meira Vasconcellos e Barata Ribeiro, através da construtora Brasília, ora por anseios econômicos e ou prazos, muitas vezes comprometeram o orçamento das obras, como ocorrera com o edifício Boulevard Centro, alterando o projeto ou restringindo o orçamento das obras, interferindo diretamente na qualidade



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Acesso à rua interna desde a rua Barão  
de Itapetininga.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

dos projetos construídos, empobrecendo o resultado final, mas sem comprometer os aspectos finais que caracterizam a obra acabada. A padronização de alguns componentes, concomitante à perda de qualidade de outros, como caixilhos, por exemplo, foi uma constante na evolução dessa tipologia no centro da cidade de São Paulo (ALEIXO, 2005).

### **a arquitetura do edifício-conjunto Rua Nova Barão**

O projeto, do escritório de arquitetura Siffredi e Bardelli, desenvolve-se determinado pelas difíceis condições do terreno de 25 x 125 metros.

Dotado de oitenta lojas de dois pavimentos no térreo, cinquenta e quatro na sobreloja, cento e trinta e seis salas de escritório e mais de cem apartamentos de um quarto, dois quartos e quitinetes, apenas os três subsolos para duzentas vagas de automóveis não foram construídos, mesmo que aprovado pela prefeitura em 1962. Mesmo assim, no dia do lançamento, todas as unidades foram vendidas.

Os dois blocos lamelares atingem longitudinalmente toda a extensão do terreno e estão alinhadas às divisas laterais, liberando o miolo da quadra para a implantação da rua interna comunicando duas ruas



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Acesso conjuntos comerciais.  
Fonte: imagem do autor, 2008.



Rua Nova Barão  
São Paulo  
Circulação lojas praça elevada.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

perpendicularmente. Nos encontros com as ruas Sete de Abril e Barão de Itapetininga, a sobreloja se alarga para transforma-se numa varanda para a apreciação do movimento da rua.

No térreo as lojas são de tamanho padrão, aproximadamente vinte metros quadrados dispostos de mezanino.

Na sobreloja estavam localizadas originalmente as salas comerciais, comunicadas entre si pelas passarelas sobre o vão da rua interna, constituindo um elemento marcante no conjunto, como pontes comunicando os dois blocos lamelares.

Nas barras habitacionais, o esquema de circulação é invertido. Nos apartamentos, os ambientes como, quartos, sala e cozinha, são voltados para a rua interna, o vazio, e toda a circulação horizontal é realizada, junto à divisa. Para ambas as ruas, resultante da distribuição interna dos ambientes da habitação, enormes empenas nas fachadas laterais receberam pastilha cerâmica projetada por Buffoni, convertendo-se em mural para a rua.

Posteriormente, paralelo ao surgimento de outra centralidade, na cidade, um declínio sensível foi sentido sem a execução dos subsolos. O

crescimento urbano e a rápida expansão, em sentido periférico, fomentado pelo incremento considerável no uso do automóvel, como matriz de deslocamento na cidade, tornou o empreendimento, o edifício-conjunto, desatualizado em relação aos demais de sua época. Segundo Aleixo (2005), o empreendimento se aproxima dos empreendimentos comerciais dos subúrbios norte-americanos, com sua rua interna, rodeada de comércio. Também, se pode observar o deslocamento do comércio de artigos de luxo para rua Augusta e a transferência dos escritórios e corporações para a avenida Paulista, processo iniciado nos anos 60, que encontrará seu ápice nos anos 70. Todos esses fatores, concomitante ao surgimento de uma nova centralidade na cidade de São Paulo (FRÚGOLI JR., 2000), a segunda centralidade dominada pela avenida Paulista, contribuíram para o prejuízo da imagem do tipo do edifício-conjunto, no centro da cidade, sem prejuízo do conteúdo moderno dos espaços por ele criados.



Edifício e galeria  
R.Monteiro e Itá  
São Paulo  
Desenho sobre base  
GEGRAN-1974



Edifício e galeria R.Monteiro e  
Itá  
São Paulo  
Vista desde a rua 24 de Maio  
Fonte: ANELLI, 2001: 239

## edifício e galeria R.Monteiro e Itá

O projeto do edifício e galeria R. Monteiro, de Rino Levi, Roberto de Cerqueira César e Luiz Roberto Carvalho Franco, projetado e executado entre os anos de 1959 e 1963, como prolongamento do percurso selecionado para leitura de projetos, explora ao máximo o potencial de verticalização permitido pelo zoneamento (ANELLI, 2001: 239). O volume de embasamento ocupa inteiramente o terreno e é lindeiro ao seu vizinho, o edifício Itá. Originalmente, considerado com a divisa de fundo no térreo, foi posteriormente ligada à galeria do edifício Itá, à rua Barão de Itapetininga. Desse modo, esse conjunto, R.Monteiro e Itá, comunicam as ruas 24 de maio, via galeria R.Monteiro e rua Barão de Itapetininga, via galeria do edifício Itá.

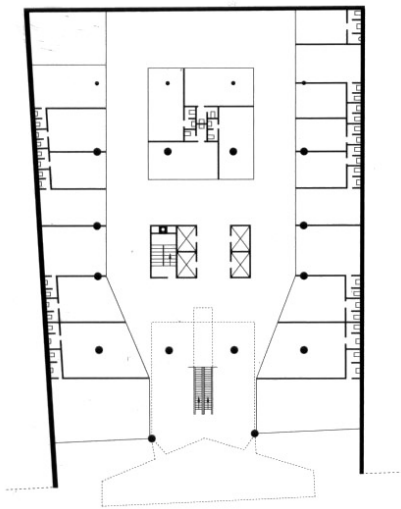
Sua galeria comercial com pé-direito duplo sobre a escada rolante, uma das primeiras da cidade, abriga originalmente vinte e uma lojas comerciais, no pavimento térreo; na sobreloja, vinte ambientes, distribuídos ao redor dos elevadores de acesso à torre de escritórios, abrigaram lojas, bares e restaurantes.



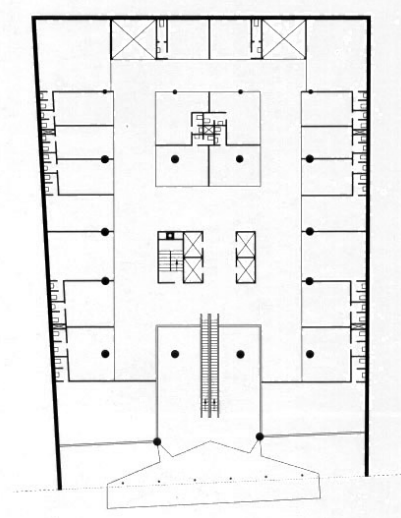
Edifício Itá  
São Paulo  
Art-decò.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício Itá  
São Paulo  
Acesso aos andares  
comerciais e acesso à  
galeria comercial e ao  
edifício R.Monteiro.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Edifício e galeria R. Monteiro e Itá  
São Paulo  
Planta térreo  
Fonte: ANELLI, 2001: 238



Edifício e galeria R. Monteiro e Itá  
São Paulo  
Planta sobreloja  
Fonte: ANELLI, 2001: 238

A planta tipo do pavimento de escritório não foge à clássica conformação *core-salão* panorâmico. Sua estrutura, toda periférica, é contra-ventada pelo *core* de sanitários, instalações e elevadores, permitindo diversas configurações e arranjos de ambientes. O aproveitamento da construção como um todo é seis vezes a área da terreno, assim como o seu gabarito, o máximo permitido pela legislação.

A operação que permitiu ao edifício R. Monteiro encostar o seu embasamento sobre as divisas e com isso liberar o prisma puro da torre de escritórios, evitando assim a necessidade de poços internos de iluminação e ventilação, é similar à operação do edifício Metrópole, à avenida São Luiz, dos arquitetos Salvador Candia e Giancarlo Gasperini.

O edifício Itá, de 1949, apresenta outra proposta arquitetônica, e se insere na massa contínua construída, no alinhamento dos demais edifícios da rua Barão de Itapetininga. Construído pela construtora Cavalcanti Junqueira S.A, tendo como investidores a família Dias de Abreu. De caráter despretensioso, e tampouco se importando com estilos e tendências, esse edifício seguiu o padrão já instaurado, do térreo comercial e escritórios, acima.

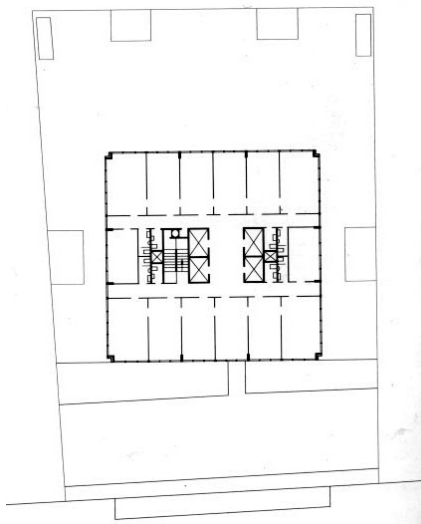


Edifício R. Monteiro  
São Paulo  
Embasamento sem os  
quebra-sóis.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.

Edifício R. Monteiro  
São Paulo  
A torre de escritórios  
isolada, soltando-se dos  
recuos.  
Fonte: imagem do  
autor. 2008.







Edifício Itá  
São Paulo  
Térreo estreito. Acesso à  
galeria é contíguo ao hall  
dos elevadores. Galeria ao  
fundo.  
Fonte: imagem do autor,  
2008.

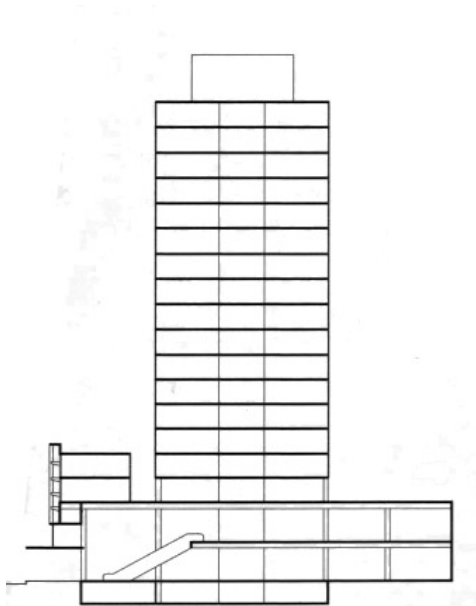


Edifício e galeria R.Monteiro e  
Itá  
São Paulo  
Planta pavimento tipo e detalhe  
esquadrias  
Fonte: ANELLI, 2001: 238

Sua galeria não apresenta nenhum intuito arquitetônico relevante, nem quanto aos espaços, detalhamento e acabamento. Ao contrário da galeria do edifício R.Monteiro, em que o pé-direito duplo, prenunciado pela enorme marquise de concreto em balanço, já demolida, contribuía para outra percepção do espaço comercial; na galeria do edifício Itá, qualquer tentativa é ignorada. As lojas estão situadas atrás do hall de acesso aos elevadores, que conduzem aos pavimentos de escritórios, em forma de “T”. É comum, vindo da galeria R.Monteiro, após o afunilamento da galeria Itá para encaixar-se ao hall do edifício, deparar-se com os porteiros, e usuários dos escritórios, após abrirem as portas dos elevadores, trombarem com transeuntes, vindo na direção da rua 24 de maio e rua Barão de Itapetininga.

Originalmente, nos anos 50, esse térreo da galeria Itá era ocupado por uma notória galeria de arte, segundo Aleixo (2005), ainda:

“A planta organizada em dois blocos e interligada pela barra de circulação vertical é iluminada e ventilada por pátios ao longo da face de maior dimensão, criando corredores longos e monótonos. A princípio, a distribuição das lojas comerciais seguia a mesma modulação dos andares de escritórios, com salas maiores voltadas para a rua Barão e espaços menores no interior do lote. Os detalhes de acabamento, como o piso em mármore e as escadas em granito rosa e cinza são característicos da década de 40.



Edifício e galeria R.Monteiro e Itá  
São Paulo  
Corte e vista da marquise (removida)  
Fonte: ANELLI, 2001: 238

Com a construção da galeria, houve uma redistribuição dos espaços das lojas. Seguindo a modulação do edifício R. Monteiro, um nicho para lojas foi construído no centro do bloco, dividindo a circulação de pedestres em dois ramos, circundados por lojas. Esses por sua vez, foram interligados ao edifício vizinho, permitindo a continuidade do espaço e a fluidez do percurso.” (ALEIXO, 2005: 209).

Após a construção da galeria R.Monteiro, as lojas na galeria Itá são redistribuídas, recebendo um *core* de lojas, tal como na galeria vizinha e a conexão com a galeria R.Monteiro é realizada nessa época.

Ambos os térreos são a continuidade de um percurso que corta transversalmente as vias radiais, como a rua Barão de Itapetininga, rua 24 de Maio, rua Sete de Abril e as avenidas São Luiz e São João. Esse trajeto indica a capacidade de transformação dos espaços devido às condições econômicas e comerciais. Por mais que a qualidade arquitetônica não seja comparável à da galeria comercial do edifício Metrópole, podemos ressaltar o caminho transversal, o acesso público ao domínio privado (HERZBERGER, 1999), a coexistência de tipologias espaciais e o modo como essas interferências são interpretadas no uso diário na vida urbana.



Grandes Galerias  
São Paulo  
Desenho sobre base  
GEGRA-1974

## Grandes Galerias

Além de servir exclusivamente ao comércio e serviço, a função interpretada nesse estudo sobre as Grandes Galerias, no centro de São Paulo vem de encontro sobre os acessos públicos aos domínios privados nos percursos urbanos.

Concluindo o trajeto proveniente desde a praça Dom José Gaspar até o Largo do Paissandu, em seu miolo de quarteirão demarcado pelas ruas Dom José de Barros, rua 24 de Maio, rua Conselheiro Crispiniano e avenida São João, as Grandes Galerias desempenham a função de um corredor comercial.

Tal qual o empreendimento da Rua Nova Barão, o projeto de arquitetura foi desenvolvido pelo escritório de arquitetura Siffredi e Bardelli, em 1962 e construído pela Construtora Alfredo Mathias, sob investimento da família Citron e Jacob Lerner (ALEIXO, 2005: 211).

Concomitante à ocupação da avenida Paulista, nos anos 60 e 70, e tendo experimentado desaquecimento comercial, o centro novo se construía. A simultaneidade da produção imobiliária na cidade e a existência



Grandes Galerias  
São Paulo  
Vista da rua 24 de Maio.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

de diferentes centralidades contribuíram, no caso das Grandes Galerias, para a ausência de pavimentos destinados a escritórios. Com a construção das torres comerciais na avenida Paulista, muitas sedes de empresas e corporações para lá se deslocaram surgindo no centro novo uma série de edifícios exclusivamente comerciais. Também, o custo da construção, ao se repetir somente uma planta foi reduzido, liberando recursos para acabamentos, nesse caso, muito significativos (ALEIXO, 2005: 215).

Como essa planta comercial repetia-se nos diferentes pavimentos, um elemento que ganhou destaque nessa produção foi a circulação vertical, ganhando uma posição de destaque no conjunto da obra e interligando visualmente todo os pisos da galeria:

“A circulação, localizada nesses espaços livres das lajes, tornou-se o ponto focal do conjunto, ao unir a singularidade de sua localização desnuda entre as lajes à imponência dada pela iluminação zenital, com seus fechos concentrados de luz sobre o vai e vem das escadas rolantes - uma clara referência às arcadas francesas.” (ALEIXO, 2005:215).

Esse projeto, linear, é organizado simetricamente devido à largura estreita do terreno, porém espacialmente existem configurações interessantes no recorte das lajes produzindo um efeito em diagonal, reforçado pelo acabamento diversificado do piso nos diferentes pavimentos.



Grandes Galerias  
São Paulo  
Desenho sinuoso das lajes convida ao  
acesso.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

Os acessos, ao contrário da galeria R.Monteiro, sinalizado pela marquise de concreto, são discretos, sem qualquer elemento arquitetônico que diferencie ou marque a entrada dessa galeria comercial. Esse efeito se realiza através da curva na laje em direção ao interior da galeria, em todos os pavimentos.

Outro efeito marcante, comum no vizinho Centro Comercial Presidente, dos mesmos autores, e na galeria 7 de Abril, é a duplicação do térreo. Na verdade, um artifício comercial para dobrar o número de lojas nobres no interior do empreendimento. Desde a avenida São João, através de duas rampas laterais que ascendem ao térreo elevado e uma central que desce para esse pavimento semi-enterrado, pôde-se criar um percurso contínuo, pois esse recurso é repetido na rua 24 de Maio.

O piso em desce a avenida permitiu que as lojas no térreo recebessem um mezanino para depósito. Essas lojas escalonadas junto à divisa do terreno acompanham esse desnível, levando o usuário-pedestre ao interior da galeria com total fluidez, sem desníveis abruptos.

A pesquisa de Aleixo (2005) dissecou os pormenores arquitetônicos das Grandes Galerias:



Grandes Galerias  
São Paulo  
Vista desde a avenida São João,  
defronte ao Largo do Paissandú.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

“No último piso, terraço-jardim, a laje não recebeu recortes, permanecendo reta no alinhamento do lote. Esse detalhe delimitou visualmente o conjunto compondo com as empenas laterais um portal que acolhe o movimento das lajes inferiores. Os tons da madeira e do vidro marcam a fachada e contrastam com a pintura alaranjada dos guarda corpos. Completando a sensação de movimento da fachada, as empenas das lajes receberam uma tinta clara, quase branca, marcando definitivamente a sua sinuosidade na paisagem do Centro Novo.” (ALEIXO, 2005:223).

“Em cada andar, as salas comerciais projetadas na periferia do lote tiveram seu espaço definido apenas pelos painéis de vidro e pelas faixas de lambris de madeira sobre eles. Esse tratamento ao longo de toda a galeria garantiu a uniformidade do conjunto e a integridade visual entre os andares, em meio à profusão de luminosos e placas de propaganda das lojas. Até onde pudemos averiguar, esses detalhes também foram projetados por Buffoni, o mesmo artista que produziu a cerâmica do piso e o painel em tamanho natural sobre a caixa de elevadores. Nessa obra, Buffoni retrata diferentes mulheres, prováveis consumidoras, e os artigos por elas encontrados nas diversas lojas das Grandes Galerias. As figuras femininas no tom negro contrastam com a coloração dos acessórios exibidos por elas e para elas e com a profusão de cores que compõe o plano de fundo – o cenário da galeria.” (opcit.: 224)

Nas Grandes Galerias, apesar de se notar uma condição da experiência do espaço pautada exclusivamente por uma relação econômica, o ato de consumir intrínseco à galeria comercial, é na comunicação do pavimento térreo com a avenida São João e a rua 24 de maio, onde se realiza o recurso do projeto enquanto efeito espacial indicando o coletivo, ao não restringir, originalmente, os acessos.



Grandes Galerias  
São Paulo  
Vista desde a av. São  
João em direção ao  
Vale do Anhangabaú.  
Fonte: imagem do  
autor, 2008.



Grandes Galerias  
São Paulo  
Vista desde a av. São  
João com o Largo do  
Paissandú.  
Fonte: imagem do  
autor. 2008.



Grandes Galerias  
São Paulo  
Vista desde o Largo do Paissandú.  
Fonte: imagem do autor, 2008.

Os atuais portões de segurança são emblemáticos, ao encerrarem a atual discussão contemporânea sobre o espaço público, apontando na direção daquilo que Castells considera hoje como a única possibilidade de experiência no espaço, através dos fluxos, os espaços de fluxos contemporâneos, como os aeroportos. Por ser uma galeria comercial, onde a tônica e o esforço projetual é conduzir o pedestre ao seu interior, isso é, canalizar um fluxo do espaço público, a rua, a um espaço terciário, podemos notar, que a modernidade projetada, imaginada nesses anos, é revelador da utópica conciliação entre homem e cidade.



**considerações finais**

Este trajeto na cidade, estudado nesta dissertação, verificado por uma caminhada, não se compara aos tempos da recém inauguração desses edifícios, depreciados pelo tempo e pelo processo de expansão da metrópole paulista, marcado pelo crescimento periférico. Muitos destes edifícios e espaços foram modificados, atualizados às novas demandas da sociedade urbana. O mesmo processo de modernização que permitiu a sua realização acabou por gerar em outras centralidades na cidade, espaços caracterizados pelo sentido contrário proposto pelos edifícios estudados, após o declínio institucionalizado da área central e da transferência desses personagens, que ali atuavam, para outras regiões. Este foi o mote dessa pesquisa.

Algumas reflexões sobre a espacialidade contemporânea e conceitos desenvolvidos por autores preocupados com a questão das atuais relações entre espaços públicos e sociedade foram estudados ao longo de todo o desenvolvimento deste trabalho, servindo em diversos momentos para uma abordagem contemporânea sobre as tensas relações e conflitos no espaço, motivo pelo qual se desenvolveu essa pesquisa: aproximar-se da exemplar espacialidade moderna produzida no Brasil desde os anos 40, à luz dos espaços dos novos edifícios, contemporâneos, marcados pelo não

considerações finais

relacionamento com o espaço público, ou até mesmo, pela sua ausência, como podemos notar em muitos casos.

A tentativa de compreensão dos padrões de edifícios construídos a partir dos anos 80 no Brasil, caracterizados pelo controle e rígidos sistemas de acessos, com restritos acessos públicos aos domínios privados, resultou neste estudo, abrangendo alguns conceitos, autores e edifícios para a apreensão das características desses edifícios, dos processos que o condicionaram e, de alguma forma, dos processos que os originaram.

Embora a pesquisa estivesse orientada para a conceituação dos espaços, capítulos I e II e a leitura de projetos com qualidades urbanas relevantes (edifícios urbanos), capítulo III, essa dissertação originou-se da tentativa de investigar autores e edifícios onde a prática do projeto urbano (edifício urbano), foi considerada com certa qualidade e empenho no trato do espaço público, o que caracterizou uma época relevante desse mesmo espaço público no Brasil, assim como sua arquitetura.

Atualmente é prática recorrente, nas intervenções nas áreas centrais da cidade, a utilização da premissa e do termo “decadência das áreas centrais”, para interferências, ora em espaços, ora em comunidades

considerações finais

sedimentadas nos próprios espaços, de cunho excludente, e anti-democrático. O percurso e a qualidade desses espaços é exemplo disso. A praça D.José Gaspar não é mais o jardim dos tempos badalados e do agito refinado dos frequentadores da galeria Metrópole, à época; assim como o edifício das Grandes Galerias não abriga mais as lojas de alto padrão de consumo dos anos 60.

Porém, apesar da aparência negativa, a experiência crítica desses espaços revela o contrário, e vem de acordo com a abordagem de Lefebvre (1974), sobre o espaço do conflito enquanto espaço concreto, vivido, não mais o espaço utópico, abstrato.

Apesar das barreiras físicas impostas, muros, cercas e grades, nesses espaços e no interior destes edifícios, nota-se uma dinâmica vida urbana permitida pelo ideário espacial destes projetos.

O conceito do projeto dos espaços dos edifícios contemporâneos, e suas relações com a cidade e o espaço público, empregados na escala não somente do projeto de arquitetura, como também no campo das ações sociais de diversos organismos, privados ou públicos, são comumente associados a uma visão tecnocrática e funcional (DUPAS, 2005) do todo

social, apropriados pelos formadores dessa nova classe da sociedade informacional (VIRILIO, 1996).

Sob estas orientações políticas e econômicas e o seu rebatimento sobre o espaço, campo de ação dos arquitetos, planejadores e urbanistas, a prática projetual tem sido incorporada num esquema de produção de bens imobiliários orientados principalmente pelo “marketing urbano”, ferramenta do planejamento estratégico desreferenciando o projeto de arquitetura da sua relação intrínseca com a cidade, com os espaços da vida pública no espaço público.

Ao contrário dos edifícios contemporâneos da terceira centralidade paulistana, como é o caso da avenida Nações Unidas, ou Berrini, onde se realiza mais uma etapa da produção capitalista, pós-moderna (HARVEY, 1992) e informacional (VIRILIO, 1996), é nas áreas centrais, historicamente consolidadas, e nesses edifícios estudados, enquanto exemplo, onde as atividades cotidianas, no espaço do terciário, realizam e aceitam a dinâmica do espaço vivido, garantindo o acesso ao espaço público, à cidade.

**referências bibliográficas**

## referências bibliográficas

- ALEIXO**, Cynthia Augusto Poleto. *Edifícios e galerias comerciais: arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da USP, 2005
- ALBA**, Lilian Bueno. *1935-1965 : trinta anos de edifícios modernos em São Paulo*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2004.
- SCHIFFER**, Sueli Terezinha Ramos. *Espaco paulista : 1955-1980*. Pos-Revista de Pos-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, n.1 , p.49-60, dez. 1990.
- ALY**, José Augusto Fernandes. *Discussão Acerca do Papel Urbano dos Edifícios. Estudos e Propostas para Áreas em Renovação*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2000 .
- ARGAN**, Giulio Carlo. “Arquitetura e Cultura” e “A Crise do Design” in *História da Arte como História da Cidade*. Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARTIGAS**, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. Cosac&Naify, São Paulo, 2004.
- ARANTES**. Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. Scritta Editorial, São Paulo, 1991.
- BARBOSA**, Marcelo Consiglio. *A Obra de Franz Heep no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2002.
- BENEDETTI**, Aldo. *Norman Foster*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- BENEVOLO**, Leonardo. *As Origens da Urbanística Moderna*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.

- BERMAN**, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENEVOLO**, Leonardo, **MELOGRANI**, Carlo e **LONGO**, Tommaso Giura. *La proyectación de la ciudad moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- \_\_\_\_\_ *A cidade e o arquiteto*, São Paulo, Perspectiva, 1984.
- BENJAMIN**, Walter. Coleção Grandes Cientistas Sociais, org. Flávio R. Kothe. Editora Ática, São Paulo, 1991.
- BOTEY**, Josep Ma. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1996.
- BROADBENT**, Geoffrey. *"Emerging Concepts in Urban Space Design"*, Van Nostrand Reinhold (International), 1990.
- BRUAND**, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- CASTELLO BRANCO**, Ilda Helena Diniz. *Arquitetura no centro da cidade : edifícios de uso coletivo, São Paulo: 1930-1950*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 1989.
- CARDOSO**, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento. Brasil: JK JQ*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.
- CARDEMAN**, David; **CARDEMAN**, Rogerio Goldfeld. *O Rio de Janeiro nas alturas: a verticalização da cidade*. Arqtextos, nº 078.2. São Paulo, Portal Vitruvius, nov. 2006  
<[http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq078/arq078\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq078/arq078_02.asp)>.
- CASTELLS**, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTROVIEJO RIBEIRO**, Alessandro José; **DEL NEGRO**, Paulo Sergio Bárbaro. *Oswaldo Bratke e a "cidade nova": o texto e o contexto*. Arqtextos, nº 078.1. São Paulo, Portal Vitruvius, nov.



2006

<[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq078/arq078\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq078/arq078_01.asp)>

**CHOAY**, Françoise, *O urbanismo, utopias e realidades, uma antologia*, Série

Estudos, Perspectiva, 1979.

**CONNOR**, Steven, *Cultura Pós Moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo*,

São Paulo, Edições Loyola, 1992.

**COMAS**, Carlos Eduardo Dias. *O Espaço da Arbitrariedade*. In: Projeto, São Paulo, nº91, Set/1986. Pg. 127-130.

\_\_\_\_\_. *Questões de base e situação: arquitetura moderna e edifícios de escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45*.

Arquitextos, nº078, São Paulo, Portal Vitruvius, Nov.2006.

<[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq078/arq078\\_00.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq078/arq078_00.asp)>

**CONSTANTINO**, Regina Adorno. *A Obra de Abelardo de Souza*.

Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2004.

**CORBUSIER**, Le. *A Carta de Atenas*. Edusp, São Paulo, 1993.

**COSTA**, Lucio, *Lucio Costa: Registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das

Artes, 1995.

**CUNHA JUNIOR**, Jaime. *Edifício Metrôpole : um diálogo entre arquitetura moderna e cidade*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2007.

**DAVIS**, Mike. *Cidade de Quartzô*. Ed. Página Aberta. São Paulo, 1993.

**DUMAZEDIER**, Jofre. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

**DUPAS**, Gilberto. " *Tensões contemporâneas entre público e privado*". Cadernos de Pesquisa, v. 35, n. 124, jan./abr. 2005.

- ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis.** *Arquitetura paulistana da década de 1960 : técnica e forma.* Tese de Doutorado apresentada à FAUUSP, 2003.
- FERRAZ, Geraldo,** *Construção da nova capital Brasília,* in *Habitat*, no 37, São Paulo, dezembro de 1956.
- FERREIRA, Paulo Emílio Buarque.** *Apropriação do espaço urbano e as políticas de intervenção urbana e habitacional no centro de São Paulo.* Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2007.
- FERRONI, Eduardo Rocha.** *Aproximações sobre a obra de Salvador Candia.* Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2008.
- FRAMPTON, Kenneth.** *História Crítica da Arquitetura Moderna.* Martins Fontes, São Paulo, 1997.
- FOUCAULT, Michel.** *Vigiar e Punir: nascimento das prisões (11ª edição).* Editora Vozes, Petrópolis, 1994.
- FRÚGOLI JR, Heitor.** *Centralidade em São Paulo: Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole.* Cortez/Edusp, São Paulo, 2000.
- GOROVITZ, Matheus,** *Brasília uma questão de escala,* São Paulo, Projeto, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Os Riscos dos Projetos – Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1936,* São Paulo, dissertação de mestrado, FAUUSP, 1989.
- HARVEY, David.** *A Condição Pós-moderna.* Loyola, São Paulo, 1992.
- HERTZBERGER, Herman.** *Lições de Arquitetura .* Martins Fontes, São Paulo 1999.
- HIRSCH JR., E.D; KETT, Joseph F. Kett, TREFIL, James.** *The New Dictionary of Cultural Literacy, Third Edition.* Boston: Houghton Mifflin Co., 2002.

- HOLSTON**, James. *A Cidade Modernista, Uma Crítica de Brasília e sua Utopia*, Companhia das Letras, 1993.
- KOOLHAAS**, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KOPP**, Anatole. *Quando o Moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo, Nobel, 1990.
- LEFEBVRE**, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed.UFGM, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A produção do espaço*. Versão traduzida de Jorge Hajime Oseki. São Paulo, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El materialismo dialectico*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1971.
- MAIA**, Marcelo Reis. *Práticas sensíveis sobre o espaço comum*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2006.
- MARICATO**, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo : HUCITEC, 1996.
- MATOS**, Olgária C. F. *A Escola de Frankfurt: Luzes e Sombras do Iluminismo*. Moderna, São Paulo, 1995.
- MEYER**, Regina M.P. *Metrópole e Urbanismo - São Paulo, anos 50*. Tese de doutorado. FAUUSP, São Paulo, 1991.
- MINDLIN**, HENRIQUE E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2000.
- MONTANER**, Josep Maria. *Después del movimiento moderno*. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La Modernidad Superada*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

- MOTODA**, Mauro. *Empreendimentos de uso misto : os hotéis e a interação urbanística*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2004.
- NIKOLAUS PEVSNER**. *A History of Building Types*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- PEDROSA**, Mário, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.
- PEREIRA**, Miguel Alves. *Arquitetura, Texto e Contexto: O Discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- PETIT**, Jean. *Niemeyer: Poeta da Arquitetura*. Fidia Edizioni d'Arte Lugano, 1995.
- REGO**, Renato Leão. "Mies-em-scène. A propósito do McCormickTribune Campus Center" in *Arquitextos, Portal Vitruvius*. 2004.
- ROSSI**, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Martins Fontes, São Paulo.
- SANTOS**, Milton. *A natureza do espaço : técnica e tempo, razão e emoção*. 4.ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Relação espaço temporal no mundo subdesenvolvido*. AGB. São Paulo, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Urbanização brasileira*. São Paulo, Hucitec, 1993.
- SCHIFFER**, Sueli Terezinha Ramos. *Espaco paulista : 1955-1980*. Pos-Revista de Pos-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, n.1 , p.49-60, dez. 1990.
- SCULLY JR.**, Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. COSAC NAIFY, São Paulo, 2002.
- SEGAWA**, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. Edusp, São Paulo, 1998.

- SENNETT**, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. São Paulo: Ed. Record, 4ªed., 2006.
- SILVA**, Luís Octávio da. *A constituição das bases para a verticalização na cidade de São Paulo*. Arqtextos, nº 080, Texto Especial 399. São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2007  
<[www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp399.asp](http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp399.asp)>.
- SMITHSON**, Alison e Peter. *Changing the Art of Inhabitation*. Artemis, Londres, 1994.
- SOLÁ-MORALES**, Ignasi de; **COSTA**, Xavier; **DELGADO**, Manuel. *Metrópolis: Trânsitos. Espaço Público, masas corpóreas*. Gustavo Gili: Barcelona, 2005.
- SOMECK**, Nádia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939*. Nobel/Edusp, São Paulo, 1997.
- SPADONI**, Francisco. *A transição do moderno : arquitetura brasileira nos anos de 1970*. Tese de Doutorado apresentada à FAUUSP, 2003.
- URSINI**, Marcelo Luiz. *Entre o público e o privado : os espaços francos na Avenida Paulista*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2004.
- VARGAS**, Heliana Comin. *Espaço Terciário: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio*. Senac, São Paulo, 2001
- VIÉGAS**, Fernando Felipe. *Conjunto Nacional: a construção do Espigão Central*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 2003.
- VIRILIO**, Paul. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- WHITAKER FERREIRA**, João Sette. *O mito da cidade global: o papel da ideologia na produção do espaço terciário em São Paulo*. Artigo científico PÓS-Revista do programa de pós-graduação em

arquitetura e urbanismo da FAUUSP. Nº16. São Paulo: FAU, 2004.

**XAVIER**, Alberto, **LEMOS**, Carlos e **CORONA**, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. Pini, São Paulo, 1983.

**XAVIER**, Denise. *Arquitetura Metropolitana*. Annablume/FAPESP, São Paulo, 2007.

